01086
24.5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

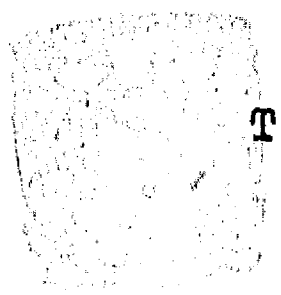
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL NEGRO EN LA POESÍA DE LA SEGUNDA GENERACIÓN REPUBLICANA DE CUBA

Por

Jorge María Ruscalleda Bercedóniz



Tesis sometida como uno de los requisitos

para la obtención del grado de

DOCTOR EN LETRAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aprobada con la calificación de

_____ _____
Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

_____ _____
Miembro del Tribunal Examinador Fecha

1988

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene sus más lejanas raíces temporales alrededor de 1972, cuando presenté mi tesis Cuatro elementos sustanciales en la poesía de Nicolás Guillén, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, como requisito culminante para la obtención del grado de Maestro en Artes. Entonces pensé en la necesidad de ampliar el análisis de la presencia del negro en la lírica cubana en un posible estudio doctoral.

Cuando llegó el momento de continuar mi carrera profesional, hice todas las gestiones necesarias para ingresar en la facultad correspondiente de una reputada universidad de nuestra comunidad lingüística. Sin embargo, en el momento de hacer los trámites con el consulado de rigor, afloró una incompatibilidad de entendimiento entre los funcionarios de aquel país y mi persona. La actitud grosera y desconsiderada de las personas con las que tuve que tratar, me convenció de que posiblemente mi estadía en aquella nación no iba a resultar tan placentera como un día imaginé que podría ser.

Fue en esta coyuntura que llegó a Puerto Rico, en una de sus primeras visitas a la patria, después de muchos años de ausencia, mi compatriota, amigo y maestro José

Luis González. Él me sugirió que me fuera a México a terminar mi carrera. Así lo hice y nunca lamenté, en lo más mínimo, haber tomado aquella decisión. Por el contrario, durante los años en que realicé tan altos estudios, viví intensos y felices momentos que atesoro entre las experiencias más gratas de mi vida. En México, gané un entendimiento cotidiano de nuestra realidad latinoamericana. Comprendí mejor a Martí y supe, a través suyo, todo lo que hemos ganado con la experiencia histórica de este suelo.

Para mí, como puertorriqueño, se me reveló intensamente nuestra deuda de gratitud centenaria con un pueblo que sufragó el enclave colonial español en la Isla, a lo largo de más de tres siglos, por medio del Situado Mexicano. Esto hubiera sido más que suficiente para que le cobrara el hondo cariño que conservo por su gente y su tierra.

Pero, había más. Otros lazos históricos me obligaban en el afecto. En la literatura, dos nombres, temprano en la vida cultural de la Isla, se asocian permanentemente con México. Aquel pícaro y trotamundos de los mares que contó a Carlos de Siguenza y Góngora la ulisiada de los <u>Infortunios de Alonso Ramírez</u> (1690). Y el presbítero Francisco de Ayerra y Santamaría (1630-1708), quien se hizo de un nombre respetable en el barroco mundo virreinal de su tiempo y se granjeó el res-

peto y la amistad de la más connotada intelectualidad de su medio.

En este siglo, además, un grupo considerable de nuestros mejores escritores y estudiosos de las letras españolas de América se formaron a nivel doctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuerdo ahora, sin intentar ser totalizador, a Concha Meléndez, Jorge Luis Porras Cruz, Cesáreo Rosa-Nieves, Ángel Luis Morales, José Ferrer Canales, Félix Franco Oppenheimer, José Luis González, Jorge Luis Morales, Victoria Espinosa y Ramón Felipe Medina. Carmen Vázquez Arce, Isabel María Ruscalleda Bercedóniz y América Reyes Ramos lo hicieron en años recientes.

Y éstas son ya suficientes razones por las cuales señalo con orgullo que, junto a mi formación puertorriqueña, cargo la huella imperecedera de mis años mexicanos. En el lapso de entonces al día de hoy, tengo dos nuevos hijos, pero he perdido a mi padre, que se fue sin la dicha de disfrutar este día, seguramente más que yo mismo. Me consuela saber, sin embargo, que siempre tuvo la esperanza de que el momento llegaría.

Claro, ser puertorriqueño no es otra cosa que ser antillano. Y la antillanidad es el comienzo histórico del ser americano. Fuimos, ya se sabe, el laboratorio donde hombres, plantas y demás organismos ensayaron la aventura del gran fenómeno de la transculturación que hizo posible la nueva realidad de las Indias.

Por razones morales y personales, el negro ocupa mi más entrañable estimación dentro de ese proceso. Una vez extinguida prácticamente la raza indígena de nuestras islas -un puñado de décadas después de iniciadas la Conquista y la Colonización-, el negro pasó a ocupar un espacio heroico de lucha frente a la explotación esclavista.

El desarrollo progresivo de la resistencia cultural del negro -a la sombra inicial de las conciencias más lúcidas de la Península y de la protección de los mejores talentos criollos-, constituye uno de los mayores ejemplos de la grandeza humana.

Por eso, en la medida en que el negro obtiene distintos reconocimientos, como resultado de sus ejecutorias sociales, su función ética se torna en el motor que redime a un amplio sector mundial de la ignominia. La reafirmación de sus valores, frente a la cultura del régimen metropolitano -en connivencia con la clase criolla del poder-, significa un desafío radical a este estado de cosas. De ahí que el Negrismo poético de este siglo represente la eclosión de una estética "subversiva". Y, la lírica cubana, su fiel representación dentro del movimiento vanguardista hispanoamericano.

Ese carácter <u>revolucionario</u> del cultivo del tema del negro es patente a lo largo de su presencia en las letras españolas, desde sus primeras manifestaciones en la lírica, el teatro y la prosa castellanas, hasta la hora del surgimiento y la vigencia del Negrismo en este siglo.

Todo nuevo arte, no puede negarse, es una expresión estética revolucionaria dentro de su propio medio de realización. Pero, en el caso de la inserción del negro en la literatura occidental -y creo que sería igualmente correcto decirlo sobre la escultura, la pintura, la música y la danza, por ejemplo-, no se trataba de un asunto "novedoso" y nada más. Lo que entrañaba la inclusión del negro en la corriente lingüística española era un reto muy importante a los esquemas comunicativos de la lengua, desde su nivel más obvio del léxico hasta las estructuras fonéticas, morfológicas y sintácticas. La pugnacidad que entablan con nuestros códigos los elementos de las lenguas africanas que los penetraron es de por sí muy significativo.

Hemos observado, en este estudio, también, que la presencia del negro en la poesía fue un desafío a los cánones de belleza imperantes durante siglos. Fue percibida como una grave irreverencia que cuestionaba los valores, no sólo artísticos, sino morales, sociales y hasta políticos y económicos del capitalismo. Y así era, según hemos demostrado.

¿Qué más puedo decir? Acaso que, en los tres capítulos de esta investigación he tratado de ser veraz con la historia y fiel a mí mismo. También he intentado ser justo y sincero en los juicios. No niego que, en más de una ocasión, no he podido evitar ser exhaustivo. Mis excesos no deben juzgarse ajenos a la intención de ser más preciso y

correcto con la extensa madeja de complicados sucesos. En circunstancias distintas a las que obligan trabajos de esta naturaleza, hubiera sido mi deseo anteceder -con dos estudios que tengo escritos: "Visión panorámica del negro en la literatura de la Península Ibérica" y "Recuento general del negro en las letras hispanoamericanas"- a los tres capítulos de esta obra: "I. Antecedentes y precursores del Negrismo cubano en la lírica nacional"; "II. El Negrismo poético cubano de la Segunda Generación Republicana. Contextos e iniciadores (1926-1931)"; y, "III. El Negrismo poético cubano de la Segunda Generación Republicana. Auge, figuras mayores y seguidores (1931-1936)". Fuera del ámbito académico -que impone, repito, limitaciones necesarias-, este libro tiene otra proyección en "El Negrismo poético cubano de la Segunda Generación Republicana. Descenso y poetas menores (1936-1950)". Las "Conclusiones" aspiran a sintetizar las ideas más significativas expuestas en este texto. La "Bibliografía" se propone una representatividad decorosa. Un cúmulo mayor de fichas conservo para acompañar al proyecto personal que parte del presente esfuerzo.

No voy a señalar aquí ningún mérito posible de volumen. Pienso que la ocasión se presta, más bien, para u n fin más útil: reconocer lo que este tomo debe a otras empresas p r e v i a s, sin que las próximas menciones se tomen como definitivas y totalizadoras. Son, simplemente, una muestra diversa de títulos: Antología de poesía negra hispanoamericana (1935) de Emilio Ballagas, Antología de la poesía negra americana (1936) de Ildefonso Pereda Valdés, Órbita de la poesía afrocubana.1928-37 (1938) de

Ramón Guirao, Lira negra (1945) de José Sanz y Díaz, Mapa de la poesía negra americana (1946) de Emilio Ballagas y La poesía negra en América (1946) de Miguel Román Pérez Echavarría, obras que podríamos llamar "clásicas" en su género.

Otra oleada de estudios y antologías del Negrismo vino años después: Poesía negra (1953) de Juan Felipe Toruño, Raza y color en la literatura antillana (1958) de George Robert Coulthard, La poesía negroide en América (1970) de Rosa E. Valdés Cruz, Lo negro y lo mulato en la poesía cubana (1970) de Ildefonso Pereda Valdés, Poesía negra del Caribe y otras áreas (1972) de Hortensia Ruiz del Vizo, La poesía negrista (1973) de Mónica Mansour, Iniciación a la poesía afro-americana (1973) de Oscar Fernández de la Vega y Alberto Pamies, Poesía negra de América (1976) de José Luis González y Mónica Mansour, Poesía afroantillana y negrista (1976) de Jorge Luis Morales, Antología clave de la poesía afroamericana (1976) de Armando González-Pérez, Homenaje a Lydia Cabrera (1978) [posee gran número de estudios sobre el Negrismo en general] de Reinaldo Sánchez, et. al., La poesía afroantillana (1979) de Leslie N. Wilson y Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante (1980) de Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis.

Resultaría imposible enumerar los ensayos publicados

sobre el tema en periódicos, revistas y textos especializados. Lo mismo sucede con las obras dedicadas a poetas individuales, a temas específicos y a períodos en particular.

Solamente me resta agradecer la ayuda y el auxilio que, en distintos momentos, me han prestado tantas personas en diversos países.

En Puerto Rico, a mis padres, José Isabel Ruscalleda Rodríguez (fallecido) y a mi madre Tomasa Bercedóniz, por el constante amor. A mi hermana, la Dra. Isabel María Ruscalleda Bercedóniz, por las lecturas continuas que realizó del manuscrito, en la búsqueda de las erratas, y por las advertencias que me hizo. A mi esposa, la Dra. América Reyes Ramos, por el apoyo hogareño. A mis hijos, Soledad Isabel, Jorge José y Libertad Isabel, por la comprensión ante las privaciones de mi compañía a las que los sometió este libro durante años. A los amigos José R. Castillo Morales, Mtro. Alfredo González Martínez, Mtro. Wilfredo Ruiz Oliveras y al Dr. Ramón Nenadich Deglans, por los diversos favores que me hicieron. A los compañeros de trabajo, los Catedráticos, Dra. Josefina Rivera de Álvarez y Dr. Manuel Álvarez Nazario, quienes me facilitaron libros de invaluable utilidad. Y a las autoridades académicas del Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, que me apoyaron en este trabajo e hicieron posible la concesión de una licencia sabática durante

el año de 1987-88; entre otros: la Dra. Aura N. Román López, Directora del Departamento de Estudios Hispánicos del mencionado Recinto; el Dr. Alejandro Ruiz Acevedo, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias, y el Dr. José Luis Martínez Picó, Rector. También a las siguientes personas, que colaboraron conmigo en la difícil tarea de la investigación: Prof. Roberto Ramos Perea, Director Ejecutivo del Ateneo Puertorriqueño; el señor Omar Orrusti, Bibliotecario de la Sala de Circulación General de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; la Srta. María Carrasco del Centro de Reproducción de Documentos de la indicada Biblioteca; y el Mtro. Miguel Ángel Ortiz Guerra de la Biblioteca del Recinto Universitario de Mayagüez.

Es justo denunciar aquí la falta de atención y de cooperación recibida de la Dra. Haydée Muñoz Solá, Directora del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico, y de su Ayudante, el señor Israel Silva.

En mis distintos viajes a Cuba, recibí la atención más fina del Poeta Nacional, Nicolás Guillén, a la sazón Presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de ese País; gracias a su intercesión conseguí fotocopias de libros y documentos de gran valor. En la Biblioteca Nacional José Martí me atendieron con gran cortesía y consideración su entonces Director Julio J. Le Riverend Brusone; el amigo Tomás Fernández Robaina; y los compañeros Xonia

Jiménez, Jefa del Departamento de Selección y Canje, e Ivonne Martínez, de dicha Sección; también Araceli García-Carranza del Departamento de Investigaciones Bibliográficas, y Antonio Alonso de la Hemeroteca en aquel lugar.

Va, además, mi gratitud más honda para el poeta Emilio Pagán García, en la ciudad de Nueva York; a la poeta Vilma Bayrón Brunet, en Madrid; y a la especialista en los estudios carpentierianos, Dra. Carmen Vásquez. De estos tres excelentes puertorriqueños obtuve ayuda cuando la solicité.

En México, mi primer reconocimiento tiene que ser para mi Asesor, el Mtro. José Luis González, sin cuya orientación no hubiera sido posible realizar esta obra.

Para los sinodales, cuyos nombres constan en la página inicial de este libro, tengo el mayor respeto y agradecimiento, como miembros del Tribunal Examinador.

Y, al amigo Miguel García Ramírez, que forcejeó conmigo, hombro con hombro, para resolver asuntos capitales durante mi estadía en la tierra del águila y el nopal, no solamente doy las gracias, sino que le tiendo mi más cordial abrazo.

ABREVIATURAS

A

Act. -actualización(es)
Adap. -adaptación(es)
Adv. -advertencia(s)
Apend. -apéndice(s)
Anot. -anotación(es), anotad(as), (os)
Ant. -antología(s), antólogo(s)
As. -asesor(es)

B

B.A.E. -Biblioteca de Autores Españoles
Bibl. -bibliografía(s)
Bio. -biográfico(s)
Br. -bachiller

C

Clas. -clasificación(es)
Col. -colección(es)
Comp. -compilación(es), compilador(es)
Corr. -corrección(es), corrector(es)
Cron. -cronología(s)

D

D. -don
Dir. -dirección(es), director(es)
Dis. -discurso(s)

E

Ed. -edición(es), editor(es)
Ep. -epílogo(s)
Esb. -esbozo(s)
Est. crit. -estudio crítico
Est. prel. -estudio preliminar
Et. al. -y otros

ABREVIATURAS

F

Fin. -final(es)

G

Glos. -glosario(s)

I

Ilus. -ilustración(es)
Imp. -imprenta(s), impresión(es)
Ind. Ono. -índice(s) onomástico(s)
Intr. -introducción(es), introductor(es)

J

Just. -justificación(es)

L

Lib. -librería(s), librero(s)

N

Not. -nota(s)
Núm. -número(s)

O

Ord. -ordenación(es), ordenadas(os)

P

P. -página(s)
Pal. -palabra(s)
Pap. -papelería(s)
Por. -pórtico
Prea. -preámbulo(s)
Pref. -prefacio(s)
Prel. -preliminar(es)
Pres. -presentación(es)

ABREVIATURAS

Pro. -presbítero

Pról. -prólogo(s)

P.S.N. -página(s) sin numerar

Publ. -publicación(es)

R

Rec. -recogid(a), (o), (as), (os); recopilación(es), recopiladas (os)

Red. -redacción(es)

Reimp. -reimpresión(es)

Rev. -revisad(a), (o), (as), (os); revisión(es)

S

Sec. -sección(es)

Sel. -selección(es)

S.F. -sin fecha(s)

S.L. -sin lugar(es)

S.P.I. -sin pie de imprenta

T

Tex. -texto(s)

Tip. -tipografía(s)

Trad. -traducción(es), traductor(a), (es)

V

V. -ver, véase

Var. -variante(s)

Ver. -versión(es)

Voc. -vocabulario(s)

Vs. -verso(s)

SÍMBOLOS

, -rima aguda
/ -límites del verso
// -comienzo de estrofa o párrafo

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES Y PRECURSORES DEL NEGRISMO CUBANO EN LA LÍRICA NACIONAL (1608-1926)

1. Umbral. Como es sabido, la presencia del negro en la literatura española e hispanoamericana es un hecho que se remonta a la expresión artística medieval, en un caso, y a los primeros documentos de la Conquista y la Colonización americana, en el otro. Aquellos textos -pertenecientes a la poesía lírica, épica y dramática y a la narrativa y la historia- recorren un extenso período que culmina en el presente siglo con un movimiento de estudio, valoración y cultivo de las culturas negras en la antropología, la sociología, la biología, la escultura, la pintura, la música, el baile y las letras europeas y de las Américas. Ese Renacimiento Negro, Negrismo o Negritud tuvo su lapso de vigencia alrededor de una década antes de la Primera Guerra Mundial y una década después del segundo grave conflicto entre las potencias capitalistas del Viejo Continente y los Estados Unidos que envolvieron a la mitad de la población del planeta. Naturalmente, existen semejanzas y diferencias entre las expresiones poéticas que tienen como objeto al negro en español, inglés, francés y portugués. Nuestro interés, sin embargo, radica en particularizar aquellos elementos que imprimen a la modalidad cubana sus rasgos decisivos. Asimismo, intentaremos formular una explicación a sus características más sobresalientes a la luz de las intenciones estéticas envueltas y de las condiciones sociológicas que prohijaron su revelación. Cuba, la mayor de las Antillas hispanoparlantes, tiene significativos fundamen-

tos históricos y una cantidad notable de talentos líricos para ofrecer algunos modelos dentro de esta variedad poética.

2. Revelación. El surgimiento del hombre negro como objeto artístico dentro de la producción cubana en verso ocurre en el Espejo de paciencia (1608) de Silvestre de Balboa Troya y Quesada (1563-1649?), natural de Gran Canaria y avecindado en Puerto Príncipe. Se trata de un poema en octavas reales a la manera de la épica culta renacentista que, en América, se incia con La Araucana (1569-90) de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-94). Estamos, pues, ante el primer documento literario de la Isla. Consta de dos cantos (70 y 76) que suman 146 estrofas y narran el secuestro de Juan de las Cabezas Altamirano, Obispo de Cuba (1602-10), ocurrido en 1604, a manos del pirata francés Gilberto Girón, asimismo como su rescate por parte de un valeroso grupo de vecinos del Hato de Yara (Oriente), dirigidos por Gregorio Ramos, y la consecuente muerte del "luterano" ofensor, resultado de su enfrentamiento con el negro Salvador.

Pese a que Espejo de paciencia no es una obra de mayores méritos literarios, no deja de ser significativo que, en este primer esfuerzo estético de las letras cubanas, el negro ocupe un lugar destacado, central, podríamos decir, y brevemente protagónico, en un poema épico en el que otros personajes de mayor nivel social lucen descoloridos. Efectivamente, aunque la participación del negro no rebasa el plano descriptivo y ocasional, su intervención resulta decisiva en el desenlace del conflicto entre los bandos en pugna.

La participación del negro en los versos de Silvestre de Bal-

boa tiene dos dimensiones; una, genérica, que no posee otro mérito que el de completar el cuadro de la sociedad cubana de principios del siglo XVII y confirmar su posición medular dentro de la estructura colonial; y, dos, particularizar un caso representativo de unos atributos presentesen un vasto sector de la emergente nacionalidad.

Junto al blanco europeo y al indio aborigen se encuentran "cuatro etíopes color de endrina"[1], quienes han echado su suerte junto a los otros elementos del País frente al enemigo común. En otras ocasiones se observa una simpatía algo paternal al referirse el autor a "un negrito criollo" o, a este mismo, como "negrillo".[2] De todos modos, la visión es afectuosa. Aún más, es honesta y justiciera: "y los cuatro etíopes esforzados/ hicieron el deber como soldados."[3]

Claro, con la figura del negro Salvador, hijo de Golomón, el reconocimiento y el elogio alcanzan su máxima expresión. No escatima el poeta en señalar a este esclavo como "digno de alabanza", "valiente", "brioso", y añadir:

> ¡Oh Salvador criollo, negro honrado!
> ¡Vuelve tu fama y nunca se consuma;
> que en alabanza de tan buen soldado
> es bien que no se cansen lengua y pluma!
> Y no porque te doy este dictado,
> ningún mordaz entienda ni presuma
> que es afición que tengo en lo que escribo
> a un negro esclavo, y sin razón cautivo.[4]

---

[1] Silvestre de Balboa, Espejo de paciencia, p. 77. Citamos de la edición de Universal.

[2] Ibid., p. 77 y 78.

[3] Ibid., p. 81.

[4] Ibid., p. 84.

Todavía le resta agregar, de manera prosopopéyica, y se diría que un tanto proféticamente, si recordamos la importancia de Bayamo en la lucha por la independencia cubana en el siglo XIX:

> Y tú, claro Bayamo, peregrino,
> ostenta ese blasón que te engrandece;
> y á este etiope, de memoria digno,
> dale la libertad pues la merece.
> De las arenas de tu río divino
> el pálido metal que te enriquece
> saca, y ahorra antes que el vulgo hable,
> á Salvador el negro memorable.[5]

Luego se singulariza a un negro adicional en este segundo canto, pero de un modo fugaz, aunque no exento de la misma actitud laudatoria para los miembros de esta raza: "y Manso el negro, pero buen soldado,/ con un su hermano que es valiente mozo".[6]

Queda incorporada, por consiguiente, la figura del hombre negro cubano al quehacer poético del País. En este momento, destacan dos situaciones: su arrojo y valentía, atributos que convierten a Salvador en el eje central del asunto, en el momento en que es quien vence al villano, representado por el pirata Gilberto Girón; y su condición de negro esclavo, "sin razón cautivo."

3. Corriente paralela. No hay duda de que, junto a la expresión culta de los poetas, echaba raíz y florecía la expresión misma de las más diversas culturas africanas que se manifestaba en los rituales y cantos litúrgicos que efectuaban los es-

---

[5] Ibid., p. 84-85.
[6] Ibid., p. 85.

clavos en las prácticas públicas de sus costumbres o en la privacidad de sus organizaciones secretas. Elemento fundamental de aquel quehacer cultural fue la plasmación de una rica veta poético-musical, primero en las lenguas africanas, y luego en español, idioma en que se traduce el sangriento proceso de transculturación que desemboca en la cristalización de la personalidad y la idiosincracia cubanas.

En lo que no cabe la menor duda es que, mientras la poesía culta inicial en que el negro era objeto de atención sociológica se vertía por el lado argumental, el decir lírico del esclavo prestaba interés primordial a formas y técnicas expresivas en las que bullía el carácter de su raza.

3.1 En el largo camino de los siglos, el caudal de la creatividad religiosa y festiva del negro analfabeto siguió siendo fruto de cultivo en los terrenos de la manifestación popular, ágrafa, como lo fue en la ya lejana tierra madre. Los ritmos y las repeticiones, entre otras cosas, eran un modo de escribir en la memoria personal y colectiva una manera particular de ser. Más que lo circunstancial, se empeñaban por inscribir la íntima palpitación con la que se definen frente a la vida. Ante la destrucción física de la persona en los campos de explotación económica, interesa superar la agresión contra su libertad por medio de la rebelión afirmativa de la cultura.

En Cuba -y en el escenario americano en que el negro ocupa la literatura y el arte-, este hecho responde a unas circunstancias históricas. Fue y es expresión genuina de la realidad sociológica profunda que caracteriza al mundo caribeño. En Europa, na-

turalmente, el negrismo nació como una curiosidad intelectual que se traduce en una moda dentro del conjunto de "ismos" que cundieron en los primeros lustros del presente siglo. En los Estados Unidos y en los países de nuestro continente que cultivaron este modo artístico en sus diferentes idiomas también esa expresión se justificaba a la luz del mestizaje imperante, en unos casos; del predominio de los negros en otros o bien de una significativa presencia en los escenarios nacionales.

Lo importante en Cuba, sin embargo, es que la poesía anónima de los cantos litúrgicos o de los cantos de cabildo perteneciente a los esclavos define una serie de elementos claves en los llamados versos negros del siglo actual. Por cierto, muchos de ellos, presentes en la poesía peninsular e hispanoamericana del Renacimiento y el Barroco, en personalidades como Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz, de la segunda mitad del Siglo de Oro.

3.2 Ya en el siglo XVIII, en la Isla, la expresión en verso exhibe el empleo de la onomatopeya y la reproducción del habla de los negros, tal como se observa en el poema "Cantos de cabildo":

> Piqui, piquimbín,
> piqui, piquimbín;
> tumba, muchacho,
> llama bo y tambó.
> Tambó ta brabbo.
> Tumba, cajero.
> Jabla, mula.
> Piqui, piquimbín,
> piqui, piquimbín.
> Pa, pa, pa, praca,
> prácata, pra, pa.
> Cucha, cucha mi bo.[7]

---

[7] Anónimo, "Cantos de cabildo", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, p. 3.

Alejo Carpentier, La música en Cuba, p. 287-288, registra la creación criolla bien temprano: "El Son de la Má Tecdora constituye el más típico ejemplo de ello, en el siglo XVI."

Aún más, otras dos peculiaridades merecen destacarse por la preeminencia que poseen como elementos definidores de este modo poético: la utilización de la música y los instrumentos de percusión como objeto de preocupación literaria y el ensayo de la repetición como recurso, en sus diversas formas de manifestaciones: estribillos, anáforas, aliteraciones, y cualesquiera otras maneras posibles de ejercicio técnico. En los versos transcritos es palpable lo que señalamos.

Por último, pero no menos importante, se observa la recurrencia del apóstrofe como medio de creación dramática que culmina en diálogo sugerente, incitante o bien capaz de permitir la protesta o el reto. Asimismo, ya se manifiesta la pregunta retórica, por medio de la cual se incita o provoca interés en el asunto bajo consideración:

> Dondó jachero
> pa un palo.
> Palo ta duro,
> jacha no cotta.
> Palo ta brabbo.
> ¿Qué son ese?[8]

Hay otros casos en los que las "voces" africanas ocupan un espacio significativo en la plasmación de una expresión en "lengua" del continente negro, como es el poema "Canto congo de cabildo para tres tambores" del siglo antes señalado. Valga puntualizar en esta oportunidad que ese código expresivo, extraño para nuestros conocimientos, pudo haber sido el modelo para la invención del recurso de la jitanjáfora, medio por el cual ...

---

[8] Anónimo, Loc. cit.

los poetas cultos, en determinado momento, ofrecieron una alternativa verosímil al desconocimiento de los idiomas y los dialectos que trajeron los esclavos como lengua materna. Hecho medular, desde el punto de vista artístico, es que se creó un recurso sonoro totalmente ajeno a la semántica. Este invento podría describirse como un objeto lingüístico vacío de sentido lógico. Véase lo que resulta ser un ejemplo del fenómeno descrito en el poema previamente identificado:

¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri mambo.
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri diambo.
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri dinga
¡Engó teramene!
Jabre cutu muana inquén diame.
¡Engó teramene!9

3.3 La expresión popular de la cultura negra en la poesía a lo largo de los siglos XVIII y XIX consolida el empleo de los caracteres reseñados en los dos casos analizados. A ello se suma el tratamiento de temas o motivos que imponen pauta a los poetas del negrismo en el presente siglo. Aparecen algunos nombres famosos de negras, como en "Mama Iné";[10] son objeto de atención las comparsas, lo que es palpable en "Cantos de comparsa",[11] sección que recoge varios poemas en la antología de Ramón Guirao que manejamos; ocupan interés las culebras en "Canto para matar culebras" y "La culebra se murió";[12] interesan las rumbas, los so-

---

9 Anónimo, Ibid., p. 4-5.

10 Anónimo, Ibid., p. 9-10.

11 Anónimos, Ibid., p. 6-12. Incluye : "Ta Julián" (6-7), "Canto para matar culebras" (7-9), "Mama Iné" (9-10), "La culebra se murió" (11) y "Mandinga moro" (11-12).

12 Anónimo, Ibid., p. 11.

nes en "Canto para toque de rumba" y "Son".[13]

No está de más que recordemos algunos de los fragmentos que se transcriben a continuación para que, en el momento apropiado, calibremos en qué medida poetas como Ramón Guirao, José Z. Tallet, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas son deudores de la tradición poética del negro cubano:

Aquí etán todo lo negro,
que benimo a sabé
si no consede pemmiso
pa ponenno a molé.
¡Ay, Mama Iné!...
Bamo a cottá la caña
que bamo a molé.
¡Ay, Mama Iné!...
¡Ay, Mama Iné!... "Mama Iné", vs. 1-9
.....
(¡Báquini ba di ba yo!)
-¿Qué nimá son ese?
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Yo coje guataca.
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Yo coje la pala.
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Tierra co l'asaó.
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Ma Rosario ta buena.
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Mañana ba trabajá.
(¡Báquini ba di ba yo!)
-Grasia ta Juliá.
(¡Baquini ba di ba yo!)
-Fué quié la maté.
(¡Cángala lagontó!) "Ta Juliá", vs. 20-36
.....
-¡Mamita, mamita!
Yen, yen, yen.
¡Culebra me pica!
Yen, yen, yen.
¡Culebra me come!
Yen, yen, yen.
¡Me pica, me traga!
Yen, yen, yen. "Canto para matar culebras", vs. 1-8
.....

[13] Anónimo, Ibid., p. 12-13, 14.

La culebra se murió,
Don Panchito la mató.
A tí mimmo te picó,
Don Panchito la mató,
a tí mimmo te picó.

"La culebra se murió", vs. 1-5

.....

Mulatica colorá,
aprende d'esa negrita
que se planchó la pasita,
se cotó la melenita
y tiene la bemba rosá.
Aprende de la negrita,
cótate e moño
colorá,
cótate el moño
colorá;
aprende de la negrita.
Aprende de la negrita
que sabe labá,
planchá,
que se cotó la melenita
y e la reina d'el solá.[14]

"Son", vs. 1-16

4. Bajo el signo romántico-modernista. Después de Silvestre de Balboa, los poetas asociados con el negro durante los siglos XVIII y XIX -no se conoce ningún otro creador en la centuria del Espejo de paciencia relacionado poéticamente con los esclavos- ocupan un lugar verdaderamente modesto, para ser precisos. Aunque, en conjunto, poseen, claro está, el mérito de imprimirle continuidad a un asunto que, con el transcurrir del tiempo, cobraría enorme significación. En ello, están envueltos, blancos, mulatos y negros que, por distintas circunstancias, abonan el débil hilo de una difícil trayectoria.

4.1 No es del todo inútil recordar algunos de los escritores que incursionaron en el mundo del verso, aunque su vinculación estrecha y fundamental con el negro provenga más bien de sus nexos sociológicos, personales y morales en que los ubica la historia:

---

[14] Anónimo, Ibid., p. 9-10, 7, 7-8, 11 y 14.

Manuel González de Sotolongo (¿ - ?) posee el dudoso privilegio de haber sido el responsable de la primera manifestación poética que expresa la discriminación racial con una décima (ca. 1789) redactada en latín contra Manuel Socorro Rodríguez (1758-1818), periodista y posiblemente el primer poeta mulato; Juana Pastor (¿ - ?), pese a su condición mulata, se distinguió como educadora y poeta de fácil improvisación; algunas décimas suyas (ca. 1815) se conservan, aunque el grueso de su obra se ha perdido; José María Heredia (1803-39), durante mucho tiempo considerado como el poeta nacional, parece haber escrito una "Canción a la abolición del comercio de negros", en 1817, según un conocido crítico de la poesía negrista,[15] aunque la misma no se incluye en sus Poesías completas;[16] no obstante, en "Himno del desterrado" es capaz de entender la radical contradicción existente entre la patria natural y la patria humana: "la belleza del físico mundo,/ los horrores del mundo moral"; e inmediatamente define la grave situación imperante en Cuba: "¿Ya que importa que al cielo te tiendas/ de verdura perenne vestida,/ y la frente de palmas ceñida/ a los besos ofrezcas del mar, // si el clamor del tirano insolente,/ del esclavo el gemir lastimoso,/ y el crujir del azote horroroso/ se oye sólo en tus campos sonar?"[17]

4.2 Si la pasión romántica por la libertad no permite a Heredia

---

[15] José Antonio Fernández de Castro, Tema negro en las letras de Cuba, p. 36.

[16] José María Heredia, Poesías completas, México, Porrúa, 111 p.

[17] Ibid., p. 51.

hacer caso omiso de la lacra social que asola a la sociedad cubana, el esclavo liberto Juan Francisco Manzano (1797-1854), acaso precisamente por su condición inferior en la estructura de clases prevaleciente en el momento, no muestra preocupación alguna por el sufrimiento de su raza y el suyo propio. Su nombradía, como dicen los cubanos, radica en las Poesías líricas (1821) -conocidas también como Cantos a Lesbia- y el ensayo dramático Zafira (1842). Para nosotros, sin embargo, posee importancia la confesión que dejó en sus Apuntes autobiográficos (1839), escritos a instancias de su mentor y animador Domingo del Monte y publicados por primera vez en español en 1937. Aquí sí, distinto a lo que ocurre en los versos, está patente la conciencia de su desdicha.

4.3 El caso de Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido (1809-44) el poeta mulato más celebrado de su tiempo, es verdaderamente patético. En gran medida, malgastó su talento poético en la lisonja y la adulación a figuras poderosas de la época. Irónicamente, la injusta ejecución que padeció como resultado de la llamada Conspiración de la Escalera (1844), dio a su biografía el decoro patriótico que no siempre observó en la vida. No es de extrañar que el terrible drama de la esclavitud le resultara artísticamente ajeno, pese a la denuncia de su propia sangre.[18]

4.4 José Jacinto Milanés (1814-63), otro de los participantes de la tertulia delmontina, aparte de satirizar a Plácido en "El poeta envilecido", dejó constancia de su preocupación por el esclavo en "El negro alzado" (1835), romance en el que un mayoral aguarda la captura del negro Julián (escapado junto a

---

[18] Aunque, en alguna ocasión, no puede evitar que la reali-

(CONTINÚA)

su esposa Soledad) para someterlo a los más bárbaros castigos, mientras fustiga al hijodel negro que juega con sus retoños blancos:

"Desde bien temprano está
Silverio con mis tres perros,
en aquel cañaveral
del vecino, registrando
todo, para ver si da
con él."...
.....

..."Por esta cruz
santísima, que a Julián,
si hoy no lo coge Silverio,
aunque venga Dios de allá
del cielo, y por él me pida,
le tengo de ver pelar
con el mayor bocaabajo
que se dio ni se dará."

.....

..."Perro, anda acá:
entretén mis hijos"...19

4.5 Francisco Muñoz del Monte (1800-68), nacido en la República Dominicana y cubano por adopción, posee el mérito de haber sido el primer poeta en poner de relieve a la mujer surgida de la unión de blanco y negro . En fecha bien temprana, su poema "La mulata" (1845) -típica composición poliestrófica de este período, escrita en cuartetas, redondillas, octavas italianas, así como el mismísimo romance heroico-, logra caracterizar a la mujer fatal, sensual y devoradora de hombre. Este ser fronterizo, como una serpiente insaciable, deja para la poesía una imagen clásica dentro del negrismo:

dad le dicte una ironía en sus "Epigramas", Poesías completas, p. 291: "Si a todos, Arcino, dices,/ Que son de baja ralea,/ Cuando tienes a Guinea/ En el pelo y las narices"...

19 José Jacinto Milanés, "El negro alzado", en Mirta Aguirre, et. al., Ant(s)., Poesía social cubana, p. 45, 47. (Subrayado del autor.)

Ser mulata es ser candela,
ser mulata, es imitar
en el mirar la gacela,
la leona en el amar.

.....

Punto de transición entre dos razas
discordes, implacables, rencorosas,
el Cáucaso por suya la reclama,
como suya el desierto la pregona.

.....

Y en tus brazos locamente
el hombre cae sin sentido,
como cae en fauce hirviente
de americana serpiente
el pájaro desde el nido.

.....

Elástica culebra, hambrienta boa,
la mulata a su víctima sujeta,
lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta,
y chupa y lame y muerde su furor.

Y destrenzado el pelo de azabache,
febril el pecho y la mirada hosca,
retuerce el espinazo, el cuerpo enrosca
y los brazos le clava en derredor.[20]

4.6 Bartolomé José Crespo y Borbón (1811-71), nació en el Ferrol Galicia, pero a la temprana edad de los doce años ya estaba en Cuba. Luego de la mediatización de la ingente tarea antiesclavista desarrollada en torno de la tertulia delmontina, la figura de Creto Gangá -seudónimo del poeta- tiene la importancia de prestar atención al negro en "el aspecto colorista, pintoresco, teatral, de la población de color libre y esclava"..., "...en la existencia más o menos alegre y confiada de la sociedad de San Cristóbal de La Habana, y sus alrededores."[21]

---

[20] Francisco Muñoz del Monte, "La mulata", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, p. 156, 158, 159, 160.

[21] José Antonio Portuondo, "Prólogo", en Mary Cruz, Creto Gangá, p. 8.

No obstante la actitud socialmente conservadora del autor, reprimida la labor humanitaria de los artistas liberales por el despotismo de turno, no puede menospreciarse el hecho de que Creto Gangá resulta ser, en palabras de una estudiosa cubana, "uno de los precursores de nuestro teatro popular y creador del único 'escritor bozal' en nuestra historia literaria."[22]

Llama la atención que, dos años después del poema de Muñoz, Crespo y Borbón explore en "La mulata" (1847) la esencia de su ser, abundante en contradicciones. Como aquél, sus versos se montan en un español correcto; normativo, se diría. La diferencia marcada entre uno y otro reside en que, en el presente caso, ha desaparecido la nota eminentemente sexual que permea la creación del poeta dominico-cubano. Interesa, pues, traer a colación que vive entre la herejía y el cristianismo; que su piel participa de los dos mundos que la constituyen; que despierta emociones encontradas; que posee, en voz palesiana, un caderamen majestuoso, el cual evoca cortinas, toldos, barquilla, papalote, majá -nótese la imagen de serpiente,coincidente con Muñoz del Monte,que no podía faltar-, caña brava, bandera, gallardete, paloma y molinillo.

He aquí la cadena de comparaciones en el segundo romance:

Que más que mujer parece
por lo que se contonea,
una barquilla azotada
por el viento y la marea;
empinado papalote
cambiando con ligereza;
majá que ondulante sigue
con velocidad su presa,

---

[22] Mary Cruz, Ibid., p. 16.

caña brava remecida
por remolinos, bandera,
o gallardete a quien vientos
siempre encontrados flamean;
paloma de cola alzada
que alegre se povonea;
molinillo de batir
chocolate en mano diestra.[23]

Por cierto, los versos ya transcritos son una refundición, una síntesis de un cuadro más extenso incluido en el libro Las habaneras pintadas por sí mismas, en miniatura (1847), donde se describe, con todo el colorido costumbrista, a esta mujer en su doble condición de esclava y ser libre.

No asoma aquí, claro está, el lado terrible y cruel de la servidumbre, sino la visión alegre, en armonía con el hombre blanco y la sociedad esclavista que la humillaba. Es, precisamente, frente a esta actitud de "hacerse de la vista larga" ante el grave drama moral de Cuba, que puede catalogarse como cómplice y reaccionaria la ideología que sustenta el enfoque de la realidad que manifiesta este autor.

No es distinto, en el fondo, el testimonio de su otro tipo de producción caracterizado por el lenguaje negrista. La imagen recreada es del todo espuria. El mérito de su manifestación poética no reside, de ningún modo, en la clave ética de sus móviles. Su valor fundamental es de naturaleza formal, estilística. En la cobertura lingüística, pues, tiene que buscarse la aportación de Creto Gangá. Lo que no debe pasar por alto es el hecho de que en él es patente el divorcio de una postura moralmente justiciera con el acierto técnico del oficio del versifi-

---

[23] Bartolomé José Crespo y Borbón, "La mulata", en Emilio Ballagas, Op. cit., p. 95.

cador.

Ya en Laborintos y trifucas de Canavá. Veraero hitoria en veso de lo que pasá en la mácara a yo Creto Gangá y nengrita mío Frasica lucumí. Cuentá po yo memo (1846) está presente la jerga negra en unas décimas que narran la coquetería de la mujer que lleva a su negro a pelear con un estudiante blanco que le disputa la pareja. Ésta responde a las características sensuales con que se fabrica un estereotipo. Su conducta, eventualmente, lleva a Creto a estallar en cólera, como resultado de los celos que provocan los requerimientos amorosos de su rival.

He aquí los versos:

Frasica que se lo cucha,
se poniva mu contento,
y lo jase cumprimiento
que a mí no lo guta mucha.
Tudiante que lo son trucha,
se dise tanto cosita,
que yo lo mirá nengrita
como la mecocha brando,
y ya yo me va mocando
y corason me papita.
.....
¡Ay Diá! ¿po qué branco son
tan amigo cane prieto?
Como yo se ñama Creto
que no sabe la rason.
La negra son carabon;
la branca son como harina:
carabon, pellejo tina;
harina, lo limpia; luego
lo branco son gente siego
que guta cosa cuchina.
.....
Allí lo da sapatiao
de chancreto y sopramoco,
y se fata poco, poco,
pa que lo había pichao.
Nelle tambié me laigao
un trompá rigulá;
ma poruno que elle da,
yo lo fina sinco, sei,

dese que ñama a la ley
mosotro negro gangá.24

En el "Canto de bodas" de Un ajiaco o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura (1847) tenemos la imagen perfecta del negrito que con su habla bozal expresa la felicidad capaz de alcanzar en un medio convulsionado que había visto apenas algunos años atrás una de las represiones más brutales contra los negros que se registra en la historia de Cuba. Naturalmente que -al hacer abstracción de los crímenes de La Escalera bajo Leopoldo O'Donnell-, con esta obra de aparente inocencia, se velaba la realidad cardinal del País.

Obsérvese en este contexto el carácter retrógrado del mensaje explícito en estos versos:

LOS CASADOS. Nengrito má fotuná
no lo salí lan Guinea.
¡Jah! bindita hora que branco
me lo traé neta tierra.
Ya yo son libre,
yo tá casá
mi su amo memo
me libertá.

EL CORO. ¡Guah! ¡Guah! ¡Guah!
¡Baila, carabela,
menfalo la pata!
Cañuto son libre
y casa cum Pancha.

LOS CASADOS. La tierra branco son groria
cuando se jalla amo güeno.
¡Jah! la mío son critiano
y como súcara memo.25

Así como en el "juguete cómico" anterior es evidente la conse-

---

24 Bartolomé José Crespo y Borbón, Laborintos y trifucas de Canavá, en José Lezama Lima, Antología de la poesía cubana, III, p. 159, 156, 168.

25 Bartolomé José Crespo Borbón, "Canto de bodas", en Emilio Ballagas, Op. cit., p. 96.

cuencia de una posición política ante el serio dilema insular, en "Yo me va pa Califoñia" (1849) merece destacarse claramente un acontecimiento fundamental en la expansión territorial norteamericana hacia el oeste. Se trata del descubrimiento del oro en aquel lugar en 1848 y las repercusiones que éste tiene en sitios como La Habana, geográfica y políticamente ajenos a la vida nacional norteamericana, aunque no totalmente desvinculados.

Ahora, el hecho es que el poema es la expresión de un deseo personal ante un suceso continental en la jurisdicción anglosajona. Llama la atención, sin embargo, que en el empeño puesto en la falsa estructuración de esa imagen del negro, el autor no pueda evitar contradicciones obvias que denuncian lo espurio de su planteamiento de armonía y felicidad que ha venido engarzando:

¡Bindito sa Dió que ya
se cabá toro mi pena,
y de tuiticu lo probe
que se murí de miseria!
.....
¡Jah! yo lo tiene mi sojo
muy papujao y mu seca
de tanto como lo llora...
poque la Bana ya deja,
donde pasá tanto guto,
drivisione y cumprasensia;...[26]

En realidad, toda la situación planteada consiste en establecer, de manera oportunista, las diferencias entre La Habana y California por mera conveniencia propia. A estos efectos, no hay empacho alguno en tirar por la borda la antigua felicidad

---

[26] Bartolomé Crespo y Borbón, "Yo me va pa Califoñia", en José Lezama Lima, Op. cit., p. 145.

predicada:

> ...¡Jah! ¡güena
> jinchara va a dame yo
> nese bindisio tiera
> cun la oro que en la Bana
> tanto incuentráselo cueta![27]

Allá, pues, todo es abundancia: riqueza y felicidad, lo que le permitirá ..."tapalo tanto boca/ cuchina que me dimpresia".[28] Entonces se le filtra la palabra tremenda ("dispresia") que contiene la terrible verdad sobre la esclavitud, el prejuicio y la opresión que asfixian a la sociedad cubana. Lo que sucede, naturalmente, es que esta desgracia no es una categoría moral de su consciencia. Por eso, su afán es el de alcanzar la respetabilidad quevedesca del dinero que representa el oro. Su perversión consiste en que, con éste, no va a ser un ser humano mejor. Por el contrario, se propone emular a los opresores: "jura por Vrigen de Regra,/ que sin mimoriale, narie/ lo va a dentrá po mi pueta!"[29]

4.6.1 No cabe duda de que Bartolomé José Crespo y Borbón tiene una significación singular en el desarrollo del negrismo poético culto en las letras cubanas. Es el primer poeta que, desde su ámbito letrado y desde la perspectiva del hombre blanco (recuérdese que había nacido en El Ferrol, Gali-

---

27 Ibid., p. 148-149.
28 Ibid., p. 149.
29 Ibid., p. 150.

cia, y que fue llevado a la Colonia apenas a los doce años), interpreta al negro como elemento costumbrista del Romanticismo. Tiene, además, el mérito de incorporarlo al teatro bufo como figura central. Lo que, sin embargo, le imparte al negro suyo un carácter especial es el empleo del lenguaje bozal, el cual no es otra cosa que una forma muy incorrecta del español de la época usada por los africanos relativamente recién llegados a la Isla. En dicha jerga reside el acierto estilístico logrado por el autor. En sus particularidades lingüística están las semillas de una expresión poética típica; es decir, en buena medida, característica. En este sentido es, sin duda, un precursor importante de esa variante lírica del negrismo que hace hincapié en la utilización de un código expresivo de claves muy suyas. Hay, pues, en esta vertiente, mucho de teatralidad, por un lado; y, por el otro, un gran esfuerzo técnico encaminado a reproducir la palabra precisa que se identifica con el negro y que, a la vez, lo define. Por estos rumbos se maneja el símbolo vocal, más como objeto sonoro que como cápsula de un valor semántico. El peligro de esta tendencia estriba en que el poema se constituya en una pieza del tipicismo, de la bufonería y la chacota insustancial. Su alcance, entonces, se limita a la frivolidad de la ocasión y a la abstracción falsificadora de los graves asuntos de naturaleza moral que obvia una comicidad machorra. Por aquí puede apuntarse la debilidad de la creación de Creto Gangá, en términos generales. Su labor, no obstante, es singular para su época, si

estamos advertidos de que el negro, en aquella sociedad colonial -que emplea la esclavitud como herramienta al servicio de una economía capitalista internacional-, era el segmento social más despreciado de los sectores populares.

El manejo del lenguaje como instrumento para el ritmo y la musicalidad no está dentro del dominio de las destrezas de este poeta, cuya habilidad para captar la palabra de los negros del solar habanero corre pareja con la maestría con que supo traducir en la escritura un idioma burlado y vituperado por los estamentos de poder blancos que gobernaban al País. En este sentido, su aportación lo coloca entre los autores del Siglo de Oro que retrataron de esa misma manera a los negros en la Península y los creadores del siglo XX que abordaron el tema desde este ángulo.

4.7 El caso del poeta popular Manuel Cabrera Paz (1824-72), natural de Artemisa, Pinar del Río, complementa, en cierto modo, la obra poética de Crespo y Borbón. Éste fue un hombre que tuvo como maestro a José de la Luz y Caballero y que comenzó estudios de Derecho y de Medicina. Aquél fue un sencillo versador provincial sin mayor bagaje cultural. Entre su producción poética destacan: "Exclamaciones de un negro en las fiestas efectuadas con motivo de la inauguración del patrono de este pueblo, San Marcos, el 25 de Abril de 1857" (c. 1857) y "Los esclavos en Cuba" (?)

Llama poderosamente la atención el hecho de que Cabrera Paz -hay que suponer que desde su perspectiva blanca, puesto que nadie destaca su raza negra o su condición mulata-

se identifique tan solidariamente con la tragedia del esclavo y exprese su simpatía por este elemento medular de la cubanidad. Lo que es digno de subrayar en él es el empleo de la décima como vehículo de manifestación en este asunto, puesto que, como se sabe, la espinela es una estrofa de origen culto, llegada de España, y que, tanto en Cuba como en Santo Domingo y Puerto Rico, se convirtió en medio adecuado para la expresión campesina del hombre blanco, por supuesto.

Las décimas de las "Exclamaciones de un negro..." son, como se ha dicho, la plasmación <u>en congo</u> -en bozal, se ha señalado, en el caso de Creto Gangá- de los acontecimientos populares y el servicio religioso efectuado para la ocasión. La narración de los sucesos nos dejan un cuadro animado de las costumbres practicadas en momentos como el que nos ocupa: vestimentas, arreglos, músicas, conversaciones, misa y el regreso al bohío:

Como que yo ta cuchá
la gente que jabla tanto
de la fi e ta de lo santo,
yo tambié me calentá. (I, 1-4)
.....
Yo mirá gente crabando
la caña braba la suelo;
sábana, manta, pañuelo
la punta suyo bolando; (II, 1-4)
.....
Yo llegá, quitá cachucho,
cuchá música bonito
de ese guitarra chiquito
que lo toca con serrucho, (III, 1-4)
.....
La niña que ta lentrando
no son critiano ninguno:
pue ta lentrando uno a uno,
na má que fasitoriando.
La mitá ta conbersando

como loro: ¡beri beri! (V, 1-6)
.....
Cura ta jasiendo misa,
niña ta sacando leye,
moso ta mirando neye,
neye ta mori de risa...
..... (VI, 1-4)
Cura que no son de acá,
ta caramá como chiba;
soma cabesa ya riba,
luego ta jabrá, jabrá...(VII, 1-4)
.....
Hora muchacho sacá
prato grande que tené
tanta piaso la papé
como santo burujá. (XI, 1-4)
.....
Luego, po la calle Reá,
to la gente se parama;
Santo, caramá su cama,
ba palante, ba pasiá... (XII, 1-4)
.....
Ya mi llegá la bují:
hora me ba la conuco
cotá cochino bejuco
y luego me ba drumí,
Lamo ta regañá mí; 30 (XIII, 1-5)

Las cuatro décimas de "Los esclavos de Cuba" pertenecen al tratamiento del tema negro que emplea para su propósito el español normativo del hombre común. La meta de caracterizar al hombre de piel oscura a través de los rasgos intrínsecos de su voz ha cedido ante la intención de transmitir un mensaje que prevalece sobre los accidentes que ha sufrido la lengua de un sector social castigado con la opresión y la ignorancia. La denuncia de una injusticia social tiene prioridad en su agenda ética sobre el alarde lingüístico. Desde el molde poético del blanco culto emprende el ataque de la iniquidad. Para hacer constar su claro dominio

---

30 Manuel Cabrera Paz, "Exclamaciones de un negro...", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, p. 18, 19, 20, 22, 23. (Los números romanos y arábigos, entre paréntesis, indican las estrofas y los versos, respectivamente.)

de la décima, se impone una glosa que le servirá de pie forzado. Difícilmente pueda hallarse en aquellos días una condena semejante a la esclavitud en la poesía de entonces.

Comienza por establecer la igualdad de los hombres, a la luz de la doctrina cristiana que los pretensos creyentes niegan con sus ejecutorias:

> La Divina Providencia,
> con sus miras maternales,
> hizo a los hombres iguales
> sin ninguna preferencia;
> mas la cristiana potencia,
> desnuda de humanidad,
> desconoció la igualdad,
> esclavizó al inocente
> y el infeliz sedicente
> reclama su libertad. [31]

Luego acude al señalamiento de la Iglesia en relación con la trata esclavista y la responsabilidad que cupo a la religión en este negocio inmoral. Pensaba acaso en la intervención de Urbano VIII (1639) en este asunto:

> Allá en tiempo inmemorial
> el Pontífice Romano,
> permitió el comercio humano
> sin un derecho legal;
> mas dijo en su pastoral
> que fuese en ley instruído
> el africano traído,
> y que diez años sirviera,
> pero no que esclavo fuera
> habiendo libre nacido. [32]

Insiste en la culpabilidad de un cristianismo mal entendido y peor practicado ante el dilema de la esclavitud:

> Esa ley de cristianismo

---

[31] Manuel Cabrera Paz, "Los esclavos de Cuba", en Armando Guerra, "Presencia negra en la poesía popular cubana del siglo XIX", Estudios Afrocubanos, La Habana, 1939, III, 1-4, p. 25.

[32] Loc. cit.

que encarga la mansedumbre,
consiente la servidumbre
y el bárbaro despotismo;
eso no es catolicismo
del hipócrita atrevido:
en otro culto ha vivido;
por eso entre sus estados
lleva los grillos pesados
el esclavo envilecido.[33]

Incluso, opone esta práctica denigrante entre cristianos y moros (los llamados infieles), y éstos resultan favorecidos en su estimación:

Contra el derecho de gentes
los moros cuando apresaban,
al sujeto esclavizaban
pero no a sus descendientes;
y a los que eran obedientes
en adorar su deidad
les daban la libertad;
y aquí lo contrario he visto:
el esclavo adora en Cristo
y muere en cautividad.[34]

Con Crespo y Borbón, Cabrera Paz deja establecida lo que podríamos llamar la visión lingüística del negro que, por ser costumbrista, es de fachada. En busca del tipicismo, dejaron el retrato exterior. Creto Gangá está más cerca de la caricatura y la mofa, es cierto. Su bufonería urbana contrasta un tanto con la mayor naturalidad del personaje campesino del artemisano, no exento totalmente de socarronería. La trascendencia de este ejercicio poético tiene su mayor consecuencia en el siglo presente. Aunque, no debe pasar por alto que am-

---

33 Loc. cit.
34 Ibid., p. 26.

bas expresiones descansan sobre la ideología esclavista en que se formaron sus autores. La falsificación, el escamoteo de la realidad y la banalización de la vida en que se mueven estos negritos responden, de algún modo, a la superficialidad teatral heredada de su introductor escénico, Francisco Covarrubias (1775-50), fundador del teatro cubano,[35] y a la precariedad ideológica de sus continuadores.

4.8 Como es natural, la participación del negro en la poesía cubana no se limita a figurar como objeto o tema poético, sino que es, además, autor lírico. Ese es fundamentalmente el caso de la obra Poetas de color (1878) que Francisco Calcagno (1827-1903) da a conocer, como parte de un esfuerzo abolicionista que permitió al poeta José del Carmen Díaz alcanzar su libertad. Allí fue incluido el hijo de la bailarina española (burgalesa) Concepción Vázquez y del mulato (cuarterón) Diego Ferrer Matoso, de oficio peluquero: Gabriel de la Concepción Valdés. Asimismo, el esclavo manumitido Juan Francisco Manzano, Agustín Baldomero Rodríguez, Ambrosio Echemendía, Vicente Silveira y Antonio Medina constituyen los autores que Calcagno estudia. Le intesa a este escritor dar a conocer a poetas olvidados de esta época por haber sufrido la esclavitud o vivir bajo ella todavía.

En estas circunstancias, el efecto sobre el producto literario en sí; o sea, la poesía, es absolutamente ninguno en lo que al desarrollo del negrismo temático se refiere. Aunque los autores estaban vinculados por la raza o las simpatías con la herencia

---

[35] Rine Leal, Breve historia del teatro cubano, p. 30-31. Ramón Guirao, en su Orbita..., p. 24-25, incluye "Los novios catedráticos", fechado en el 1877, de Ignacio Benítez del Cristo (?), al que cabe adjudicar los juicios ya hechos sobre Creto Gangá y Cabrera Paz.

africana, la expresión artística que crearon encuadra dentro de las formas convencionales del Romanticismo. En este sentido, el interés estriba en las personas, no en lo que dicen.

4.9 No hay que olvidar que, entre 1868 y 1882, la expresión popular asociada al teatro bufo hizo posible dos ediciones de Guarachas cubanas que recogían asuntos negros dentro de una tonalidad festiva en la que el humorismo, los tipos y las costumbres alimentaban unos estereotipos que incluso la poesía culta adoptará hasta nuestros días.[36]

4.10 El poeta y político Diego Vicente Tejera (1848-1903) es otro de esos tempranos autores a los que el drama de la esclavitud conmueve profundamente y ante el cual expresa su censura y repudio a la institución que envilece a su sociedad. Dos son los poemas suyos que abordan el problema: "¡Oh Cuba!" y "Cambio de colores", incluidos en sus Poesías completas (1879) con estos títulos, pero que Ballagas pone a circular como "Negro y blanco" (1876) y "Colores" (1878), adjudicándoles, al mismo tiempo, los años que se hacen constar.[37]

Ambos se caracterizan por la eminente nota antirracista que manifiestan; tienen, también, una intención pedagógica o moral que pone de manifiesto su inconformidad con la crueldad prevaleciente; y, además, están escritos en el patrón popular del romance español.

El primero -ya conocido como "Negro y blanco"-, es el más

---

[36] Roberto Fernández Retamar, La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953), p. 47.

[37] Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, p. 99-100.

extenso. Posee veinte versos, divididos en partes iguales que ocupan dos escenas antagónicas protagonizadas por dos niños y dos hombres, respectivamente. En uno y otro caso se trata de un negro y un blanco. Las situaciones planteadas resultan una gran ironía por la contradicción de la conducta y las acciones prevalecientes.

Primero, un niño negro acaricia con un "bejuquillo", de pie, al niño blanco que ríe en el suelo:

> Dos niños están jugando
> En el batey de un ingenio.
> ¡Dos niños! De pié está el uno,
> Y el otro echado en el suelo.
> Aquél, con un bejuquillo,
> Acaricia al compañero,
> Que revolcándose ríe,
> Al sentir el cosquilleo.
> El niño que ríe es blanco;
> El que lo acaricia, negro.[38]

La segunda parte es la negación de la primera. A la diversión de la inocencia ha sucedido la crueldad de los adultos, en la que las posiciones han variado: el blanco de pie y el negro en el suelo. El "compañero" ahora es amo inclemente y el "bejuquillo" se ha tornado en el látigo sangriento:

> Dos hombres están terribles
> En el batey de un ingenio.
> ¡Dos hombres! De pié está el uno,
> Y el otro atado en el suelo.
> Aquél, con un fuerte látigo,
> Despedaza al compañero,
> Que revolcándose grita,
> De dolor y rabia lleno.
> El hombre-verdugo es blanco;
> El hombre-víctima, negro.[39]

---

[38] Diego Vicente Tejera, Poesías completas. 1869-1879, p. 226.

[39] Loc. cit. (Todos los subrayados son del autor.)

La ternura de la niñez, el amor y la convivencia contrastan con la brutalidad de la adultez, el odio y la opresión. La simpatía del poeta es evidente, asimismo como la condena. La división de la sociedad cubana queda retratada fielmente en los contrastes establecidos en estos versos antitéticos en los que la separación tajante subsiste como una lacra social, en una colonia abusada por el aparato militar metropolitano al servicio de la explotación capitalista internacional. Esta capacidad de comprensión de Diego Vicente Tejera nos explica la enseñanza implícita en "Colores":

¡Qué blanca es la señorita!
¡Qué negra su pobre esclava!
Mas si salieran al rostro
Los colores de las almas,
¡Qué blanca fuera la negra!
¡Qué negra fuera la blanca!40

La intención humanitaria del autor se entiende. El propósito de la inculpación de la mujer blanca ante la esclava es obvio. Sin embargo, hay ahora una trampa intelectual, producto del racismo lingüístico, del que no escapa el mismo Tejara, con toda la sensibilidad moral que exhibe. El error estriba en aceptar la categorización de la "blancura" como signo de bondad y belleza; de lo positivo, en fin, mientras la "negrura" representa la maldad, la fealdad, lo negativo. De ahí que se convierta en un lugar común hablar encomiásticamente del negro con el alma blanca, sin advertir el racismo encubierto en la caracterización. Claro, no es hasta noventa años más tarde que Nicolás Guillén, en el

---

40 Ibid., p. 261.

poema "¿Qué color?" -escrito a raíz del asesinato de Martin Luther King, en 1968, e incluido en La rueda dentada (1972)-, rechaza esa falsa conceptualización.

No obstante, nadie puede negar que Diego Vicente Tejera es una valiente voz antiesclavista y que su sensibilidad poética nos dejó dos poemas valiosos de clara intención social en que no duda en tomar partido con el segmento popular más olvidado de la sociedad cubana de su momento. Nada de extraño hay en que haya sido este mismo patriota quien fundara el Partido Socialista Cubano, el 3 de abril de 1899, el primero de su ideología en Cuba.

4.11 La participación del negro en la Guerra Grande de 1868-78 es otro de los escenarios en el que quienes fueron esclavos o sus descendientes encontraron un espacio de justicia en la cubanidad. Posiblemente la poeta Rosa Kruger y del Busto (1845-81) -una de las escasas mujeres en considerar en sus versos al negro y una de las pocas, con la Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sab (1841), en mostrar conciencia del discrimen existente en Cuba- haya sido la primera persona en plasmar en la lírica el papel desempeñado por el mambí negro. Desafortunadamente, su muerte prematura apenas permitió la maduración de su obra ni la propagación adecuada de la misma.

Sabemos que dejó "La huesa del esclavo" (1880) y que en él dignifica la memoria del negro caído en la lucha por la independencia nacional, que le ofrece la oportunidad de morir con honor. La muerte es un premio y, a la vez, una forma de escape de la azarosa realidad. La solución de la autora a la lucha

del negro no es satisfactoria en su poema:

> Hoy reposa en la tierra junto al bravo
> Que combatió en la lid con gloria y suerte,
> Tumba digna de un bardo halló el esclavo;
> ¡Dulce y propicia fue para él la muerte![41]

4.12 La visión valerosa del negro en la lucha libertaria, que abrió Yara, tiene su expresión en el poema "1868" que Enrique Hernández Miyares (1859-1914) pudo haber escrito a partir de los años finales de la década de los setentas del siglo pasado por la tónica aún romántica que se observa en la manufactura. Cinco redondillas narran el sacrificio realizado cuando cae en manos enemigas:

> Iba el negro bayamés
> sobre el caballo salvaje,
> sólo jirones por traje
> y la jáquima de arnés.
>
> Receloso cabalgaba
> por entre el camino augusto;
> si tronchaba algún arbusto
> el ruido lo amedrentaba.
>
> Y el prudente explorador
> cayó en emboscada aleve...
> ¿Quién, si me escucha, se atreve
> a dudar de su valor?
>
> Nadie, porque el bayamés
> al verse perdido allí,
> lejos del campo mambí
> y sin el guerrero arnés,
>
> para que no hubiera mengua
> de confidencia traidora
> con rabia enaltecedora
> tragóse la honrada lengua.[42]

---

[41] Rosa Kruger y del Busto, "La huesa del esclavo", en Salvador Bueno, "El negro en la poesía cubana", Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, septiembre-diciembre de 1981, XXIII, 3, p. 91.

[42] Enrique Hernández Miyares, "1868", Ibid., p. 87.

La heroicidad del negro estriba más bien en la lealtad que en el arrojo físico. Se trata de una cualidad de raíz moral la que lo distingue por encima de la fuerza bruta o de la destreza militar. Es un acierto, pues, que el autor destaque una virtud del carácter en un ser que, por su raza, ha sido encasillado dentro de las ejecutorias del mollero. El acto de justicia radica en exaltarlo en el plano de la axiología, que es, precisamente, el nivel en que el racismo denigra al ser humano, al mismo tiempo que pervierte la realidad.

4.13 Las cuartetas del poema "XXX" de los Versos sencillos (1891) de José Martí (1853-95), son una dramática denuncia de la trata esclavista. Enmarcado en el tráfico negrero cubano, nos deja un cuadro emotivo de la inhumanidad de la que fue testigo durante su niñez. El ambiente de tormenta tropical en que los elementos rugen, se encienden y ponen al descubierto el negocio ruin, ofrece la atmósfera romántica apropiada para el juramento de justicia y libertad que el dinamismo de la naturaleza en rebeldía reclama:

El rayo surca, sangriento,
El lóbrego nubarrón:
Echa el barco, ciento a ciento,
Los negros por el portón.

El viento fiero, quebraba
Los almácigos copudos;
Andaba la hilera, andaba,
De los esclavos desnudos.

El temporal sacudía
Los barracones henchidos:
Una madre con su cría
Pasaba, dondo alaridos.

Rojo, como en el desierto,
Salió el sol al horizonte:

Y alumbró a un esclavo muerto,
Colgado a un seibo del monte.

Un niño lo vio: tembló
De pasión por los que gimen:
¡Y, al pie del muerto, juró
Lavar con su vida el crimen!43

Aquella experiencia seguramente guarda estrecha relación con el mismo recuerdo puesto de manifiesto en las palabras de estos apuntes suyos, que deben ser producto de su última década de reflexiones en Nueva York y, más específicamente, del lustro que se extiende de 1890-95: //"¿Y los negros? ¿Quién que ha visto azotar a un negro no se considera su deudor? Yo lo vi, lo vi cuando era niño, y todavía no se me ha apagado en las mejillas la vergüenza."[44] No cabe duda, entonces, que, tanto en los versos como en estas palabras, estamos en presencia de un testimonio eminentemente social, como así mismo lo son las ideas que, sobre este asunto, nos dejó en "Nuestra América" del 30 de enero de 1891,[45] "Mi raza" del 16 de abril de 1893,[46] "El plato de lentejas" del 5 de enero de 1894[47] y "Sobre negros y blancos" del 16 de marzo de 1894,[48] entre otros trabajos.

Seguramente, la redondilla siguiente del poema "XXXIV" insiste en el mismo problema:

Yo sé de un pesar profundo
Entre las penas sin nombres:
¡La esclavitud de los hombres
Es la gran pena del mundo!49

---

43 José Martí, "XXX", Versos sencillos, Poesía. Obras completas, 16, p. 106-107. José Luis González y Mónica Mansour, Poesía negra de América y Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis, Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante, p. 70-71 y 82-83, respectivamente, se refieren a este poema con el título de "El esclavo muerto".

(CONTINÚA)

Martí, motor de la independencia cubana y su más grande ideólogo, comprende a cabalidad la grave injusticia de la esclavitud y la condena en todas sus manifestaciones. Pero, aún más, tuvo la convicción de que el hombre es uno, no obstante la diversidad de la pigmentación de la piel existente. Para él, ser cubano era algo que estaba por encima de las razas, porque la dignidad del ser humano es la categoría suprema de esta criatura que ocupa el más destacado sitial en la Naturaleza.

4.14 Cuando Rubén Darío (1867-1916) pasó por La Habana -entre los días 27 y 30 de julio de 1892- rumbo a España, dejó "La negra Dominga", fechado el último día de su permanencia en aquella capital, junto a varios poemas más de esa ocasión. Importa señalar que **estos tres** sextetos simétricos, cuyos versos terceros y sextos **riman** con palabras agudas y poseen métrica decasílábica, constituyen el primer ejercicio del tema negro dentro de una clara orientación modernista en las letras de la Isla. Es, también, otra aportación de un país hispanoamericano que se incorpora a la corriente de exaltación de la mujer de descendencia africana y, por extensión, a los herederos de los esclavos en el Modernismo de Cuba.

---

44 José Martí, Fragmentos, Obras completas, 22, p. 189.

45 José Martí, Nuestra América, Obras completas, 6, p. 15-23.

46 José Martí, Cuba. Política y revolución, Obras completas, 2, p. 298-300.

47 José Martí, Cuba. Política y revolución, Obras completas, 3, p. 26-30.

48 Ibid., p. 80-82.

49 José Martí, Op. cit., 16, p. 112.

El cromatismo, la musicalidad y el sensualismo son rasgos sobresalientes que complementan la inserción de "La negra Dominga" dentro de la nueva estética que tuvo en Darío a su máxima figura. La f o r m ulación del personaje, en términos generales, reitera unas imágenes sobre la mujer que Muñoz del Monte y Crespo y Borbón se habían planteado casi cincuenta años atrás. La idea de la negra como una mujer ardiente, apasionada, sensual, va a perdurar a lo largo del tiempo y a convertirse en un tópico poético o un lugar común en esta índole de poemas. De igual manera, las comparaciones con diversas clases de reptiles, mamíferos, aves y elementos de creación humana tendrán el efecto de zoologizarla o cosificarla, lo que, en todo caso, es un modo de minusvalorarla, aun cuando ésa no haya sido la intención a nivel consciente. El resultado neto, sin embargo, es que la negra se animaliza y, en la peor de las circunstancias, se bestializa.

Véanse los versos de Darío:

¿Conocéis a la negra Dominga?
El retoño de cafre y mandinga,
es flor de ébano henchida de sol.
Ama el ocre y el rojo y el verde,
y en su boca, que besa y que muerde,
tiene el ansia del beso español.

Serpentina, fogosa y violenta,
con caricias de miel y pimienta
vibra y muestra su loca pasión:
fuegos tiene que Venus alaba
y envidiara la reina de Saba
para el lecho del rey Salomón.

Vencedora, magnífica y fiera,
con halagos de gata y pantera
tiende al blanco su abrazo febril,

y en su boca, do el verso está loco,
muestra dientes de carne de coco
con reflejos de lácteo marfil.50

Un dato debe ponerse de relieve en esta oportunidad: Darío tiene presente, en la mención de "cafre y mandinga", la participación de África, en la complejidad cultural, y el proceso de transculturación y aculturación habidos en Cuba, dado que ella también tiene "el ansia del beso español". En este sentido, es el primer poeta, históricamente hablando, que precisa claramente este fenómeno, entre los autores y las obras consideradas.

4.15 Un año inmediatamente después, cuando el poeta modernista español, Salvador Rueda (1857-1933), viajó a Cuba, escribe y publica "Los negros. Acuarela americana", aparecido este soneto dodecasilábico en El Fígaro, de La Habana, el 13 de agosto de 1893. Es la contribución temprana del Modernismo español al tema del negro cubano y antillano. Y, a pesar de que al poeta malagueño -como a Darío- no era ajeno el "ébano" de las distintas regiones de su tierra, va a él con la mirada de quien se enfrenta a una realidad exótica, como era mandatorio para el que profesaba la fe en su estética.

La "pintura" en su primer cuarteto es la de un crepúsculo en el que, tras el reposo del duro trabajo, se alza en el ambiente la quejumbrosa música campesina de una "guajira". El segundo cuarteto introduce al negro lanzando al aire su canto de amor, para que su negra lo recuerde. En la lejanía del cañaveral, el cantar de la amada responde. Entonces, salvando instantáneamente la distancia, ambos se encuentran bajo un árbol de una montaña, en el primer terceto. En el segundo terceto, se da la plenitud del hallazgo "en medio de una risa de amor salvaje."

Dicen así los versos en los que no existen ni asomos de la grave condición social de inferioridad del negro en Cuba:

---

50 Rubén Darío, Poesías completas, p. 951.

Cuando ya de la tarde la luz expira
y el vencido trabajo no hay quien recuerde,
por los aires dormidos vibra y se pierde
el rumor sollozante de una guajira.

Es que un negro amoroso canta y delira
porque de él su ofendida negra se acuerde,
y en los brazos que alfombra la caña verde
otro cantar lejano suena y suspira.

Junto a un árbol de cima como un plumero
por donde entre el tabaco cruza el sendero,
la pareja se encuentra bajo el ramaje.

Se miran y descubren, blancas y puras,
como carne de coco las dentaduras,
en medio de una risa de amor salvaje.[51]

El soneto de Rueda es el primero de significación en tratar el asunto del negro en este molde poético. Su valor fundamental descansa en la creación de la imagen visual (pictórica) y musical de una sensiblera experiencia amorosa entre dos amantes negros. En este sentido plástico y auditivo es un continuador dariano. Tanto es así, que casi reproduce la imagen del nicaragüense: "muestra dientes de carne de coco", con la suya: "como carne de coco las dentaduras". No tiene la sensualidad de "La negra Dominga", pero comparte la inclinación a percibir la relación entre los negros como algo animal, incivilizado, cuando concluye con la imagen "...risa de amor salvaje." La visión del negro es todavía exterior y superficial.

4.16 Corresponde a Bonifacio Byrne (1861-1936) dejar constancia de la última manifestación cronológica del negro en la poesía cubana del siglo pasado con el poema "El sueño del esclavo" (1895). El poeta de tono viril y de dramática fuerza romántica, pone en estos versos un cuadro de pasiva emoción del hombre que había padecido los rigores de una larga esclavitud hasta 1886, pero que tuvo un paréntesis de participación épica en la Guerra Grande (1868-78), iniciada por Carlos Manuel de Céspedes con el Grito de Yara. Diecisiete años después, lo ve todavía retraído, mutilado en el desconocimiento y resentido en el sufrimiento y la miseria. Se ha hundido, como compensación, en el sueño de la libertad. No todo parece perdido. El poema destila una atmósfera de explosiva premonición -que se concentra en el primer terceto de este soneto endecasílabo- en la que parece preludiarse la lucha martiana iniciada ese mismo año.

---

[51] Salvador Rueda, "Los negros", en Rosa E. Valdés-Cruz, La poesía negroide en América, p. 228.

La verdad es que, de todos modos, esta forma de concebir a l negro es más trágica que patética. La descripción de su estado en aquel momento, la impotencia y la ubicación del interés del hombre en la fantasía personal del sueño no contribuyen a una esperanza real en la consecusión de la justicia social que merecía.

Así lo concibe Bonifacio Byrne:

> Hosco y huraño, en reducida estancia
> vive el esclavo mísero, y su empeño
> es beber del narcótico del sueño,
> igual que un néctar de sutil fragancia.
>
> En el antro sin fin de la ignorancia
> le hundió por siempre su insensible dueño,
> y es la cólera huésped de su ceño,
> y una historia patética su infancia.
>
> ¡Ora durmiendo está! ¡Tened cuidado
> los que cruzáis de prisa por su lado!
> ¡Ninguna voz en su presencia vibre!
>
> Dejad que el triste de dormir acabe,
> y no le despertéis, porque ¡quién sabe
> si ese esclavo infeliz sueña que es libre!...[52]

Vale destacar, en medio de todo ello, la conciencia del autor con respecto a la responsabilidad y la culpa del amo en este desgraciado baldón del hombre blanco.

4.17 Tal vez quepa a Manuel Serafín Pichardo (1865-1937) la distinción de haber sido el primer poeta cubano en hacer al negro objeto de su poesía desde la vertiente del siglo XX con "El último esclavo" (¿c. 1902?), aunque el asunto considerado se remonte al período comprendido entre la Paz del Zanjón y el ini-

---

[52] Bonifacio Byrne, "El sueño del esclavo", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, La poesía moderna en Cuba (1882-1925), p. 126.

cio de la guerra final de independencia gestada y dirigida por José Martí, quien encendió la lucha a partir de 1895.

Manuel Serafín Pichardo que, como Byrne, había dejado sentir la presencia de la nueva sensibilidad modernista en algún segmento de sus versos, acude a la cuarteta tradicional para plasmar el cuadro de un ex-combatiente negro de la Guerra Grande (1868-78) que, ya viejo, padece el abandono de la sociedad criolla a la que sirvió. Y, aunque la ideología conservadora del fatalismo permea los versos de "El último esclavo" -en donde el protagonista aparece como un ser ignorante, nostálgico y pasivo-, no es menos cierto que hay una censura tácita a la élite blanca cubana que, luego de servirse de su valor para conseguir la república burguesa, no se dignó a hacer un esfuerzo efectivo para ayudarlo a superar las tremendas dificultades en que el gobierno español, en contubernio con sus lacayos cubanos, quiso enterrar su rebeldía mambisa. Por eso, no puede aceptarse la visión simplista de quienes han creído descubrir el complejo fenómeno social subyacente en el poema con una explicación parcial y, en alguna manera, hasta superficial, del entramado histórico sobre el que descansa la percepción del bardo de Santa Clara.[53] Ello, naturalmente, no pretende excusar la limitación de miras en que la ideología del funcionario gubernamental fue capaz de concebir al negro.

---

[53] Algunas de esas visiones unilaterales pueden hallarse en José Antonio Fernández de Castro, "El aporte negro en las letras de Cuba en el siglo XIX", Revista Bimestre Cubana, julio-diciembre de 1936, p. 62-63, y Tema negro en las letras de Cuba (1608-1935), p. 52-53; asimismo, Mónica Mansour, La poesía negrista, p. 112-113 y Salvador Bueno, Op. cit., p. 92.

Las primeras dos estrofas se encargan de la descripción física del antiguo combatiente:

> Recia espalda y anchurosa,
> corta frente, cuerpo bajo,
> y la pasa entrecanosa
> como gris espumarajo.
>
> Tez abrupta, sin perfil,
> cual escamoso terrón,
> donde blanquea el marfil
> en la grieta del carbón.[54]

En los siguientes dos conjuntos de versos nos sintetiza la trata y la esclavitud negreras. Muestra una clara consciencia del origen africano y, como Darío, hace constar la procedencia de la negra a la que canta. Más aún, especifica los efectos brutales del cautiverio:

> Vino en un barco negrero,
> del África occidental,
> y le atezó más el fiero
> toque del sol tropical.
>
> Cual profundos harponazos,
> de la esclavitud testigos,
> muestra en tobillos y brazos
> las huellas de sus castigos.[55]

Alrededor de sesentidós años después, Nicolás Guillén escribe el poema "Vine en un barco negrero...", incluido en Tengo.[56]

He aquí, entonces, la expresión del hecho de la participación del negro en la Guerra de los Diez Años, hombro a hombro con el blanco, pero a quien se le niega la capacidad de entendimien-

---

[54] Manuel Serafín Pichardo, "El último esclavo", en José Manuel Carbonell, et. al., Arpas cubanas (Poetas contemporáneos), p. 269.

[55] Loc. cit.

[56] Nicolás Guillén, Obra poética. 1958-72, II, p. 106-108.

to en su acción:

Sin encono y sin piedad,
cuando el cubano guerreaba,
peleó por la libertad,
sin saber por qué peleaba.[57]

El resto del poema se ocupa de remitirnos a la condición de desamparo en que quedó el mambí negro, luego de su sacrificio por la independencia. Ahora, en la vejez, el pasado se le vuelca en nostalgia y el quietismo impotente de los años le arrebata hasta el sentido a su libertad:

Y concluida la guerra,
premiado por el desvío,
y echado sobre la tierra
a la puerta del bohío;

Mientras tuerce á su manera
la vitola de un habano,
y del café, en la caldera,
tuesta el oloroso grano,

Desfilan ante sus ojos,
por la vejez azulados,
cual nostálgicos despojos
de tiempos nunca olvidados,

El verde cañaveral,
el trapiche y el batey,
su verdugo: el mayoral,
y su compañero: el buey.

Su tambor y sus verduras,
su conuco y su machete,
del cepo las herraduras
y el herraje del grillete;

Sin que, en su antiguo gozar,
nuevamente su alma vibre,
y sin saberse explicar
la ventura de ser libre...[58]

---

[57] Manuel Serafín Pichardo, Op. cit., p. 269.

[58] Ibid., p. 270.

4.18 El último miembro de la trilogía formada por Byrne y Pichardo pertenece al mundo femenino: Mercedes Matamoros (1851-1906). Ella es la primera del escaso grupo de mujeres en participar del Negrismo poético desde la frontera del siglo actual. Como se sabe, la autora más notable del mundo decimonónico en ocuparse del negro en Cuba fue Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien empleó para ello la prosa novelística de Sab. Algún otro nombre femenino es el de la mulata Juana Pastor (¿ - ?), maestra que, a principios de la centuria pasada, publicó algunos versos que nada tenían que ver con su raza. De suerte que Rosa Kruger y del Busto resulta ser el vínculo inmediato de Matamoros en este tipo de poesía, que en los primeros cincuenta años de nuestra era apenas cuenta con otra pareja de damas en la poesía negrista de la Isla: Emilia Bernal y Carmen Cordero. En los años subsiguientes, un puñado de nombres poco conocido y del exilio, salvo la mención final de la joven autora, residente en La Habana, completa la exigua lista: Ana Rosa Núñez (n. 1926), Pura del Prado (n. 1931), Anisia Meruelo Cortés (¿ - ?), Ana H. González (¿ - ?) y Nancy Morejón (n. 1944). Nótese que la participación de las poetas en el resto de América no aventaja a las cubanas en el cultivo del tema del negro.[59]

4.19 Ahora bien, a Mercedes Matamoros le corresponde cerrar el ciclo de líricos en que el "ébano" es visto desde la óptica del paternalismo de los blancos, en la que, a veces, se ofrece como derrotado, ignorante y conformista. Con "La muerte del esclavo" (c. 1902), ella nos brinda una escena que remonta el asunto de la esclavitud a épocas lejanas en que los "rancheadores"

---

[59] En la prosa narrativa y ensayística, sin embargo, se destacan los nombres de Lydia Cabrera, Hortensia Ruiz del Vizo y Rosa E. Valdés Cruz.

perseguían a los cimarrones en las espesuras de los montes y, en ocasiones, hasta sus propios palenques. Estos "caza-recompensas", hombres blancos dedicados a capturar los esclavos escapados, representaron uno de los más sórdidos elementos en la abusiva opresión, maltrato y explotación de los africanos y sus descendientes criollos.

La cienfueguera resume en un soneto endecasílabo el momento en que el negro escapado pierde la vida, como consecuencia del hambre y la sed sufridos mientras huye del rancheador. Éste no le da tregua con el perro asesino. Ocurría que, casi siempre, estos animales eran más de uno. Se destacaban por la bravura, tanto así que, cuando alcanzaban a los negros, los destrozaban ante la tolerancia y el regocijo del amo sadista.

En los dos cuartetos se proyecta ese cuadro dramático:

> Por hambre y sed y hondo pavor rendido,
> del monte enmarañado en la espesura,
> cayó por fin entre la sombra oscura
> el miserable siervo perseguido.
>
> Aún escucha á lo lejos el ladrido
> del mastín olfateando en la llanura;
> y hasta en los brazos de la muerte dura
> del estallante látigo el chasquido.60

Ambas estrofas son una reproducción fidedigna de una práctica frecuente de la sociedad esclavista cubana. Claro está, se ha tomado un caso extremo en que la víctima no puede ser apresada con vida. No obstante, allí hay respeto a la realidad.

---

60 Mercedes Matamoros, "La muerte del esclavo", en José Manuel Carbonell, et. al., Op. cit., p. 231.

Los tercetos son otra cosa. En ellos, el elemento subjetivo de la voz lírica comunica su parecer lastimero, sólo que esa pena es fatal para el esclavo, dado que no hay resurrección ni a su memoria, sino pura conformidad con la muerte, que se concibe como un premio ante la esclavitud. No puede ser más derrotista la rebeldía romántica. Es en esta negación en la que radica la actitud estéril de la artista:

> Mas de su cuerpo ante la masa yerta
> no se alzará mi voz conmovedora
> para decirle: -¡Lázaro! ¡despierta!
> ¡Atleta del dolor, descansa al cabo,
> que el que vive en la muerte nunca llora,
> y más vale morir que ser esclavo![61]

Con Mercedes Matamoros termina la participación de la mujer del siglo pasado en la poesía que roza incidentalmente el tema de los negros. Aunque probablemente hable del asunto desde principios del siglo XX, su voz -como la de Bonifacio Byrne y Manuel Serafín Pichardo- es el eco de un Romanticismo civil que se requeda en la sociedad colonial en que la esclavitud punza las fibras morales más sensibles de los escritores. Desde el punto de vista literario, son versos anclados en una estética ya superada por el Modernismo. En verdad, aparte de "La negra Dominga", ninguna otra expresión cubana de su tiempo tiene el sabor de la escuela dariana cuando enfoca los elementos de la negritud.

4.20 Si exceptuamos la presencia incidental del negro en el poema "El trapiche", perteneciente a la obra Voces nómadas (1908) del

---

[61] Loc. cit.

camagüeyano Francisco Javier Pichardo (1873-1941), en el que se alude a las "hachas de los esclavos campesinos" y al "canto de los negros africanos",[62] corresponde también a Mercedes Matamoros la última expresión de importancia sobre la "raza de ébano" dentro de los cánones poéticos de este apartado.

5. La transición posmodernista. Como se sabe, las condiciones particulares de la lucha política armada en Cuba durante el siglo XIX afectaron el desenvolvimiento literario colonial bajo la férula española. La primera intervención directa de los Estados Unidos en la Isla (1899-1902), el establecimiento de la República neocolonial, el 20 de mayo de 1902, la presidencia de Tomás Estrada Palma (1902-06), la segunda intervención directa de Estados Unidos (1906-09) y los sucesivos gobiernos de José Miguel Gómez (1909-12), Mario García Menocal -el Mayoral- (1913-21) y Alfredo Zayas (1921-25), se caracterizaron por el desorden, la incompetencia, la corruptela y la represión dictatorial durante este primer cuarto de siglo que ahora interesa.

5.1 La poesía correspondiente a estos primeros años de confusión social y caos político refleja la condición crítica en que estaba sumida la vida nacional. El libro Arpas cubanas (1904), donde se recoge el quehacer literario de los autores de transición entre ambos siglos, apunta, como nota característica, la mezcolanza de tendencias artísticas coexistentes. Conviven el Clasicismo y el Romanticismo, junto con algunos rasgos del Modernismo.

El Modernismo, que ya había tenido en Julián del Casal y en

---

[62] Francisco Javier Pichardo, "El trapiche", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Op. cit., p. 171, 172.

José Martí -más moderno que modernista- dos valiosos renovadores, no contó con un cultivo destacado en Cuba. En una época en que esta nación luchaba por su independencia y hacía esfuerzos por organizar su vida colectiva, no existía campo fértil para los afanes esteticistas de un arte marcadamente asocial. A esto debe agregarse la desaparición prematura de los poetas jóvenes que descendían del magisterio de Casal (1863-93): Carlos Pío Uhrbach (1872-97) y Juana Borrero (1877-96), quienes no pudieron consolidar una obra rectora. Por eso, los años del triunfo modernista en América (1896-1905), apenas pueden incluir en su nómina cubana a un puñado de líricos: Federico Uhrbach (1873-1931), Dulce María Borrero (1873-1931), René López (1881-1909) -fallecido también en su juventud-, Fernando (1883) y Francisco Llés (1887-1921) y alguno que otro nombre menos importante, como Francisco Javier Pichardo.

5.1.1 Entre los poetas de la Primera Generación Republicana, figuran cuatro nombres imprescindibles en el desarrollo del Negrismo cubano -quienes descollaron desde 1915 hasta 1926- que resultan ser antecedentes y precursores inmediatos de este movimiento lírico vanguardista. Pero la renovación de los autores aludidos, aparte de su gran importancia, posee un sello particular:

> Este movimiento posmodernista no se generó en la capital, sino en las provincias, y constituye una reacción que, análogamente a la de Luaces y Zenea contra el primer romanticismo, en el siglo XIX, se desarrolla en dos direcciones: la de la poesía del concepto, de la metáfora y la imagen cerebral y de elaboración formal, de Regino E. Boti y José Manuel Poveda, ambos de Oriente y la de la poesía sentimen-

negro. A lo largo del tiempo prevaleció la humillación, por lo que la ofensa está vigente y se cierne la amenaza sobre los responsables, entre los que cunde el miedo más terrible:

> Verbo del tumulto,
> lóbrega diatriba,
> del remoto insulto
> sílaba exclusiva.
>
> De los tiempos vino y a los tiempos vuela;
> de puños salvajes a manos espurias,
> carcajadas en hipos, risa que se hiela,
> cánticos de injurias.
>
> La tajona inulta
> propaga el pánico;
> voz de turbamulta
> clamor vesánico.66

En el regreso a los orígenes de la raza negra, la tierra, el lar lejano, se agolpa en el mareo del baile que lleva al paroxismo de la propia consciencia, la que se sabe deudora de los ancestros remotos y en la que la oscura fuerza de la magia revela a plenitud su poderoso dominio:

> Canto de la sombra, grito de la tierra,
> que provoca el vértigo de la sobredanza,
> redobla, convoca, trastorna y aterra,
> subrepticio signo, ¡eh!, que nos alcanza,
>
> distante e ignoto,
> y de entonces yerra y aterra y soterra
> seco, solo, mudo, vano, negro, roto,
> grito de la tierra,
> lóbrega diatriba,
> del dolor remoto
> sílaba exclusiva.67

Poveda ha logrado, en estas siete breves estrofas, con sus treinta y un versos de "El grito abuelo", uno de los más genui-

---

66 Ibid., p. 250.
67 Loc. cit.

nos poemas en donde la expresión de la negritud alcanza la más auténtica significación. No le ha hecho falta para ello la utilización del léxico popular empleado por los negros, que siempre lleva consigo el sello del tipicismo y, en muchas ocasiones, dificulta el alcance inmediato de la comprensión poética. Con la lengua culta del artista de su tiempo, el poeta ha sido capaz de transmitir la magia del llamado de la sangre. Por medio de los fortísimos esdrújulos -pánico, vesánico, lóbrega, sílabas, cánticos y vértigo-, herencia modernista, impone una tónica de lejanía al discurso lírico que crea muy bien la necesidad del rescate y la vigencia actual de la sensibilidad negra. El ritmo de los versos hexasílabos (pentasílabos los que terminan en palabras esdrújulas) y los dodecasílabos se entrelazan en una aceleración y prolongación acentual que reproducen el frenesí del tambor y la reacción temerosa a su voz. Entre la "oscuridad" de las oes y la "apertura" de las aes; las ees, íes y ues completan un equilibrio vocálico que imprime a "El grito abuelo" una armonía estructural perteneciente al nivel del virtuosismo.

Con "La danza glebal" ocurre el curioso fenómeno de que un buen número de estudiosos de este tipo de poesía, asimismo como sus antologistas, olvidan apuntar los versos del poema. Salvo d o s breves estrofas incluidas en la obra de una reconocida analista de estos asuntos,[68] resulta inútil localizarlos fuera de Versos precursores. De todos modos, su inferioridad ante el poema anterior es obvia. Hoy su obsolescencia radica en que

---

[68] Mónica Mansour, Op. cit., p. 117.

la expresión asume un tinte de escuela y un tono primitivista, por los que permanece anclada en la sensibilidad más típica del Modernismo; actitud que, unida a la relativa imprecisión del tema negro, hace menos llamativa a "La danza glebal".

De todos modos, el motivo alrededor del cual se crea la idea poética es el baile: un tema del gusto del Negrismo. La tierra despierta de su largo descanso ante el llamado de los tambores, que hace estremecer a los terrones-hombres:

> La gleba se sintió harta de su reposo
> cuando oyó los bárbaros sones;
> y sobre el ritmo tumultuoso
> hubo un salvaje salto de terrones.
>
> Ráfaga sin nombre
> fueron los timbales,
> y un puñado de tierra cada hombre,
> loco de ardores ancestrales.69

Es una reminiscencia bíblica de la creación del hombre la que sigue, sólo que, en la atmósfera de quietud creadora, irrumpe el reclamo elemental de la percusión, a cuyo ritmo se desatan las pasiones eróticas:

> ¿De dónde vino el polvo y hasta dónde
> iba? Del suelo y hacia el viento,
> del viento al suelo, mi alma me responde,
> del suelo al viento!
>
> Fuertes puños procaces
> lanzan el trueno;
> machos y hembras, exacerbados, ruedan en haces
> en un violento y sordo connubio obsceno.
>
> Carne jadeante
> que sangra y suda,
> se ofrece al brusco choque fecundante
> libre y desnuda.70

---

69 José Manuel Poveda, Versos precursores, p. 183.

70 Ibid., p. 183-184.

A partir de la sexta estrofa y hasta la octava, en la que concluye el poema, se inserta en cada una de ellas un apóstrofe a "Dionysos", por lo que resulta también una apelación anafórica esta referencia cultural.

Y es, precisamente, en este momento, cuando la plasmación lírica cobra un cáracter de expresión modernista de tipo mitológico que disuelve el interés del asunto dirigido a los negros. Hasta este instante, parecía como si el presente discurso poético correspondiera al mismo impulso creador que hizo posible "El grito abuelo". En ambos juega un papel destacado la insurgente voz de los cueros que despierta las sensaciones dormidas de la negritud y que se resuelve en un danzar frenético que arranca de la tierra. Uno y otro, además, ofrece la visión de un espectáculo de multitudes salvajes, en un ámbito primigenio, ancestral. No pasan inadvertidos giros y frases con significados negativos o connotaciones peyorativas que, en "La danza glebal", se manifiestan como: "bárbaros sones", "ritmo tumultuoso", "salvaje salto de terrones", "loco de ardores ancestrales", "Fuertes puños procaces", "machos y hembras, exacerbados" y "violento y sordo connubio obsceno", entre varios ejemplos posibles.[71] Dicha actitud denuncia el peso ideológico de la seudoaristocratizante mentalidad burguesa que privaba entre la élite intelectual modernista.

He aquí la apelación al dios del vino:

> Dionysos, suena
> tu flauta, escucha tu flauta, canta
> el mismo son, la nota larga y serena,

[71] Ibid., p. 184.

mientras el parche el mismo ritmo tuyo levanta.

Dionysos, esta fiebre tiene tu aristocracia,
preside este retrete tu poder vivo;
y esta plebe que danza, por tu gracia,
danza sobre tus propias patas de chivo.

Dionysos, virtud del brioso baile caprino,
tus dos mejores símbolos señalo:
encima, la jarra del vino,
y debajo el falo.72

Como se ve, al desplazarse la atención a esta figura mítica, la significación del negro caribeño se subordina a la invención pagana de la cultura griega. Se sacrifica, por lo tanto, la inmediatez sociológica e histórica por el simbolismo de un ente de la civilización occidental. En esta circunstancia residen, en buena parte, las alusiones generales con que se despacha el poema. Tampoco podría descartarse el hecho de su crudeza final de tipo sexual en la determinación de ventear lo menos posible estos versos. Después de todo, la caracterización del negro como ser eminentemente erótico puede constituir, en condiciones específicas, la manifestación de cierto tipo de racismo.

5.1.1.2 Corresponde a Felipe Pichardo Moya (1892-1957) la publicación de "La comparsa" (1916), en la revista Gráfico de La Habana, cronológicamente el segundo poema de su clase dado a conocer por la tetralogía de poetas cubanos que anuncian la hora del negro en la lírica de Nuestra América. Tanto éste como "Filosofía de bronce" fueron recogidos en su obra La ciudad de los espejos (1925). La sexta parte de "El poema de los cañaverales" (1926) también hace su incursión en el tema del negro.

---

72 Loc. cit.

"La comparsa", significativamente, fue dedicada a Fernando Ortiz, cuyos estudios de la raza negra cubana fueron decisivos para la formación de una conciencia nacional en el siglo XX. El poema es una extensa descripción en la que una nutrida multitud de "ébano y canela" se desplaza ceremoniosamente por las calles habaneras durante la época de carnaval. Esta procesión, baile colectivo o "ballet ambulante", tenía la particularidad de contar con "asuntos", entre los que figuraban la culebra y el alacrán, a los que se "mataba".[73]

Destacan los siguientes aspectos: la marcha en fila de hombres, mujeres y niños, que semejan una culebra; van "poseídos" por el ritmo del baile y el cántico que ejecutan y entonan a la par; la manifestación remeda algún ritual africano que conserva el tinte mágico-religioso original y que evoca la atmósfera lúbrica y "demoníaca" con que la percibe la sensibilidad cristiana; y, finalmente, la rima asonante, los dos versos a manera de estribillo y los versos generalmente eneasílabos y octonarios recrean el movimiento del reptil que se encoge y se alarga al compás del ritmo agudo y reiterante en que se desenvuelve el poema.

A continuación se muestran los acontecimientos indicados:

En el silencio de la noche
hombres, mujeres, niños, cantan con un monótono compás;
los unos detrás de los otros en una fila inacabable,
van agarrados por los hombros con un temblor epilepsial.
Los ojos brillan en las órbitas
chispeando como un puñal en la siniestra oscuridad,

---

73 Alejo Carpentier, La música en Cuba, p. 291-292.

y los cuerpos se descoyuntan en una furia demoníaca
al impulso irresistible de los palitos y el timbal.

.....

va un alto anciano tembloroso en cuyos ojos luce el fuego
de una mirada casi irreal.
Lleva su cetro entre las manos y murmura con voz opaca
un misterioso sortilegio que sólo él puede rezar,
un misterioso sortilegio
como un rezo de ritual
que evoca la gloria del trono donde él reinara cuando niño
allá en su selva ecuatorial,
entre las tribus de guerreros y de sagrados sacerdotes
que lo adoraban al pasar...

En la calleja solitaria
se arrastra la comparsa como una culebra colosal.[74]

Es de observarse que persiste la tónica peyorativa, presente desde las primeras incursiones en el mundo del negro por parte de los autores peninsulares. La incomprensión de la raza negra y de sus culturas, producto del desconocimiento, motivó esta conducta desde el comienzo. Por eso, la comparsa no se mueve, sino que se "arrastra"; su música es "monótona"; los cuerpos exhiben "un temblor epilepsial" y "se descoyuntan en una furia demoníaca". Todo se desorbita, "evocando mil raras cosas/ como el simún cuando remeda el estertor de algún titán". Los ojos del hombre blanco ve aquella multitud danzante envuelta "como en un rapto de locura", "con el más lúbrico ademán..." Y, sobre todo, las "mujeres/ ...se contorsionan nerviosas como mordidas por Satán".[75]

Después de todo, no puede olvidarse que, desde otra vertiente, el primer intento poético por darle perdurabilidad a esta

---

[74] Felipe Pichardo Moya, "La comparsa", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, p. 106, 108.

[75] Ibid., p. 106-108.

práctica de los negros cubanos es una aportación definitiva de Felipe Pichardo Moya con este poema. Deudor de esta visión lírica es el Emilio Ballagas de la "Comparsa habanera". En su lengua culta de hombre blanco, el hermano de Francisco -y, además, dramaturgo y arqueólogo- nos dejó una pieza fundamental del negrismo poético descriptivo, la cual, por cierto, es un desafío artístico a las prohibiciones decretadas contra las comparsas en 1913.

La segunda contribución de Pichardo Moya a la "liromática" negrista se cobija bajo el título de "Filosofía de bronce" (1925), que se sitúa en la cuarta posición, en el orden del tiempo, entre los versos que van abriendo brecha a la voz preterida de quienes vivieron en la esclavitud o fueron sus descendientes.

En la misma rotulación de esta pieza poética se anuncia la naturaleza fundamentalmente reflexiva de su motivo elaborado. Se trata de un sondeo racional de las vicisitudes de la africana, desde su tierra de origen hasta el traslado a su nueva patria. Los episodios de su captura, la trata y la esclavitud trazan el compendio de un proceso histórico que trasciende la mera evocación de un fenómeno que completa el perfil cubano, caribeño, y de otras zonas americanas. La interacción del blanco con la negra desde las vertientes del dominio y el sojuzgamiento es a lo que el poeta ha llamado "Filosofía de bronce".

En sus serventesios eneasílabos o eneasílabos y alejandrinos, se adivinan ecos en Guillén, como en "La canción del bongó", por ejemplo:

¡Tendrás de tus antepasados
sabe Dios cuánta gente!
¡Cuántos pedigrees ignorados
que forman tu modo presente!

¡Sangre bárbara y sangre nuestra
bajo el sol cómplice mezcladas
por bendición de la siniestra
mano, son luz en tus miradas!76

Una vez establecida la síntesis mulata vigente en el presente de la creción poética, procede la "explicación" de cómo llegó a convertirse en un hecho la unión de ambas razas. Primero se nos da la visión de los sucesos, a partir de la hora de la esclavización y la trata:

La caravana de ignominia
de los tratantes, desenroscará su serpiente,
y en los caminos que van a Angola y a Abisinia
aún el sol quema las osamentas de tu gente...

Quizá tuviste un ascendiente
que fue de sangre real,
y en el negrero algún marino, bajo el puente
unió a su sangre el porte rubio de boreal.77

Ahora, en segundo lugar, el enfoque ocurre desde el ángulo del abuelo blanco, terrateniente y esclavista sobre el suelo cubano, capaz del estupro y el castigo que se prolonga hasta la actualidad:

¡O el abuelo noble y español,
cedió al impulso que le daba,
en una siesta ebria de sol,
la carne negra de la esclava!
Idilio monstruo entre los cortes de las cañas,
concepción contra las leyes...
¡Visiones de cosas extrañas

---

76 Felipe Pichardo Moya, "Filosofía de bronce", en Emilio Ballagas, Op. cit., p. 109.

77 Loc. cit.

exacerbando las nostalgias de los bueyes!

¡Y en una copia de los horrores del infierno
que nunca tendrá igual,
sintió sobre el torso materno
los latigazos quizás, tu germen paternal![78]

De José María Heredia y José Martí le llega a Pichardo Moya la solución de rebeldía que se muestra en la negra al concluir este poema, el cual es el primero de este siglo cubano en manifestar esta actitud:

¡Y así llegaste hasta nosotros,
hermana nuestra y de los otros,
suprema flor de la injusticia,
que conviertes en bravos potros
las palomas de la caricia
en un anhelo vengativo
que tu grupa conserva vivo,
porque tu impulso pasional
eleva, sobre los abrazos,
el furor de los latigazos
del inclemente mayoral![79]

Ya en los inicios del Negrismo americano en lengua española, Pichardo Moya hace su última incursión dentro de esta tendencia cuando flamea el Vanguardismo. La referencia, obviamente, es al "Canto VI" de "El poema de los cañaverales" (1926) que, con el "Canto VIII: Los negros esclavos" de La zafra (1926) de Agustín Acosta, ocupa el quinto lugar en la secuencia de la difusión pública de esta clase de versos.

El fragmento es un romance heroico eneasílabo, forma que resolvió a Guillén una dificultad técnica en el momento de la redacción de la parte III de la "Elegía a Jesús Menéndez" (1951).

---

78 Ibid., p. 110.
79 Loc. cit.

Pues, bien, las semillas de estos versos están en el poema anterior, puesto que se trata de un recuento de los horrores de la trata y la esclavitud desde las tierras africanas hasta el suelo antillano, como parte de ese gran apóstrofe al cañaveral que es la obra considerada. Otra vez insiste en la actividad de rapiña que era la trata esclavista; la índole de explotación inhumana de ese tráfico y de la esclavitud en sí y la magnitud de los dolores y los atropellos a los que fueron sometidos los diferentes pueblos arrancados de sus hábitats, sin la más mínima comprensión del crimen perpetrado.

Dice así la denuncia del poeta:

¡Sangre de África! ¡Sangre acaso
de venas reales! ¡Terror
del kral, donde la tribu,
abandonada de su Dios,
fue capturada en una razzia
del portugués o el español...
Cadena viva que a la costa
se arrastra desde el interior,
atravesando los boscajes
y los desiertos bajo el Sol;
caravanas de los esclavos,
negro rosario de dolor,
riqueza viva del negrero
camino de la exportación!
¡Ganado humano amontonado
en las bodegas y el pañol
y travesía inacabable,
vivos y muertos en montón!...
¡Sangre acaso de venas nobles,
voces que mandaron! ¡Terror
junto a los cortes de las cañas
desde que el alba floreció!
Carne nostálgica de algo
que allá en la Patria se quedó:
Rezos misteriosos y rezos
contra la cólera de Dios.
Vida acabada a latigazos
bajo la crueldad del Sol:
¡Manchas de sangre, patrimonio
de una y otra generación!

¡Sangre acaso de negros reyes!
¡Cabezas veneradas! Terror
en los trapiches de madera,
debajo del látigo feroz...
Quejas en lenguas primitivas,
ruegos, quizás, que nadie oyó...
¡Agonía de la molienda,
hecha de sangre y de sudor!
¡Todo eso lo sabéis vosotros,
cañaverales! Bajo el sol
oisteis cantar a los esclavos
extraños cantos de dolor,
cuentos de la tierra lejana,
donde la madre se quedó,
en una lengua misteriosa
que el blanco nunca conoció.80

Lo que resulta cristianamente bobalicona es la solución que el poeta tiene como final para esta sección de su poema, después de la formidable protesta articulada:

Todo eso lo sabéis vosotras,
¡oh, cañas dulces! Y así por
eso tenéis manchas de sangre
algunas veces, y así son
vuestros murmullos a la brisa,
¡rezos que ruegan el perdón!81

5.1.1.3 El matancero Agustín Acosta (1886-1979), como ya se sabe, contribuyó al Negrismo previo al auge desencadenado en Cuba por la generación subsiguiente a la suya con el "Canto VIII: Los negros esclavos" de La zafra (1926), poemario de intención social.

Este fragmento vuelve a recrear las tropelías de los negreros y los esclavistas, en versos alejandrinos y eneasílabos que, como los metros y las estrofas de los poemas ante-

80 Felipe Pichardo Moya, "Canto VI", "Poema de los cañaverales", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Op. cit., p. 287-289. (Subrayado en el original.)

81 Ibid., p. 289.

riores, provienen del Modernismo y se requedan durante un buen lapso antes de los movimientos vanguardistas y durante la vigencia de algunos de ellos. Sus estrofas cuaternarias, con rima en los versos pares, ofrecen la estampa de los negros sofocados bajo el sol, hundidos en el recuerdo de las tierras de origen, mientras trabajan la tierra como animales y muerden sus rebeldías bajo el látigo del mayoral:

> Bajo el cubano sol -canícula perpetua-
> inmunes a la fiebre de las insolaciones;
> bajo el cubano sol que aduerme y emborracha
> iban las negras dotaciones.
>
> Llevaban en los ojos un lejano misterio:
> el fetichismo ilógico de su país natal;
> el sol inexorable de Congo y Mozambique
> y las noches del Senegal...
>
> Vieron allí leones, serpientes, elefantes:
> toda la fauna del terror...!
> Y aquí les esperaba una fiera increíble:
> el mayoral omnímodo por gracia del señor...
>
> Semidesnudos, tristes, en mansedumbre esclava,
> bueyes en el rigor de su virilidad,
> los pobres negros labran la tierra prometida,
> con la visión salvaje de su país natal...
>
> Freno la lengua, y freno el ademán inútil,
> el pobre esclavo muerde su acérrimo rencor
> bajo las finas lenguas del látigo humillante
> y bajo el rudo azote del látigo del sol...![82]

Contrariamente a Pichardo Moya, Acosta cierra con un signo de esperanza efectiva y realista -nada de idealismos metafísicos- de que la condición opresiva de aquellos hombres y mujeres genere la revuelta necesaria que los libere, como ya ha ocurrido con los cimarrones:

> (Olor de mieles negras en el aire...

---

[82] Agustín Acosta, "Canto VIII: Los negros esclavos", La zafra, p. 69-70.

Persecusión de fieros cimarrones huidos
hacia los bosques seculares...
Y una idea que campa por los cielos azules;
una idea que late
en los otros esclavos de los amos más fieros...
.....
En el aire dormido hay un olor de sangre...!)[83]

5.1.1.4 A Regino E. Boti (1898-1958), poeta mulato de gran categoría como Poveda, le adjudica José Juan Arrom la paternidad de la célebre "Canción de cuna de la negra esclava", que no figura en su conjunto titulado Poesía (1977), a cargo de Imeldo Álvarez García, en el que tenemos la colección más completa de sus poemas. Según Arrom, formaba parte del repertorio que declamaba Eusebia Cosme. La realidad es que no hemos podido dar con ella y no se incluye en ninguna de las antologías de poemas sobre el negro que hemos manejado, lo cual es una lástima, puesto que, por su título, prometía una interesante perspectiva dentro de las destacadas nanas de negritos, compuestas por los mejores poetas de este tema.[84]

6. Final. La participación del negro en la poesía cubana se inicia desde el momento mismo de la aparición del primer poema de las letras en la Colonia. La visión del negro Salvador en el Espejo de paciencia (1608) de Silvestre de Balboa es positiva. Es el héroe que vence y ajusticia al pirata francés Gilberto Girón, captor del Obispo Juan de las Cabezas Altamirano, en un momento significativo de auge del contrabando en la Isla. De modo que es un negro valiente y fiel al mundo criollo y eclesiástico

---

[83] Ibid., p. 71.

[84] José Juan Arrom, "La poesía afrocubana", Revista Iberoamericana, febrero de 1942, IV, 8, p. 404. Roberto Fernández Retamar, La poesía contemporánea en Cuba, p. 48, hace mención del mismo poema, apoyándose en Arrom. ¿No se tratará de una confusión en la autoría de la "Canción para despertar a un negrito" del poeta uruguayo Rubén Carámbula?

(oficial) de su momento.

Más interesante, por otra parte, resulta la expresión folklórica con raíces en las culturas mágico-musicales de los africanos que se manifestaban y se conservan más o menos en sus formas primigenias o en los diversos tipos de cantos populares privativos de los negros que han llegado hasta nosotros. En estas expresiones prevalece una estructura musical que recoge más fielmente la naturaleza rítmica y coral de la música, la danza y la poesía de los negros. El arsenal de recursos de utilidad sonora en estos casos desempeña una función primordial que marca una de las rutas posible en la poesía del tema de los negros en el siglo XX.

Sin duda, es todo el siglo XIX el más extenso período cubierto en este capítulo. Básicamente, el Romanticismo arropa estos cien años, con alguna rara excepción. Ahora se destacan diferentes personalidades que dan su visión exclusiva del negro. Bartolomé José Crespo y Borbón (Creto Gangá) es un caso excepcional, por su acercamiento costumbrista que emplea el español bozal para la caracterización de sus personajes de color prieto. Tenemos las imágenes de la mulata, la negra y el esclavo en la trata, las labores, los castigos y en la fuga (el cimarronaje). Asimismo, el negro tiene su espacio en la guerra de independencia, en la vejez, el abandono y la muerte. Rubén Darío nos da la fresca pintura de una negra sensual. La mujer participa como creadora de versos en que el hombre de piel oscura ocupa la atención central.

El primer cuarto del siglo en curso permite la creación de un pequeño grupo de poemas a un puñado de autores que, desde

la estética posmodernista, preludian el Negrismo vanguardista. José Manuel Poveda, Felipe Pichardo Moya, Agustín Acosta y la sombra creadora de Regino E. Boti, "autor" de un famoso poema que acaso muy pocos conocen.

La palabra del negro cubano ha alcanzado su víspera poética. Además de la corriente lírica a sus espaldas, lleva el eco de la prosa periodística, ensayística y narrativa de los más prestigiosos abolicionistas y antiesclavistas de la Nación, de las Antillas, de América y de España. Consignemos solamente algunos nombres y obras para que luzca fiel a la realidad lo que significó el camino del verso reseñado dentro del gran esfuerzo creador de la palabra fraternal dedicada al negro: Félix Varela y Morales (1787-1853), Domingo del Monte (1804-53), Juan Francisco Manzano (1797-1854), Apuntes autobiográficos (1839), aunque iniciados por 1835; José Antonio Saco (1797-1879) con su monumental Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días (1875-77, 79, 83, 93); José Martí (1853-95) y su palabra rectora, ya especificada en otro lugar de este trabajo; Juan Gualberto Gómez (1854-1933), valioso periodista; y, a continuación, un selecto grupo de narradores que cuenta con Félix Tanco y Bosmeniel (1797-1849), con Petrona y Rosalía (1925), redactada en 1839; Anselmo Suárez y Romero (1818-78), célebre por su Francisco (1880), listo en 1839; Cirilo Villaverde (1812-94), autor de Cecilia Valdés (1839 y 1882), la más importante novela de su clase; Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-73) con su Sab (1841); Antonio Zambrana y Vázquez (1846-1922), que dejó El negro Francisco (1875), a imitación de Suárez y Romero; y

Martín Morúa Delgado (1857-1910), que pudo escribir Sofía (1891) dentro de esta radical preocupación.

Los inicios del Negrismo vanguardista en Cuba ocupan nuestra atención en el próximo capítulo.

CAPÍTULO II

EL NEGRISMO POÉTICO CUBANO DE LA SEGUNDA GENERACIÓN REPUBLICANA

CONTEXTOS E INICIADORES (1926-1931)

1. Antesala. El movimiento del Negrismo poético, surgido en Hispanoamérica a mediados de la segunda década del siglo XX -fundamentalmente en las Antillas-, aparte de sus nexos históricos con las letras de España y de nuestra propia tradición colonial y republicana de América, es el resultado del avivamiento y el entusiasmo puesto a circular por el interés europeo en los estudios de las culturas africanas, desde finales del siglo anterior, y por el llamado Renacimiento Negro de los Estados Unidos de Norteamérica.

Como se sabe, el arte de nuestro tiempo sufrió la ruptura de la iconoclasia desatada entre los artistas europeos antes y después de la Primera Guerra Mundial. El carácter de innovación, insurrección y hasta de subversión experimental dado en la creación estética del Viejo Continente reveló la gran crisis del mundo burgués por medio de los llamados "ismos" de vanguardia. El Vanguardismo, pues, fue la expresión de inconformidad de la juventud de los países industrializados de la hora, ante los esquemas del arte tradicional arrastrados por los representantes de aquella clase en la literatura, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y la danza. No tardaron en reaccionar también los estudiosos de la historia, la etnología, la antropología, la sociolo-

gía, la sicología, la lingüística, y hasta los hombres dedicados a las ciencias físico-matemáticas.

La Primera Guerra Mundial (1914-18) y la Revolución Bolchevique(1917) convulsionaron las sociedades de la época. Como resultado, surgió una actitud de desilusión frente al mundo "civilizado" que se destrozaba en luchas fraticidas. La decadencia de Occidente (1918) del filósofo alemán Oswald Spengler cayó como una lápida sobre el desánimo reinante. Entonces, una de las más populares alternativas consistió en explorar en la "salud" y la "vitalidad" de las culturas "incontaminadas" de otras regiones. Por este camino se "descubre" el continente africano y la riqueza de sus naciones en todo el espectro de sus manifestaciones vitales. La aparente sencillez de sus rasgos ancestrales, la fortaleza de sus creaciones y la fascinación que provocaba la incomprensión de sus más elementales modos de conducta, le crearon una aureola de misterio a los pueblos africanos, ante los cuales la inteligencia europea se postró deslumbrada.

El racionalismo, precisamente, fue uno de los factores contra e l que reaccionaron los intelectuales y los artistas de este período histórico. El carácter emocional, "primitivo" y "elemental" que creyeron apreciar entre los negros fue razón capital para el acercamiento al susodicho mundo. Ahora sabemos, después de todo, que si bien hubo una fe genuina en aquellas estructuras de convivencia primarias, en un buen número de entusiastas de la ocasión, no dejaron de cundir las voluntades

"snobs" -como se decía, a la sazón-, y que llegaron en un aterrizaje forzoso, impuesto por la simple curiosidad y la novedad en boga.

Como apuntábamos en la "1. Antesala", hay que tener presente la importancia de los distintos "ismos" de la Vanguardia europea en la creación plástica y literaria que desarrollaba la nueva estética : Expresionismo (1900, 1910), Futurismo (1907), Cubismo (1907, 1917), Imaginismo (1912, 1914), Dadaísmo (1916, 1922) -el Creacionismo (1918) del chileno Vicente Huidobro (1893-1948)-, Ultraísmo (1919) y Surrealismo -o Superrealismo- (1924, 1939). Y, entre todos ellos, sin Sumo Pontífice ni manifiesto específico, el Negrismo, que fue el más totalizador de todos, puesto que se manifestó en el quehacer artístico y científico de las Ciencias Sociales de estos años.

Prueba irrefutable de ello son los nombres y las obras que damos a continuación: Leo Frobenius (1873-1938), viajó a África en 1905, publica luego Schwarze Dekameron (1910), y dicta una serie de conferencias sobre las diferentes culturas africanas en distintos países europeos (1920-24); Pablo Picasso (1881-1973) crea la obra Les demoiselles d'Avignon (1907), en la que incorpora la figura de la negra; José Mas Laglera (1885-1941) da a conocer En el país de los bubis (1919); Paul Reboux (1877-1963) edita Blancs et noirs. Carnet de Voyage (19 ?) y la novela Romulus Coucou (1920); René Marán (1887-1960) aporta la novela Batouala (1921); Maurice

Delafosse (1870-1926) contribuye con Les noirs de l'Afrique (1921) y Alberto Insúa lanza su novelón El negro que tenía el alma blanca (1923). Antes de acudir al mundo de la creación norteamericana no deben olvidarse los siguientes hechos: Don Fernando Ortiz (1881-1969), ya había publicado: Los negros brujos (1906), Los negros esclavos (1916) y Glosario de afronegrismos (1924), entre otros libros. Pablo Picasso termina su Cabeza de negro (1908) y Sigmund Freud ha desarrollado sus teorías sicoanalíticas: La interpretación de los sueños (1900), La sicopatología de la vida diaria (1904), Tres contribuciones a la teoría de la sexualidad (1905), Tótem y tabú (1913) y El ego y el id (1923), entre otros textos que, a través del Surrealismo, exploraron el mundo negro. Carl Gustav Jung (1875-1961), discípulo de Freud, amplía el marco del conocimiento del hombre moderno, más allá de la propia personalidad, con sus énfasis sociales y culturales sobre la conducta humana, que van madurando en estudios como: La sicología del inconsciente (1912) y Tipos sicológicos (1923).

De la gestación y desarrollo del interés por la cultura del negro en los Estados Unidos -previa a la irrupción definitiva del Negrismo en Nuestra América-, merecen destacarse los siguientes acontecimientos: la gestión artística de James Weldon Johnson (1871-1938), autor de The Autobiography of an Ex-Colored Man (1912), Fifty Years and Other Poems (1917), Book of American Negro Poetry (1922)

y God's Trombons (1927), labor que corre paralela con su interés en los "spirituals"; el puertorriqueño Arturo Alonso Schömburg (1874-1938) -Arthur Schömburg, en inglés- representó uno de los más destacados estudiosos de las raíces africanas en aquel país y sus gestiones como bibliófilo y coleccionista proveyeron a esa nación del caudal más rico de información sobre el negro, lo que redundó en una incalculable aportación al Renacimiento de Harlem o al Renacimiento Negro, como se conoce este movimiento en el Norte; el nacimiento formal del jazz, como se sabe, ocurrió en el Café Schiller de Chicago, en 1915, y se adjudica el nombre al entonces director del conjunto musical que allí amenizaba, llamado Jasbo Brown -Josbo, Jas, Jass, Jazz-, música que llega a París con las jazz band en 1918, y ya Stravinsky aprovecha sus recursos de "rag music" o "rag time" en el piano, en 1919;[1] este fenómeno musical desencadena una reevaluación de las diversas formas musicales asociadas o pertenecientes a los negros; los blues, los spirituals, el charleston...; el poeta Vachel Linsay (1879-1931) da a la consideración pública General William Booth Enters Into Heaven (1913) y The Congo and Other Poems (1914); Eugene O'Neill (1888-1953) expone asuntos negros en sus obras dramáticas: The Emperor Jones (1920) y All God's Chillun Got Wings (1923); Claude Mac Kay (1891-1948) tiene Harlem Shadows (1922) y Home to Harlem (1927);

[1] José Luis Varela, "Ensayo de una poesía mulata", Ensayos de poesía indígena en Cuba, p. 88-89.

y Jean Toomer (1894-1967) aporta a la poesía, el cuento y el teatro: Cane (1923); no hay que olvidar, tampoco, que Josephine Baker (1906-75), La Venus de Ébano norteamericana, enciende en entusiasmo el París de las décadas de 1920 y 1930; Paul Robeson (1898-1976), cantante, atleta y activista de los derechos civiles de los negros, triunfó como actor con su participación en All God's Chillun Got Wings y The Emperor Jones de O'Neill, y en otras, como Black Boy (1926) y Porgy (1928); incluso, el auge de la cultura del negro indujo al artista blanco de vaudeville Al Jolson (1886-1950) a representar negros en escena, para lo cual solía pintarse el rostro, que lo llevó a caracterizar The Jazz Singer (1927), la primera película sonora de importancia en los Estados Unidos; brillaron en la música figuras como Louis Armstrong (1900-71), conocido como Satchmo, uno de los más grandes virtuosos de la trompeta en el mundo del jazz y representante de una pléyade de creadores en las melodías y en los ritmos negros. No hay que olvidar a las legiones de tap dancers.

Éstos, y otros acontecimientos culturales de los primeros cinco lustros del siglo, fueron los que, sin duda, pudieron dejar sentir algún tipo de influencia o motivar la creación propia, entre los iniciadores de nuestro Negrismo, que venían elaborando sus obras dentro de una larga tradición existente en el mundo hispánico.

Después, ambas corrientes, la europea-norteamericana y la hispanoamericana confluyeron en un torrente que,

entre ambas, aún daría en Countee Cullen (1903-46) piezas como Color (1925), Copper Sun (1927), The Ballad of the Brown Girl (1928) y The Black Christ and Other Poems (1929), sin olvidar, que conste, su fundamental Caroling Dusk. An Anthology of Verses by Negro Poets (1927); Lagston Hughes (1902-67) lanza Weary Blues (1926); la novelística de Theodore Dreiser (1871-1945) punza la conciencia de su país, y deja obras como An American Tragedy (1925) y Chains (1927); Blaise Cendrars (1887-1961) cuenta con Antologie nègre (1927) y Petits contes des nègres pour les enfants des blancs (1928); André Gide (1869-1951) participa con Voyage au Congo (1927) y Retour du Tchad (1928); Philippe Soupault (1897- ?) concibe la novela Le nègre (1927); Paul Morand (1888-1976) produce Paris-Tombouctu (1928) y Magie noire (1928) y Paul Guillaume (1842- ?) y Thomas Munro (1897-1974) preparan La sculpture nègre primitive (1929); William B. Seabrook (1886-1945) descubre el misterio y el vodú haitiano en The Magic Island (1929); y Marc Connelly (1890-1980) triunfa con el drama The Green Pastures (1930).

2. Escenario. Una vez explicada, a grandes rasgos, la situación de Europa y de los Estados Unidos desde el ángulo de la vida en general y, sobre todo, desde el punto de vista del desarrollo cultural, conviene echar una ojeada sobre algunos de los eventos más sobresalientes de América Latina en estos años.

Valga hacer notar que, después de la Primera Guerra Mundial (1914-18) -más bien guerra de rapiña entre los estados europeos industrializados y los Estados Unidos-, de la Revolución Bolchevique (1917), y de la Revolución

Mexicana (1910), las décadas de 1920 y 1930 fueron de recuperación, inseguridad, desbalance y premonición en el Viejo Mundo y, aparte de todo ello, de invasión política y económica de nuestros países por parte de los Estados Unidos. En realidad, se vivía bajo la amenaza del "Gran Garrote" (el "Big Stick") de Theodore Roosevelt. Invadieron a Puerto Rico (desde el 1898 al presente), a Cuba (1898-1902, 1906-09), Panamá-Colombia (1903), Nicaragua (1912-33), Haití (1915-34), Islas Virgenes (1916) y Santo Domingo o República Dominicana (1916-24, 65), etc. Demás está decir que ello conllevó el acaparamiento de las riquezas naturales y la explotación de las masas campesinas y obreras de estos países en favor de las industrias transnacionales de capital norteamericano. El resto de América no tuvo una suerte distinta.

Pero, simultáneamente con este proceso de expansionismo imperialista del vecino norteño, en confabulación con las oligarquías criollas, se encendía una resistencia de tipo nacionalista que, a veces, cobraba visos de populismo socializante. Entre otras: Augusto César Sandino (1893-1934) contra los gobiernos títeres de Nicaragua y las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos (1927-33); diferentes organizaciones de lucha contra el tirano Gerardo Machado (1871-1939), quien abandonó la presidencia de Cuba, luego de un arduo proceso de resistencia (1928-33); el enfrentamiento del Nacionalismo puertorriqueño, lidereado por Pedro Albizu Campos (1893-1965), al gobierno colonial

y al poder interventor del "Coloso del Norte" en la Isla (1930-54); el choque del dictador Juan Vicente Gómez (1864-1935) con diferentes sectores de la vida política venezolana (1931-35); y la rebelión contra Jorge Ubico (1878-1946) por parte de numerosos núcleos de influencia de la vida guatemalteca (1931-44), para mencionar solamente algunos de los casos más notables, sin agotar la lista anterior ni posterior de tiranuelos apadrinados fundamentalmente por las clases poderosas y los militares de esos países, al servicio de los intereses extranjeros, que resultaban ser, casi siempre, de origen yanqui.

Gravitaban en esta atmósfera, algunos sucesos trascendentales para toda América y para Cuba, en particular, como fueron: el advenimiento de este último país a la vida republicana, el 20 de mayo de 1902; la indepedencia de Panamá de Colombia -con el padrinazgo estadounidense-, el 3 de noviembre de 1903; la construcción del canal de Panamá entre 1904 y 1914; la crisis ("crac") de la economía capitalista norteamericana, que se extendió entre los años de 1929 al 1933; el desarrollo de la Guerra Civil Española desde 1936 al 1939, que terminó con la Segunda República Española, estableció la dictadura fascista del Generalísimo Francisco Franco y sirvió como laboratorio de pruebas de distintas armas; y, finalmente, el Estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-45), última gran repartición geográfico-económica del mundo entre las potencias capitalistas de Europa y los Estados Unidos.

Después de aquella conflagración vino el comienzo de la descolonización de los países de Asia, África y América Latina, bajo los auspicios de las Naciones Unidas, a partir de la llamada Guerra Fría sostenida por los bloques de poder este-oeste o, reducidos a su mínima expresión, entre los Estados Unidos y la Unión Soviética.

3. Trama. El asunto del Negrismo cubano hay que enmarcarlo dentro del surgimiento del fenómeno nacional conocido como Segunda Generación Repúblicana en la compleja vida cultural de esta Antilla. No vamos a entrar en discusiones académicas sobre la propiedad o impropiedad de la identificación de distintos períodos literarios con el concepto "generacional", su naturaleza teórica o práctica y otras consideraciones afines. Para nuestros propósitos es suficiente que historias, manuales y libros sobre asuntos literarios cubanos empleen esta categoría para identificar un grupo de escritores que participan de elementos comunes o similares. Es en este sentido que usamos esta catalogación, basándonos en su carácter de aceptabilidad entre la crítica. Ello evita que caigamos en confusiones con respecto a los hechos estéticos a que nos refiramos o que vayamos a crear una madeja de malos entendidos o equívocos que puedan entorpecer, más que nada, la exposición del análisis que pretendemos realizar. De modo que el nombre del período tiene nuestra aceptación como objeto de utilidad expositiva, independientemente de los méritos intrínsecos que el concepto "generación" pueda poseer

o de las objeciones que sea capaz de levantar.

En términos generales, suele enmarcarse el período de acción de la Segunda Generación Republicana de Cuba en un arco de vigencia histórica que cubre aproximadamente una década; es decir, desde 1926 al 1937. Esas fechas no son arbitrarias. Por el contrario, responden a dos hechos literarios que constituyen verdaderos hitos para la creación de los escritores que nos interesan. En 1926 aparece la obra La poesía moderna en Cuba (1882-1925) de Félix Lizaso (1891-1967) y José Antonio Fernández de Castro (1897-1951), en la que daban cabida a expresiones que arrancaban del Modernismo (no exento de fondo romántico) hasta un Posmodernismo previo a las insurgencias vanguardistas. Lo importante de esa obra es que contiene nombres jóvenes de un segundo equipo de artistas que mostraban una franca superación del Clasicismo-Romanticismo-Modernismo de la antología Arpas cubanas (1904) de José Manuel Carbonell (1880-1968), Francisco Díaz Silveira (1871-1925) y Enrique Hernández Miyares (1859-1914), libro representativo de la Primera Generación Republicana (1904-17) de autores cubanos. En 1937 sale a la luz pública la revista Verbum de José Lezama Lima (1910-1976), uno de los voceros de la llamada Tercera Generación Republicana (1937-59), y Juan Ramón Jiménez, José María Chacón y Calvo (1892-1969) y Camila Henríquez Ureña (1894-1973) han publicado La poesía cubana en 1936 (1937).

Ahora bien, para el conjunto de artistas que nos interesa, fue más importante el nacimiento y la vida de la revista de avance (1927-30), la que responde de manera absoluta a los representantes jóvenes del Vanguardismo, cuyo núcleo

original estuvo compuesto por Alejo Carpentier (1904-80), el catalán Martí Casanovas (1894-1966), Francisco Ichaso (1901-62), Jorge Mañach (1899-1961) y Juan Marinello (1898-1977). Con la salida del equipo de los primeros dos, entran a la revista Félix Lizaso (co-recopilador de La poesía moderna..., como ya vimos) y José Z. Tallet (1893).

Hay que tener presente que, en el mismo año en que nace la revista de avance, muere Cuba Contemporánea (1913-27), que había servido como órgano de difusión a los escritores que antecedieron a éstos que atendemos.

Otra de las particularidades que da cohesión a los autores bajo consideración -aparte del nacimiento aproximado de casi todos ellos entre el último lustro del siglo pasado y el primero del presente; haber vivido bajo los primeros gobiernos de la seudorrepública, con sus administraciones corruptas y los lapsos de intervenciones norteamericanas: Mayor General John R. Brooke (1899), Mayor General Leonard Wood (1899-1902), Tomás Estrada Palma (1902-06), William H. Taft (1906), Charles E. Magoon (1906-09), José Miguel Gómez (1909-13), Mario García Menocal (1913-21), Alfredo Zayas (1921-25) y Gerardo Machado (1925-33)- fue la famosa Protesta de los Trece del llamado Grupo Minorista, contra el peculado de la administración de turno, el 18 de mayo de 1923, en la que actuó como portavoz del Grupo Rubén Martínez Villena (1899-1934). Los otros doce fueron: José Manuel Acosta (¿-?),

Primitivo Cordero Leiva (¿ - ?), José Antonio Fernández de Castro, Luis Gómez Wangüermert (¿ - ?), Francisco Ichaso, Alberto Lamar Schweyer (1902-42), Felix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Calixto C. Masó y Vázquez (1901-74), José Ramón García Pedrosa (¿-?) y José Z. Tallet.

La Reforma Universitaria y la fundación de la Universidad Popular José Martí en 1923 por Julio Antonio Mella (1903-1929), prepara el camino para la fundación del Partido Cumunista de Cuba (1925), en el que participa Carlos Baliño (1848-1926), entre otros.

4. Postura. Con las experiencias nacionales, latinoamericanas y mundiales de estos jóvenes escritores era de esperarse una escritura estética con fuerte trabazón social. Sin que ello quiera decir que no hubo un grado apreciable de expresión literaria individual, íntima, se reconoce el compromiso con las causas de justicia social como el elemento que mejor caracteriza a los nuevos y más representativos talentos de entonces.

No en balde, una de las revistas en que estos autores llevaron sus inquietudes se llamó Social (1916-33) y, no menos significativo, usaron el café del Teatro Martí para sus tertulias, en un momento dado. Atuei, Grafos, la página literaria del Diario de la Marina y la Revista de Oriente también acogieron sus colaboraciones.

Pueden resumirse, no obstante, en tres las vías o estilos poéticos que coexisten entre los miembros de esta hornada: intimismo lírico y pureza poética, ironía sen-

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

timental y la poesía de intención social, donde figura el mayor número de poetas, para dar testimonio del campesino esclavizado por la sacarocracia, del proletariado explotado por las industrias de los centros urbanos y para denunciar la esclavitud de facto, la explotación y el desprecio en que estaba sumido el negro en la sociedad clasista de Cuba.

Algo, pues, significó la visita de algunos escritores extranjeros para el medio insular, en distintos momentos, durante la vigencia histórica de las obras de los autores a los que hacemos referencia: Vladimir Maiakowski (1894-1930), en 1925; Fedrico García Lorca (1898-1936), en 1930; Langston Hughes (1902-67), en 1930; Rafael Alberti (1902), en 1935; y Juan Ramón Jiménez (1881-1958), desde 1936 al 1939.

5. Actores. Entre los poetas más representativos de las tendencias antes apuntadas, merecen señalarse los siguientes, dentro de la dirección del intimismo lírico y pureza poética: Juan Marinello, con Liberación (1927); Mercedes Torrens (1886- ?) y sus Fragua de estrellas (1935), Jazminero en la sombra (1942), La flauta del silencio (1946) y Jardines del crepúsculo (1948); Dulce María Loynaz (1903) desde Versos (1938) a Juegos de agua (1947)... Mariano Brull (1891-1956) produce Poemas en menguante (1928), Canto redondo (1934) y Solo de rosa (1941)...; Emilio Ballagas (1908-54) dejó Júbilo y fuga (1931), Elegía sin nombre (1936), Nocturno y elegía (1938) y Sabor eterno (1939)...; y Eugenio Florit (1903) aporta 32 poemas breves (1927); Trópico (1930) y Doble acento (1937), entre muchos.

Obsérvese que, mientras en los primeros tres prevalece el lirismo íntimo, en Brull, Ballagas y Florit domina el afán de pureza.

La ironía sentimental cuenta con María Villar Buceta (1899-1977) y un título: Unanimismo (1927)...; Rubén Martínez Villena (1899-1934) deja La pupila insomne (1936) y José Z. Tallet entrega tardíamente La semilla estéril (1951).

La poesía de la vertiente de la ironía sentimental, en la que, a veces, campea el aburrimiento, la desilusión, el tedio vital, la frustración y un prosaísmo expresivo -amigo del feísmo- que denota el desencanto, no exento de sarcasmo, parece ser la manera poética equidistante entre el intimismo lírico neorromántico con aspiraciones de pureza y la poesía de compromiso social.

Algunos de los nombres de mayor solvencia artística en este renglón son Regino Pedroso (1897-1983), a quien se señala como el introductor de esta modalidad lírica de extracción vanguardista con el poema "Salutación fraterna del taller mecánico" (1927), aparecido en el Diario de la Marina. Posteriormente, su libro Nosotros (1933) lo convierte en el máximo intérprete del trabajador fabril.

A Manuel Navarro Luna (1894-1966) se le conoce como el expositor de más renombre sobre el drama doloroso del campesino en el verso que arranca del Vanguardismo y cuya dirección marcan Surco (1928), Pulso y onda y La tierra herida (1936), entre sus mejores conjuntos.

En el caso de Nicolás Guillén (1902), la presencia del elemento de preocupación social es patente a partir del cultivo del tema del negro, como expresión del nuevo arte. Desde sus Motivos de son (1930), Sóngoro cosongo (1931), West Indies Ltd. (1934), Cantos para soldados y sones para turistas (1937), España. Poema en cuatro angustias y una esperanza (1937)y El son entero (1947), hasta las obras subsiguientes.

Dos voces femeninas tienen que destacarse por mostrar un acoplamiento feliz del intimismo con la denuncia social: Emma Pérez (1901- ?), que incluye en su nómina: Poemas de la mujer del preso (1932), Niña y el viento de mañana (1937), Una mujer canta en su isla (1937), Para otra madre de mi isla (1944) e Isla con sol (1945). Mirta Aguirre (1912-80) con Presencia interior (1938).

No es ocioso, después de todo, hacer hincapié en el hecho de que, estos últimos poetas solidarios con las causas de los sufridos de la sociedad, son consecuencia de una larga tradición de compromiso artístico con los problemas apremiantes de la vida del hombre y que, como pudimos ver en el capítulo anterior, tiene unos representantes inmediatos en Francisco Javier Pichardo (1873-1941) con los poemas "El trapiche" y "La canción del labriego", incluidos en Voces nómadas (1908); Agustín Acosta (1886-1979) con La zafra (1926) y Felipe Pichardo Moya (1892-1957) con "El poema de los cañaverales" (1926), menciones realmente limitadas, para no ser prolijos.

Aparte de los poetas considerados en este período de las letras cubanas, se queda una cantidad verdaderamente significativa, como es natural, por razones obvias. Algunos nombres no considerados hasta ahora, no obstante, serán tratados más adelante, cuando entremos de lleno en el análisis del Negrismo, en éste y en el próximo capítulo.

Unas palabras más de rigor se precisan antes de abor-

dar la poesía nuevamente. Conjuntamente con los poetas, este momento es uno de los más fecundos de las letras cubanas de este siglo, en lo que se refiere a la aparición de talentosos prosistas, tanto en la narrativa como en la ensayística. A decir verdad, algunos son personalidades de primera categoría que rebasan el ámbito nacional. Sin intenciones de agotar las posibilidades, he aquí una muestra parcial de esos nombres: Mirta Aguirre, José Juan Arrom (1910), Lydia Cabrera (1900- ?), Alejo Carpentier, José Antonio Fernández de Castro, Francisco Ichaso, Enrique Labrador Ruiz (1902- ?), Raimundo Lazo (1904-76), Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, Lino Novás Calvo (1905- ?), José Antonio Portuondo (1911), Juan José Remos (1896-?), Raúl Roa (1909- ?) y Pablo de la Torriente Brau (1901-36).

6. Negrismo. Existen dos hechos irrebatibles con respecto a este asunto en la poesía hispanoamericana: no fueron cubanos los iniciadores de tal movimiento, según las exigencias de la expresión vanguardista de este siglo; y, Puerto Rico, definitivamente, posee un grupo mayor o tan nutrido de líricos como los cubanos. Éstos tienen una gran cantidad de figuras importantes entre sus creadores y la más abundante cosecha de libros, dentro de un lapso razonable de vigencia histórica del Negrismo. Aún después, cuando el cansancio lógico de su cultivo era evidente entre los poetas que los sucedieron en la Tercera Generación Republicana -y en la mayoría de los jóvenes poetas de la Cu-

ba revolucionaria que, en buena medida, constituye la Cuarta Generación Republicana (1959...)-, hubo otras aportaciones.

6.1 Los iniciadores del Negrismo poético hispanoamericano fueron tres. En el orden cronológico de aparición, el primero fue Luis Palés Matos (1898-1959), de Puerto Rico, con la creación y la publicación de un motivo puertorriqueño-antillano-africano-universal que se va perfilando desde que se publicó el soneto "Danzarina africana" (1918), la prosa poética "Pueblo de negros" (1921) y el poema "Esta noche he pasado" (1921 o 1922), el cual no ha podido establecerse aún si fue publicado antes de 1957.

6.1.1 De todos modos, "Pueblo negro" fue escrito en 1925 y publicado el 18 de marzo de 1926, en La Democracia, de San Juan, Puerto Rico, bajo el título de "África". Éste no era otra cosa que la elaboración definitiva de un mismo asunto, tratado en los textos anteriores, como podrá apreciar quien coteje los poemas mencionados.

Veamos qué fue lo que trajo Palés Matos a la poesía negrista de ese momento, a los fines de poder identificar cuáles fueron las aportaciones del Negrismo cubano inicial. "Pueblo negro" lee así:

Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro...
-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-
Es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

La luz rabiosa cae
en duros ocres sobre el campo extenso.
Humean, rojas de calor, las piedras,

y la humedad del árbol corpulento
evapora frescuras vegetales
en el agrio crisol del clima seco.

Pereza y laxitud. Los aguazales
cuajan un vaho amoniacal y denso.
El compacto hipopótamo se hunde
en su caldo de lodo suculento,
y el elefante de marfil y grasa
rumia bajo el baobab su vago sueño.

Allá entre las palmeras
está tendido el pueblo...
-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-
Caserío irreal de paz y sueño.

Alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,
pululado de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos,
y de guturaciones alargadas
que dan un don de lejanía al verso.

Es la negra que canta
su sobria vida de animal doméstico;
la negra de las zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo.
Es la negra que canta,
y su canto sensual se va extendiendo
como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros.

Al rumor de su canto
todo se va extinguiendo,
y sólo queda en mi alma
la ú profunda del diptongo fiero,
en cuya curva maternal se esconde
la armonía prolífica del sexo.[2]

Cuando recordamos el comienzo de la revelación de este pueblo dual -puertorriqueño, real- y en contrapunteo imaginativo -africano, "inventado"-, que conviven en los dos planos de "Pueblo de negros" y "Esta noche he pasado", somos capaces de entender el proceso de transfiguración lírica que representa este poema.

---

[2] Luis Palés Matos, Obras. 1914-1959. Poesía, I, p. 483-484.

Sobre la experiencia inmediata, que dio pie a la imaginación transfigurativa, ocupa ahora al poeta su proyección artística. En el plano de la realidad, es de noche y el objeto de su creación le "obsede". Entonces, se nos da el cuadro de la aldea africana en un día de "luz rabiosa". Destacan la sensación de calor, el olfato, la vista y el oído. Huele a orines, tierra, pieles de animales salvajes y a sexo. Se ve el pueblo bajo el palmar -es, por lo tanto, lugar costero-, las piedras calientes, los baobab, el hipopótamo y el elefante. Vuelve la atención sobre la visión de conjunto del pueblo tranquilo y soñoliento. Y, enseguida, copa la atención la figura de una negra que canta con una tonalidad sensual, pero aquí -distinto a los tres casos anteriores de este autor- no se hace referencia al baile, en ningún momento. Prevalece la imagen auditiva, al final, que crea "una clara atmósfera de dicha". Ésta disuelve la estructura lírica en un clima de armonía, gracias al carácter intrínseco, dador de vida, del sexo.

Palés aporta: 1º, el carácter onírico o subconciente -surrealista, si se quiere- de la mecánica creadora; 2º, el tratamiento de las "africanías" -medio primitivo, ancestral y natural-; y, 3º, emplea un lenguaje ricamente dotado de imágenes que esboza el empleo exclusivamente sonoro y rítmico de las palabras en las voces "Mussumba, Tombuctú, Farafangana", en estrecha familiaridad con la onomatopeya y la jitanjáfora.

Por otro lado, métrica y estróficamente no existe mayor innovación. Se emplean heptasílabos combinados con endecasílabos, que se agrupan en conjuntos de cuatro, seis y ocho versos, atados por la asonancia única e-o en los pares, a todo lo largo del poema.

6.1.2 El segundo poema publicado por Luis Palés Matos, antes de que se revelara la poesía negrista de los cubanos, fue "Danza negra", aparecido en el periódico La Democracia, de San Juan, Puerto Rico, el 9 de octubre de 1926, uno de los más conocidos, más populares y mejores de todos los que escribió de esta índole. Los recitadores como José Gonzalez Marín, Eusebia Cosme, Leopoldo Santiago Lavandero y Berta Singerman lo tuvieron, en alguna ocasión, en su repertorio.

Interesamos transcribirlo, a manera de ilustración de los aspectos que queremos destacar:

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.

Rompen los junjunes en furiosa ú.
Los gongos trepidan con profunda ó.
Es la raza negra que ondulando va
en el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya.
Danza que te danza la negra se da.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El alma africana que vibrando está
en el ritmo gordo del mariyandá.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.[3]

Si en el poema anterior -"Pueblo negro"-, Palés dejó establecida definitivamente la línea negrista que había comenzado entre 1917-18 con "Danzarina africana", ahora produce la primera pieza maestra de su virtuosismo en el manejo de la onomatopeya y el ritmo de la frase poética en general. No olvidemos que sus ensayos en el Diepalismo, con la "Orquestación diepálica", afloran aquí con todas las posibilidades de este recurso artístico. No se debe pasar por alto que el "estilo" de la "Danza negra"; es decir, la estructuración lingüística, abona a su carácter sonoro y rítmico. Los versos cortos, junto a otros de mayor extensión, crean el sentido visual y acústico del golpear de tambores, que se refuerzan por las reiteraciones de las palabras en las que predominan

[3] Ibid., p. 471-472.

las vocales "oscuras" o y u, que encuentran un ligero contrapeso armónico en las aes y las ees, al pasar por las escasísimas y céntricas íes que establecen el balance.

Si nos fijamos bien, "Danza negra" no es otra cosa que una variante más de la misma escena que Palés viene creando desde finales de la segunda década de este siglo. Es una imagen mental básica que consiste de una gran totalidad expresada como pueblo-caserío-aldea-tribu, que se fragmenta en sus diversos elementos, según sea el propósito de uno u otro momento: ambiente mísero-sucio-maloliente de la realidad en "Pueblo de negros" y "Esta noche he pasado", que provoca una evocación africana de la bayadera-danzante-ante-guerreros, mientras se asa la res-en-la-hoguera; la visión de "Danzarina africana" es más simple: la danzarina-sensual-ante-el macho; en "Pueblo negro", el contorno es bien definido y amplio: pueblo-entre-cocoteros (posiblemente de la costa) -día de intenso calor con hediondeces urinarias-, en el que una negra entona un canto que rompe la monotonía diaria. El sapo, la serpiente y el caimán ("Pueblo de negros" y "Esta noche he pasado") ceden al hipopótamo y al elefante de "Pueblo negro".

¿Y qué tenemos en la "Danza negra"? Primero hay que advertir que la técnica de acercamiento a la acción ya no es la pintura descriptiva, entre subjetiva-objetiva,

de "Danzarina africana" ni el tratamiento dual, en dos planos, de "Pueblo de negros" y "Esta noche he pasado". Tampoco es la realización evocativa que surge del recuerdo obsesivo de la experiencia cotidiana. En "Danza negra" lo que ha sucedido es que ya se han cortado todas las amarras del mundo inmediato y la proyección honda del suceso se revela como manifestación directa de la vivencia estética lograda en su propio plano de ficción. Aquello no pretende ser la representación gráfica, "realista" de África -aunque el geografismo nominal apunte a lugares suyos, así como a la topografía antillana o caribeña-, ni nada por el estilo. Lo que no entienden algunos palesianos y casi todos sus detractores es que, a la postre, este ejercicio literario es su propio mundo artístico, que puede guardar algún tipo de fidelidad a su modelo histórico, pero que su sentido cabal responde a las exigencias intrínsecas de su propia contextura; o sea, a la efectividad o maestría alcanzada en la fijación de esa literaturalidad.

No se pierda de vista que se trata de un acercamiento (close up) auditivo a una danza colectiva. No se refiere, en esta ocasión, al contoneo sensual, exclusivo, de la negra. La tribu entera está envuelta en esta oportunidad. Desde las naciones, como entidades poéticas, hasta los animales, las maderas y los instrumentos, todos se hallan inmersos en la danza.

¿Por qué, entonces, si es un "escape" a África, como acostumbran decir los que no han captado el mensaje profundo de Palés, la cuarta estrofa del poema -salvo dos palabras: Congo y Camerún- se refiere totalmente al mundo antillano?

Léase, de nuevo, con detenimiento:

> Pasan tierras rojas, islas de betún:
> Haití, Martinica, Congo, Camerún;
> las papiamentosas antillas del ron
> y las patualesas islas del volcán,
> que en el grave son
> del canto se dan.4

Palés mismo nos da la respuesta. Durante todo el poema lo único que ha hecho es caracterizarnos "El alma africana que vibrando está/ en el ritmo gordo del mariyandá."[5] Expuesto de otro modo: el poeta ha querido darnos su concepción de las raíces operantes en la idiosincracia del negro de Haití, Martinica, Guadalupe, Aruba, Curazao y Bonaire. Y, en general, del negro nuestro, con su herencia interna y soterrada del África única, diversa y primigenia. Contrariamente a lo que siempre se ha creído y se ha dicho, Palés no explora al africano en este poema, sino que, por el contrario, ha estado hurgando en la siquis de nuestro negro, en un viaje hacia su modo de ser, según él lo entiende.

Pongámoslo del otro modo. Si se tratara de "explicar"

---

[4] Ibid., p. 471.
[5] Ibid., p. 472.

al africano como tal, ¿a qué recurrir al hombre antillano para ello? Esto no tendría sentido. Solamente para la confirmación de la herencia negra americana es legítimo acudir a la consideración de la tierra originaria.

Pues bien, los elementos que han perdurado de la vieja visión en este modelo de síntesis creador están indisolublemente asociados con el interés central de estos versos: la danza. Pero, en "Danza negra", la actividad colectiva recibe el énfasis primordial. El pueblo-caserío-aldea-tribu está allí, de una forma genérica. Ha perdido los detalles repulsivos, desagradables, de la pobreza y las hediondeces. Ha ganado, por otro lado, la mención de las "jerarquías" (Gran Cocoroco, Gran Cocoroca, botucos) y la diversidad instrumental (junjunes, gongos). Podría decirse que "el sol de hierro", el "cerdo", la "rana" y la "negra" son supervivencias claves del entorno natural.

Sin embargo, su ganancia real es la que apunta hacia la expansión y la definición del antillanismo en relación consustancial con la herencia africana. Y esto es doblemente significativo, puesto que, en ese momento, Puerto Rico atravesaba por una corriente cultural españolizante, que creía lograr la salvación de la Patria con la renovación y la reevalución del hispanismo conservador que pregonaban autores como Miguel de Unamuno, Azorín, y otros exponentes del nacionalismo castellano.

Por esta razón, Palés Matos es el más antillano de los miembros de la Generación del 30 en Puerto Rico y el úni-

co en pregonar el orgullo de ser negro.[6]

6.1.3 El tercer poema publicado por Luis Palés Matos -previa a la irrupción del Negrismo poético de los autores cubanos surgidos al calor del Vanguardismo, repetimos- se tituló originalmente "Danza canfbal", y apareció en el semanario Poliedro, San Juan, Puerto Rico, el 5 de marzo de 1927. Posteriormente vino a llamarse "Candombe". El 27 de septiembre de ese mismo año fue incluida en La Gaceta Literaria de Madrid.

Otra vez debemos puntualizar que estamos, sin duda, frente a una nueva variante del motivo que ha venido obsediendo al poeta desde "Danzarina africana". Como con "Pueblo negro" ("África", inicialmente, recuérdese), el autor vuelve a corregirse, con un gran sentido crítico, porque ni "África" ni "Danza canfbal" expresan la verdad subyacente de esos poemas. Ya al examinar el primero, páginas atrás, establecimos el sentido apropiado de aquel cambio. En éste, veremos la certeza del título definitivo, una vez que releamos sus versos:

Los negros bailan, bailan, bailan
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.

Bajo el cocal, junto al oleaje,
dientes feroces de lascivia,
cuerpos de fango y de melaza,
senos colgantes, vaho de axilas,

---

[6] Para el estudio estilístico-gramatical del poema, remito al lector al excelente y definitivo análisis de Margot Arce de Vázquez, "El adjetivo en la 'Danza negra' de Luis Palés Matos", Impresiones, p. 61-75.

y ojos de brillos tenebrosos
que el gongo profundo encandila.
Bailan los negros en la noche
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.

¿Quién es el cacique más fuerte?
¿Cuál es la doncella más fina?
¿Dónde duerme el caimán más fiero?
¿Qué hechizo ha matado a Babissa?
Bailan los negros sudorosos
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
en la soledad de la isla.

La luna es tortuga de plata
nadando en la noche tranquila.
¿Cuál será el pescador osado
que a su red la traiga prendida:
Sokola, Babiro, Bombassa,
Yombofré, Bulón o Babissa?
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.

Mirad la luna, el pez de plata,
la vieja tortuga maligna
echando al agua de la noche
su jugo que aduerme y hechiza...
Coged la luna, coged la luna,
traedla a un anzuelo prendida.
Bailan los negros en la noche
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tun-cutum,
ante la fogata encendida.

Tenemos el diente del dingo,
Gran Abuelo del Gran Babissa;
tenemos el diente del dingo
y una uña de lagartija...
Contra todo mal, ellos pueden,
de todo mal nos inmunizan.
Tenemos el diente del dingo
y una uña de lagartija.

Manasa, Cumbalo, Bilongo,
pescad esa luna podrida
que nos envenena la noche
con su hedionda luz amarilla.
Pescad la luna, pescad la luna,
el monstruo pálido que hechiza
nuestra caza y nuestras mujeres

en la soledad de la isla.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.

Negros bravos de los palmares,
venid, que os espera Babissa,
El Gran Rey del Caimán y el Coco,
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.[7]

El título "Danza canfbal" tenía una significación incorrecta, a todas luces. En ninguna parte del poema existe indicio alguno que justifique la atribución de la antropofagia a los integrantes de esta "tribu". Solamente el segmento "dientes feroces" podría guiar a una insinuación de esta naturaleza, si no hubiese estado acompañado por el decisivo modificador "de lascivia". Obviamente, la connotación, entonces, es de otro tipo muy distinto. La acentuación de la ferocidad está dirigida hacia una sensualidad cruda, más bien lujuriosa. Acaso si consideramos, desde nuestra perspectiva actual, el término en su equivalente genésico de caribe, sería aceptable la denominación original, puesto que, en estas circunstancias, estaría cubierta la matriz o el fondo desde el que se yergue la concepción del negro palesiano. Y ello es así, dado que el poeta mismo decidió trocar el título, seguramente porque negaba, en el sentido lato de la compresión imperante -que piensa en el canibalismo como una particularidad del salvajismo africano-, olvidando que esa misma acusación se

[7] Luis Palés Matos, Op. cit., p. 476-477.

endilgó a los combatientes aborígenes de las antillas menores, que eran, por lo tanto, resistencia y amenaza en los inicios de nuestra configuración novomundista.

Para evitar los malos entendidos, optó por el epígrafe "Candombe", que define a un baile y fiesta de negros, el cual obtuvo legitimidad en la práctica americana. Sin renegar de su evidente extracción africana, he aquí un vocablo de aceptabilidad ritual en nuestro medio cultural negro. De modo que esta otra danza colectiva vuelve a incidir sobre los mismos aspectos de la simbiosis binaria en que se desenvuelve la creación de Palés Matos en su tratamiento del Negrismo.

La práctica de un primitivo rito negro no significa, necesariamente, que hubo un traslado automático a África. El candombe ensayado en los círculos aislados de Puerto Rico, Haití o Cuba, por ejemplo, en la segunda década de este siglo, sin objetos apreciables de civilización capaces de alterar la ruralía elemental de nuestros países pobres, no es algo para alarmarnos, ni causarnos extrañeza. Lo que sucede es que, cuando miramos una cultura desde afuera, ajena a nuestra realidad, acudimos a los acondicionamientos sociales a que nos refiere la educación de estirpe europea con que nos bautizaron.

¿Por qué un grupo de negros bailando ante una fogata no pueden ser integrantes de un candombe nuestro? ¿Es por la mención de las entidades como Sakola, Babiro, Bombassa, Yombofré, Bulón, Manasa, Cumbalo y Bilongo? ¿Y

quién dijo que éstos no tienen el derecho de acudir a ellos, en las ejecuciones de sus costumbres mágico-religiosas?

En fin, que se entienda claro: el propósito de insistir en demostrar la legitimidad antillana del arte palesiano, en ningún momento está fundamentado sobre la negación del conocimiento y el manejo de unos ingredientes africanos que el artista puertorriqueño obtuvo a través de lecturas históricas, sociológicas y de ficción, etc....

Conviene, una vez establecido el contexto ideológico necesario para la consideración de "Candombe", puntualizar -más que las semejanzas de esta vieja visión de Palés Matos- las diferencias o variantes más notables. Lo primero que salta a la consideración del lector es que se trata de una escena nocturna; por lo tanto, han desaparecido los elementos del día, como el sol y el calor, por ejemplo.

El resto de lo que acontece es la realización colectiva del candombe, en el cual se describe con mayor minuciosidad la condición física de los participantes, entre las que sobresalen los cuerpos oscuro-rojizos y empapados de sudor, los senos caídos, las axilas malolientes y los ojos encendidos. Sigue el planteamiento de cuatro interrogantes: el más poderoso "cacique", la joven más distinguida, el caimán más feroz y el tipo de "hechizo" que ha matado a Babissa. No se pierda de vista que los primeros dos casos exploran aquéllas que se consideran las cualidades pri-

mordiales del clan: poder, producto de la fuerza, y belleza, atributos fundamentales en el hombre y en la mujer de este conglomerado. Entre los animales inferiores destaca la necesidad de localizar el reptil (caimán) supremo en bravura. Pero, es sobre la magia -el hechizo- donde reside la interrogante: cuál es su naturaleza, capaz de ocasionar la muerte. Y, de aquí en adelante, toda la preocupación se vierte sobre la necesidad de atrapar la luna para eliminar su mala influencia sobre ellos y anular su poder de desgracia. Esta ceremonia, este ritual, es una actividad enfilada a conjurar un peligro que amenaza la supervivencia del grupo. Por medio de la reunión y la danza alrededor de la hoguera se tiene la intención de combatir el maleficio que desciende del cielo.

El empleo de la naturaleza en función de la plasmación de un rito mágico-religioso es, a nuestro juicio, la próxima aportación palesiana en el desarrollo del Negrismo. No debe pasar por alto tampoco que ya aquí la luna tiene esa función de maleficio y tragedia con que suele presentarse en los versos del Romancero gitano (1928) de Federico García Lorca. Más todavía: el vate puertorriqueño se decide por la forma del romance heroico de métrica eneasílaba, estrofa próxima al patrón lorquiano.

Únicamente resta insistir en que su capacidad para la adjetivación vuelve a ser magistral. Y lo es hasta cuando comete este hermoso y feliz pleonasmo: "fogata encendida", puesto que la intención del adjetivo rebasa el lí-

mite del vocablo al que se asocia: fogata. Su función básica aquí no es la de adjuntar un atributo más a algo que no lo necesita, puesto que una "fogata", como se sabe, es "fuego que levanta llama", según el diccionario. Lo que ha hecho el poeta es transformar, por medio de la frase novedosa, el fuego en espejo, donde se refleja el frenesí del baile, efectuado por los negros al calor del candombe. La voz encendida alude a la temperatura emocional reinante, más bien que al objeto material al que se acompaña. No en balde es parte del estribillo, en cuyo primer verso se clava la onomatopeya de los tambores (el gongo), y en el segundo se describe el estado anímico de los danzantes.

Por último, algunas observaciones sobre el régimen poetizador de Palés Matos: Adviértase la imagen de la luna en su doble estirpe posmodernista y vanguardista -"vieja tortuga maligna" y "pez de plata"-; el primer caso, con larga práctica en los versos del poeta, en los que el zoólogismo feísta acompaña al tedio vital y al desengaño frente al mundo moderno. La extraordinaria sinestesia "hedionda luz amarilla" es otro ejemplo en el que su capacidad para la adjetivación produce una experiencia distinta, que trasciende las posibilidades del descriptivismo habitual, por lo que el efecto final es una creación lírica desrrealizadora, pero altamente eficaz desde la vertiente del logro artístico. Para concluir, ¿alguien puede negar el sustrato puertorriqueño en el verso:

"en la soledad de la isla"?

6.1.4 Dejando a un lado los poemas "Lepromonida" (1926) y "Kalahari" (1927), doy paso a "Canción festiva para ser llorada", aparecida en el trabajo "Un poeta borinqueño" /Luis Palés Matos/ de José Robles Pazos, publicado en La Gaceta Literaria de Madrid, el 25 de noviembre de 1927, según indica Margot Arce de Vázquez en la "Cronología" correspondiente a Palés Matos en la edición de sus obras, preparadas para la Biblioteca Ayacucho.[8]

"Canción festiva para ser llorada" puede catalogarse como la primera y una de las mejores expresiones palesianas sobre el antillanismo negrista, asimismo como del Negrismo hispanoamericano en general. Con ella, se revela el resorte vital que había estado operando, como cuerda matriz, en su concepción del negro, adornado con aires de extranjería superficial.

Desde la paradoja de su título, sabemos que estamos ante la dualidad creadora de Palés Matos. Pero, aún más, si nos fijamos detenidamente en sus versos, sabemos que, seguramente, el poeta se propuso darnos el contracanto de la "Canción de las Antillas", magno logro de Luis Lloréns Torres, maestro del iniciador del Negrismo. Y que, además, tanto en uno como en el otro, operaba claramente la concepción romántica de los próceres de la independencia decimonónica que postulaba la Confederación Antillana, ideal que no fue ajeno al mismo Bolívar.

---

[8] Margot Arce de Vázquez, "Cronología", en Luis Palés Matos, Poesía completa y prosa selecta, p. 362.

Recordemos el poema:

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-

Martinica y Guadalupe
me van poniendo la casa.
Martinica en la cocina
y Guadalupe en la sala.
Martinica hace la sopa
y Guadalupe la cama.
Buen calalú, Martinica,
que Guadalupe me aguarda.

¿En qué lorito aprendiste
ese patuá de melaza,
Guadalupe de mis trópicos,
mi suculenta tinaja?
A la francesa, resbalo
sobre tu carne mulata,
que a falta de pan, tu torta
es prieta gloria antillana.
He de traerte de Haití
un cónsul de aristocracia:
Conde del Aro en la Oreja,
Duque de la Mermelada.

Para cuidarme el jardín
con Santo Domingo basta.
Su perenne do de pecho
pone intrusos a distancia.
Su agrio gesto de primate
en lira azul azucara,
cuando borda madrigales
con dedos de butifarra.

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-

Las antillitas menores,
titís inocentes, bailan
sobre el ovillo de un viento
que el ancho golfo huracana.

Aquí está San Kitts, el nene,
el bobo de la comarca.
Pescando tiernos ciclones
entretiene su ignorancia.
Los purga con sal de fruta,
los ceba con cocos de agua,
y adultos ya, los remite,

C.O.D. a sus hermanas,
para que se desayunen
con tormenta rebozada.

Aquí está Santo Tomé,
de malagueta y malanga
cargado el burro que el cielo
de Su Santidad demanda...
(Su Santidad, Babbit Máximo,
con sello y marca de fábrica.)
De su grave teología
Lutero hizo una fogata,
y alrededor, Biblia en mano,
los negros tortolos bailan
cantando salmos oscuros
a Bombo, mongo de África.

¡Hola, viejo Curazao!
Ya yo te he visto la cara.
Tu bravo puño de hierro
me ha quemado la garganta.
Por el mundo, embotellado,
vas del brazo de Jamaica,
soltando tu áspero tufo
de azucares fermentadas.

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-

Mira que te coge el ñáñigo,
niña, no salgas de casa.
Mira que te coge el ñáñigo
del jueguito de La Habana.
Con tu carne hará gandinga,
con tu seso mermelada;
ñáñigo carabalí
de la manigua cubana.

Me voy al titiringó
de la calle de la prángana,
ya verás el huele-huele
que enciendo tras de mi saya,
cuando resude canela
sobre la rumba de llamas;
que a mí no me arredra el ñáñigo
del jueguito de La Habana.

Macandal bate su gongo
en la torva noche haitiana.
Dentaduras de marfil
en la tiniebla resaltan.
Por los árboles se cuelan
ariscas formas extrañas,

y Haití, fiero y enigmático,
hierve como una amenaza.

Es el vodú. La tremenda
hora del zombí y la rana.
Sobre los cañaverales
los espíritus trabajan.

Ogún Badagrí en la sombra
afila su negra daga...
-Mañana tendrá el amito
la mejor de las corbatas-
Dessalines grita: ¡Sangre!
L'Overture ruge: ¡Venganza!,
mientras remoto, escondido,
por la profunda maraña,
Macandal bate su gongo
en la torva noche haitiana.

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-

Antilla, vaho pastoso
de templa recién cuajada.
Trajín de ingenio cañero.
Baño turco de melaza.
Aristocracia de dril
donde la vida resbala
sobre frases de natilla
y suculentas metáforas.
Estilización de costa
a cargo de entecas palmas.
Idioma blando y chorreoso
-mamey, cacao, guanábana-.
En negrito y cocotero
Babbitt turista te atrapa;
Tartarín sensual te sueña
en tu loro y tu mulata;
sólo a veces Don Quijote,
por chiflado y musaraña,
de tu maritornería
construye una dulcineada.

Cuba -ñáñigo y bachata-
Haití -vodú y calabaza-
Puerto Rico -burundanga-[9]

---

[9] Luis Palés Matos, Obras. 1914-1959. Poesía, I, p. 488-491.

El intento de definición antillanista, como es fácil ver en el poema, está presidido por tres de las cinco grandes antillas: Cuba, Haití y Puerto Rico. Quedaron fuera de este tríptico: Santo Domingo (o, más bien, República Dominicana) y Jamaica, lo cual no quiere decir que hayan sido excluidas del poema. De todos modos, es esa pequeña estrofa inicial de tres versos, la que marca, a manera de ritornello, el viaje caribeño, y cierra la travesía insular.

El ingreso es por vía del ámbito francés, en el que Martinica y Guadalupe figuran como hacendosas amas de casa, en esa residencia Caribe. Entonces Guadalupe se torna en la mulata de la melosa expresión y la fisonomía de "tinaja", que "es prieta gloria antillana." Para ella -si la cronología de la estudiosa Margot Arce es precisa- se perfila ya un célebre "cónsul de aristocracia", el Duque de la Mermelada, que, tres años después, aparecerá públicamente en la conocida "Elegía..." Santo Domingo, seguidamente, surge como jardinero-cantor-poeta de "lira azul" que, con su fuerte nacionalismo, se salva de los extraños, pero que, a la vez, suaviza su personalidad con el azucaramiento de su expresión poética. Y remata este primer tiempo con la definición inicial, que tiene el virtuosismo de la contundencia lapidaria: Cuba es negro y juerga; Haití, maleficio e ignorancia y Puerto Rico una mezcolanza. No se olvide, que la actitud

de Palés Matos no es despectiva, sino humorística -irónica y jocoseria, si se quiere. La intención, por lo tanto, no es ofensiva -no pretende serlo-, sino de reconocimiento de las realidades objetivas de nuestras sociedades. Eso sí, se transpira algo así como un autorreproche por la responsabilidad subyacente en que los hechos sean así, y no como se hubiera querido que fueran.

El segundo espacio está dedicado a otras cuatro antillas menores: San Kitts, Santo Tomé (Saint Thomas), Tortola y Curazao. La primera, integrante del dominio británico y localizada en posición de sotavento, figura en representación del niño ignorante que juega con el peligro; es decir, los ciclones, que amamanta y lanza a las demás islas; la segunda, perteneciente a las Islas Vírgenes estadounidenses, es una proveedora de productos vegetales a la Metropoli; la tercera, Tortola, parte del conglomerado de las Islas Vírgenes Británicas, ofrece una interesante y curiosa escena, que se desenvuelve así:

> De su grave teología
> Lutero hizo una fogata,
> y alrededor, Biblia en mano,
> los negros tórtolos bailan
> cantando salmos oscuros
> a Bombo, mongo de África.[10]

Si suprimimos la mención de Lutero, la Biblia y Tortola, ¿no es esta la "misma" escena de "Candombe"? En tanto que las islas anteriores están dentro de la órbita del

---

[10] Ibid., p. 489.

mundo angloparlante, Curazao es una herencia de la cultura holandesa. Pero, junto a Jamaica, evoca en el poeta uno de los centros más afamados en la producción de rones, experiencia que él señala por su propio conocimiento: "Tu bravo puño de hierro/ me ha quemado la garganta."[11] Vuelve, enseguida, el ritornello, por tercera ocasión.

El tercer movimiento de esta sinfonía antillana del Negrismo se concentra ahora en dos de las Antillas Mayores: Cuba y Haití. Diríamos que, cada una de las estrofas que se encargan de la tierra de Martí, es una dramatización de los términos que acuña el estribillo: temor y escape del ñañiguismo maligno y bachata musical, pese a la amenaza de los "poderes" mágico-religiosos de las sociedades secretas de los negros.

Sobre Haití, las tres estrofas que se le dedican inciden sobre el culto voduísta,-en íntima relación con la historia del País en lucha por la libertad-, sus actores, el continuo baño de sangre que ha arropado a su pueblo y la amenaza constante de esa realidad.

Vuelve la estrofa del leitmotiv, por cuarta vez, a hacer hincapié en las tres caracterizaciones que hemos dicho.

El último tiempo, sin embargo, aunque se expresa de modo genérico, y así puede considerarse, no es menos cierto que es igualmente justo entenderlo como una referencia

---

[11] Loc. cit.
Este antillanismo de fondo, sobre el que hemos venido insistiendo, lo ha entendido muy claramente Ramón Lavandero, "Negrismo poético y Eusebia Cosme", Ateneo Puertorriqueño, [enero-marzo] de 1936, II, 1, p. 48-49: "Luis Palés, que es un refinado sensual, con unos sentidos muy aguzados para

(CONTINUA)

intencionada a la Patria, Puerto Rico, dada la caracterización del "genio" ciudadano planteado. Ese vocativo, en singular, "Antilla", tiene la misión de forjar un retrato sicológico del boricua, con lo que completa el trípode insular sobre el que descansa el poema, y explica el calificativo de "burundanga", adjudicado a la menor de las Antillas Mayores. De suerte que, ese tropicalismo blandengue, azucarado, meloso -en el que el eufemismo y la hipérbole conforman la existencia-, constituye la explicación de supervivencia en una nación caracterizada por el "ten con ten", por la indecisión colectiva, en que el quijotismo se sanchifica y viceversa. Aquí, en este mejunje de elementos disímiles, hay una voluntad de resistencia. Palés Matos conocía que, en este "tejemeneje", que es la jaibería histórica, descansa mucho de la idiosincracia puertorriqueña.

Las Antillas, a través de la personificación, se presentan a la percepción del poeta como un conjunto que, en su diversidad, tienen suficientes elementos como para configurar un mundo coherente. En **é s t e**, los negros aportan el carácter diferenciador y distintivo del mundo caribeño. "Canción festiva para ser llorada", por eso, es el encuentro definitivo con el destino artístico que imprime legitimidad al arte palesiano, en que antes fueron acumulándose rasgos y procedimientos diversos. A la realidad puertorriqueña se le superpuso la imaginación

percibir sensaciones, captó con ellos todo lo que había inmerso en el alma antillana, las imágenes poéticas que aquí estaban diluídas, disgregadas, pero vivas, esperando que alguien supiera expresarlas. Él acertó con una modalidad nueva de la poesía de las Antillas, la belleza inefable del ambiente criollo, las resonancias contradic-

(CONTINÚA)

de las "africanías". Esas experiencias se exploraron siguiendo el hilo conductor del recurso onírico o surrealista. Una vez instalado en esta dimensión, se agrega el desentrañamiento de los ingredientes mágico-religiosos, en estrecha relación con el ambiente natural. Destacan en él, distintos especímenes de la vida salvaje; sobre todo, animales feroces o poco agradables.

En el manejo del instrumental poético -el lenguaje-, el poeta es realmente ejemplar. Su caudal de imágenes (visuales, auditivas y olfativas, en primera instancia), logradas muchas veces al calor de una adjetivación eficaz, son parte de un complejo proceso que lo señalan como un virtuoso del ritmo, la onomatopeya y la jitanjáfora. Como era de esperar, este talento no le va a la zaga a su seguridad en la selección de las estrofas y su enhebramiento extraordinario.

Este es el legado de Luis Palés Matos, hasta este momento, en el que ya el humorismo comienza a completar su trágica visión antillana, en la que Mr. Babbitt -presencia norteamericana- descubre su conciencia política y el compromiso de su mensaje revelador.

6.1.5 No obstante, lo que no acaban de entender los lectores superficiales de Palés Matos -porque no han calado en la verdadera clave de su funcionamiento artístico ante la vida- es que toda su poesía, y particularmente la que dedica al tema del negro, es raigalmente puertorrique-

---

torias dentro del alma del hombre mestizo y empezó a elaborar su sistema de símbolos, metáforas y anotaciones líricas."
Igualmente, Arcadio Díaz Quiñones, "La poesía negra de Luis Palés Matos: Realidad y conciencia de su dimensión colectiva", El almuerzo en la hierba, p. 79, ha podido decir, en este sentido, ..."que la poesía afroantillana de Palés

(CONTINUA)

ña. Siempre nos ha parecido una soberana equivocación el insistir en catalogar su negrismo poético como un ejercicio de escapismo intelectual. Máxime, cuando no existe ningún reparo en aceptar su experiencia decisiva en el mundo negro de su Guayama natal y luego su convivencia en Santurce, el histórico San Mateo de Cangrejos, fundado por esclavos escapados de otras islas del Caribe, por cimarrones puertorriqueños y por núcleos libres, libertos y mulatos del País; asimismo como su seguro contacto con el pueblo de Loíza, bastión de los negros boricuas, en la ruta entre Guayama y San Juan.

Lo que afirmamos es tan simple como esto: el meollo del sentimiento y la emoción de su poesía siempre fue muy nuestro -insular, antillano, americano-, y el "ropaje" de las "africanías" no es sino la búsqueda y la penetración del hueso de la fruta. Sus "vestimentas" africanas no son salidas, sino llegadas, para las auscultaciones de fondo. Por lo tanto, ninguna de estas "visiones" de Palés Matos es un escape. Por el contrario, pretenden ser regresos, respuestas, a los orígenes históricos y sociológicos del negro insular y americano. Su obra descubre con meridiana claridad esta persistente ubicación en el medio autóctono, capaz de encender el plano evocativo africano, pero como recurso para desentrañar el origen esclarecedor de las circunstancias inmediatas, propias, que se ofrecen a la vista. Hay que subrayarlo: si sus

sigue siendo antes que nada una obra antillana, que no cobra todo su sentido más que en el corazón de la historia. (Subrayados del autor.)

"visiones" se hubieran realizado dentro de la concepción fría y exacta del cuadro parnasiano, no habría superado el nivel epigonal. Cuando profundiza en el inconciente colectivo por vía del sueño, la obsesión, de estirpe sicológico-surrealista, Palés Matos cala hondo en el magisterio poético del Negrismo.

Por eso, a medida que el mismo poeta descubre los perfiles de la idiosincracia boricua, caribeña, su verso se carga de una geografía cada vez más mulata, según consta en la cronología de su producción, ya esbozada, y que es fácilmente corroborable en toda su extensión. Si se realiza este esfuerzo, no resulta nada extraño captar que la "quintaesenciada" Filí Melé no es otra cosa que la consecuencia normal y lógica de la negra de "Danzarina africana", la bayadera de "Pueblo de negros" y de "Esta noche he pasado", y también "la negra que canta/ su sobria vida de animal doméstico;/ la negra de las zonas soleadas/ que huele a tierra, a salvajina, a sexo" de "Pueblo negro", y la negra que "Danza que te danza" en "Pueblo negro", y "la doncella más fina" de "Candombe", y la Guadalupe-tinaja-carne mulata-prieta gloria antilla de "Canción festiva para ser llorada", y la "madama de Cafolé" de "Elegía del Duque de la Mermelada", y Tembandumba de la Quimbamba de "Majestad negra", y la "mulata" de Mulata-Antilla, y la de la "Plena del menéalo".

Los que, por inadvertencia, digamos, han tomado total-

mente en serio el decir de Palés Matos de que en sus poemas *hay* "mucho de embuste *y* de cuento", como asevera en "Preludio en boricua", pisan la más peligrosa de sus trampas literarias, que no es otra que burlarse del lector mismo. El poeta sabía más que eso.

6.2 El español Alfonso Camín Meana (1890-1982) fue el segundo poeta en ocuparse del tema del negro en la poesía hispanoamericana, sacudida por el furor del Negrismo que se agitaba en Europa y en los Estados Unidos. En el caso de este asturiano, deben señalarse dos hechos: su convivencia cubana de alrededor de doce años y su apego artístico a las normas estéticas romántico-modernistas, que se reflejaban en su conducta literaria y hasta en su modo de vestir: rebelde, camorrero y bohemio "de sombrero alón, de chambergo, garrota y puro cubano entre los labios".[12] Había llegado a la Isla de algunos quince años, por el 1905, y, durante el transcurso de su estadía en el País, aprende a amarlo como propio. Como europeo y penisular del norte, el trópico se le prende con furia a sus sentidos, y tal vez, por eso, su deslumbramiento es mayor que en los cubanos, para quienes el ambiente tiene la "naturalidad" del que está inserto en ese medio desde el comienzo.

Su fina sensibilidad y su capacidad sensorial y sensual le permiten absorber en detalles los componentes

---

[12] Gastón Baquero, "Alfonso Camín vuelve a su tierra", Darío, Cernuda y otros estudios poéticos, p. 238.

del paisaje y los elementos de la estructura social, con énfasis en la figura del negro. Aunque, acaso, sería más correcto decir "la negra". Porque, efectivamente, es la mujer de esta raza la que lo lleva a explorar un motivo poético que no tenía el "visto bueno" de una sociedad en la que la clase blanca dominante aún cargaba la culpa de la explotación esclavista como una vergüenza histórica, pero que, al mismo tiempo, continuaba castigándolos, a modo de venganza, por no haberles permitido continuar con un régimen económico anacrónico, y por la humillación, sobre todo, que esa sacarocracia debió arrostrar desde la abolición de la esclavitud en Cuba en 1886.

La verdad es que, la crítica cubana de la Segunda Generación Republicana, en términos generales, no consideró a Camín como iniciador del negrismo poético o, ni siquiera, como cultor de este tipo de poesía. Esto, claro está, resulta una omisión inexcusable. Si repasamos las obras Antología de poesía negra hispanoamericana (1935) y Mapa de la poesía negra americana (1946), ambos de Emilio Ballagas, y Órbita de la poesía afrocubana. 1928-37 (1938) de Ramón Guirao, es patente lo que decimos. Claro, en este último, se observa fácilmente la intención de incluir exclusivamente a los autores cubanos, a partir del momento en que éstos iniciaron la publicación de sus poemas. El caso de Ballagas, sencillamente,

es más difícil. Máxime, si tenemos presente lo que él mismo dice:

> No es sino hasta 1926 que aparece el "Elogio de la Negra" del poeta asturiano Alfonso Camín, el que publica por la misma época varios poemas que lo colocan, dentro de Cuba, en la línea precursora de la poesía negrista.13

Las palabras de Ballagas son lo suficientemente elocuentes como para necesitar ningún otro comentario.

El caso de José Antonio Fernández de Castro en el Tema negro en las letras de Cuba (1608-1935) no es distinto. Camín no existe. Creemos que, con estos ejemplos, es suficiente para demostrar la injusticia cometida con este poeta, que tiene unos méritos legítimos, independientemente de consideraciones marginales a su labor poética.

Vale la pena, entonces, atender a lo que el propio autor español tiene que decir sobre este asunto, en su característico estilo de combate que, dicho sea de paso, recuerda algo al colombiano José María Vargas Vila, en el temple batallador y sincero:

> En 1924 me encuentro en Cuba. Escribo en "El País" de la Habana. Luis Felipe Rodríguez me envía su novela "La Ciénaga", con sus cuadros de grato sabor cubano y su personaje Pancho Paneque, de excelente color nativo.
>
> Comento la obra en un artículo de "El País". Digo que ése es el camino para remozar el arte de Cuba: el cuento, la novela, la pintura, la poesía, a la que se deben incorporar las materias características, inclusive lo negro. Un malhechor [Jorge Mañach] me sa-

---

13 Emilio Ballagas, "Situación de la poesía afroamericana", Revista Cubana, enero-diciembre de 1946, XXI, p. 54.

la prensa de ese año o coincidieron con la publicación de la obra Carteles en 1926, ya que el mismo poeta no ha sido suficientemente claro en este asunto. Valentín Tejada relata lo siguiente, con lo cual se modifica un tanto lo dicho por Camín en 1945:

> En 1939 publicamos en "Mañana", nuestra antigua "Mañana", una extensa entrevista que sostuvimos con Camín, de carácter exclusivo, en la cual quedó de manifiesto que él, de una manera espontánea y ostensible había iniciado, según nos afirmó, el movimiento poético negrista con la publicación de su libro "Carteles" en 1926, que fue traído a Cuba en el mismo año. Pero el autor de "Maracas" y de "Carey", que han venido después de "Carteles", llenos de motivos negros, no queriendo aparecer en aquella entrevista como el genio creador sin sugerencia previa, nos expresó con su palabra franca, que fué en López Velarde en quien él encontró sugerencia suficiente para sus cantos basados en motivos negros. Expresamente -nos dijo Camín- la renovación poética que hizo en México Ramón López Velarde, gran amigo de Camín, le sirvió de estímulo en sus primeros pasos hacia los caminos negros, que él inició con "Elogio de la Negra". Por cierto -siguió expresando el poeta español- que ese poema suyo debió haberse publicado en "La Esfera de Madrid" (sic), meses ante de que su "Negra Panchita" apareciera publicada en la misma "Esfera" y en "Carteles" de La Habana, pero que debido a la timorata actitud del censor de la prestigiosa revista, al insistir éste en quererle suprimir los versos: "La posesión de la negra" -delante de las guineas- y "aquel puerquito que tenía una actitud de San Benito"- tuvo que retirarlo después de hecha su composición linotípica.16

Luego, parece que la fecha de publicación a la que Camín se confía como "iniciador" del Negrismo es el año 1926. Si fue con "Elogio de la negra" que él comenzó en Cuba esta corriente poética y ésta no pudo ser publicada en Madrid (no sabemos exactamente si en 1925 o 1926),

---

16 Valentín Tejada, "Maracas y otros poemas", en Alfonso Camín, Fantoches, p. 151-152. (Subrayados nuestros.)

dónde y cuándo fue publicada es el asunto que urge establecerse. ¿Fue en otra revista o periódico madrileño? ¿En 1925 o 1926? ¿Fue en La Habana donde, finalmente, se conoció primero el "Elogio de la negra"? ¿Fue en la revista habanera Carteles? ¿En 1925 o 1926? Hasta que esta investigación se haga, y se contesten estas interrogantes, tenemos que presumir que la fecha más confiable es la de la obra Carteles (1926).

6.2.1 Vamos a conocer el extenso poema "Elogio de la negra", tal como figuró en el libro mencionado:

Negra, carbón celeste, carne de tamarindo,
que desprecias al negro barbilindo
que está a la puerta de la barbería
multicolor, viendo morir el día.
Y guardas corazón y simpatía
para el fuerte emigrante español
que se tuesta en tus campos, al sol
que incendia a veces los cañaverales
y que pone los nervios borrachos,
y es miel morena y cálida en los tachos
y en las centrífugas de los "centrales".
Negra, vigor mellizo de una raza
hecha de miel, de lujuria y "cachaza",
mezcla de yuca y de boniato,
de café y de azúcar mulato.
Negra estupenda,
que te me diste como negra ofrenda,
entre la fronda de los guayabales,
con gran escándalo de los pavos reales,
de las guineas y de aquel puerquito
que tenía una actitud de San Benito.
Negra de labios gruesos y sensuales;
los ojos, amplias noches misteriosas,
que viste mis pecados capitales
despotricar sobre tus negras rosas.
Negra que, entre "boleros", sonajas y timbales,
diste al azul mi juventud lozana
y la exprimiste como una manzana
en el rudo lagar de tus pasiones,
mientras que iba mi norteña garra
cogiendo los racimos cimarrones
que había en tu cuerpo: una silvestre parra

y yo un roble del norte, fornido,
por el bejuco tropical ceñido.
Negra de brazo elástico de luna
y pez, en el que he hallado la fortuna
de ver colgados mis anhelos rojos
de ti, como un racimo de corojos.
Negra que no explotaste la virtud,
ni has puesto en venta el corazón,
y fuiste en mí como un laud
de ébano americano;
y supe de tu son
africano,
meciéndome en la hamaca del danzón
o suspenso en la copla del guajiro cubano.
Negra de airosa falda guacamaya,
que a mí te diste como el surco abierto,
sobre la curva de la guardarraya;
entre la marisma del puerto,
o caracola negra, resonante, en la playa.
Negra olorosa como el tabaco
vueltabajero,
dura igual que el cocomacaco,
y como pico audaz de "carpintero",
el seno redondo y altivo,
con pezón de cuerno de chivo.
Merinos negros que se han asombrado
en el momento de nacer; peonzas
firmes en sí sobre el rejo acerado.
Negra que evocas las antiguas onzas
que había en los dorados tinajones
de la vieja ciudad de Camagüey.
Negra que dices sombras entre constelaciones;
independencia, insurrecciones;
rumba en las cuarterías y caña en el batey.
Dulce como el guarapo, frutal como el caimito;
en la pasión, criolla noche que reverbera
entre cocuyos, como una palmera.
Leal para el varón en el delito;
amante del azul y el escarlata.
Negra ceñida por la blanca bata,
que de la nieve y de tu tronco oscuro,
brotó, como un milagro, la mulata,
color de miel y de mango maduro.
La mulata que un día
fué mi pasión primera
y mi felicidad de cuartería.
Dulce negra habanera,
toda llena de polvos de arroz,
cintura cadenciosa y sandunguera,
siempre echando tu voz,
grata como un refresco de anón o de sandía,
sobre las paralelas del tranvía.
Negra del campo que al terral se aferra,

cuya pasión medio africana sabe,
a piña de la tierra,
a malanga y a miel y a casabe,
y a ciruela borracha.
Negra con risotadas de muchacha,
que entretuviste mi pasión de moro,
dando a los yataganes
de mi placer tus guayabas de oro,
y el rojo vivo de los tulipanes,
como la sangre cálida del toro;
y el crepúsculo vegetal
de tus maravillosos flamboyanes,
purpurados del Parque Central,
abiertos bajo el sol de tus veranos,
como paraguas norteamericanos.
Negra sabrosa como el aguacate,
que gustas del frijol
que te envía la tierra del metate;
del amor español
y del tasajo de Montevideo.
Negra que me bailaste un zapateo.
Negra que, antes de ser bronce en el pedestal,
diste, como un trofeo
de bronce para el bronce nacional,
la figura de Antonio Maceo;
yerto en la tierra colorada
del histórico Cacahual;
tierra que aún hoy al Sol relumbra ensangrentada,
con un fulgor de trágica seda,
bajo el simpático perfil
del comandante Cirujeda,
que bebiendo aguardiente de la caña,
disparaba al Sol su fusil
en el nombre de Dios y de España.
Negra que me alegraste en el velorio,
diciendo chistes del compay Liborio
que hacía junto al muerto "una cuarteta";
sombrero de yarey, zapatos de baqueta,
al cuello el rojo pañolón pintado,
y al cinto el "yaguarama"
que, ancho y desnudo al Sol, era otra llama
sobre la tierra roja del sembrado.
Negra, florón de democracias, que
de espaldas a las viejas plañideras,
me brindabas tabaco y café,
mientras unías a mí tus primaveras,
juntando el muslo y escondiendo el pie.
Negra que entre las huestes macheteras
del ideal, diste a Quintín Banderas
y al mulato Rabí
y a otra porción de nocturnas hogueras
que fueron las columnas de Martí.
Negra que tienes la dentadura

fresca y carnal como el coco de agua,
y la sedosa piel oscura
como las "brevas" de Cumanayagua;
la boca como dulce raspadura,
gruesa y morena como amor cubano,
que dan de ñapa o que se vende en yagua
en la tienda de tabla y de guano.
Cuerpo ondulante, musical sonrisa,
como el bambú que se encorva a la brisa
sobre el cauce del río vocinglero;
hospitalario hogar, virtud mambisa,
ánima blanca y corazón sincero;
estusismo florido
que aún se tiene en la hora dominguera,
de desplegar la nacional bandera
sobre el hogar y en un palo torcido.
Negra en cuyas pupilas arden los horizontes,
melosa como el plátano maduro
que pican en la jaula, cantando, los sinsontes.
Negra de fino pelo oscuro,
tercipelo brillante de su nuca,
que luce al Sol como la fresca tinta,
cuando va hacia la "tabla" de yuca;
o cuando si el moral
de su negra belleza, pinta
la esmeralda del boniatal
que enrosca sus enredaderas
en las cañas azucareras.
Negra que llenas tu alcancía
de sonoros centavos,
para volcarla tu emoción un día,
-luminosa riqueza del pobre-,
los ojos negros como dos esclavos,
entre las manos buenas
de la divina Caridad del Cobre,
oración de tus noches morenas.
O a la Virgen de Regla alzas el canto,
trémula de pasión y de infinito;
y en tus terrible noches africanas,
epiléptica bailas "el santo",
te sientes insurrecta con tus dianas
y aplaudes en las calles al "Diablito"
que pasa entre amuletos y colores,
entre canciones ñáñigas, sensualismo y tambores.
Negra que al son de los timbales,
y del tambor de ritmos ancestrales,
sigues tu loca danza trenzada
y entremezclas los crótalos sensuales
con un rumor de selva sagrada.
Negra que evocas negras bacanales
de embriagueces sin vino,
embriagueces de música, de boscaje y de trino,
como llevada de un fatal destino.

Danza de bayaderas,
sombra con un tambor de llamarada,
lo mismo que la piel de las panteras;
fuego de los carbones,
luto de las maderas,
felino resplandor de las pasiones
rojas, bajo un tumulto de raciales banderas.
Negra franca, a la puerta del bohío
que me ha dado el café carretero,
todo aromas el cuerpo bravío,
que me olía a tostado "maní",
desde mi taburete de piel dura
de venado, cazando en la espesura,
cuando en aquel amanecer turquí,
miraba en la corriente
limpia del Damují
todo el ensortijado bosque que había en su frente.
Negra por quien me puse un jipijapa
y guayabera con botonadura,
y enamorado de tu piel oscura,
pedí en la tienda para ti la ñapa,
y monté un alazán y lo tendí en carrera
bajo el cielo violento de añil,
para que sólo tu pasión me viera,
llevando atada a mi silla vaquera
la pasional guitarra moceril,
que como tú se me entregaba entera:
risueña, melancólica y viril.
Guitarra que tenía los bordones de fuego
y de llanto, según tu altivez o tu ruego.
Negra por quien de noche fui a un guateque,
y se deshizo, por aquel timbeque
que armé a machete con aquel guajiro,
que era valiente como un gallo jiro.
Negra que con mi brazo en tu cintura,
al son del "tiple", del timbal y el "güiro",
éramos una bárbara escultura,
bajo el ramaje de los cocoteros,
en la risueña noche americana
que iban rubricando los luceros.
Negra, fresca canción de la sabana,
poesía del Cauto que va hacia Manzanillo;
sinsonte que gorjea en la mañana
desde el bosque floral del granadillo.
Frescura matinal del mamoncillo;
una calenturienta melodía,
y unos recuerdos de Manuel García.
Afrodita de ónix con la noche en el anca,
y una clara preñez de cocuyos, que pueda,
como te he dado mi juventud franca,
darte en sazón mi atardecer de seda.
Negra que puedes hacer caso omiso
de la pagana desnudez de Leda

y de la tentación del Paraíso.
Negra, bronce inmortal,
centrífuga del alma nacional;
porque sabes a caña y a ají
y fuiste surco bajo el sol por mí,
y te desprecia el resto de la raza,
siendo hecha de tu sangre y tu "cachaza",
-la patria es la palmera y tú el cogollo-
mi canción va a tu suelo criollo,
envuelta en el bagazo tropical,
para que sepas desplegarla igual
que se despliega al viento la bandera,
con esa fe sincera
y la criolla maña,
con que tumban los negros la caña.[17]

La estética imperante y operante en este extenso poema no responde a la concepción vanguardista entonces vigente entre nosotros. Es la expresión del nacionalismo modernista montado sobre la estilización nativista que tuvo, por ejemplo, en Puerto Rico, una figura como Luis Lloréns Torres, con quien Camín comparte esta particularidad. Incluso, ambos participan de una hipersensualidad cardinal en la expresión poética que cultivan. Hay en ellos también un derroche metafórico que aprovecha al máximo la naturaleza y el paisaje autóctonos, así como la geografía y la historia respectiva de las islas que amaron, cada cual a su modo.

Como se pudo apreciar, la intención manifiesta del poema se anuncia desde el título mismo: es una alabanza a las cualidades de la mujer negra. En este sentido, hay

---

[17] Alfonso Camín, Carteles, p. 157-165. (Subrayado del autor.)

que destacar que, desde el poema "La mulata" (1845) del dominicano integrado a la vida cubana, Francisco Muñoz del Monte, la mujer de piel oscura no había tenido otro panegirista como Camín. La dificultad de este poema radica en sus excesos. La falta de contención laudatoria lo arrastra a un despliegue de verbosidad que amenaza la eficacia del decir, la ahoga en su propia retórica.

Otro grave problema que no puede superar este poema es la distancia que, a todas luces, se tiende entre el poeta y el sujeto cantado. No hay identificación entre el creador y el motivo de su entusiasmo. En realidad, no puede haberlo. Y esto es así, porque la españolidad de Camín pesa mucho en lo que escribe. No quiere ni pretende anular las diferencias que los apartan. A pesar de los años que vivió en Cuba, y de su captación y entendimiento de la historia nacional, su simpatía por ella es de alguien que la ama y que la respeta, pero a quien le es imposible negar su ser, renunciar a su idiosincracia.

El último problema de su concepción de la negra es el de no reconocerle otros méritos que los que corresponden a la idea manida de la sexualidad. Reducirla a un mero objeto de placer la hunde en la vieja concepción de inferioridad, de animalidad, a pesar del orgullo con que pregona su atracción y la relación que lo ata a ella. Pero esto, decididamente, no elimina el

hecho de que la negra ocupa un espacio supeditado al blanco enamorado, aunque la exaltación de sus atributos físicos se internen en los dominios de la exageración.

Técnicamente, puede decirse que este poema polimétrico, con rimas aconsonantadas, generalmente pareadas, y, a veces, encadenadas, constituye una gran silva modernista, en cuya diversidad métrica se destacan los versos tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos y alejandrinos.

6.2.2 El otro poema mencionado en la cita catorce por Camín -entre los que incluye en la obra Carteles, dedicado "a la poetisa y educadora Dámasa Jova"[18] de Santa Clara (Las Villas)-, es "Damasajova".

Leamos:

¡Damasajova, Damasajova!
Pelo brillante de ala de chova.
Diana de bronce. Verso africano.
Noche y luceros. Carey cubano...

¡Damasajova, Damasajova!
Ébano y luna. Cedro y caoba.
Himno insurrecto. Caña y laurel.
Río de sombras. Paila de miel.

¡Damasajova, Damasajova!
La noche misma, sombras te roba.
Musa de extraño ritmo diverso,
bajo tus ojos fluye mi verso.

¡Damasajova, Damasajova!
Lira de virgen. Flancos de loba.
Sueñan tus ojos, negras panteras,
en los desiertos de tus ojeras.

¡Damasajova, Damasajova!

---

[18] Valentín Tejada, "Las antologías de poesía cubana y Alfonso Camín", en Alfonso Camín, Entre palmeras, p. 698.

En tu profunda noche se arroba
mi musa, hambrienta de negras rimas:
nieve en remanso sobre las cimas.

Puente de palmas en forma de H.
Sobre las noches de la laguna,
va tu belleza como azabache,
deslumbradora bajo la Luna.

Y al verte llena de luna antigua,
fiebre y cocuyos mi pasión loba,
grita a las noches de la manigua:
¡Damasajova, Damasajova![19]

Este poema, como el anterior, forma parte de la sección "Estampas Criollas" de Carteles. Como es fácil de advertir, tenemos aquí una variante del mismo tema: el elogio de la negra. Ahora es una "poetisa y educadora", que resulta ser negra, a la cual se halaga por medio de un panegírico a su belleza. El loor se desgrana en metáforas que destacan su color y se insinúa algo del sentimiento lúbrico que el poeta ha embridado ante esta mujer. Las razones para ello no están al alcance de nuestro conocimiento. Pero podría adivinarse que tuvieron que girar, probablemente, en torno de su inaccesibilidad a las relaciones de tipo amoroso con ella. Y ésta es una diferencia significativa entre el contenido de esta composición y la anterior. Mientras en la primera se trataba de una negra de extracción popular; en la segunda, la figura ostenta una postura social más bien de carácter burgués o de clase media profesional. Por eso, tal vez, observamos la diferencia de acercamiento del poeta. Es obvio que no ha tenido oportunidad de entablar amoríos con ella, pero es

---

[19] Alfonso Camín, Op. cit., p. 175-176.

incapaz de ocultar los deseos sexuales que le provoca.

Formalmente, el poeta maneja estrofas cuaternaria decasilábicas, rimadas consonantemente de manera pareada en los primeros cinco conjuntos de versos, salvo en los últimos dos, que son serventesios. Una vez más se ponen de manifiesto el aprendizaje y la práctica modernistas del autor.

6.2.3 Aunque Camín afirma que "La negra Panchita" se publicó en La Esfera de Madrid y en la revista Carteles de La Habana, aparentemente en 1926 -según se desprende de la información que nos transmite Valentín Tejada en la nota dieciséis-, el poema parece ser posterior a los dos anteriores, puesto que no figuró en el libro Carteles, que debió salir relativamente temprano durante aquel año. Se incorporó a Xóchitl y otros poemas (1929) y, luego, a Carey (1931).

Seis sonetinos componen la unidad del poema "La negra Panchita":

RETRATO

Come su arroz, su mondongo,
toma diez veces café,
echa por celos bilongo:
"Bilongo mató a Mercé".

Ama al blanco y odia al Congo,
pero nunca olvida que
por tierra de Hongolosongo,
mataron a Palanqué.

Dientes blancos, bemba roja,
falda color de maloja,
con la que, por las calzadas

del Cerro y de Tulipán,
va dejando marejadas
de carne y madapolán.

CONCUBINA

Brilla como un ballenato,
ancha como el Warandol:
perpetuo concubinato
del bodeguero español,

que camina como un pato,
que lucha de sol a sol,
y que, al fin, sale un mulato
con familia en Castropol.

Con su fuerte olor a brea,
cantando "La cañandonga",
inclinada en la batea,

lucha hasta que Dios la lleve.
¡La ropa blanca en la tonga
miente una cumbre de nieve!

SOLAR

Turbio solar habanero;
huele a plátano manzano;
pregones del tamalero
con su "marimba" en la mano.

Llamadas al bodeguero
que sufre el "gusto cubano".
Pasa un negro "parejero"
diciendo que es asturiano.

Hablar sin norma y sin tino.
La barriada en confusión,
huele a frituras de chino

y a manteca de algodón.
¡Roba otro negro caprino
sones de rumba a un cajón!

CAMPO

Siempre de risa y bachata,
boca color de mamey;
plumón de cuervo la mata
de pelo. Fino carey

las manos: cuando dilata
sus grandes ojos de buey,
se hacen dos lunas de plata
para el negro del batey.

Negro bembón del "central"
que al cinto lleva con maña
cuchillo de hoja en canal,

con el que cortaba igual
el verde trozo de caña
que el vientre del mayoral.

MALAQUITA

Ésta es la negra Panchita,
con sus ojos montaraces
y su faz de malaquita,
y sus chancletas locuaces.

La que en la plancha desquita,
rebelde el pelo en dos haces,
lo que pierde a la "bolita"
con los chinos contumaces.

¡Oh, negra, negro venero,
como un pozo petrolero;
tinta en que bogan cien lunas!

¡Sin el vigor de tu mano
harían menos fortunas
el chino y el asturiano!

EGO

Huele a resinas de pinos
su cuerpo, negro tesoro;
preso en sus brazos felinos,
tiembla un culebrón de oro.

Si azotan aires marinos
su bata color de loro,
¡qué lucha de gallos finos
bajo el camisón sonoro

que su paciencia almidona!
¡Mi ingenua negra bembona
por quien fuí, en mi edad lozana,

siempre un "guapo de semanas",
con mi yaya cimarrona,
que era espanto de la Habana![20]

Esta cadena de poemas -dejando por ahora el elemento personal del poeta que se refiere a la manifestación de

[20] Alfonso Camín, Carey y nuevos poemas, p. 101-106.

su sensualismo ante la mujer- tiene otro interés dentro del desarrollo del tema del negro en la obra de Camín: la plasmación de la estampa, de la escena cotidiana en la vida habanera. La dramatización de un día en la vida de la negra Panchita nos ofrece un cuadro popular de lo que era el desenvolvimiento común de una hija de esta raza en las estructuras de la capital cubana. Tenemos su imagen física, su costumbre culinaria y algún rasgo de conducta, como es el de preferir al hombre blanco antes que al propio negro, según nos dice "Retrato". A su función como amante del comerciante español, con quien procrea el mulato, se agrega el detalle de su oscura obesidad y el oficio de lavandera en "Concubina". Viene entonces la pintura del ámbito residencial de la negra, caracterizado por el pintoresco trajín de sus personajes: vendedores ambulantes, negros "parejeros" y músicos improvisados, que imprimen un aire de barullo, donde el habla peculiar aporta, con la comida china, el sello típico del "Solar". Este ambiente, no hay que olvidarlo, va a ser cantado por los poetas cubano, lo que pone de relieve la función inauguradora de Camín. No hay nada más que pensar en Motivos de son de Nicolás Guillén, quien tiene más de una coincidencia con el poeta asturiano, en sus versos iniciales del tema negro.

Con "Campo", la atención se traslada a un medio distinto. Consecuentemente, se traza la figura de una negra jovial, de boca rojiza, pelo negro, manos lustrosas y ojos

grandes. Allí también se presta atención destacada -por primera vez en los versos de Camín-, en los dos tercetillos, al "negro del batey", que porta un machete(o una mocha), con el que troza la caña o abre la barriga del mayordomo en una reyerta. Pero aquí también ya está el apelativo que Guillén hará famoso en sus Motivos...: "Negro bembón". Y, enseguida, surge la negra Panchita, planchadora que juega la lotería clandestina, con cuyo sudor se enriquecen otras personas. Aparece, en este instante, fugazmente, el señalamiento que no alcanza la queja ni la protesta social, porque la perspectiva del poeta es la del observador que no se involucra en ninguna causa que no sea la de satisfacer sus necesidades amorosas, tal como se nos perfila en "Malaquita", aunque no dejan de ser importantes los versos del tercetillo final://"¡Sin el vigor de tu mano/ harían menos fortunas/ el chino y el asturiano!"[21] Por último, "Ego" retorna a la experiencia de juventud de Camín, en su relación amorosa con la negra que lo mantenía bien vestido y planchado. Importa señalar tres imágenes en esta musa prieta: los brazos felinos, el culebrón de oro y, otra vez, su naturaleza bembona, en las que este asturiano deja la huella de un modelo de mujer -que venía fraguándose históricamente en la poesía de los siglos previos en lengua española, como se sabe-, para que los poetas cubanos lo elaboren, sin recordar el nombre de quien se atrevió a cantarla, en desafío audaz de los convencionalismos, dos

[21] Ibid., p. 105.

o tres años antes de que ellos comenzaran a rescatarla para el Negrismo hispanoamericano.

Lo que es de rigor dejar establecido es que, con sus peculiaridades y el estrecho nexo de Camín con el Modernismo, la emoción del negro tuvo en el poeta asturiano un valor de principio o comienzo en la lírica negrista de nuestros países. Y, aunque no se lanzó de lleno en el cultivo vanguardista del tema, practicó la poesía dedicada a los negros, con los iniciadores que abrieron el segundo cuarto de este siglo en nuestras tierras.

6.2.4 Debe considerarse que, en Carteles mismo, el negro está presente en otros poemas. Si es verdad que no tienen la importancia contundente de los anteriores, confirman la persistencia de un interés que trasciende la novelería.

Así, por ejemplo, en "El café" se da un

> Amor de negro que se encela
> y en el portal su potro amarra,
> improvisando una espinela
> sobre el bordón de la guitarra.
> Y amor de negra que sonríe,
> boca de coco y de mamey,
> mientras su vida se deslíe
> para el negrazo del batey.22

También se hace constar

> aquel negro, mi secretario,
> que era "ministro ejecutor",
> en la Habana, trémula y bruja,
> que nunca cesa de danzar;
> blanca ciudad que al sol dibuja,

---

22 Alfonso Camín, Carteles, p. 167.

sobre la hamaca azul del mar,
sus contornos de bayadera
que el sol de lujurias corona,
y su rebelde cabellera
de mulataza cuarterona.23

Otras menciones tiene "A orillas del Tuinicú", como: "La negra esclava" y "sus pasionales ojos de mulata/ me despidieron en la talanquera."[24] En "Monotonía" nos topamos con "Los mismos negrazos de Haití y de Jamaica".[25] Finalmente, en "Mis mujeres" -específicamente en "Isabel"-, encontramos que la "Morena era Isabel, una ardiente cubana";[26] y en "Edelmira" tenemos la "Mezcla de un vizcaíno y una negra africana".[27]

Recuérdese que la importancia de Camín no termina en este libro, en lo que respecta al asunto del negro. Algunos años después aparece Carey (1931), en pleno auge del Negrismo, que trae los poemas de Carteles y otros posteriores. Ya pasada la efervescencia de este movimiento literario, vuelve Camín por sus fueros negristas en Maracas y otros poemas (1952).

6.2.5 Queda, pues, la figura de Camín como el hombre en Cuba que, aunque español, vio en el negro o, más bien, en la negra, un motivo poético nuevo, por medio del cual la literatura cubana, y el arte en general, tenían la posibi-

---

23 Ibid., p. 168.
24 Ibid., p. 171.
25 Ibid., p. 173.
26 Ibid., p. 191.
27 Ibid., p. 194.

lidad de remozarse y alcanzar un tipo de expresión nacional que hiciera del negro el núcleo de esa estética. Que su "estilo" no estuviera dentro de las concepciones vigentes en ese momento, ha sido una de las causas que ha impedido su reconocimiento como iniciador de una nueva tendencia en la lírica hispanoamericana. Su personalidad agresiva, la animosidad que ella levantó en más de un círculo artístico e intelectual del País, unido a los celos personales y las intrigas seudonacionalistas de la época, explican el silencio que tendieron alrededor de su persona y de su obra.

Por suerte, ya la crítica -no siempre bien intencionada-, a pesar de algunas mezquindades individuales y de cierta clase de revanchismo ideológico, ha abierto la brecha para que Alfonso Camín reciba la justicia que merecía, independientemente de cualquier consideración personal o política que afectara esa decisión.

6.3 El próximo poeta importante que, cronológicamente, merece ocupar la tercera posición entre los iniciadores de nuestro Negrismo es el suramericano Ildefonso Pereda Valdés (1899- ?). Con éste se completa la trilogía de hombres blancos de nuestra cultura que, en Puerto Rico, Cuba y Uruguay, iniciaron una forma de lírica, al calor del Vanguardismo, que se propuso como meta la exaltación de la cultura del negro en nuestras sociedades. Poco importaba si esta intención se diera, en todos los casos, en

un nivel conciente. Lo importante fue que ése vino a ser el resultado neto. Por lo tanto, nadie puede negar que esta poesía contribuyó a la dignificación del negro en el plano cultural de nuestros países, en abierto desafío a la prejuiciada moral imperante en esos años. Haber roto, simplemente, el velo de silencio que las clases y las élites de poder habían tendido en torno de este ingrediente básico de nuestra personalidad -en la literatura y el arte en general-, fue una gran hazaña artística y moral.

Si recordamos que esta aventura la iniciaron tres hombres blancos, en los que menos señales de negritud podían señalarse -como fueron los casos de Luis Palés Matos, Alfonso Camín e Ildefonso Pereda Valdés-, debemos conceder que los méritos de esta proeza son más encomiables aún, puesto que allí, donde el poeta negro o mulato no pudo erguir entonces su propia bandera, tres buenos hermanos de la raza esclavizadora lo hicieron por ellos. De este modo, pagaban parcialmente una deuda histórica que sus compañeros de grupo étnico habían contraído al instituir la esclavitud negra en América.

6.3.1 Ildefonso Pereda Valdés, como Luis Palés Matos, estuvo asociado a la literatura de vanguardia desde su temprana juventud. Su asociación con Ultra, Tableros Nuevos, La Cruz del Sur y Martín Fierro, junto a Norah y Jorge Luis Borges, entre otros, es más que suficiente para demostrar su participación en el Ultraísmo español, cuyos ecos se habían extendido hasta el Cono Sur.

Su creación poética, sin embargo, comenzó a dirigirse hacia la consideración de una de las vetas más olvidadas del llamado "nativismo" hispanoamericano: el negro. Y ni decir que este elemento de nuestra cultura apenas tenía una ínfima importancia, si se comparaba con la literatura gauchesca, que era la otra vertiente de la expresión nacional argentino-uruguaya.

Con su obra La guitarra de los negros (1926), en la que se incluye el poema homónimo, el poeta se coloca como uno de los iniciadores del Negrismo vanguardista en la América de habla española. Veamos el primero de los dos poemas que le otorga esta distinción:

Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando.
Tienen labios de alboroto.
Echan chispas por los ojos.

La cuchilla de sus dientes
corta el canto en dos pedazos.
Melancolía de los negros
como copa de Ginebra!

Los negros lloran cantando
añoranzas del candombe.
Suena el tambor de sus almas
con un ruido seco y sordo!
Y un borocotó lejano
los despierta de sus sueños!

Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando.[28]

El poema "La guitarra de los negros", naturalmente, es muy breve. Simplemente, muestra a un par de músicos

[28] Ildefonso Pereda Valdés, La guitarra de los negros, p. 9-10.

negros que, aunque cantan acompañados por sus guitarras, en tono alto y con entusiasmo, no pueden evitar la tristeza. Esa "melancolía" les viene como resultado de la nostalgia por su antigua música, por el "candombre" y el "borocotó". En fin, por sus tradiciones y costumbres originales. Por eso, "tocan y cantan llorando".

El poema, por lo tanto, se ha dedicado ha verter la inconformidad de los negros con la cultura hispánica impuesta. A pesar de que los negros "cantan" la melodía de la transculturación, la raíz ancestral se agita insatisfecha. En el fondo, entonces, palpita algo así como la inadaptación. El poso de la herencia africana pide su justa participación en la vida de estos hombres.

Nos parece que, vista "La guitarra de los negros" desde estas circunstancias, no podía haber sido más pertinente este mensaje en el poeta uruguayo. Considerando la casi desaparición física del negro en la zona del Plata, nada más apropiado que la captación de este sutil esfuerzo por parte de esa raza en el sur del continente. Aunque las particularidades históricas de esta región se encargaron de hacer "desaparecer" a los "morenos", existe una voluntad de supervivencia en estos hombres que no se han "ido" del todo. La reafirmación de la negritud en la "morenada" es un reto a la absorción cultural y una reafirmación en los valores indestructibles del negro.

Los dieciséis versos octosílabos, sin rima, oscilan

entre el decir popular y la elaboración culta, con lo cual Pereda Valdés acierta a configurar la naturaleza idónea de este poema, ubicado a medio camino de ambas posibilidades. Al decir corriente ("Echan chispas...", "Suena el tambor...", etc.) se adjuntan imágenes vanguardistas como: "La cuchilla de sus dientes/ corta el canto en dos pedazos."[29]

6.3.2 El otro poema incluido en La guitarra de los negros que acredita a Ildefonso Pereda Valdés como iniciador del Negrismo poético en nuestro idioma es "Los tambores de los negros".

Veamos en qué consiste este nuevo canto:

Los negros de largos tambores,
de rojos collares, de plumas azules,
de labios violentos, de ojos sensuales,
llenan la ciudad de un chillerío africano.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.

¡Música de la selva en medio de la ciudad!
¡Alegría de los negros de dientes afilados!
Un Rey de chuchería, va haciendo ceremonias,
con una solemnidad de payaso africano.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.

El candombe derrocha color
en el tablado de las serpentinas,
donde los negros danzan al son de los tambores,
hasta romper el tímpano de la ciudad.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.

Cuando la ciudad se apaga de luces y colores,
y muere el carnaval en la primera aurora,
los negros se retiran. Y mi corazón que es un tambor
al latir repite sordamente, locamente:

---

[29] Ibid., p. 9.

Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.30

El interés ahora del poeta se desplaza a la celebración del candombe: fiesta negra que acostumbran a realizar en la región del Plata los descendientes africanos. Presta atención a la descripción física de los participantes, a la danza y la música, presidida por el sonido del tambor, que opera como estribillo de remate en cada estrofa.

La vistosidad y el colorido adornan la indumentaria, en la que las plumas y los collares acompañan los "labios violentos" y los "ojos sensuales", caracteres que parecen constituir un sine qua non de la concepción poética de nuestros negros. A lo que hay que sumar los clásicos dientes afilados en estos motivos.

Varias ideas tratadas en el poema llaman la atención: el hecho de que el candombe opere como "¡Música de la selva en medio de la ciudad!" (Recuérdense las concepciones caribeñas de Palés Matos, que la crítica despistada se empeña en considerar como "africanas".) y que esa actividad se presente a la sensibilidad del poeta como acto "con una solemnidad de payaso africano". Esto, definitivamente, es indicativo de que, a esta altura, Pereda Valdés ve la escena de esos acontecimientos con los prejuicios de la cultura del hombre blanco occidental. No obstante, se le hace imposible a su reacción instintiva, dejar de identi-

30 Ibid., p. 11-12.

ficarse, en el fondo, con la ceremonia que ha presenciado en algún momento.

En este caso, la armazón técnica del verso se ha hecho más extensa. Del arte menor, se ha pasado a la utilización de una métrica que sube desde el eneasílabo hasta las diecisiete sílabas. Hay, entre los otros versos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, tredecasílabos, alejandrinos, etc.

La polimetría y el verso blanco refuerzan la impresión de espontánea soltura, de libertad, que opera en la ceremonia. Asimismo, crea una oscilante sensación de extensa diversidad en la fiesta, que los distintos versos de arte mayor ilustran en la variedad de sus medidas. Y, por encima de todo, como marcapasos del compás, prevalece la onomatopeya tamboril que Pereda Valdés coloca al final de cada estrofa, como un repicar inacabable que arropa la noche de la Cruz del Sur.

6.3.3 En Ildefonso Pereda Valdés el tema del negro tiene un sabor de nostalgia por sus raíces, pero también está presente la realización de sus costumbres. Por medio del candombe, la música y la danza establecen la presencia cultural de un sector étnico del hombre del Río de la Plata. Y allí, despliega su alegría y su tristeza, con el colorido, la sensualidad y el alborozo que sabe hacerlo la "morenada", desde que vio nacer la única patria a la que tuvo opción, una vez transterrado por la esclavitud.

Pereda Valdés siguió produciendo versos de esta estirpe, años después, con Raza negra (1929), el primer conjunto lírico del Negrismo hispanoamericano, luego de los poemas iniciales de Luis Palés Matos, Alfonso Camín y el mismo poeta uruguayo. Claro que ya los iniciadores cubanos han empezado a publicar sus versos, según veremos más adelante.

Resta ahora solamente recordar que el autor que nos ocupa, no solamente escribió poemas sobre el negro, sino que figura como uno de los primeros investigadores de las culturas negras americanas y, en especial, del contorno uruguayo-argentino. Su labor como folklorista, sociólogo, antropólogo cultural, antólogo y crítico literario añade una dimensión a su personalidad sobre la cual no vamos a pasar juicio aquí, pero que establece una diferencia con sus otros dos compañeros poetas, quienes prácticamente dedicaron sus vidas a escribir poesía y, claro está, a laborar en pequeños trabajos rutinarios para proveerse el sustento diario, sin que éstos tuvieran íntima relación con la vocación ejercitada. Pereda Valdés, además, fue maestro de las materias en las que se desempeñaba. En estos campos del saber produjo, entre otros libros: Antología de la poesía negra americana (1936), El negro rioplatense y otros ensayos (1937), Línea de color (1938), Negros esclavos y negros libres (1941) y Lo negro y lo mulato en la poesía cubana (1970).

7. Iniciadores vanguardistas del Negrismo poético en Cuba. No nos parece que sea de gran utilidad la discusión académica suscitada desde los inicios de este movimiento literario con relación a la manera más correcta o apropiada de llamar a este tipo de poesía. Se han empleado diversas formas: afroamericana, afroantillana, afrocubana, afrohispana, afrohispanoamericana, negra, negrista, negroide y mulata, entre otras. La misma proliferación de términos es indicativo de la insatisfacción que cada uno de esos nombres creaba en los distintos sectores, países y regiones en que se usaba. Se ha objetado, con bastante razón, que todos esos compuestos con "afro" son, en mayor o menor grado, redundantes, pleonásticos, en América. En otras ocasiones se ha a l e g a d o que la poesía "no tiene color" y que calificarla como "negra" o "negrista" no tiene razón de ser, puesto que de lo que se trata es de una poesía "de" o "con" negros, y otras sutilezas por el estilo. Lo de "mulata", aunque indique una realidad sociológica más precisa, no ha dejado de erizar las sensibilidades alertas a los orígenes de los vocablos, por lo que ésta muestra una carga despectiva desde la cuna. Algo peor sucede con las voces formadas con el sufijo "oide", que han tenido, toda la vida, una connotación negativa, de falsedad.

Nosotros escogimos la palabra Negrismo por su carácter genéricamente identificador, simple y preciso, que es el

modo más correcto de aprehender las realidades.

Ahora bien, antes de aparecer el primer poema negrista de un cubano -si dejamos a un lado las publicaciones de filiación romántico-modernistas de Camín, que ya hemos discutido-, fue el poeta vanguardista puertorriqueño Luis Palés Matos, quien mayor interés levantó entre los jóvenes cubanos de entonces con "Danza negra", aparecida en el Suplemento Dominical del Diario de la Marina, el 12 de junio de 1927. Ese mismo año, también se reprodujo en el Heraldo de Cuba. No es correcto que los versos negristas de La guitarra de los negros de Ildefonso Pereda Valdés figuraran en la revista de avance de aquel año. En ella, ciertamente, se dieron a la luz pública versos del mencionado libro, pero que nada tenían que ver con los negros. "Campo", "Destrucción" y "La guitarra" están en la página 316, correspondiente a septiembre de 1927, año I, número 12. Desconocemos si alguna otra publicación cubana puso al autor uruguayo en contacto con el público de la Isla.

7.1 No existe discusión alguna en lo que respecta a señalar que Ramón Guirao (1906-49) fue el primer poeta cubano en publicar un poema con el tema del negro dentro de las exigencias de la poesía vanguardista de esta índole. Se trata de "Bailadora de rumba", dado a conocer por el Diario de la Marina, el 8 de abril de 1928.

Es a partir de sus versos que la crítica nacionalista de esta Antilla reclama el inicio de la poesía afrocubana del País, que se tiende a confundir, a veces, con el Cari-

be y hasta con la América hispanoparlante.

Veamos el poema:

Bailadora de guaguancó,
piel negra,
tersura de bongó.
Agita la maraca
de su risa
con los dedos de leche
de sus dientes.
Pañuelo rojo
-seda-,
bata blanca
-almidón-,
recorren el trayecto
de una cuerda
en un ritmo afrocubano
de
  guitarra,
  clave
  y cajón.
"¡Arriba, María Antonia,
alabao sea Dió!"
Las serpientes de sus brazos
van soltando las cuentas
de un collar de jabón.31

El comienzo del tema de los negros en esta generación, por medio de Guirao, destaca dos hechos: el tratamiento del viejo tópico de la bailarina (en este caso de guaguancó) y el descripcionismo de su figura en íntima asociación con la música, una forma típica de vestir y algún elemento lúbrico, asociado con el antiguo símbolo de la serpiente maligna del Génesis bíblico. Las imágenes visuales y auditivas prevalecen en los versos. Através de su relación con los instrumentos musicales y sus escuetas prendas de vestir se nos revelan varios atributos físicos. Así, por ejemplo, la piel negra es "tersura de bongó"; la risa se desenvuelve como el sonido de la maraca; los dientes

31 Ramón Guirao, Bongó, p.s.n. /42_7. Aquí fue llamado "Rumbera". Figuró, además, en la revista de avance, septiembre de 1928, II, 26, p. 241.

semejan "dedos de leche"; el cuerpo es como una cuerda agitada al ritmo negro; y los brazos se mueven como las serpientes. El bongó, la maraca, la guitarra, la clave y el cajón constituyen el conjunto que se configura en los versos del poema. El pañuelo rojo de seda, en la cabeza, y la bata blanca en el cuerpo, con el negro del tronco, forman el trípode cromático del cuadro sonoro-visual de "Bailadora de rumba", que abre el Negrismo de los poetas cubanos.

Pese al acierto de este comienzo es justo decir que su alcance es modesto. La imagen de una bailadora no posee ninguna novedad, en esta clase de poesía, cuando se toma en consideración el desarrollo pleno de la lírica negrista en Hispanoamérica. Su caracterización por medio de instrumentos musicales, el señalamiento de algunas piezas de indumentaria, la sensualidad imaginística y la comparación con la serpiente tampoco es original.

Vale, eso sí, la sinceridad y el entusiasmo del empeño creador. La pertinencia de la hora en que se manifiesta el poema y el manejo venturoso de los distintos metros que recorren fundamentalmente la escala del arte menor: bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos y octosílabos, y algún eneasílabo -ya en arte mayor. El Negrismo poético cubano del momento gana el primer nombre femenino: María Antonia.

7.2 Corresponde a José Zacarías Tallet (1893) -otro

hombre blanco como Guirao- la distinción de continuar la lírica negrista cubana con "La rumba", en la revista Atuei, en agosto de 1928, que dice así:

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!

¡Cómo baila la rumba la negra Tomasa!
¡Cómo baila la rumba José Encarnación!

Ella mueve una nalga, ella mueve la otra,
él se estira, se encoge, dispara la grupa,
el vientre dispara, se agacha, camina,
sobre el uno y el otro talón.

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

Las ancas potentes de niña Tomasa
en torno de un eje invisible
como un reguilete rotan con furor,
desafiando con rítmico, lúbrico disloque
el salaz ataque de Che Encarnación:
Muñeco de cuerda que, rígido el cuerpo,
hacia atrás el busto, en arco hacia'lante
abdomen y piernas, brazos encogidos,
a saltos iguales de la inquieta grupa
va en persecusión.

¡Cambi'e'paso, Checké, cambi'e'paso!
¡Cambi'e'paso, Checké, cambi'e'paso!
¡Cambi'e'paso, Checké, cambi'e'paso!

La negra Tomasa con lascivo gesto
hurta la cadera, alza la cabeza;
y en alto los brazos, enlaza las manos,
en ella reposa la ebánica nuca
y procaz ofrece sus senos rotundos
que oscilando de diestra a siniestra
encandilan a Chepe Chacón.

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

Frenético el negro se lanza al asalto
y el pañuelo de seda en las manos,
se dispone a marcar a la negra Tomasa,
que lo reta insolente, con un buen vacunao.

"¡Ahora!", lanzando con rabia el fuetazo
aúlla el moreno. (Los ojos son ascuas, le falta la voz
y hay un diablo en el cuerpo de Che Encarnación.)

La negra Tomasa esquiva el castigo
y en tono de mofa lanza un insultante
y estridente: "¡No!"
Y valiente se vuelve y menea la grupa
ante el derrotado José Encarnación.

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!

Repican los palos,
suena la maraca,
zumba la botija,
se rompe el bongó.

Hasta el suelo sobre un pie se baja
y da media vuelta José Encarnación.
Y niña Tomasa se desarticula
y hay olor a selva
y hay olor a grajo
y hay olor a hembra
y hay olor a macho
y hay olor a solar urbano
y olor a rústico barracón.
Y las dos cabezas son dos cocos secos
en que alguno con yeso escribiera,
arriba, una diéresis, abajo un guión.

Y los dos cuerpos de los dos negros
son dos espejos de sudor.

Repican las claves,
suena la maraca,
zumba la botija,
se rompe el bongó.

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes
y el bembé le baja a Chepe Chacón;
y el bongó se rompe al volverse loco,
a niña Tomasa le baja el changó.

¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan!
¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan!

Al suelo se viene la niña Tomasa,
al suelo se viene José Encarnación;
y allí se revuelcan con mil contorsiones,
se les sube el santo, se rompió el bongó,
se acabó la rumba, ¡con-con-co-mabó!

¡Pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca!
¡Pam! ¡Pam! ¡Pam![32]

La descendencia temática de "La rumba" con respecto a "Bailadora de rumba" de Guirao es evidente. Lo que en la primera es un esbozo, en ésta es una elaboración cabal. Ambas se proponen la exaltación de la rumba, como forma musical bailable y, por lo tanto, de la "rumbera", en especial, aunque en los versos de Tallet toma participación también un "rumbero".

Es obvio que la extensión de "La rumba" ha permitido a su autor trazar la danza desde sus incios hasta la culminación, con lujo de detalles. Básicamente, la dramatización efectuada con la negra Tomasa y José (Che) Encarnación -con un observador representativo de la concurrencia en Chepe Chacón- abunda en la ejecución de ese ritmo caliente -como se dice musicalmente a una pieza "brava"-, en que se ponen de manifiesto los énfasis en los elementos lúbricos de las contorsiones, a la par con el destaque de aquellas partes del cuerpo que apelan a la sensualidad y a la sexualidad. Y allí están la "nalga", la "grupa", el "vientre", las "ancas", el "busto", la "cadera",

[32] José Z. Tallet, Poesía y prosa, p. 119-122. (Subrayado del autor.)

los "senos", el "abdomen", las "piernas" y los "brazos", etc.

Hay que decir, en honor a la verdad, que la imagen del negro y de la negra no superan las concepciones zoologizantes de este tipo de poesía, en el que los protagonistas son caracterizados a la luz de unas visiones animalizantes. "Anca" y "grupa", al describir las nalgas de la negra, evoca a la yegua en su abundancia.[33]

Prevalece también el estereotipo de la sensualidad y la sexualidad del hombre y la mujer descendientes de africanos. Ahora toca el turno a la negra Tomasa y al negro José Encarnación. A ellos corresponde la adjudicación de atributos al bailar como "furor", "lúbrico", "salaz", "procaz", "frenético", "vacunao" ("gesto pélvico posesorio"),[34] "aúlla" y "paroxismo", etc.

Lo que no debe pasar por alto es que "La rumba" estrena la onomatopeya en el Negrismo poético cubano de la Segunda Generación Republicana. Incluso, podría decirse, la jitanjáfora. Aquí están los chaqui, charaqui, piquitiqui-pan, pa-ca, pam, y los mabimba, mabomba, bombó.

Otra observación: nótese que el poema tiene un ritmo progresivo, que alcanza el clímax a partir de la estrofa que empieza: "Hasta el suelo...",y que desciende, hasta la conclusión, desde el momento en que esta estrofa fun-

---

[33] José Z. Tallet, Ibid., p. 121. Además, se le adjudica "olor" a "selva" y a "grajo". Las voces "hembra" y "macho" apelan a una definición sexual elemental.

[34] Helio Orovio, Diccionario de la música cubana, p. 369.

ciona como si la intensidad del guaguancó (la rumba "caliente"), alcanzara una especie de nivel eyaculatorio en estos versos:

> Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes
> y el bembé le baja a Chepe Chacón;
> y el bongó se rompe al volverse loco,
> a niña Tomasa le baja el changó.35

En un ritmo métrico de arte mayor (eneasílabos, decasílabos, dodecasílabos y tredecasílabos, sobre todo), "La rumba" de José Z. Tallet es el primer gran poema de los jóvenes poetas que, por entonces, comenzaban una obra perdurable en las letras españolas de América.

7.3 Después de los dos poemas publicados en 1928: "Bailadora de rumba" de Guirao y "La rumba" de Tallet, ninguna otra poesía vio la luz pública en Cuba, dentro de esta vertiente lírica. Fue un año verdaderamente pobre en lo que a esta clase de producción se trata. El 1929 no representó un cambio significativo en cuanto a la cantidad de poemas pertenecientes al Negrismo. Si "La negra Panchita" de Camín apareció en la prensa cubana y extranjera (Carteles de La Habana y La Esfera de Madrid en 1926, como se ha querido dar a entender), tres años antes, su inclusión en el libro Xóchitl y otros poemas (1929) del escritor asturiano no representa ninguna novedad. Pero si, por el contrario, fue allí donde se dio a conocer por primera

---

35 José Z. Tallet, Ibid., p. 121.

vez, entonces su difusión ese año tiene un interés distinto. Cuando se establezca definitivamente el momento preciso en que se dieron al público estos versos, su posición específica podrá definirse dentro del desarrollo del tema negrista de la poesía cubana. De todas maneras, ya antes nos ocupamos de "La negra Panchita".

Lo que resulta particularmente importante aquel año es la aparición de la "Pequeña oda a Kid Chocolate" (llamada más tarde "Pequeña oda a un negro boxeador cubano") en la página "Ideales de una Raza" -dirigida por el arquitecto negro Gustavo E. Urrutia- del "Suplemento Literario Dominical" del Diario de la Marina, cuya responsabilidad correspondía a José Antonio Fernández de Castro, el 29 de diciembre de 1929, XCII, 362, p. /IX/. Pocas personas saben que éste fue el primer poema con el cual Nicolás Guillén inició su brillante carrera como la figura máxima del Negrismo cubano. Además, no debe pasarse por alto que la "Pequeña oda..." es el tercer poema de su clase escrito por un cubano, que dice:

Tus guantes
puestos en la punta de tu cuerpo de ardilla,
y el punch de tu sonrisa.
El Norte es fiero y rudo, boxeador.
Ese mismo Broadway,
que en actitud de vena se desangra
para chillar junto a los rings
en que tú saltas como un moderno mono elástico,
sin el resorte de las sogas,
ni los almohadones del clinch;
ese mismo Broadway
que unta de asombro su boca de melón
ante tus puños explosivos

y tus actuales zapatos de charol;
ese mismo Broadway,
es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda,
para lamer glotonamente
toda la sangre de nuestro cañaveral.

De seguro que tú
no vivirás al tanto de ciertas cosas nuestras,
ni de ciertas cosas de allá,
porque el training es duro y el músculo traidor,
y hay que estar hecho un toro,
como dices alegremente, para que el golpe duela más.
Tu inglés,
un poco más precario que tu endeble español,
sólo te ha de servir para entender sobre la lona
cuanto en su verde slang
mascan las mandíbulas de los que tú derrumbas
jab a jab.

En realidad acaso no necesitas otra cosa,
porque como seguramente pensarás,
ya tienes tu lugar.
Es bueno, al fin y al cabo,
hallar un punching bag,
eliminar la grasa bajo el sol,
saltar,
sudar,
nadar,
y de la suiza al shadow boxing,
de la ducha al comedor,
salir pulido, fino, fuerte
como un bastón recién labrado
con agresividades de black jack.

Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y busca en Harlem y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad.[36]

Son ineludibles las siguientes observaciones, a propósito del poema: 1º, la atención de este artista se desplaza de la mujer al hombre negro; 2º, se trata de un negro prominente de origen cubano en los medios del boxeo mun-

[36] Nicolás Guillén, Obra poética. 1920-1958, I, p. 118-120.

dial: una especie de homenaje, después de todo, a Eligio Sardiñas, quien llegó a ser campeón de la categoría Peso Pluma (119-126 libras), entre 1932 y 1933; 3º., es un poema típicamente vanguardista que -por el tratamiento del tema deportivo, la elasticidad de su forma y el empleo del lenguaje típico del desenfado de la hora y la inclusión de vocablos técnicos del boxeo, en inglés-, conjuga mejor que cualquiera de los anteriores el sabor de la estética de los ismos y el asunto del negro; 4º., se inicia con éste la proyección social del "hombre de color"; y, 5º., por primera vez, los Estados Unidos figuran asociados con la vida cubana, ante lo cual surge la denuncia antimperialista, al señalar el papel explotador que desempeñan en la economía del cañaveral.

7.4 Podría decirse que, no obstante los poemas publicados sobre el negro y la calidad indiscutible de los mismos, la situación artística en los círculos literarios habaneros y en los medios sociales habían seguido funcionando dentro de la normalidad de sus respectivas rutinas.

Un hecho, sin embargo, causó una verdadera conmoción entre los poetas, los intelectuales y los lectores de literatura en Cuba: la publicación de los Motivos de son por Nicolás Guillén, en la ya mencionada página del Diario de la Marina, el 20 de abril de 1930. Lo que podría decirse que inició un magnífico año para el Negrismo del País. El conjunto original constaba de ocho pequeños poemas: "Negro bembón", "Mi chiquita", "Búcate plata", "Si-

gue...", "Ayé me dijeron negro...", "Tú no sabe inglé", "Si tú supiera..." y "Mulata".

Además de haber ocasionado un significativo entusiasmo, estos versos encendieron el interés colectivo por el nuevo movimiento poético que se perfilaba, desde finales del último cuarto de siglo, en la Isla, amén de Puerto Rico y la región del Plata. Hubo una verdadera reacción en los medios literarios disponibles (y privadamente) en favor de la gestión iniciada por Guillén, sin que ello niegue la realidad de que hubo alguna que otra voz disidente.[37]

Pero, detrás de este acontecimiento literario, descansaba un hecho social que no puede escapar a la atención de quienes analizamos los fenómenos literarios: esta revelación poética abrió a la atención pública la denuncia de un conjunto de problemas sociales padecidos por los negros. Como es fácil de entender, detrás de estos "males" encarnados por los personajes del "solar" habanero -de los bajos fondos- se parapetaba todo un sistema de injusticias y de discriminaciones, en particular contra la raza negra, que echaba por el suelo la prédica oficial de la convivencia nacional. Las lacras creadas por esa sociedad esclavista no habían sido erradicadas con la abolición de la esclavitud, sino que, por el contrario, fueron hábilmente velaadas tras un sistema de privilegios por la clase gobernante, que funcionaba para sus propios beneficios, en íntima asociación con los grandes interes económicos norteamericanos. Mientras tanto, en los niveles pauperizados de Cu-

---

[37] Ángel Augier, Nicolás Guillén. Notas..., 2ª ed., I, p. 119-149.

ba, que se concentraban en las grandes mayorías de negros y de mulatos de la nación, se hacía palpable la lucha existente entre las masas explotadas y desposeídas y el acaparamiento de las riquezas, en las pocas manos de una élite que detentaba el poder político-económico.

Cuando t e n e m o s presente que Cuba vivía, en esos años, uno de los períodos más intensos de su historia -como resultado de la lucha desatada por distintos sectores contra la sangrienta dictadura de Gerardo Machado (1929-33)-, se entiende por qué detrás de la aparente inocencia y del humorismo juguetón de los Motivos... palpita una intención que trasciende su propia literaturidad y que, bien visto, posee el signo de la insurgencia social en que se incubaron.

Debe advertirse que, con estos poemas, Guillén inicia la llamativa modalidad de la representación de los personajes del solar capitalino. La caracterización de estos tipos por medio del habla peculiar habanera tenía un destacado antecedente en la obra de Creto Gangá, como tuvimos ocasión de comprobar. Pero, lo que sucede es que, a partir del logro guilleniano, este "estilo" se convirtió en un cauce tan imitado que, con el excesivo cultivo por versificadores sin mayores talentos, se tornó en una caricatura del negro, que trivializaba los problemas serios y ridiculizaba a la raza que los encarnaba.

A Guillén, ahora, hay que considerarlo en su perspectiva: como recreador de la corriente popular del Negris-

mo en la que -sin negar que puedan considerarse como "bocetos", "pinceladas", "esquemas" o "cuadros" de la vida cotidiana habanera, en la que ciertos "tipos" ponen de manifesto su sensualidad y el colorido de su carácter picaresco, en un nivel de lectura-,[38] desde otro enfoque interpretativo, revela la existencia de unas claves colectivas de mayor dimensión. Nosotros, más allá de los acercamientos individualizantes, preferimos entender a esos seres como representantes del conglomerado humano al que pertenecen y como producto o resultado de las condiciones sociales que los prohijaron.

En armonía con el carácter esencialmente popular de los personajes, y de la lengua por medio de la cual se manifiestan, es fundamental llamar la atención al hecho que, con estos poemas, Guillén introduce y reelabora la forma musical del son, que es una estructura rítmica de Oriente en la que se funden los ingredientes de la herencia española y africana, en una síntesis cubana, resultado del largo proceso de transculturación. El son estaba constituido, en su momento de madurez, por dos formas definitivas, el largo y el montuno o el recitativo inicial a cargo de una voz y la forma responsorial del coro.[39]

Mirta Aguirre, devota intérprete de la poesía guilleniana, ha dicho:

---

[38] Eugenio Florit, "Presencia de Cuba: Nicolás Guillén, poeta entero", Revista de América, febrero de 1948, p. 244.

[39] Alejo Carpentier, La música en Cuba, p. 241-249.

> Un son -para empezar- se hace con versos de arte menor, preferentemente con octosílabos. Si se le desmenuza se ve que, por lo general, comienza con algo que concentra el "motivo" y que podría llamarse exposición; que prosigue con un desarrollo sobre la idea-base antes apuntada; y que culmina con una sucesión estribillesca integrada por un número indeterminado de versos, de pie quebrado en los pares.[40]

Ángel Augier, el más acucioso investigador de la obra del Poeta Nacional Cubano, apunta:

> ...Guillén percibió las posibilidades esenciales y potenciales de trasladar la estructura rítmica del son a una estructura poética, a una forma retórica de expresión lírica. Tarea nada fácil, si se tiene en cuenta que este género musical no obedece a un molde fijo, regular, sino que por su carácter polirrítmico ha generado numerosas variantes. Esa variedad de los esquemas rítmicos del son se refleja en la variedad estructural de los poemas-son de Guillén. Cada uno de ellos es distinto en el número y disposición métrica o amétrica de los versos, en sus combinaciones de estribillo, en sus desiguales vinculaciones con el predominante octosílabo tradicional de la poesía popular castellana...41

7.4.1 El "motivo" inicial de aquella primera serie de ocho que se publicó el 20 de abril de 1930 fue "Negro bembón":

> ¿Po qué te pone tan brabo,
> cuando te disen negro bembón,
> si tiene la boca santa,
> negro bembón?
>
> Bembón así como ere
> tiene de to;

---

[40] Mirta Aguirre, "El cincuentenario de Motivos de son", en Nicolás Guillén, Motivos de son, Edición Especial 50 Aniversario, p. 10. (Subrayado de la autora.)

[41] Ángel Augier, "Los 'sones' de Nicolás Guillén", en Nicolás Guillén, El libro de los sones, p. 23.

Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todabía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.[42]

Los primeros dos personajes de esta galería del arrabal habanero son la negra Caridad (Caridá), posiblemente una prostituta, y la figura central del poema -el negro bembón, sin nombre específico-, que vive de la negra, y que, por la vanidad y el buen vestir de figurín, a costillas de la mujer, no cabe duda de que se trata de un chulo.

7.4.2 El próximo poema recoge un interesante conflicto racial-amoroso. Se trata de "Mulata":

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqque tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,

[42] Nicolás Guillén, Motivos de son, Obra poética, I, p. 103.

tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!43

Ahora el problema expresado es el de la mulata -en quien confluyen el blanco y la negra, o a la inversa-, la cual se burla del negro por poseer los atributos de su raza, que ella considera ordinarios e inferiores. Sin embargo, no puede evitar tener otros rasgos negros que traicionan sus pretensiones de "blancura". De nada le valen sus infatuaciones, él prefiere a su negra, después de todo. El menosprecio del mulato hacia el negro es una forma de discrimen racial doblemente enajenante, puesto que se practica desde una perspectiva interior, lo que traduce un tipo de inferioridad realmente enfermiza. Guillén, fino observador de matices, no solamente se percata de lo obvio, y tiene el valor de denunciarlo, sino que cala en lo más escabroso y escondido.

7.4.3 Sigue inmediatamente "Si tú supiera...":

¡Ay, negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddadte de mí.
Sóngoro cosongo,
songo be;

---

43 Ibid., p. 104.

sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre.
Aé,
bengan a be;
aé,
bamo pa be;
bengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo de mamey![44]

La situación planteada en estos versos nos remite al acto común de la infidelidad. Específicamente, aborda a la mujer que abandona al hombre que no tiene dinero para complacer sus caprichos. De inmediato, busca a otro proveedor al que, a la larga, le sucederá lo mismo que al anterior, cuando ya no pueda darle lo que ella exija. El cuestionamiento de esta conducta viene desde el ángulo de alguien que ha sido abandonado y siente vergüenza de encontrarse con ella, posiblemente porque guarda una pena por el ser al que parece todavía querer y teme y entrevé que, al final, le aguarda un desenlace lamentable. Aquí, por primera vez, aparece la jitanjáfora en la lírica negrista de Guillén. En sus versos ya se encuentra el título de su primer libro importante.

7.4.4 Una evocativa pieza machadiana, por una parte, es el revelador motivo "Sigue...":

Camina, caminante,
sigue;
camina y no te pare,
sigue.

---

[44] Ibid., p. 105. Posteriormente se tituló "Sóngoro cosongo".

Cuando pase po su casa
no le diga que me bite:
camina, caminante,
sigue.

Sigue y no te pare,
sigue:

no la mire si te llama,
sigue;

acuéddate que ella e mala,
sigue.45

Tras la reiteración de caminar -eco de la poesía popular que habla con ello de vivir-, los versos se concentran en el consejo o advertencia de no atender a una mujer, porque es "mala", ni de que el amigo -presumimos- le informe sobre ese "él", que hace el dictamen con insistencia.

7.4.5 Como en "Mulata", "Ayé me dijeron negro" insiste en el problema de la discriminaciónpor parte de un descendiente de negra hacia un negro:

Ayé me dijeron negro
pa que me fajara yo;
pero e'que me lo desía
era un negro como yo.

Tan blanco como te bé
y tu abuela sé quién e.

Sácala de la cosina,
sácala de la cosina,
Mamá Iné.

Mamá Iné, tú bien lo sabe,
Mamá Iné, yo bien lo sé;

---

45 Ibid., p. 106.

Mamá Iné te llama nieto,
Mamá Iné.46

La diferencia aquí es que ahora se trata de un mulato el que establece la distancia frente a este negro. Antes había sido una mujer, como v i m o s. Pero "él" no está dispuesto a prestar oídos a la provocación, porque sabe que quien trata de humillarlo no es menos negro. La apariencia física consignada... no es suficiente para engañarlo, ya que le consta su ascendencia familiar. La "máscula" se la recuerda y se la señala la abuela, que está confinada al ámbito de la cocina, para que nadie sea capaz de descubrir su gran "secreto". Y éste de Mamá Iné es un nombre célebre en la lírica del Negrismo. Más adelante tendremos ocasión de volver a encontrarlo en otras circunstancias.

Pero, en este preciso poema de Guillén, tiene un gran peso el tratamiento de este subtema de la ocultación de la abuela, por parte de quien funge en la sociedad como un "blanco", cuando su propia realidad hereditaria le niega el derecho a esa pretensión.

Uno de los casos más célebres en la consideración de este asunto, se recordará, es la famosa "¿Y tu agüela, a'onde ejtá?" del puertorriqueño Fortunato Vizcarrondo.

7.4.6 "Búcate plata" es el próximo poema:

Búcate plata,
búcate plata,
poqque no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má.
Yo bien sé cómo etá to,
pero biejo, hay que comé:

---

46 Ibid., p. 482.

búcate plata,
búcate plata,
poqque me boy a corré.

Depué dirán que soy mala,
y no me quedrán tratá,
pero amó con hambre, biejo,
¡qué ba!
Con tanto sapato nuebo,
¡qué ba!
Con tanto reló, compadre,
¡qué ba!
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué ba!47

Podría decirse que ésta es la respuesta en rebeldía a "Negro bembón" y "Hay que tené boluntá". Como algo interesante, préstese atención al hecho de que es, pues, la única vez en que la voz poética que nos "habla" corresponde a la mujer, en dicho primer grupo de los Motivos... Si observamos con cuidado, la "voz" que opera en "Negro bembón" es propiedad de la tercera persona retórica; los otros versos, hasta llegar al presente poema, pertenecen a la primera persona masculina que participa en todos los casos. Por eso, en este sentido, "Búcate plata" es único entre estos primeros ocho testimonios. "Ella" no está dispuesta a seguir padeciendo -"no doy un paso má", dice-, para sostener la vida parasitaria del negro. La situación ha llegado a ser tan insoportable, que amenaza con dejarlo, aunque digan que es "mala".

7.4.7 En "Mi chiquita" se ha disipado la atmósfera de inconformidad entre los amantes:

47 Ibid., p. 107-108.

La chiquita que yo tengo
tan negra como e,
no la cambio po ninguna,
po ninguna otra mujé.

Ella laba, plancha, cose,
y sobre to, caballero,
¡cómo cosina!

Si la bienen a bucá
pa bailá,
pa comé,
ella me tiene que llebá,
o traé.

Ella me dise: mi santo,
tú no me puede dejá;
bucamé,
bucamé,
bucamé,
pa gosá.48

Claramente, existe entre estos negros una relación de cordialidad amorosa. Y, aunque ella sigue siendo un objeto para el provecho del macho, no es esto un obstáculo para que las cosas marchen bien. La negra no resiente trabajar para él. Por el contrario, el amante se ufana de disfrutar de su condescendencia. No hay en esta mujer señal alguna de disgusto con lo que pasa. Según él, está complacida, y no quiere que la abandone.

7.4.8 El caso de "Tú no sabe inglé" trae una variación de interés al cuadro social prevaleciente:

Con tanto inglé que tú sabía,
Bito Manué,
con tanto inglé, no sabe ahora
desí ye.

La mericana te buca,
y tú le tiene que huí:

48 Ibid., p. 108-109.

tu inglé era de etrái guan,
de etrái guan y guan tu tri.

Bito Manué, tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé,
tú no sabe inglé.

No te enamore má nunca,
Bito Manué,
si no sabe inglé,
si no sabe inglé.49

Lo que constituye el elemento nuevo en estas circunstancias es la presencia de la americana y su relación amorosa con este aparente negro llamado Víctor Manuel (Bito Manué). Con este esquema sencillo, Guillén revela un ingrediente significativo de la Cuba de entonces: la participación del turista norteamericano en la vida cotidiana del País. Este particular tipo de "listo" cubano, que se acercaba a las mujeres estadounidenses que viajaban a Cuba con el fin de disfrutar durante un tiempo del "latin lover", se ha metido, a su pesar, en un embrollo tragicómico. Después que ha hecho el acercamiento a la mujer, le está "sacando el cuerpo", porque no encuentra forma de comunicarse. Todo indica que alardeaba de que "se comía" el inglés, cuando no puede, en realidad, decir en ese idioma los más elementales pensamientos. La tercera persona poética "abochorna" al negro "maleta", lo descubre en su mentira, y lo humilla.

7.4.9 Los "motivos" de estos "sones", como vimos, son una radiografía de la vida arrabalera de La Habana, en el

---

49 Ibid., p. 109-110.

solar, con algunos de sus personajes de mayor colorido. Figuran en ellos una muestra representativa de las calamidades morales que cundían a los negros y a otros sectores olvidados de la capital: pobreza, prostitución, iliteracia, explotación y promiscuidad son algunos de los males más evidentes en aquel medio social.

Nicolás Guillén, en pleno dominio de sus facultades creadoras, capta la situación imperante. En sintonía con el movimiento de inconformidad social antimachadista, deja sentir en su poesía el anuncio revolucionario de la literatura que acompaña la acción política de esos años. Por lo tanto, la significación plena que tuvieron estos breves poemas para el Negrismo se aprecia claramente en su momento, cuando tenemos presente el contexto histórico.

Tanto en la novedad del tratamiento de los asuntos de los negros como en la estructura lírica del son, Guillén confirma el tino de su fino oído poético. Incorporar, como lo hizo, esa forma rítmica casi folklórica en la música cubana y la expresión hispánica, al quehacer culto de la literatura isleña, es una tarea a la que muy pocos tienen la oportunidad de servir. Guillén tuvo la ocasión para hacerlo, la realizó talentosamente y dio un legado permanente a la cultura nacional.

Pero, si en la dimensión de la sensibilidad social ante los graves problemas padecidos por los negros fue altamente receptivo, no es menos brillante el manejo logrado

de la estructura del son en toda la gama de su flexibilidad posible. Así que la variedad métrica recorre desde el bisílabo hasta el decasílabo, con una gran proporción de octosílabos, pentasílabos, tetrasílabos y heptasílabos, según demostramos en nuestro estudio de la obra guilleniana.[50] Otros recursos técnicos como la anáfora, el estribillo, la jitanjáfora, la aliteración, y varias imágenes sensoriales, demuestran la maestría del poeta, en este hallazgo que lo pone en camino de una de las más brillantes vocaciones literarias de la lengua española de este siglo.

7.5 Antes de terminar la aportación de Nicolás Guillén a los Motivos... de este año, ocurrió una adhesión singular a la poesía negrista cubana por parte de uno de los más afamados poetas españoles de la conocida Generación del 27: Federico García Lorca. Éste llegó a Cuba, procedente de Nueva York, donde ya había escrito tres poemas para la sección "II. Los Negros" de Poeta en Nueva York, entre 1929 y 1930: "Norma y paraíso de los negros", "Oda al Rey de Harlem" e "Iglesia abandonada".

El poeta andaluz arriba a La Habana, el 7 de marzo de 1930, invitado por la Sociedad Hispano-Cubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz, para pronunciar varias conferencias ante su matrícula e invitados. A fin de cumplir con los diversos requerimientos que le hacían las distintas filiares de esta institución y otras organizaciones

---

50 Jorge María Ruscalleda Bercedóniz, La poesía de Nicolás Guillén, "Apéndices", "Tabla" I.

cívico-culturales del País, García Lorca permaneció en la Isla durante más de tres meses. Por consiguiente, marchó rumbo a España ya entrado el mes de junio. La verdad fue que, luego de su triste experiencia neoyorquina, el poeta quedó deslumbrado con Cuba. La aceptación con que fueron recibidas su persona y su obra, los lazos de amistad que trabó con la intelectualidad y los artistas cubanos y el calor humano de la gente común con la que compartió, desarrollaron en él un intenso amor por la patria de Martí. Halló allí mucho de su Andalucía, de su Granada natal. Y percibió en la música de los negros una común alegría y una tragedia similar a la de sus gitanos.

Estas circunstancias, más el triunfo definitivo de los Motivos... iniciales de Guillén, le sirvieron de estímulos para escribir su hermoso poema "Son de negros en Cuba", publicado en la revista Musicalia, La Habana, Cuba, abril-mayo de 1930, #11, dirigida por Antonio Quevedo y María Muñoz, y que después fue integrado al libro Poeta en Nueva York. Fue dedicado a don Fernando Ortiz.

Juan Marinello, que fue testigo del momento de la creación de dichos versos, lo llama "Son de Santiago de Cuba", que parece haber sido el título primitivo.[51] Lorca explicó al gran crítico cubano más de una clave del "Son...":

> Cuando llegue la luna llena
> iré a Santiago de Cuba,
> iré a Santiago,

[51] Juan Marinello, García Lorca en Cuba, p. 17-20.

en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña.
Iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano.
Iré a Santiago.
Con la rubia cabeza de Fonseca.
Iré a Santiago.
Y con el rosa de Romeo y Julieta.
Iré a Santiago.
Mar de papel y plata de monedas.
Iré a Santiago.
¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
Iré a Santiago.
Siempre dije que yo iría a Santiago,
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Mi coral en la tiniebla.
Iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
Iré a Santiago.
Calor blanco, fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañavera!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
¡Iré a Santiago.[52]

Si nos fijamos bien, el momento del nacimiento y la publicación del "Son de negros en Cuba" es crucial para el desarrollo del Negrismo en el País. Solamente Guirao, Tallet y Guillén le precedieron entre los cubanos y otros tres nada más -Palés Matos, Camín y Pereda Valdés-, en toda América. De modo que, García Lorca, con este poema, merece ser destacado en este movimiento de nuestra poesía.

---

[52] Federico García Lorca, "Son de Santiago de Cuba" /"Son de negros en Cuba"/, en Juan Marinello, García Lorca en Cuba, p. 19-20. Preferimos la versión original aparecida en Musicalia, que es la reproducida en este trabajo.

El "Son de negros en Cuba", entonces, viene a ocupar el décimosegundo lugar, después de las publicaciones de Guirao, Tallet y Guillén, hasta ese momento. Y únicamente "La rumba" de Tallet y "Pequeda oda a Kid Chocolate" de Guillén tienen el ancho aliento suyo, como expresión lírica. Es, además, la primera aportación a la corriente cubana, por un autor extranjero de nuestra lengua.

La creación de García Lorca es fundamentalmente compatible con la estética practicada por los miembros de la generación de poetas a la que pertenecía su autor. Destaca la estructuración del verso sobre un esfuerzo metaforizador, que fue c r e d o común entre ellos. Ahí reside, a veces, la dificultad de comprensión lógica del lenguaje empleado, puesto que descansa sobre unas claves que necesitan hacer referencia a ciertos elementos específicos del entorno cubano de la hora. Esta particularidad se conjuga con la herencia creacionista-ultraísta, que prestaba atención primordial a la metáfora.

Como se sabe, García Lorca visitó la Isla desde occidente hasta oriente. Su gran ilusión, sin embargo, residía en visitar Santiago de Cuba, lo que hizo por los primeros días de mayo de aquel año. Por lo tanto, entre el 20 de abril -cuando aparecieron los Motivos... de Guillén- y principios de mayo, el poeta español debió enfrascarse en la redacción de su poema, dado que, en sus versos, el desplazamiento a la capital de Oriente es aún un proyec-

to que no se ha realizado.

La primera dificultad que entraña este poema reside en el "coche de agua negra" en que dice que irá a Santiago. Se piensa de inmediato en los típicos autos negros de la época, aunque no se destacartan los viejos coches de caballos que, naturalmente, eran poco prácticos para una travesía de La Habana a Santiago.

Los "techos de palmera" son los de los bohíos de los campesinos. ¿Alude acaso "cuando la palma quiere ser cigüeña" al momento en que lleva colgante el fruto? ¿Y "cuando quiere ser medusa el plátano" pinta el período en que el racimo se descuelga y se abre en su fruta múltiple, como las serpientes en la cabeza de aquel ser mitológico? Posiblemente. La "rubia cabeza de Fonseca" no se trata de ningún amigo, sino de la evocación del tabaco por medio de la figura que aparecía en un cromo de la "Fábrica de tabacos elaborados con las mejores vegas de Vuelta Abajo de F. E. Fonseca", en Galiano 466. Asimismo, "el rosa de Romeo y Julieta" se refería a otro cromo de tabacos de La Habana, en la que se daba la típica escena de los amantes: ella en su balcón y él al alcance suyo, por medio de una escalera de sogas; el recuerdo específico se remonta al color prevaleciente de la estampa. El "Mar de papel y plata de monedas" vuelve a la reproducción de las medallas que adornan a aquellas litografías y que indican premios o distinciones recibidas en comparecencias a múltiples ferias y exposiciones mundia-

les.

Gira entonces el interés de la naturaleza -palmeras, plátano y tabaco- a la música de Cuba, a sus instrumentos típicos. El "ritmo de semillas secas", obviamente, caracteriza a las maracas. La "gota de madera" es la bella metáfora con la que identifica el toc-toc de la clave en el conjunto; es decir, el sonido de los dos pedazos redondos de madera, de alrededor de seis pulgadas de largo, que se golpean uno con el otro. El "arpa de troncos vivos" se la explicó el poeta de este modo a Marinello: "Federico me decía que, al atravesar el suave arco sellado de palmeras que es nuestra isla, le quedaba la visión de un arpa gigantesca formada por millones de troncos sonoros..."[53] Esa "Brisa y alcohol en las ruedas", parece aludir a la bohemia de la travesía y a la velocidad con que se realizó el viaje. Tal vez "mi coral en la tiniebla" exponga el contraste entre su blancura y la negritud de la región de Oriente. ¿El "mar ahogado en la arena" es una forma de identificar la bahía de Santiago? Tal vez. El "Calor blanco, fruta muerta" no parece ser otra cosa que el ron o el alcohol destilado. Y, la hermosa imagen destinada a identificar a Cuba como "curva de suspiro y barro" es más bien una apreciación subjetiva e intelectual de su concepción poética del País.

"Son de negros en Cuba" o "Son de Santiago de Cuba" es la cristalización de uno de los más sentidos y ori-

---

[53] Juan Marinello, Ibid., p. 19.

ginales homenajes a Santiago, a Oriente, a Cuba y a sus negros. García Lorca, con su fina intuición poética y la intensa convivencia en esta tierra, logró apoderarse de la onda exclusiva de la música del pueblo y, acicateado por el triunfo de Guillén, pulsó su cuerda negra con el ritmo cubano del son.

7.6 Después del paréntesis de Federico García Lorca en el Negrismo poético cubano, Nicolás Guillén vuelve a retomar los sones donde los había dejado. Casi tres meses después de su irrupción con los cantos del solar, añade tres nuevos "motivos" en la misma página "Ideales de una Raza" del "Suplemento Literario Dominical" del Diario de la Marina, el 6 de julio de 1930, XCVIII, 186, 3ª. sección, p. /IV/: "Curujey", "Me bendo caro" y "Hay que tené boluntá".

7.6.1 Tras la jitanjáfora "Curujey", a manera de estribillo, se plantean los deseos de una negra:

Yo quiero un nobio dotó
de lo que curan,
pa sabé, po qué me duele
la sintura.

Si é abogao que no me faje,
poqque yo no quiero cuento:
ay, mamá, ya tube uno
y me salió mueto!

Yo quiero un nobio dotó,
curujey, curujey;
pa bé si el nobio me cura,
curujey, curujey;
que me diga lo que tengo,
curujey, curujey;

lo que tengo en la sintura![54]

Otra vez la voz femenina tiene su turno para "hablar". Sus aspiraciones vuelan alto: desea un médico o un abogado para que le resuelva el problema que tiene con el dolor de su cintura. En el pasado, un abogado la "fajó" con algún cuento y tuvo un hijo muerto. Por eso prefiere, esta vez, al médico capaz de curarle el problema de su cintura o, lo que podríamos decir, su sexualidad.

7.6.2 Veremos inmediatamente lo que le sucede a un negro cuando ha alcanzado una posición superior, en cierta medida, en la sociedad, tal como nos lo presenta "Me bendo caro!":

A mí me gutan la negra,
pero cuando son bonita;
dede que'toy de Cronita
me bendo caro!

La que sagga ene periódico
e poqque ta bien con menda;
la que entienda
que no se guiye!

Pero si la negra yora,
¡qué le boy hasé!
Si se me arrodiya,
¡qué le boy hasé!
Si me dise santo,
¡qué le boy hasé!
Si se pone trite,
¡qué le boy hasé![55]

El tratamiento de la infatuación alcanza esta vez el

---

[54] Nicolás Guillén, Op. cit., I, p. 483.

[55] Ibid., p. 484.

círculo del periodismo. Seguramente, Guillén tuvo que conocer a alguien que, aprovechándose de su desempeño profesional, sacaba partida de ello con las mujeres. No son raros estos casos. Claro que, el personaje de estos versos quiere aparentar que -a partir de su nueva función- se da una considerable importancia, aun cuando acepta que le gustan las negras bonitas. Pero, él mismo, se desmiente, cuando nos da a entender que si la negra llora, se arrodilla, le coquetea o se pone triste, posiblemente se olvide de las recomendaciones y demás exigencias que supuestamente requería de cualquier negra para que figurara públicamente en letras de molde.

7.6.3 Ya antes, en "Mulata", había asomado la vena humorística de Guillén, pero el asunto que en aquel poema se trataba, gira de inmediato a un plano de expresión normal, corriente. Algo parecido ocurre en "Hay que tené boluntá", que parece ir por las rutas de la risa, y gana seriedad rápidamente:

Mira si tú me conose,
que ya no tengo que hablá:
cuando pongo un ojo así,
e que no hay na;
pero si lo pongo así,
tampoco hay na.

Empeña la plancha elétrica,
pa podé sacá mi flú;
buca un reá,
buca un reá,
cómprate un paquete' vela
poqque a la noche no hay lu.

¡Hay que tené boluntá,
que la salasión no e

pa toa la vida!

Camina, negra, y no yore,
be p'ayá;
camina, y no yore, negra,
ben p'acá;
camina, negra, camina,
¡que hay que tené boluntá!56

Nuevamente surge la figura del vividor en estos versos, tal como sucede en "Negro bembón". Observamos el desparpajo con el que, como si fuera una "gracia", le dice a la negra que no puede ayudarla en nada. Y esta manera de actuar suya que, en abstracto, tiene un sesgo de comicidad, por la forma descarada como se expresa, es profundamente sintomática de una condición moral espantosa, que pone en evidencia un estado de cosas alarmantes en el plano social en el que opera dicho personaje. Es decir, este "vividor" no solamente carece de la más elemental responsabilidad personal, sino que extrema la situación con el despojo que hace de los utensilios domésticos empleados por la mujer para las tareas diarias, de suerte que pueda complacer sus exigencias de "bonitillo", quien debe vestir bien en todo momento. La exhortación a la amante de que "camine" (en palabras populares, que "se las busque" en la calle) es, en extremo, cínica, cuando se hace, advirtiendo que la "mala suerte" no es para toda la vida.

7.7 La próxima figura de la poesía cubana del Negrismo que aparece con un poema ante el público, Emilio Balla-

---

56 Ibid., p. 106-107.

gas (1908-54), completa, con Guirao y Guillén, la trilogía de quienes constituyen los máximos talentos de este movimiento literario. El poema que interesa ahora es la famosa "Elegía de María Belén Chacón", publicada en la revista de avance, agosto de 1930, IV, 49, p. 241:

María Belén, María Belén, María Belén,
María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón,
con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

En el cielo de la rumba,
ya nunca habrá que alumbrar
tu constelación de curvas.

¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?
María Belén Chacón, María Belén Chacón...
¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?

Ni fue ladrido ni uña,
ni fue uña ni fue daño.
La plancha, de madrugada, fue quien te quemó el pulmón!
María Belén Chacón, María Belén Chacón...

Y luego, por la mañana,
con la ropa, en la canasta, se llevaron tu sandunga,
tu sandunga y tu pulmón.

¡Que no baile nadie ahora!
¡Que no le arranque más pulgas el negro Andrés
a su tres!

Y los chinos, que arman tánganas adentro de las maracas,
hagan un poco de paz.
Besar la cruz de las claves.
(¡Líbranos de todo mal, Virgen de la Caridá!)

Ya no veré mis instintos
en los espejos redondos y alegres de tus dos nalgas.
Tu constelación de curvas
ya no alumbrará jamás el cielo de la sandunga.

María Belén Chacón, María Belén Chacón.
María Belén, María Belén:
con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago...

de Santiago a Camagüey.[57]

La gran aportación de Emilio Ballagas al Negrismo poético cubano e hispanoamericano es la prolongación de la elegía funeral. Las luces y los sonidos de la música y del baile que se encienden en los poetas inmediatamente anteriores: Palés Matos, Camín, Pereda Valdés, Guirao, Tallet, Guillén y García Lorca, se tiñen de luto con Ballagas, porque María Belén Chacón es el descubrimiento de la primera baja notable de toda la bachata. Su presencia ahora es el recuerdo de la gran hembra perdida como resultado de la mala vida oculta tras el ajetreo del trabajo tuberculizador que le dejó la plancha.

Lo que hace Ballagas en la "Elegía de María Belén Chacón" es evocar casi absolutamente la gracia del meneo poderoso de sus descomunales nalgas. La expresión, en este sentido, es hiperbólica "con tus nalgas en vaivén,/ de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey." Lo cual no es otra cosa que decir, desde casi la mitad de la Isla hasta el extremo oriental de ella.

Al llamar al silencio necesario a los instrumentos del conjunto típico, el poeta desgrana sus imágenes certeras: "los chinos, que arman tánganas adentro de las maracas,/ hagan un poco de paz." Los "chinos", naturalmente, se refiere aquí a las piedrecillas que se mueven dentro del instrumento. "Besar la cruz en las claves." Dejar en reposo los palos que entrechocan, pide el artista. Y que

---

[57] Emilio Ballagas, Órbita..., p. 72-73. (Subrayado del autor.)

Andrés, el negro, sobre todo, "no le arranque más pulgas..."/ "a su tres". O sea, que no puntee el guitarrón de tres pares de cuerdas.

En la casi armonía de sus versos de arte menor (heptasílabos y octosílabos) con los de arte mayor (eneasílabos, tredecasílabos, pentadecasílabos hasta las veintidós sílabas), Ballagas nos deja su obra maestra del Negrismo.

7.8 El caso de Alejo Carpentier (1904-80) se presenta ante nosotros como uno de los más interesantes en los inicios del Negrismo poético cubano y de Hispanoamérica. La crítica tradicional le ha reconocido su participación en este movimiento, a partir de la publicación de "Liturgia", en la revista de avance, septiembre de 1930, IV, 50, p. 260. Esto, claro está, es suficiente para asegurarle un lugar destacado entre los iniciadores de esta importante forma de expresión lírica.

Ahora bien, con el inicio de la aparición de sus Obras completas, 1, por la editorial Siglo XXI, donde se dedica una sección a "Cinco poemas afrocubanos" (p. 209-219), se fechan cuatro de los títulos allí incluidos en dos años que no podemos pasar por alto: "Liturgia" (1927), "Mari-Sabel" (1927), "Juego santo" (1927) y "Blue" (1928). No aparece fechado "Canción", pero tenemos noticias que éste vio la luz, por lo menos, en la Revista de Oriente, en 1931.

Más aún, en un trabajo que se ofrece como "Introduc-

ción", bajo la firma de Hilario González, éste hace la siguiente revelación:

> El poema de Guirao /"Bailadora de rumba"/ apareció en Diario de la Marina el 8 de abril de 1928, el de Tallet /"La rumba"/ en la revista Atuei en agosto, y los de Carpentier, Liturgia y Canción, el mes anterior, julio del mismo año, en la revista Génesis de París, apareciendo Liturgia, además, por entrega de Alejandro García Caturla, en el último número de la Revista de Avance, en 1930.[58]

Si ello fue así (y no tenemos razón para creer otra cosa, aunque no hemos podido dar con la revista Génesis para examinarla), entonces la ubicación de Carpentier en el Negrismo poético cubano tiene que reevaluarse y colocarlo inmediatamente después de Guirao, desde el punto de vista cronológico de las publicaciones, aunque este acontecimiento no haya tenido apenas consecuencias prácticas para el desarrollo de esta poesía en Cuba y en el ámbito general de nuestros países. De todas formas, al mérito intrínseco de estos poemas de Carpentier hay que agregar una mayor significación a su primacía en todo este asunto.

7.8.1 Toca ahora, pues, considerar a "Liturgia":

La potencia rompió.
¡Yamba-Ó!
Retumban las tumbas
en casa de Acué.
El juego firmó
-¡Yamba-Ó!-
con yeso amarillo
en el Cuarto Fambá.

---

[58] Hilario González, "Alejo Carpentier: precursor del 'movimiento' afrocubano", en Alejo Carpentier, Obras completas, 1, p. 11. (Subrayados del autor.)

El gallo murió
-¡Yamba-ó!-
volaron las plumas
al son del ecón.

¡Aé, aé!
Salió el diablito:
cangrejo de Regla
saltando de lao
-aé, aé...-,
en su gorro miran
ojos de cartón.

Brujo del Senegal,
tabú y carnaval.
¡Cencerros de latón,
de paja la barba,
de santo el bastón!
¡Tiempla, congo,
dale candela!
Chivo lo rompe,
chivo pagó.

Endoko endiminoko,
efímere bongó,
enkiko bagarofia...
¡Yamba-ó!

Hierve botija,
calienta pimienta,
siete cruces arden ya
con pólvora negra,
incienso macrá.

¡Aé!
¡Los muertos llaman!
¡'cucha el majá!
¡Oh!

Teclean las tibias
a la tibia con tibia,
tic tic de palitos.
Retumba y zumba
tam tam de atabal,
timbal de ñangó.
Rumba y tumba,
tambor de cajón
y ecón con ecón.
¡Tambor!

Papá Montero
marimbulero,

Arencibia
bongosero.
Quien robe comida
palo tendrá...
¡Un negro corrió!
¡Yamba-Ó!
¡Tú la cogiste!
¡Él la cogió!

¡Aé, aé!
Salió el diablito,
los muertos comieron,
la botija rodó.
¡Aé, aé!
La luna se va...
Anima la danza...
El diablito se fue...
¡Aé, aé!
Ecua, ecua,
ecua mana ecua.
¡Diez nuevos ecobios
bendice Eribó!

Retumban las tumbas
en casa de Acué.
¡Yamba-Ó!
¡Yamba-Ó!
El gallo cantó.[59]

Este poema de Carpentier es una pieza del Negrismo poético basado en la antropología cultural. Ninguno otro, como él, se encuentra más cerca de la tarea de la investigación científica de Fernando Ortiz alrededor del negro cubano. En este sentido, la poesía transcrita es acaso la más difícil de comprender, entre las que hemos tenido la oportunidad de considerar hasta el momento. La razón es sencilla: Se trata de la revelación poética del rito de iniciación de los nuevos miembros de la sociedad supuestamente secreta de los ñáñigos lucumíes, que eran, según Fernando Ortiz, los que procedían del "reino Ulcu-

[59] Alejo Carpentier, Ibid., I, p. 211-213.

mí o Ulcami..." "...al norte de Benin."[60] O sea, en la costa de Guinea, al suroeste del delta de Níger, actualmente en lo que hoy comprende Nigeria, Dahomey y Togo, en la región occidental, al norte del ecuador. Se conocen también en Cuba como yorubas.

Carpentier se lanza a poetizar el rito mágico de estos negros, para lo cual acude a la terminología de la ocasión, como "potencia" (poder o jefes), "Yamba-Ó" (Alabado seas), "Acué" (divinidad correspondiente al hijodios, especie de Jesucristo), "Cuarto Fambá" (aposento tipo sagrario), "ecón" (cencerro ñáñigo), "diablito" (figura del sacerdote-brujo de origen congo), "Aé" (interjección rítmica que acompaña la ceremonia en boca de los presentes), "endoko" (órgano genital feminino), "majá" (sepiente), "enkiko" (gallo), "ecobios" (compañeros, amigo) y "Eribó" (máxima divinidad ñáñiga, la representa el cáliz).

En este sentido, Carpentier recrea la ceremonia del esoterismo negro cubano, en la que el lenguaje particular de estos yorubas asume un valor jitanjafórico. Así, pues, en frases de difícil desciframiento como: "Endoco endimino-co,/ efímere bongó,/ enkiko bagarofia...", donde apenas algunas palabras tienen sentido aislado. El empleo de otras palabras pertenecientes al fetichismo animista de este particular politeísmo, conjuntamente con el estribillo "¡Yamba-Ó!", marcan el desarrollo rítmico de la actividad.

---

60 Fernando Ortiz, Los negros esclavos, p. 51. (Subrayados del autor.)

7.8.2 "Canción" -así como "Liturgia"- puede cambiar la cronología del Negrismo poético cubano si, como ha dicho Hilario González, fue publicado en la revista Génesis de París, en julio de 1928. Serían los poemas segundo y tercero para el orden cubano, luego de la "Bailadora de rumba" de Guirao.

Mientras se realiza la corroboración necesaria, prevalece el hecho que apareció en la Revista de Oriente, Santiago de Cuba, en 1931. He aquí su texto:

Eclipsa la ciudad, Domnisol de Negroluto;
regaliz que riega regalía;
María que te vio endomingado,
con caliz congo te sabe bautizado.

Al alba batahola
de bata y ola,
bata-cola de percal,
blanca de cal,
con encaje de nata.

¡Calicanto!
Cal y canto!
Cálido canto,
con belfo y coba,
del diablo santo.

Para funeral,
contrabajo, cornetín, tambora,
tambor de mora,
en casa de Pastora
la de Atarés.

¡Al monte mi bayo!
Al monte manigüero,
donde montuno, como sol curandero,
hizo del gallo plumero
el chévere congo
Papá Montero. 61

---

61 Alejo Carpentier, Op. cit., I, p. 214.

Si "Liturgia" entraña la dificultad de la recreación del mundo esotérico de los ñáñigos yorubas; específicamente, el rito de la iniciación de sus miembros, "Canción" vale más como ejemplo del virtuosismo lúdico del Negrismo que como muestra intencionada de un mensaje en particular. En este sentido, Carpentier es también original. Ningún poeta cubano había intentado penetrar el mundo mágico de la santería cubana. Tampoco nadie ha tratado de establecer la fruición del juego de las palabras sobre la base de un texto dedicado al negro. No hay duda de que se trata, primordialmente, de un juego intelectual, que prefigura el exquisito culteranismo que caracteriza el arte literario del escritor cubano.

Para estos propósitos, el autor se vale de recursos como la construcción de voces, por medio de la fusión de términos ya existentes: Domni (¿Será más bien Domin? ¿Habrá una errata, en la partícula, en este texto?) y sol y Negro y luto, los cuales se contraponen el uno al otro, para crear el ambiente de negrura que envuelve a la ciudad, como escenario inicial, donde ubicar sus ejercicios de ingenio. Carpentier, además, usa la aliteración, como en "regaliz que riega regalía" o el empleo de homófonos (batahola y bata-y-ola, calicanto y cal-y-canto). Le interesa también trabar relaciones con palabras capaces de producir una sensación de eufonía, al mismo tiempo que se hilvana alguna frase coherente: "tambora,/ tambor de mora,/

en casa de Pastora"...

Y, por último, no hay que pasar por alto que Carpentier inició al legendario "congo" Papá Montero en la lírica cubana, tanto en los versos anteriores como en éstos.

7.8.3 El caso d e l presente poema de Carpentier, "Mari-Sabel" -así como "Juego Santo" y "Blue"- es tan importante, que resulta una verdadera p e n a que no haya sido publicado en el momento en que f u e concebido. Es lamentable que los tres hayan permanecido fuera de circulación durante tanto tiempo, por lo cual no tuvieron impacto alguno sobre el desarrollo del Negrismo poético cubano. Pero, una vez más, los años en que se fechan son tan significativos que obligan a nuestra reflexión, aun cuando sea brevemente. Lo mismo sucede con los dos poemas previamente considerados. En síntesis, si "Liturgia", "Mari-Sabel" y "Juego Santo" -fechados en 1927- hubieran salido a la luz pública ese año, Carpentier habría sido el iniciador cubano del Negrismo poético, en vez de Ramón Guirao. Pero, no sólo e s o; habría figurado como la cuarta figura entre los iniciadores del Negrismo poético de "Nuestra América". "Blue" es de 1928.

De ahí que vale la pena echar una ojeada sobre los últimos tres poemas señalados al principio de esta sección, para ver qué hubieran aportado. Comencemos con el ya mencionado "Mari-Sabel":

El solar se ha dormido

bajo su manta de tejas.
Sueño, calor y silencio...
En el patio una camisa ñáñiga
cuelga como un estandarte vencido.
Por la calle desierta
cruza la sombra de un aura
ebria de luz...

"¡Maní, maní...!"

Un pregón que se pierde
por la lejanía...

"¡Aé, aéee...!
¡Maní, maní...!"

Crujió la puerta azul
y en la quietud del mediodía
apareció la mulata Mari-Sabel
haciendo danzar su chal rojo
como un fuego de Bengala.62

Tres cosas interesan, desde el punto de vista del contenido: la incorporación del "solar" a la poesía carpenteriana, la inauguración de una figura típica del pregonero que reaparecerá en otros poetas (para los efectos prácticos, aparecerá) y la llegada a escena de la mulata en este creador. Puede decirse que éste es el más popular de sus poemas. Ronda, realmente, lo "típico". Aquí ha desaparecido el ejercicio intelectual. Prevalece, más bien, la descripción costumbrista.

7.8.4 Veamos de qué se trata "Juego santo":

Ecón y bongó,
atabal de timbal,
ecón y bongó,
timbal de arrabal.

---

62 Ibid., p. 217.

Rumba en tumba,
tambor de cajón.
¡Que le zumba!

Ecón con ecón,
timbal y bongó,
tambor de cajón.

Por calles de Regla
lleva la comparsa
juego santo
en honor de Ecoriofó.

Farola en alto,
anilla de oro,
chancleta ligera,
pañuelo bermejo...

Ataron el chivo,
mataron el gallo,
asaron cangrejos,
sacaron el diablo...

¡Baila, congo,
ya suena el empegó!
Son toques de allá
los cantos de Eribó.

Ecón y bongó,
atabal de timbal,
rumba en tumba,
timbal de arrabal.[63]

El título "Juego santo" refiere al "Nombre general que recibe cada agrupación o Potencia ñáñiga", según el mismo Carpentier, en lo que respecta al primer término de la frase.[64] El vocablo "santo" enfila al carácter sagrado de esas especies de logias esotéricas de los negros.

Una vez identificada la agrupación y su naturaleza, procede la descripción de una comparsa en Regla, muni-

63 Ibid., p. 218-219.
64 Ibid., p. 188.

cipalidad de La Habana. "Las comparsas -ha dicho el propio musicólogo-, más que una marcha rítmica colectiva, eran un ballet ambulante. Las comparsas tenían 'asuntos'."[65] El poeta destaca, entonces, la variedad de los instrumentos de percusión empleados, algo de los objetos cargados y alguna pieza de la indumentaria usada. También enumera los rituales y los sacrificios que fueron hechos con varios animales. Además, se alude a un par de potencias o dioses, involucrados en la actividad.

Como se ha podido observar, "Juego santo", que vale también aquí como descripción de esta especie de ceremonia pública, posee una gran relación con "Liturgia", por la intervención obvia de los fenómenos que tienen que ver con aspectos rituales o ceremoniales, con el destaque de los diversos tipos de instrumentos de percusión envueltos y por la presencia de las deidades abakuás o ñáñigas.

7.8.5 El poema "Blue", fechado en 1928, señala otro aspecto del tratamiento de los asuntos del negro en la lírica carpenteriana, así como cada uno de los anteriores es único en su tema (y si se hubieran publicado a tiempo los últimos tres, habrían sentado la pauta en sus respectivos enfoques, como les corresponde a "Liturgia" y "Canción", no ya por la probable publicación en Génesis, de París, en julio de 1928, sino por sus fechas cubanas de 1930 y 1931).

---

[65] Alejo Carpentier, La música en Cuba, p. 291-292.

"Blue", pues, sale del ámbito cubano, como es claro desde el título:

Traje mil copos,
mil copos del plantío
-rojo el sol, rojo el río...-,
los copos eran blancos
y todos se incendiaron.

Luna roja, cantar de negros.
Lleva el Mississippi,
lleva el Mississippi
un rezongar de letanía,
¡bramen sirenas en lejanías
si hay cigarras en mi lecho!
Luna roja, luna herida,
por la veleta de la capilla.

No iremos a misa
mañana, Ruby.
Te llevaré -negro astuto-
en mi barca río abajo.
Pero ¿Dios qué dirá?
-¡lo sabrá el reverendo!-,
el Señor y todos los santos
¿qué dirán?

Ni barca, ni amor.
Cantarás los himnos
y yo iré al cielo.
En las nubes tendré
lecho con sábanas blancas;
a San Pedro pediré
una cadena de plata
y como nimbos de arcángeles brillarán
mis zapatos de charol.

Traje mil copos,
mil copos del plantío
-negra la nube, negro el río-,
los copos eran rojos
y todos se apagaron.[66]

Blue, como se sabe, es un término inglés que apela a los blues, una forma de jazz. Los blues se caracterizan por poseer una melodía sostenida y sincopada en tiem-

[66] Alejo Carpentier, Op. cit., I, p. 215-216.

po de 2/4 o 4/4, con un fuerte acompañamiento rítmico. Los textos de los "blues" se valen usualmente de la lamentación y la tristeza. Los orígenes de esta forma musical se remontan a la música de los negros esclavos; sobre todo, a los que radicaron en el llamado Sur Profundo o "Deep South".

Dentro de e s e esquema señalado se enmarca esta quejumbre negra de la plantación de algodón en el sur de los Estados Unidos, cuyos copos blancos se tornaron rojos con la sangre del trabajo esclavo. Ya es proverbial esa imagen del rio Mississippi, a través de cuyo cauce las embarcaciones transportaban los fardos de algodón y traían los víveres y demás mercancías necesarias para sostenimiento de la negrada de las plantaciones, así como los instrumentos de trabajo y los objetos destinados a las grandes mansiones de los aristócratas blancos.

El río es el observador mudo de las grandes tragedias de la esclavitud y compañero de las quejas y los sufrimientos de los negros. Carpentier recoge muy bien este sentimiento de testigo-confidente del famoso río. Pero, además, nos trae la preocupación religiosa del negro y sus ansias de salvación celestial.

7.8.6 Alejo Carpentier, con su poca producción poética de temas del negro, es uno de los más originales y más importantes poetas cubanos. No obstante el hecho de que solamente dos de sus cinco poemas circularon ampliamente en el País y fueron recogidos en las antologías fundamen-

tales, su labor tiene el mérito de la excelencia.

S ab e m o s que su preocupación por el negro se extiende por cuatro grandes áreas de la creación artística. Éstas son, aparte de la poesía, la redacción de textos para distintas formas del teatro musical -así, pues, La rebambaramba (1927), ballet afrocubano, con música de Amadeo Roldán; El milagro de Anaquillé (1927), ballet afrocubano, musicalizado por Amadeo Roldán; y, Manita en el suelo (1931), ópera bufa a la que puso música Alejandro García Caturla-; la novela Écue-Yamba-Ó (1933) -aunque escrita en 1927 y revisada en 1931-; y, finalmente, el estudio La música en Cuba (1946). Si recordamos toda esta actividad artística en diversas áreas del Negrismo, recalcamos, podrá visualizarse mejor la trascendencia de una figura como la de Alejo Carpentier.

7.9 D o s autores oriundos de España -aunque pertenecientes, s i n duda, a las letras cubanas; uno, parcialmente; el otro, en su totalidad- se encuentran al final de este primer período del Negrismo poético de esta Antilla.

Alfonso Camín, quien inscribe parte de su obra en la Isla, publica Carey en 1931. Allí, junto a los ya conocidos "Elogio de la negra", "Damasajova" y "La negra Panchita", publica otros poemas de asunto negro dentro de las líneas generales que caracterizan su arte. Entre ellos figuran: "El yanque de Jiguaní", "La danzarina dorada", "El café", "El guaricandilla", "Serenata negra", "El tabaco" y "Cangrejo moro"...

7.9.1 De los nuevos poemas en que Camín dedica su atención a los negros, "El yanque de Jiguaní" tiene una importancia singular, por la incorporación de ese personaje en la vida cubana, en asociación expresa con el negro:

El yanque de Jiguaní,
ancho sombrero tejano
y fusta de "manatí",
sobre su potro alazano
y a la cintura el "Smith",
sale hacia el confín lejano:
nariz roja, pelo cano
y olor fuerte a "Bacardí".

Un negro como un totí
cruza el llano:
el sombrero a lo "mambí",
hecho de yarey cubano;
machete de ancho tahalí
y un fino gallo en la mano.
Muerde el negro una guayaba.
Para en seco su alazano
el yanque de jiguaní:
-¿Qué lleva el negro en la jaba?
-Boniato, azúcar y ají.
-Pues no es camino el potrero.
-Verá usted: es que se casa
la hija de Juan Romero...
-Blanquita, pero con pasa.
Pues no quiero
en mi potero
ver más totí con yaguasa.
(Parece que está de guasa
el yanque de ojos de acero.)
-¿Y qué más, carabalí?
-Que no se gana dinero
con estos negros de Haití.
-Mucho Maceo,
poco Martí.
-El Señor nos hizo así.
El yanque le habla en villano:
-También hizo así al marrano.
Tú ser un perro huevero,
pariente de "Pitillí".
Quiebra el potro maronero,
y
con el fino "manatí"
le tira al negro el sombrero.

El negro carabalí
muestra, fiero,
sus dientes de jabalí.
¡Él, que fue un gran machetero
en Peralejo y Rubí,
clavado está en el sendero
como si fuera un jiquí!
-¡Ay!, señor, no ser madero
para tanto berbiquí.

Y el negro coge el sombrero.

El yanque de Jiguaní,
montes de fina madera
y acciones en Daiquirí;
cruceros en Caimanera
y azúcar en Manatí,
que juzga suyo el lejano
confín que llega a Maisí,
vuelve a picar su alazano.
Caracolea en el llano
su potro y luce la "Smith".
Vuela rauda una guinea.
El potro caracolea
y el yanque la tiende allí.
Parpadea
el negro carabalí.
Tú no tener de esto idea.
Mucho Maceo,
poco Martí.
No dice el negro que sí.
Pero airado cacarea
en la jaba el gallo fino.
***
Borracho de "Bacardí",
el yanque sigue el camino
y el negro halaga el tahalí.[67]

Antes de Camín, la presencia "yanqui" en la poesía de temas negros en Cuba, únicamente había despuntado en "Blue" (1928) de Alejo Carpentier. Esta no tuvo consecuencias prácticas para el desarrollo de la visión norteamericana en esta clase de poesía, por permanecer inédita mucho tiempo. Le siguió "Tú no sabe inglé" (1930) de

[67] Alfonso Camín, Carey y nuevos poemas, p. 23-26.

Nicolás Guillén. En realidad, solamente Guillén importa como antecedente genérico, pero nada más. Es Camín quien, por primera vez, dentro del Negrismo poético, denuncia la altanería y la prepotencia norteamericana, por medio de este personaje. Aquí ya están los atributos de la lírica antimperialista que lo caracteriza físicamente: blanco, rubio y ojos claros. No falta la condición de bebedor. En la visión del poeta, el extranjero funge como dueño de las tierras y sus riquezas, como accionista de la actividad económica y como poseedor de la fuerza de las armas.

Camín contrasta la actitud abusiva del forastero con la valentía del negro, pese a su posición desventajosa, como desposeído. Es interesante que Camín no le enfrente el guajiro (blanco, naturalmente), sino al descendiente del esclavo, lo cual es un reconocimiento implícito a esta raza. Esto tiene que aceptársele a este poeta dentro de sus aportaciones a la poesía dedicada a los negros en Cuba y en el resto de los países de nuestra lengua, donde es un adelantado también en este aspecto.

7.9.2 En los demás poemas de nueva factura en que trata el asunto negro, repite su visión sensual de la negra, por lo que no hace otra cosa que ampliar su concepción de la mujer como figura destinada al placer sexual.

Veamos algunas descripciones en las que se hace patente este enfoque:

Danzarina mulata

¡Torre de mieles rubias! Hembra de regaliz,
cogollo, tronco y cepa
de caña azucarera. Color y movimiento,
el ritmo marcha como por la estera,
el azúcar caliente hacia el embudo.

Tú goteas la miel como las pailas,
y eres una "centrífuga" vibrante,
mostrando al yanque, vigoroso y frío,
-flor de la zafra- el ceñidor moreno.
"La danzarina dorada"

.....

Amor del negro que se encela
y en el portal su potro amarra,
improvisando una espinela
sobre el bordón de la guitarra
y amor de negra que sonríe,
boca de coco y de mamey,
mientras su vida se deslíe
para el negrazo del batey.

"El café"

.....

-¡Mi negra! -Blanquito: no seas parejero.
Tú a mí no me quieres. -¡Te adoro, Merced!
Si toda la Habana lo sabe. Te quiero
porque eres lo mismo que caña de miel.
-Vamos, ¿qué me cuentas? -¡Cremón de guayaba!
¡Jarrón de guarapo! ¡Canción de batey!

"El guaricandilla"

.....

Ningún amor se quemará en tu hoguera
como este negro amor que se te humilla.
Carbón la piel, pero piñón de llamas
los fatigados besos en mi boca,
yo temblaré como una antorcha negra,
por todo el horizonte de tus brazos.

"Serenata negra"

.....

Hoja de buen tabaco
que me embriagó en la Habana,
olorosa y morena
como piel de mulata;
como aquella mestiza de caderas de bronce,
de los senos igual que dos dianas,
de los brazos de mástiles sonoros
y del vientre de fibras de palmas...

"El tabaco"

.....

Mulata: tú sabes bien
que yo te amé como un toro;
me olías a cangrejo moro
de Sagua y de Caibarién.
Sonora como un centén
era tu ardiente escultura;
tus senos en calentura,
con un temblor de corojos
puestas de sol en tus ojos
y hecha de mar tu cintura.68

"Cangrejo moro"

El funcionamiento poético no ha variado. Camín sigue practicando un criollismo o nativismo poético -descendiente del Modernismo nacionalista de nuestras islas- que identifica a la mujer con los elementos naturales de Cuba, en una exaltación metafórica e imaginística que se propone exaltar la belleza de la negra y la mulata como criaturas excepcionalmente sensuales.

7.10 Alfonso Hernández Catá (1885-1940), que se destacó más como narrador, tiene dos poemas de tema negro en su libro Escala (1931): "Rumba" y "Son". Ambos, naturalmente, evocan a autores anteriores: Guirao y Tallet, el primero; el segundo, a Guillén. En este sentido, no tiene ni uno ni otro el mérito de la novedad.

7.10.1 La "Rumba", sin embargo, posee una particularidad no ensayada hasta el presente: la poetización en un doble plano de la creación personal en contrapunto con la expresión de la voz creadora del pueblo. En este elemento reside, a nuestro juicio, la importancia del

68 Ibid., p. 29, 30; 55; 114; 121-122; 153; 157.

poema:

Mientras la cuerda se queja,
vocifera el cornetín.
La negra estatua se agita
con negro temblor sin fin.

"Uno disen que a la una,
otro disen que a la tre."

Veinte años, formas perfectas,
talle de palma real;
risa feroz que no sabe
que el bien puede ser el mal.

"¡Aé, aé!... ¡Aé la Chambelona!"

Por muy vestida que vaya
la negra estatua se ve.
Ojos de concha marina,
labios de crudo bisté.

"Y que ya Dominga se casó,
¿cuándo me casaré yó?"

Mil sortijas en la cabeza,
sesos huecos tras de la frente,
y más allá del disparate
algo que brilla de repente.

"Que m'empreste que su fonó-
grafo por el momento..."

Por la nariz desparramada
pasa un hálito de lujuria.
Tan pronto aguanta insulto y golpe,
como se revuelve con furia.

"¡Con palo no, salao, con palo no!"

Huele a trabajo y a espasmo.
La música adquiere peso.
Y ondula el negro oleaje,
mitad crimen, mitad beso.

"La han dividido el cuerpo en do
desde el cogote hasta el riñón."

La cintura muele deseos,
se le escapan palabras extrañas.
Cien ojos buscan los caminos
que conducen a sus entrañas.

"A ti ná má te quiero. ¡A ti ná má!"

África llora en la orquesta.
Húmedo sopor domina.
Al latigazo del trópico,
el ario orgullo se inclina.

"Vienes como perro sato
tra mi bata almidoná."

El galopar de los timbales
pisotea todo recato,
y la música se contagia,
como si fuera un sucubato.

"Arrumbambaya... Arrumbambaya.
La conga tiene merequetén."

El bongó se ha vuelto loco.
Todo es síncopa y compás.
¡Negra, tu carne se venga
del alma de los demás!

"¡Ay mamá Inés!...
¡Ay mamá Inés!"[69]

Después de la "Bailadora de rumba" de Guirao y de "La rumba" de Tallet, los versos de Hernández Catá lucen desteñidos y hasta repetitivos. No tiene la penetración de los anteriores; sobre todo, en la visión de Tallet.

A la técnica que ya adelantamos de la poetización en contrapunto (culto en el autor y lo popular de inspiración múltiple), es bueno llamar la atención sobre el uso de dos metros fundamentales en las estrofas: octosílabos en las coplas 1, 2, 3, 6, 8 y 10, y esta misma estrofa cuaternaria, pero eneasílaba, la tenemos en la 4, 5, 7 y 9. La número 7 tiene un verso decasilábico: "se le escapan palabras extrañas."

Frente a la visión cortical del autor, los fragmentos intercalados en la lengua popular rezuman la gracia de lo auténtico. En este sentido se establece un balance entre una y otra perspectiva.

---

[69] Alfonso Hernández Catá, Escala, p. 129-132. (Subrayados del autor.)

Por último, asoma la legendaria Mamá Inés, que ya había aparecido en "Ayé me dijeron negro" de Guillén.

7.10.2 Aunque con defectos en la concepción de la lengua del negro, el poema "Son" de Hernández Catá enfoca un problema de índole socio-político de aquel momento de crisis en la vida nacional, como ya hemos demostrado:

Vengo echando candela.
¡No pué sé!
Ya pué poné el anafe
del revé.

Depué d'habel hecho tanto
en el comité.
Sinco vese fui al presinto;
en sei mitin me fajé...
¡Ah, no pué sé!
No me mire de ese modo:
Estoy sesante, mujé.
No abra esos ojo e pescao:
¡Aquí está el papé!

Pa la última elesione,
¡lo voto que yo busqué!

Ejto no se queda así,
¡no pué sé!
Ejto nunca lo ha aguantao
ningún Valdé...

Yo nunca he sio violento,
tú lo sabe bien.
(El gayetaso d'anoche
fue que m'ofusqué.)
Pero si hay que haselse oso,
¡pue m'haré!
Si hay que il con revolve al sinto,
¡pue iré!
Si e que hay qu'echalse pal monte,
¡pue m'alsaré!

Rifle, machete, canana
y caña, siempre hay quien dé.

El Plesidente va a oílme.
¡Esto no pué sé!
Primero vino la obra
de il tos a pie.
Despué toíto de rodiya,
y ahora, tú ve:
tendío, muelto de hambre,
reconsentrao otra ve...
Peol qu'en tiempo d'España.
¡Esto no pué sé!

¡No abra esos ojo e pescao:
aquí está el papé![70]

No hay que abundar mucho sobre esta queja de un negro que fue cesanteado de su empleo, luego de haber realizado diferentes tipos de encomiendas para el partido de gobierno que ahora lo deja en la calle. Su reacción, al llevarle la noticia a su mujer, es de ira. En esas circunstancias, considera hasta la posibilidad de alzarse en armas contra el gobierno. La denuncia de este atropello cometido en un simple trabajador, indica el grado de inhumanidad que ha alcanzado el régimen político actuante.

Que el autor se haya tomado la molestia de subrayar todas las frases que considera propias de los negros, es indicativo de que entre aquel mundo y el suyo existe una respetable lejanía que el poeta es incapaz de internalizar y que, por lo tanto, permanece distante y ajeno a su centro afectivo.

Esa misma situación es la que explica las inconsistencias y deslices al caracterizar el lenguaje supuestamente perteneciente al negro. Por ejemplo, sin proponernos ser exhaus-

---

[70] Ibid., p. 133-136. (Subrayados del autor.)

tivos, no se justifican Ejto y Esto en boca del negro, salvo que el primero se trate de una errata, lo que deja al personaje con un léxico demasiado correcto para su condición. Pensamos que Edto habría sido más aceptable, en todo caso. Tal vez hubiera sido mejor el uso de Ed en lugar de El o de Presirente, en vez de Plesidente. Así, podrían hacerse otros señalamientos, pero sería demasiado prolijo.

Baste con decir ahora que Alfonso Hernández Catá acomoda bien en esta frontera en la que los iniciadores se juntan con los poetas que darán paso a las creaciones del momento del auge.

8. Epílogo. El tema del negro en las letras vanguardistas del País tiene una larga tradición entre los mismos cubanos que, ya vimos, parte del Espejo de paciencia (1608) del canario Silvestre de Balboa. Pero éste, a su vez, es parte de una riquísima veta hispánica que se remonta a la misma Edad Media de la Península Ibérica y se enlaza en las Indias con sus primeros autores.

Aunque no es menos cierto que el Negrismo europeo de las primeras décades de este siglo y el Renacimiento Negro norteamericano ejercieron influjo en el ambiente cultural hispanoamericano -que ayudó a los distintos países con población negra a que volvieron los ojos sobre sus sectores de esa raza-, está fuera de discusión el hecho de que nuestra estética, fundamentada en ellos, es autén-

tica y fiel a los valores propios.

Luis Palés Matos, en Puerto Rico; Alfonso Camín, en Cuba; e Ildefonso Pereda Valdés desde Uruguay, dan la clarinada, temprano en este siglo. En Cuba, el mismo Camín, Ramón Guirao, José Z. Tallet, Nicolás Guillén, Federico García Lorca, Alejo Carpentier (tal vez el tercer autor en publicar poemas de asunto negro, luego de Camín y Guirao -y el primero quelo hace fuera de la Patria-, si se confirma su participación en la revista Génesis de París, en 1928) y Alfonso Hernández Catá.

Obsérvese que, de todos estos poetas, el único mulato es Nicolás Guillén. Todavía no ha aparecido ninguno que sea hijo de dos negros. Corresponde, además, al camagüeyano, la primacía señalada dentro del Negrismo hispanoamericano de vanguardia, cosa que no le disputa nadie.

Estos líricos dejaron establecidas las diferentes posibilidades en el tratamiento del tema del negro. El primer tramo de los inicios y los tanteos transcurre entre 1926 y 1931.

La próxima etapa guarda los mayores logros de Cuba dentro de este modo artístico.

CAPÍTULO III

EL NEGRISMO POÉTICO CUBANO
DE LA SEGUNDA GENERACIÓN REPUBLICANA
AUGE, FIGURAS MAYORES Y SEGUIDORES
(1931-1936)

1. Enlace. Si durante el capítulo anterior habíamos trazado el desarrollo del Negrismo poético cubano entre los años de 1926 al 1931 -después de haber indicado la significación que tuvo el Vanguardismo europeo y el Renacimiento Negro de los Estados Unidos como fuerzas motoras que volcaron el entusiasmo sobre el negro de nuestros países de la América española-, toca ahora el turno al período comprendido entre 1931 y 1936.

Claramente, en el lapso de iniciación anterior, figuran prominentes personalidades de la lírica hispanoamericana como Luis Palés Matos, Alfonso Camín (no obstante su origen español) e Ildefonso Pereda Valdés. Surgen luego las grandes figuras cubanas de Ramón Guirao, José Z. Tallet, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, que abrieron las puertas de la producción nacional en torno de los motivos negros. En esta labor colaboran dos poetas nacidos en España: el granadino universal Federico García Lorca y aquel castellano nada más que de nacimiento que se llamó Alfonso Hernández Catá, quienes tuvieron espacio destacado para el negro cubano en sus respecti-

vas obras.

2. Contorno. El espacio artístico de esta ocasión es la consecuencia lógica del desarrollo alcanzado por el Negrismo en el País en la etapa anterior. Ya establecidas una serie de temas y de formas en la producción inicial, corresponde a este momento una ampliación de los asuntos tratados y, naturalmente, una profundización de las preocupaciones expuestas.

Un índice del crecimiento de este tipo de poetizar es el hecho de que, por lo menos, trece poetas cubanos y dos españoles participan en este período. También es significativo que, en tanto que en la primera fase ya examinada no se produjeron libros específicamente dedicados al tema del negro, sino poemas aislados u obras de varias preocupaciones, durante esta época se escriben, por lo menos, siete conjuntos líricos enderezados a dar cabida a distintas situaciones del Negrismo.

Destacan entre los autores de primera categoría tres poetas: Nicolás Guillén, Ramón Guirao y Emilio Ballagas, quienes son los más importantes líricos cubanos en este campo artístico. A Guillén debemos la autoría de dos de las cuatro obras capitales de la ocasión: Sóngoro cosongo y West Indies Ltd. A Guirao corresponde Bongó. Cuaderno de poesía negra es de la paternidad de Emilio Ballagas.

Ya dentro de otra categoría, Vicente Gómez Kemp dejó Acento negro y Gilberto Hernández Santana dio Semblanzas

negras. Estas tres últimas son creaciones epigonales. Miguel de Unamuno y Rafael Alberti contribuyen con sendos poemas.

3. Nicolás Guillén: Sóngoro cosongo (1931). Cuando el Poeta Nacional publica este libro, no solamente da a la estampa pública su primer tomo poético, sino que, además, es el primer volumen del Negrismo lírico cubano que circula en el País y que gana la bibliografía hispanoamericana como manojo total dedicado al tema.

Guillén había escrito y publicado, en su Camagüey natal, en otros voceros provinciales, y en La Habana, una serie de poemas romántico-modernistas. Éstos pasaron a su libro Cerebro y corazón (1922), que permaneció inédito hasta que Ángel Augier lo dio a conocer, como apéndice, en la primera edición de su estudio: Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico (1962).[1] Además, insertó, en la prensa, versos posmodernista-vanguardistas, en la capital del País, y los Motivos de son que vimos en el capítulo anterior.

Sóngoro cosongo, por lo tanto, es la superación de los "motivos" del negro aparecidos en el Diario de la Marina, un año y medio antes. Si bien Guillén, en aquéllos, revelaba una realidad social habanera, ahora ampliaba su enfoque a un radio de alcance nacional. Valga decir que esa primera edición constaba de 300 ejemplares y que

[1] Ángel Augier, Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico, I, 2a. ed., p. 255-305.

fue costeada con parte de 3,000 pesos que ganó con varias fracciones de un premio de lotería.

Es bueno puntualizar que allí figuraron nuevamente los versos que habían expuesto la vida del negro en el "solar". El conjunto llevaba también un revelador subtítulo: Poemas mulatos. En el "Prólogo" del propio autor se dejaba establecido el profundo grado de conciencia de la realidad sociológica que Guillén tenía, a esa altura, sobre la cubanidad, y el efecto que su revelación tendría en los círculos de poder. Lo expresaba con ironía, al mismo tiempo que establecía el significado de su arte:

> No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocrecia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero.
>
> Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa repetirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.
>
> Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro -a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: "color cubano".

Estos poemas quieren adelantar ese día.[2]

Estas palabras, precisamente, convierten a Guillén en el primer teórico del Negrismo de vanguardia. Está claro, en esas breves reflexiones, que el poeta tiene un claro entendimiento de la naturaleza mestiza del hombre cubano. De todos. Del blanco, del negro y del mulato, puesto que racialmente existe una mescolanza colosal. Además, culturalmente, el País es una formidable trabazón de elementos indígena-negro-españoles. A lo que hay que señalar que, así como todos los españoles no vinieron de un mismo lugar, tampoco los negros llevados a Cuba procedían de una sola nación africana. Por lo tanto, es imposible siquiera pensar en una hipotética homogeneidad racial. Los mismos "blancos" de España son una red de mestizajes europeos. Lo importante en todo esto es que Guillén tiene una comprensión del negro que trasciende las estrechas catalogaciones de las "razas". Sin desdeñar las diferencias obvias entre los grupos nacionales, el poeta se plantea al negro dentro de una concepción amplia de las étnias, de la idiosincracia nacional. Por eso habla de color cubano. De ello se valió Miguel de Unamuno para proyectar ese pensamiento a uno más abstracto que se refiere al "color humano, universal o integral", en carta del 8 de junio de 1932, que remitió

---

[2] Nicolás Guillén, Obra poética. 1920-1958, I, p. 113-114.

al creador de Sóngoro cosongo.[3]

3.1 De los quince poemas que forman esta obra, puede decirse que más de la mitad (ocho de ellos), deben catalogarse dentro de la corriente popular, en la que el romance y el "son" -el Romancero, García Lorca y la música nacional de Cuba- caracterizan la estructura métrica del decir poético. Tienen, además, una estrecha semejanza con las situaciones planteadas en los Motivos... Cuentan entre ellos: "La canción del bongó", "Canto negro", "Rumba", "Chévere", "Velorio de Papá Montero", "Quirino", "Secuestro de la mujer de Antonio" y "Pregón".

3.1.1 Un personaje propio del arrabal es el pendenciero y figurín de "Chévere". Su figura corresponde a la galería de "tipos" ya trabajados por Guillén. Este chulo, representante de la "mala vida" habanera, parece como si hubiera salido de un estudio de don Fernando Ortiz, específicamente de Los negros curros (1986), concreción definitiva y póstuma, en forma de libro, de los trabajos que el sabio cubano empezó a publicar en Archivos del Folklore Cubano en 1926. El bohemio guapetón cobra realidad en un breve romance -noche, luna y sombra- en el que se filtra la huella lorquiana:

> Chévere del navajazo,
> se vuelve él mismo navaja:
> pica tajadas de luna,
> mas la luna se le acaba;

---

[3] Miguel de Unamuno, ["Carta a Nicolás Guillén"], en Nicolás Guillén, Sóngoro cosongo y otros poemas, p. 9-10.

pica tajadas de canto,
mas el canto se le acaba;
pica tajadas de sombra,
mas la sombra se le acaba,
y entonces pica que pica
carne de su negra mala.4

Eso de que el amante "cortara" a su propia hembra era una práctica común en la vida arrabalera, entre los elementos del lumpenato.

3.1.2 Otra estampa del negro fiestero y calavera se nos ofrece en "Quirino". Su vida transcurre en la bohemia, la música -toca el "tres"; o sea, el instrumento cubano descendiente de la guitarra que posee tres pares de cuerdas- y la atención de la mulata, mientras la madre -negra Paula Valdés- lo mantiene a fuerza de sacrificios. Dice así:

¡Quirino
con su tres!
La bemba grande, la pasa dura,
sueltos los pies,
y una mulata que se derrite de sabrosura...
¡Quirino
con su tres!

Luna redonda que lo vigila cuando regresa
dando traspiés;
jipi en la chola, camisa fresa...
¡Quirino
con su tres!

Tibia accesoria para la cita;
la madre -negra Paula Valdés-
suda, envejece, busca la frita...
¡Quirino
con su tres![5]

---

[4] Nicolás Guillén, Obra poética..., I, p. 125.

[5] Ibid., p. 128.

La atención al descripcionismo de los rasgos físicos y la vestimenta llamativa acentúan los ingredientes costumbristas.

3.1.3 Un ramalazo del realismo es "Pregón". El vendedor ambulante, con su pesado carretón, es otra pincelada del cuadro cotidiano de los barrios pobres. Éste es un tipo gemelo al que nos da Carpentier en "Mari-Sabel", como parte de una estampa folklórica. Como en "Quirino", el ritmo del verso se fracciona -pero aquí, distinto a aquél, donde está presente el arte mayor- en estructuras octosilábicas y menores:

¡Ah
qué pedazo de sol,
carne de mangó!
Melones de agua,
plátanos.

¡Quencúyere, quencúyere,
quencúyere!
¡Quencúyere, que la casera
Salga otra vez!

Sangre de mamey sin venas,
y yo que sin sangre estoy;
mamey p'al que quiera sangre,
que me voy.

Trigueña de carne amarga,
ven a ver mi carretón;
carretón de palmas verdes,
carretón;
carretón de cuatro ruedas,
carretón;
carretón de sol y tierra,
¡carretón![6]

Las imágenes visuales de tipo vegetal y las auditivas,

[6] Ibid., p. 131-132.

que anuncian la mercancía y justifican el título del poema, se apoyan en la jitanjáfora "quencúyere", como previamente lo hizo el poeta con "Sóngoro cosongo" en "Si tú supiera..."

3.1.4 Como antes Guirao, "Bailadora de rumba"; Tallet, "La rumba"; y "Rumba" de Hernández Catá, Guillén tiene un poema homónimo. Pero, en éste, el verso no se conforma con la descripción sensual de la negra en el ejercicio del baile popular. Hay un entretejido de relaciones amorosas envueltas, en las que Fela, la danzadora, "el negro chulo", y el "yo" poético se involucran. Como resultado, aflora el juicio moral ambiguo -a veces positivo, a veces negativo- de la mujer que está entregada a esta vida de la fiesta -de bacha-: de sexo y de ron.

En Guillén, el vacilón no se conforma con ser la descripción de una actividad pintoresca, su "Rumba" tiene el sello de la preocupación social:

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.
Jengibre y canela...
¡Malo!
Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
con Fela.

Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:
rumbera buena,
rumbera mala.

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:
rumbera buena,
rumbera mala.

Anhelo de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
¡fondo
del mar!

Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta:
resaca de tela blanca
sobre tu carne trigueña.
Locura del bajo vientre,
aliento de boca seca;
el ron que se te ha espantado,
y el pañuelo como riendas.

Ya te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
como cuando ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera
buena;
o hacia mi ternura vayas,
rumbera
mala.
No ha de ser larga la espera,
rumbera
buena;
ni será eterna la bacha,
rumbera
mala;
te dolerá la cadera,
rumbera
buena;
cadera dura y sudada,
rumbera
mala...

¡Último
trago!
Quítate, córrete, vámonos...
¡Vamos![7]

El estribillo "rumbera buena", conjuntamente con su antítesis "rumbera mala", rompen el octosílabo romancesco con el ritmo sincopado del "son". Y, esa flexibilidad, mestiza la métrica, en alternancias sonoras, que ponen en el poema un sabor cubano y antillano.

---

[7] Ibid., p. 123-125.

3.1.5 Un excelente ejemplo del poema entre la plasmación de la escena del "solar" y la realización de un canto que intenta la expresión íntima del mundo del negro a través de la reproducción de un lenguaje, que parezca captar una lengua africana, nos lo ofrece "Canto negro", llamado inicialmente "Yambambó". Aparte de recoger el ambiente de borrachera del negro, el resto, y lo más significativo de éste, es la integración jitanjafórica de su léxico con la atmósfera de música, canto y bohemia. Se trata de una experiencia básica de índole auditiva, por la colocación de términos puramente sonoros:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé![8]

De nuevo, la palabra de la "africanía" desgonza el metro octosílabo de la poesía española, para insertar

[8] Ibid., p. 122-123.

el ritmo del negro en la melodía del metro "blanco" de estirpe popular.

3.1.6 De todos los poemas de esta vertiente popular, "La canción del bongó" es, a nuestro juicio, el más importante. Podría decirse que es un "clásico" en la articulación del mulatazgo que anuncia el subtítulo de la obra. Guillén, consciente de su responsabilidad como artista, toma el romance popular y, en sus primeros quince versos, establece la rima en voces agudas con o, que se han de prolongar a lo largo del poema. Pero, más importante es que, en ellos, invierte la rima de los pares a los nones, aunque en el resto de "La canción..." vuelve a la forma convencional:

Ésta es la canción del bongó:
-Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almipietros
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:

vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.

Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...
A ése, le digo:
-Compadre,
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasearemos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
¡que aquí el más alto soy yo![9]

El orgullo de ser negro es primordial. Se dice la realidad sociológica con gran escrúpulo y acierto artístico. No debemos pasar por alto que, como en otras muchas cosas del Negrismo de Vanguardia en la poesía española de "Nuestra América", "La canción del bongó" es la primera manifestación en verso de este credo y esta conciencia capital de nuestra idiosincracia.

3.1.7 Ángel Augier dice://"Velorio de Papá Montero -en la línea del Secuestro de la Mujer de Antonio...-, es la glosa poética de otro son popular de la época, Papá Montero, obra de Eliseo Grenet para cierta pieza del teatro vernáculo, especie de burla fúnebre a propósito de la muerte de un personaje imaginario del ambiente rumbe-

[9] Ibid., p. 116-118.

ro cuyo duelo despedíase en su propia salsa jacarandosa:

A llorar a Papá Montero,
zumba, canalla rumbero..."[10]

Veamos la concepción de la primera elegía funeral del Negrismo cubano:

Quemaste la madrugada
con fuego de tu guitarra:
zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva,
bajo luna muerta y blanca.
El son te salió redondo
y mulato, como un níspero.

Bebedor de trago largo,
garguero de hoja de lata,
en mar de ron barco suelto,
jinete de la cumbancha:
¿qué vas a hacer con la noche,
si ya no podrás tomártela,
ni qué vena te dará
la sangre que te hace falta,
si se te fue por el caño
negro de la puñalada?

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
fue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto;
dicen que él era tu ecobio,
pero te trajeron muerto;
el hierro no apareció,
pero te trajeron muerto.

Ya se acabó Baldomero:
¡zumba, canalla y rumbero!

Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra;
para tu pequeña muerte
con esas dos velas sobra.
Y aun te alumbran, más que velas,
la camisa colorada
que iluminó tus canciones,

---

[10] Ángel Augier, Op. cit., I, p. 174. (Subrayados del autor en los títulos citados.)

la prieta sal de tus sones
y tu melena planchada.

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra
y allí se quedó clavada.
Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche
y te la puse de almohada.[11]

Sin duda alguna, hay en este poema la dramatización del grave problema de los homicidios ocurridos en los ambientes de fiesta -música y baile- en el solar. Es relativamente frecuente que en estos sectores de vivienda pobre, lo que comienza como una actividad fraternal de bohemia degenere en una trifulca personal o colectiva que deje el saldo de una o varias muertes. Guillén ha captado magníficamente bien esta situación y la ha reelaborado, tomando a este personaje de la música y la poesía popular, al que un gran compositor culto como Eliseo Grenet prestó también atención.

La filición con el Romancero gitano (1928) es indiscutible. Sin embargo, no se trata de un caso de simple imitación. Técnicamente, hay dos diferencias importantes con el romance tradicional del poeta español: la alteración del patrón de la rima, que en los primeros seis versos se sitúa en los nones, y el séptimo y octavo se

[11] Nicolás Guillén, Op. cit., I, p. 125-127.

dejan libres. Por su parte, el estribillo: "¡Ahora sí que te rompieron,/ Papá Montero!", se hace rimar entre sus dos versos; pero, además, el segundo de ellos se rompe en un pentasílabo. Más aún: la reiteración del verso "pero te trajeron muerto", en obvia función antifonal, no constituye teóricamente una rima, puesto que se trata de una palabra que coincide en sonoridad consigo misma. Tampoco es ya un romance la sección que empieza con el verso: "Y aun te alumbran, más que velas," puesto que los cuatro subsiguientes forman una redondilla, por la disposición de la rima. ¡Cuidado, pues, con Guillén, quien le ha tomado el pelo a más de un crítico que ha dado como un hecho el que este poema es un romance, cuando la realidad es más compleja!

3.1.8 Este grupo de poemas dentro de una corriente popular tiene otro representante en "Secuestro de la mujer de Antonio" que, una vez más, se basó "...en un son de la época, obra de Miguel Matamoros, La Mujer de Antonio, cuya letra ya incorporada al cancionero popular, insistía en el sugerente modo de caminar de la protagonista:

La mujer de Antonio
camina así,
cuando va a la plaza
camina así,
cuando viene del mercado
camina así...12

Nuestro poeta toma nota del asunto y canta:

---

12 Ángel Augier, Op. cit., I, p. 157. (Subrayado del autor en el título citado.)

Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa
de un son,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción.

Záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba;
y si Antonio se disgusta
que se corra por ahí:
¡la mujer de Antonio tiene
que bailar aquí!

Desamárrate, Gabriela.
Muerde
la cáscara verde,
pero no apagues la vela;
tranca
la pájara blanca,
y vengan de dos en dos,
que el bongó
se calentó...

De aquí no te irás, mulata,
ni al mercado ni a tu casa;
aquí molerán tus ancas
la zafra de tu sudor;
repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po!

Semillas las de tus ojos
darán sus frutos espesos;
y si viene Antonio luego
que ni en jarana pregunte
cómo es que tú estás aquí...
Mulata, mora, morena,
que ni el más toro se mueva,
porque el que más toro sea
saldrá caminando así;
el mismo Antonio, si llega,
saldrá caminando así;
todo el que no esté conforme,
saldrá caminando así...
Repique, repique, pique,
repique, repique, po;
¡prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción!13

---

13 Nicolás Guillén, Op. cit., I, p. 129-131.

La magia, el sortilegio de la rumba, vuelve a apoderarse de la atención del poeta. Por medio de este poderoso aliado se ha propuesto robarse a la mulata, mujer de Antonio. El efecto aprisionante del ritmo no permite que escape. Entonces, viene el desarrollo de la danza en Gabriela, que permanece en el vértigo de la música, como una esclava de su misma capacidad para ejecutar con su cuerpo la interpretación de las notas criollas.

Otra vez, el octosílabo se mezcla con versos menores, tanto con la rima asonante como con la consonante, dispuestas, a veces, de manera contraria al romance. Así, pues, su relación con la forma española por excelencia de la poesía popular, adquiere un matiz criollo, que le garantiza su independencia de los esquemas convencionales y lo aleja, aún más que en el caso anterior, del estilo en boga de Federico García Lorca, con el cual "Velorio de Papá Montero" tenía en común elementos como la noche, la luna, la muerte, y cierto grado de fatalidad que rondaba el canto, la alegría y la música.

Aquí persiste la bohemia, el ritmo, el baile y el sabor espontáneo de la vida del pueblo.

3.2 La otra dirección que incluye Sóngoro cosongo es es el de un arte asociado con la creación de tónica culta. Persisten los asuntos dedicados al negro, pero, al mismo tiempo, está patente la huella de las doctrinas estéticas del Vanguardismo. A ello, se agrega una mar-

cada tendencia sociológica que rebasa el ámbito de los problemas evidentes del entorno vivencial. En algunos de los poemas que agrupamos en los apartados subsiguientes vibra la nota de la denuncia antiimperialista. Los poemas correspondientes a esta sección son: "Llegada", "Pequeña oda a un negro boxeador cubano", "Mujer nueva" (originalmente, "Mujer negra"), "Madrigal" /I_7, "Madrigal" /II7, "Organillo" y "Caña".

3.2.1 "Llegada" es el poema de más aliento, el más completo de esta vertiente y de toda la obra. Se da en éste el hecho de que, en ningún momento, se hace explícita la mención del negro, pero el contexto en el que se encierra la afirmación de la identidad del hombre cubano no deja lugar a duda de que se trata del habitat del negro. La alabanza del medio natural, el eufórico optimismo y la exaltación del vitalismo elemental, destacan la huella del pensamiento poético whitmaniano y del Vanguardismo de antes y después de la Primera Guerra Mundial, en los que se rechaza el urbanismo enajenante, en versículos que recuerdan una larga tradición que se remonta a La Biblia.

Dice:

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
y tiene el remo.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.

El grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo de los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos dónde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo
(los cielos rojos.
Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras;
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del trópico,
y el espíritu limpio.

Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
como panales de abejas silvestres;
sus calles están secas como los ríos cuando no llueve
(en la montaña,
y sus casas nos miran con sus ojos pávidos de las ventanas.
Los hombres antiguos nos darán leche y miel
y nos coronarán de hojas verdes.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos
(de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta
(de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.[14]

Nótese que hay en estos versos una identificación del poeta con los oprimidos. Un sentimiento de confraternidad recorre la expresión, en actitud solidaria. Éste ya no es el canto personal, sino colectivo, que es lo más notable de su gramática: el nosotros.

---

[14] Ibid., p. 115-116.

3.2.2 La "Pequeña oda a un negro boxeador cubano" ya tuvo su espacio en la sección 7.3 del capítulo anterior.

3.2.3 El enfoque de la mujer negra como un hecho positivo es, en síntesis, la médula de "Mujer nueva" (que antes se llamó "Mujer negra"). Ella representa a una nueva Eva, en la estimación artística. Es una génesis social y estética que impone a la musa de ébano en la lírica de la lengua española del siglo XX. Éste es un hecho verdaderamente revolucionario en el mundo cultural hispánico, que llevaba siglos -desde los inicios de su temprana lírica- forjando la imagen de la mujer blanca, en todos sus posibilidades, como fuente de poesía.

"Mujer nueva" es la óptica inversa de aquella estimación:

> Con el círculo ecuatorial
> ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
> la negra, mujer nueva,
> avanza en su ligera bata de serpiente.
>
> Coronada de palmas
> como una diosa recién llegada,
> ella trae la palabra inédita,
> el anca fuerte,
> la voz, el diente, la mañana y el salto.
>
> Chorro de sangre joven
> bajo un pedazo de piel fresca,
> y el pie incansable
> para la pista profunda del tambor.[15]

Recorre a estos versos el mismo hálito de frescura y salud expresivas de "Llegada", con la palabra ancha y fecunda.

---

[15] Ibid., p. 120-121.

Esta negra no tiene nada que ver con la técnica de la civilización occidental. Ella es producto de la naturaleza y con sus atributos se define y se cobija.

3.2.4 El "Madrigal" [I] es un poema de corte vanguardista que muestra una íntima afinidad con "Llegada" y "Mujer nueva", por el desenfado expresivo, por el carácter espontáneo y directo del decir. Además, luce como el desprendimiento de una descripción integral, mayor, que se ha fragmentado en dos focos de interés: las manos y la piel:

> De tus manos gotean
> las uñas, en un manojo de diez uvas moradas.
>
> Piel,
> carne de tronco quemado,
> que cuando naufraga en el espejo, ahúma
> las algas tímidas del fondo.16

3.2.5 El poema "Puente" es la única omisión posterior a la edición original de Sóngoro cosongo. A partir de Sóngoro cosongo y otros poemas (1942) aquellos versos fueron desplazados por el "Madrigal" [III], que comienza: "Tu vientre sabe más..." Posiblemente la decisión de Guillén se basó en la visión cruda y pesimista en extremo que transmitía "Puente". Veamos:

> Mulata
> puente de razas!
>
> De la accesoria del negro
> a la casita del blanco.
>
> Cebo
> para la lujuria enferma
> del viejo.
>
> Mano

16 Ibid., p. 121.

para gastar los dólares
del amo.

Orgullo
con los tuyos.
Y regreso -al final cuando estás muerta.[17]

3.2.6 El poema titulado "Organillo" conserva un aire de familiaridad con las estampas costumbristas que hemos señalado antes en Motivos de son y la primera parte de este cuaderno. Es el cuadro de una situación de miseria de un simpático personaje de la vida habanera:

El sol a plomo. Un hombre
va a pie del organillo.
Manigueta: "Epabílate, mi conga,
mi conga..."

Ni un quilo en los bolsillos,
y la conga
muerta en el organillo.[18]

3.2.7 El último poema que dejamos para cerrar la creación guilleniana de Sóngoro cosongo de signo más bien culto es ese modelo de síntesis y de economía retórica que se conoce como "Caña", cuyo título mismo es ejemplo de compendio nominal:

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va![19]

Si nos fijamos bien, los versos están distribuidos

---

17 Ibid., p. 489-490.
18 Ibid., p. 127-128
19 Ibid., p. 129.

de un modo estrictamente racional. Obsérvese que, los primeros seis de ellos, están hechos de una forma gramatical básica: sujeto, verbo tácito y predicado (constituido por una frase adverbial de lugar). Tres son los elementos nominales: negro, yanqui y tierra. Como se ve, el ingrediente interventor, extranjero, que se interpone entre el hombre explotado y la riqueza primaria de la patria es el capitalista norteamericano. Aquél está junto al cañaveral; ésta, bajo el sembrado de la caña. El explotador, figura superpuesta, está sobre la siembra de la cañamiel. La función, por lo tanto, de las preposiciones empleadas son aquí de singular importancia. El verbo que está omitido en esas primeras tres frases podría ser: está. Naturalmente que, cuando integramos, estructuramos esos sintagmas a su correspondiente consecuencia final, tenemos un pensamiento complejo que desemboca en la frase predicativa de los dos versos finales: /es/"¡Sangre/ que se nos va!"

Por último, es bueno recordar y advertir, en lo que corresponde, que este pensamiento antimperialista de Guillén tenía dos antecedentes en los poemas: "Futuro" (1927) -donde ya expresa:"¡Quisiera ver a los americanos!/ Ellos, que nos humillan con su fuerza"...- y la "Pequeña oda...", que se refiere a "ese mismo Broadway,/ es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda,/ para lamer glotonamente/ toda la sangre de nuestro caña-

veral."[20]

3.3 Con la aparición de Sóngoro cosongo se plasma la prime obra mayor de un gran poeta del Negrismo cubano del Vanguardismo. Puede decirse que, con este título, comienza el auge de esta poesía en el País. Aunque todavía es patente la huella de la estampa y el cuadro costumbristas, que prevalece en Motivos de son, el fenómeno exclusivo de la vida habanera del negro tiene aquí dimensiones más propias del contexto nacional. El lenguaje típico de la expresión popular ha cedido paso a un decir culto, lo que permite una identificación más amplia del mensaje.

Junto al son, que cobra firmeza, el romance asoma en su forma tradicional, o cobra una nueva fisonomía al calor de un mestizaje métrico que lo cubaniza en vías de una estructura musical más propia del negro. Se observa también la convivencia de un Negrismo de acento vanguardista en el que, para el hombre de piel oscura, existe el propósito de ofrecernos un ser en estrecho contacto con la naturaleza y una "pureza" primigenia y fundamental. El romance y el son desaparecen como medio técnico de construcción y el verso atiende al ritmo versicular de una polimetría en la que el arte menor comparte con el arte mayor de medidas inusuales.

4. Miguel de Unamuno: Un paréntesis. Como se sabe, la salida de Sóngoro cosongo en octubre de 1931, pese

---

[20] Ibid., p. 88 y 119.

a su limitada edición de 300 ejemplares, no fue óbice para que uno de ellos llegara a las manos de Miguel de Unamuno (1864-1936). Como ya pudimos apreciar, el maestro de Salamanca le envío una carta a Nicolás Guillén, con fecha del 8 de junio de 1932, en la que celebraba los versos del poeta cubano.

En aquella misiva, Unamuno incluía unos versos, pertenecientes a su Cancionero, fechados la víspera de Reyes del año anterior (5.I.31), y que, alguna crítica despistada, ha dicho que fueron motivados por el libro de Guillén. Aunque el escritor vasco no es parte del movimiento del Negrismo desarrollado en América, su poema, sin embargo, se ha difundido en libros antológicos nuestros, y se insertó en el ámbito cubano en un momento significativo. Vale la pena, entonces, colocarlo junto a los que en esta hora de auge se hicieron en la Isla y sumarlo a las aportaciones españolas de este tema que hemos tenido antes. Como no posee un título específico, lo identificamos con su primer verso: "Melchor, Gaspar, Baltasar":

Melchor, Gaspar, Baltasar;
tres magos, Baltasar negro;
noche negra, van los magos,
y el negro mirando al cielo;
de las estrellas se ríe
y la blanca luna, espejo,
se le ríe, se le ríe,
y el Niño al ver mago negro
se echa a reír y su risa
mece al pesebre del cielo;
risa pura, luna llena,

funden las nieves del suelo.
Conquistarán nuestra tierra
con risa pura los negros;
con risa que es sólo risa;
Dios les aguarda riendo;
magia de risa les cría,
negra noche, Dios sin ceño.
Dichosos los que se ríen,
que dormirán sin ensueños.[21]

Unamuno, que muchos años antes tuvo la ocasión de no ocultar su soberbia ante la obra de Rubén Darío, se muestra recatado y humilde ante otro joven y gran poeta nuestro; tanto así, que llama a este poema "una cosilla", en la carta indicada.[22]

Pues, es bueno señalar que el origen de este tema negro se encuentra en los comienzos mismos de la literatura española en lengua castellana. En su primera pieza del teatro conservada: el Auto de los Reyes Magos, de finales del siglo XII o principios del siglo XIII, como todos sabemos, ya figura un personaje de esta raza. En aquella obra, como en ésta, la atención está puesta en Baltasar, el negro (en la tradición de los Reyes Magos de Puerto Rico, el negro es Melchor), cuyo interés está fijo en el cielo. Pero, mientras en el Auto... domina la desconfianza del personaje, en la concepción unamuniana hay una esperanza total que se traduce en el gozo de la risa. Ésta, precisamente, se convierte en el núcleo de la peregrinación de dichas figuras bíbli-

---

[21] Miguel de Unamuno, Cancionero, p. 430.

[22] Miguel de Unamuno, en Nicolás Guillén, Sóngoro cosongo y otros poemas, p. 10.

cas, puesto que van al encuentro del Niño, que es la Felicidad, según la concepción religiosa del autor. De este modo, es el primer poema del tema del negro, dentro de esa corriente del siglo actual, que entrelaza la raza oscura con el Nacimiento del Niño Dios del Cristianismo. El mensaje de estos versos no puede estar más a tono con la doctrina evangélica: la felicidad -la risa- es el estado de "gracia" de los afortunados que conquistarán la tierra. En ese destino, ve Unamuno a los negros, desde la montura del romance antiguo que usó el pueblo español para decir sus penas y sus alegrías.

5. Marcelino Arozarena, "Caridá". Este artista, nacido en 1912, es mulato, como Nicolás Guillén, quien había sido el único poeta con sangre negra en figurar estre los iniciadores cubanos del Negrismo lírico. A partir de la publicación de su poema "Caridá", en el periódico El Mundo de La Habana, el 26 de marzo de 1933, Arozarena pasa a ser el segundo representante de las figuras "de color" -luego de Guillén-, entre los poetas mayores de este movimiento en su momento de auge en el País. Éste -y otros poemas de esa especie que va dando a la luz pública a través de distintos medios (periódicos, revistas y antologías) de Cuba y del exterior- pasará a formar parte de su obra Canción negra sin color (1966), publicada muy tardíamente. Veamos a "Caridá":

"Guasa, columbia, a conconcó mabó..."

La garganta de aguardiente raja en el eco rojizo,
y en la fuga galopante del bongó
hay desorden de sonidos desertores del embrigo
y rugiente tableteo del rabioso ¡pacatá!

¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,
la pulposa,
la sabrosa,
la rumbosa y majadera Caridá?

La mulata que maltrata la chancleta chacharosa
en el roce voluptuoso,
en el paso pesaroso
de su grupa mordisqueante y temblorosa,
tentadora del amor.

La epilepsia rimbombante que revuelve sus entrañas,
el sopor electrizante que le endulza la emoción
resquebraja su cintura
y la exprime con locura
en la etiópica dulzura del sabroso guaguancó,
que es embrujo en el reflujo de su sangre azucarada
y es espasmo en el marasmo del trepidante bongó.

"Guasa, columbia, a conconcó mabó..."

¿Por qué no viene a la bacha la rumbera Caridá,
si su risa guarachera de mulata sandunguera,
cuando la rumba delira,
llama, rabia, grita y gira
percutiendo poderosa sobre el parche del bongó?

En dulce sopor que embriaga de la maga del embó
-este diablo de mulata- resquebraja la cintura
y la exprime con locura en la dulzura del sabroso guaguancó.

"Guasa, columbia, a conconcó mabó..."

¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,
la pulposa,
la sabrosa,
la rumbera, majadera y chancletera Caridá?[23]

El poema, como es fácil advertir, se plantea la interrogante de la ausencia de la mulata Caridá. Pero ello, claro, sirve también para ofrecernos el ambiente imperante en la bacha, cumbancha o fiesta de la rumba, en

[23] Marcelino Arozarena, Canción negra sin color, p. 9-11.

su modalidad más "africana" del guaguancó. Una vez más, dentro de la tradición impuesta por Guirao, Tallet, Ballagas, Hernández Catá y Guillén, Marcelino Arozarena aporta la rumbera en su ya típica caracterización sensual, voluptuosa y sexual. Como en los casos anteriores, el "caderamen", como dice Palés, es "grupa", hipérbole de masas en ajetreo descomunal. Sus adjetivos para describirla son nuevos: "mordisqueante" y "temblorosa". El furor del movimiento se indica con términos como "epilepsia rimbombante". "Electrizante", "resquebraja", "exprime", "reflujo", espasmo" y "trepidante" completan este cuadro en movimiento.

6. Regino Pedroso, "Hermano negro". La crítica literaria de Cuba está conforme en que Regino Pedroso (1898-1983) -hijo de negro y de china- fue el iniciador de la poesía social de tema proletario con la "Salutación fraterna del taller mecánico", publicado en el "Suplemento Literario Dominical" del Diario de la Marina, el 30 de octubre de 1927, e incluido en Nosotros (1933).

El poema "Hermano negro" (1934), aparecido en la revista Masa, órgano de la Liga Antimperialista de Cuba, responde fundamentalmente a las concepciones marxista-leninistas que profesaba su autor en aquella tumultuosa hora de la vida política cubana. Pedroso es el primer poeta del Negrismo de su País que, desde sus versos, al lanzarse al tratamiento del tema de la raza negra en Cuba, cuestiona las directrices estéticas que han impuesto

los autores a este modo de poetizar y se propone crear conciencia de su condición como ser humano explotado por los capitalistas de todo el mundo, que lo han convertido en objeto de sus intereses. Pedroso trasciende el enfoque racial y le plantea su problema como una cuestión que tiene que considerarse a la luz de la lucha de clases. En este sentido, puede decirse que es el poema de esta naturaleza donde más clara se muestra una inteligencia poética frente a las contradicciones sociológicas que explican las miserias y las condiciones infrahumanas que padecen los negros en las sociedades capitalistas.

He aquí los versos:

Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
Negro, hermano negro,
yo estoy en ti: ¡canta!
Tu voz está en mi voz,
tu angustia está en mi voz,
tu sangre está en mi voz...
¡También yo soy tu raza!

¡Negro, hermano negro,
el más fuerte, el más triste,
el más lleno de cantos y de lágrimas!

Tú tienes el canto,
porque la selva te dio en sus noches sus ritmos bárbaros;
tú tienes el llanto,
porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas.

Negro, hermano negro;
más negro por dolor que por la raza.

Tú fuiste libre sobre la tierra,
como las bestias, como los árboles,
como tus ríos, como tus soles...
Fue carcajada bajo los cielos tu cara ancha.

Y luego, esclavo,
sentiste el látigo
encender tu carne de humana cólera,
y ardiendo en llanto
cantabas.

¡Negro, hermano negro!
¡Tan fuerte en el dolor que al llorar cantas!

Para sus goces
el rico hace de ti un juguete.
Y en París, y en New York, y en Madrid, y en La Habana,
igual que bibelots,
se fabrican negros de paja para la exportación;
hay hombres que te pagan con hambre la risa:
trafican con tu sudor,
comercian con tu dolor,
y tú ríes, te entregas y danzas.

¿Tú amaste alguna vez?
Ah, si tú amas, tu carne es bárbara.
¿Gritaste alguna vez?
Ah, si tú gritas, tu voz es bárbara.
¿Viviste alguna vez?
Ah, si tú vives, tu raza es bárbara.

¿Y es sólo por tu piel? ¿Es sólo por color?
No es sólo por color; es porque eres,
bajo el prejuicio de la raza,
hombre explotado.

Negro, hermano negro,
silencia un poco tus maracas.

Y aprende aquí,
y mira allí,
y escucha allá en Scottsboro, en Scottboro,
entre un clamor de angustia esclava
ansias de hombre,
iras de hombre,
dolor y anhelo humanos de hombre sin raza.

Negro, hermano negro,
enluta un poco tu bongó.

¿No somos más que negros?
¿No somos más que jácara?
¿No somos más que rumba, lujurias negras y comparsas?
¿No somos más que mueca y color,
mueca y color?

Aprende aquí,
y escucha allí,

y mira allá en Scottsboro, en Scottsboro,
bajo vestidos de piel negra
hombres que sangran.

Negro, hermano negro;
más hermano en el ansia que en la raza.
Negro en Haití, negro en Jamaica, negro en New York,
(negro en La Habana
-dolor que en vitrinas negras vende la explotación-,
escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro, en Scottsboro...
Da al mundo con tu angustia rebelde
tu humana voz...
¡y apaga un poco tus maracas![24]

La preocupación por el negro no tiene en Pedroso el tinte nacionalista de los demás autores cubanos considerados hasta ahora, salvo el poema "Blue" de Carpentier. El internacionalismo proletario del poeta se dramatiza en su solidaridad con las víctimas del racismo en Scottsboro, Alabama, donde nueve jóvenes negros fueron arrestados en 1931 y acusados de haber violado a dos muchachas blancas. Fue uno de los más dramáticos episodios del racismo norteamericano, que ocupó buena parte de la década de los años treintas en juicios y apelaciones (1937), hasta lograr que en 1946 ocho de ellos fueran excarcelados, excepto el supuesto líder, Heywood Patterson (c.1913-52), quien escapó a Michigan en 1948, y es co-autor de la obra Scottsboro Boy (1950).

El empleo del verso polimétrico por Regino Pedroso asemeja su palabra a la poesía de Walt Whitman y, aunque fue el único poema de este tema que escribió, ha sido suficiente para colocarlo como una figura impor-

[24] Regino Pedroso, Obra poética, p. 116-118.

tante dentro del Negrismo cubano e Hispanoamericano.

7. Ramón Guirao: Bongó (1934). El iniciador cubano del Negrismo en la Isla, Ramón Guirao (1906-49), recogió sus poemas de este tema en la obra Bongó, que tiene la particularidad -entre todos los de sus clase en esta Antilla- de ser el de más limitada edición. En el mismo tomo se hace constar: "De este libro se han impreso setenta y cinco ejemplares, sobre papel Whatman inglés, numerados del uno al setenta y cinco."[25] No es de extrañar, entonces, que la crítica que conocemos se haya limitado a comentar los poemas de Guirao que figuran en las antologías clásicas que han dado cabida a "Bailadora de rumba", "E negro etá basilón" y "Estampa de San Lázaro", incluidos en Bongó. Y otros como "Canto negro de ronda", "Décimas" y "Sexteto", que no aparecen en este volumen, pero que fueron insertados por el autor en su Órbita de la poesía afrocubana (1938), obviamente porque fueron creados con posterioridad a la salida pública de su cuaderno sobre el negro.

Dadas las circunstancias, debemos hacer énfasis en dos hechos: Bongó apenas fue conocido por el público y por los mismos artistas y escritores cubanos y su difusión extracubana prácticamente no existió. Ambas realidades hicieron que su influencia se tornara, en verdad, limitada, entre otros poetas, y que la cobertura crítica

---

[25] Ramón Guirao, Bongó, p. s. n. [4]

resultara exigua.

La situación de Bongó, sin embargo, es la siguiente: posee dieciocho poemas que tratan distintos aspectos de la realidad social y cultural del País; en varias ocasiones, en referencia directa a circunstancias específicas del momento. No está de más recordar que una buena cantidad de estos versos fueron redactados a partir de 1928, fecha correspondiente a "Bailadora de rumba", en plena dictadura de Gerardo Machado, a punto de terminar su primer período gubernamental, iniciado el 20 de mayo de 1925. Su segunda incumbencia se extendió hasta el derrocamiento, ocurrido el 12 de agosto de 1933. Bongó se terminó de imprimir en enero de 1934. Su escasa circulación comenzó con el año.

Es conveniente decir, antes de entrar a considerar los poemas en específico, que todos ellos, salvo los últimos dos -"Bailadora de rumba" (llamado aquí "Rumbera") y "Estampa de San Lázaro"- están escritos usando las expresiones típicas del cubano, quien comparte muchos de los rasgos que ya hemos señalado antes en otros autores; como, por ejemplo, la pérdida de consonantes al final de palabras (po-por, má-más); la caída de sonidos al final de sílabas (Etoy-Estoy, etubite-estuviste); la sustitución de consonantes (despiedta-despierta, gadte-gaste); la eliminación de consonantes intervocálicas (disparao-disparado, asegurao-asegurado); seseo (sintura-cintura,

confederasión-confederación); el cambio de la r por la l (il-ir, sedbil-servir); apócope (pa-para, quié-quiere); yeísmo (guiyo-guillo, cabayero-caballero); la asimilación y duplicación de consonantes (beddá-verdad, guaddia-guardia); onomatopeyas (toco toco, po -golpes de tambores); metátesis (me se, se me); el empleo de un léxico regional (bateque-fiesta, fuácata-pobreza); jitanjáforas (bémbere, culembembé) y la intercalación de frases de origen de los descendientes africanos (Chequendenque longori semó -Quien no mira hacia adelante, atrás se queda).

7.1 El libro comienza con el poema "Etoy diparao". Se trata de una "súplica" a la rumbera para que no castigue, con la tentación de su provocador meneo, a esta voz poética que habla:

Po lo que tú ma quiera,
negra rumbera,
no me tire arriba
e trompo de tu cadera.

Etoy diparao, mi negra,
con tu admidón y tu seda
y tu sintura sandunguera!

Qué tiene tú si saca los pié,
e diablo dentro de cuedpo
y en tu labió cusubé!

Po lo ma que tú quiera,
mi prieta santa,
no menee la cuna
con sabrosura,
me se despiedta la criatura.

Etoy diparao, mi negra,
con tu admidón y tu seda
y tu ruñidera!

Po lo ma que tú quiera,
no te gadte la suela,
no le dé a la casuela
con tanta furia,
que se ba a botá el'arró
de mi lujuria.

Po lo ma que tú quiera,
negra rumbera,
no me tire arriba
e trompo de tu cadera.[26]

Merece un comentario el arrojo que encierra la expresión metafórica de los versos: "no menee la cuna/ con sabrosura,/ me se despiedta la criatura", puesto que el sentido real de esa frase cobija más de un pensamiento vulgar, que trasciende las expresiones sensuales de los poetas que habían tratado antes el asunto de la rumba. Lo que se oculta tras esa retórica entra en el dominio de lo grosero. "Cuna" aquí vale por culo y "criatura" por pene.

Técnicamente, la métrica combina pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, etc.

7.2 El segundo poema, "Sólo hombre yo", tiene una preocupación de índole socio-política. El comunista militante recrimina al negro de ser colaborador de la policía, imperialista, y estar sometido a su mujer. Le echa en cara que, mientras él participa en las manifestaciones obreras de su sindicato y va a la cárcel, este "negro bembón" permanece muerto de hambre en el vacilón:

Tú no ere comunidta,
negro cachiporrón,
tú ere imperialidta

---

[26] Ibid., p. s. n. [6-7]

de fuácata y son.

Tú no etubite en'el talego,
negro bembón,
como etube yo,
pocque me rífo el pellejo
y boy a la manifetasión.

¡Sólo hombre yo!

A ti te soba
la andoba,
si quié salí del'encufón.

Culembembe,
bémbere,
culembembé.

Tú no etubite en'el talego,
negro bembón,
como etube yo,
tú no tiene e carné
de la confederasión.[27]

A las acusaciones ya mencionadas, se le podría agregar la de falta de hombría; o, más bien, de valor, que anuncia el título "Sólo hombre yo", a manera de provocación. Vuelve a aparecer, además, el insulto de "negro bembón", que hizo famoso Nicolás Guillén. De nuevo, el poeta emplea una variedad de metros, básicamente de arte menor, sin excluir algunos eneasílabos, y disemina la rima asonante en el poema.

7.3 "Macucho con tu rumba" es la exposición de la "pérdida" de un negro músico en el delirio de su afición. Este Macucho, por estar "pegado" al tres y la rumba se torna ciego para la realidad. Junto a esta compulsión, este arrojo inevitable a la jarana, fiesta o bachata, figuran la mujer (la jeba), la amante mulata (la grifa) y su

[27] Ibid., p. s. n. [107]

propia vanidad (la lija), que lo tiene fuera de sí mismo:

Macucho con tu rumba,
Macucho con tu tré,
e l'ambre no te deja be.

Macucho con tu rumba,
Macucho con tu tré,
la jeba,
la grifa
y la lija
te tiene cachumbambé.

Macucho con tu rumba,
Macucho con tu tré,
e l'ambre no te deja be.

Tú bite una lu negra,
que se e'capa de tu tré,
e el'alma de bembé.

Macucho con tu rumba,
Macucho con tu tré,
e l'ambre y la luna
no te deja be.

Macucho con tu rumba,
Macucho con tu tré,
la jeba,
la grifa
y la lija
te tiene
cachumbambé.[28]

Aquí podemos observar la estructura rítmica del son, en las repeticiones a manera de estribillo.

7.4 El poema "Tú ere iguá a blanco" aporta la nota irónica. Por medio de ella, Guirao denuncia los manejos de la sociedad racista, que esgrime el argumento de la igualdad para sacrificar al negro en la guerra y para explotarlo como peón. Pero hay también una reconvención al propio negro por abandonarse a la bebida y a

[28] Ibid., p. s. n. [T2]

la fiesta, en perjuicio de sus asuntos urgentes, vitales, y la defensa de sus derechos ciudadanos:

Tú ere iguá a blanco
pa il a la guerra,
negro mamalón,
pa sedbil de cadne de cañón
y de etibadó.

¡Náufrago en un mar de ron,
siempre entre los dedo
la moneda del bongó!

Ni con la ley del cincuenta,
negro bembón,
tiene asegurao el'encufón.

Tú ere iguá a blanco
pa il a la guerra,
negro mamalón,
ata que llegue l'agraria,
negro bembón.

Te pintará e blanco
y bailará tu son,
ata que tú protedte,
negro bembón.
¡Y e que te tiene tupío
con el'epañó!

¡Náufrago en un mar de ron,
siempre entre los dedo
e tapón del bongó![29]

Aparece ahora la variante de "negro mamalón", que significa "cobarde" para Guirao, y para los puertorriqueños tiene la significación de "vividor": un aprovechado que vive a costillas de otro. La mención de "la ley del cincuenta" se refiere a la que se aprobó bajo la presidencia del Dr. Ramón Grau San Martín del 10 de septiembre de 1933 al 14 de enero de 1934, que hacía compulsorio el

[29] Ibid., p. s. n. [T4] (Subrayado del autor.)

empleo mínimo de un 50% de cubanos en las empresas privadas. Pero, ni de ese modo el negro tenía asegurado un techo donde vivir. El poeta sabe que, bajo el sistema capitalista, el negro no tiene posibilidad alguna de recibir justicia social. Solamente cuando haya una genuina reforma agraria, cuando proteste y no se deje engañar con el español, entonces logrará la reivindicación que merece.

7.5 El próximo poema, "Quiero oí son de negro", es la expresión de un deseo del poeta que busca la autenticidad de la música negra. El desiderátum se concentra en la posibilidad de un son Yemayá; es decir, perteneciente o relativo a la deidad yoruba, diosa de las aguas y la maternidad, la cual se identifica en la santería con la morena Virgen de Regla:

Quiero oí son de negro,
de negro de Yemayá,
de lo que saben quemadse
el'alma de beddá.

Yo quiero un frijó
tan negro, tan negro
o ma que mi piel
y que no pueda e blanco
digeridlo sin bebé.

Quiero oí son de negro,
de negro de Yemayá,
de lo que saben quemadse
el'alma de beddá.

Quiero un son
redondo y dulse,
como punta de melón,
que nadie pueda tragá

po lo negro del cadbón,
po e fuego del dolé.

Quiero un son
de cueros secos
de madera y de admidón,
de negro de Yemayá,
de los que saben quemadse
el'alma de beddá.30

7.6 Una queja lastimera se fragua en "Negro etá atrasá". La insistencia en la insolidaridad social se manifiesta en la frase amarga que se le escapa al negro. Él seguramente sabe que detrás de las excusas se oculta el prejuicio y el desprecio del blanco. Éste se complace echándole en cara la insuficiencia a ese otro hombre cubano, hundido en la "ignorancia" y la miseria de la esclavitud por sus antepasados. Aquéllos disfrutaron pingües beneficios de su condición.

El mensaje dice de esta manera:

To mundo dise, negro etá
atrasá,
pero nadie quié ayudá!

To mundo dise, negro
no trabajá,
negro no sidbe na má
que pa rumbeá,
pero nadie lo quié colocá!

Yo soy negro de nasión,
ya no pué trabajá,
pero nadie quié ayudá.

To mundo dise negro etá
atrasá,
negro jugá siló y no etudiá,

30 Ibid., p. s. n. [67]

pero nadie quié ayudá![31]

7.7 Los versos de "E negro etá basilón" -fechados en 1933, en su antología Órbita de la poesía afrocubana (1938), y muy positivamente corregidos- centran su interés en el negro pendenciero que anda "basilón": ebrio de marihuana, en la semántica de Guirao. En ese estado, desea "gozar" de la música y el baile del guaguancó:

Pique, repique e bongó,
repique, pique e bongó,
que e negro etá basilón.

-¿Meto mano o piro?
Quiero guaguancó
y una sintura que siga
e pasiyo que doy yo.

Pique, repique e bongó,
-Se dio un codcorrón
de grifa y no sabe, cheche,
lo chébere que soy yo.
Pa ebitá la bronca, toca;
no tengo arriba la fioca.

Pique, repique e bongó,
repique, pique e bongó,
que e negro etá basilón.

Se mueve un cielo de bembas
sobre una esfera de sol:
mitad sombra, mitad ron.
En las Antillas Mayores
un son, a lágrima viva,
llora llorando sudor.

-¡Quiero guaguancó
y una sintura que siga
e pasiyo que doy yo![32]

---

[31] Ibid., p. s. n. [87]

[32] Ramón Guirao, Órbita..., p. 56-58. Optamos por considerar la versión de la antología. El poema figura en la página 20 de Bongó.

Llama la atención en estos versos, el uso de un léxico perteneciente a los círculos habaneros que Fernando Ortiz llamaba "de la mala vida". Se trata del argot del bajo mundo. Así, por ejemplo, un término como grifa, que se refiere al pelo "rebelde", crespo, de la mulata, aquí cobra el significado de marihuana; la voz cheche vale por matón y fioca presumimos que debe tratarse de algún tipo de arma, etc. La onomatopeya "Pique, repique e bongó" recuerda el "repique, pique, repique..." del "Secuestro de la mujer de Antonio" de Guillén. Y, en la penúltima estrofa de esta segunda versión del poema, se observa un giro antillanista, que apunta hacia Palés Matos y el Guillén de West Indies Ltd. (1934).[33]

7.8 Nuevamente sale a flote la condición del negro figurín, fiestero y bailador, al que se le advierte que no puede vivir del "dibujo", de la apariencia, mientras padece necesidades básicas, como la alimentación diaria. Y, otra vez, el "yanki" asoma como el gran beneficiario de la vida económica de Cuba en "No te dé trompá":

No te dé trompá,
negro,
no te dé trompá
cuando entre a dibujá.
Con la sintura caliente
no má,
no se te quita e l'ambre

---

[33] Ramón Guirao, Bongó, p. s. n. /207. La estrofa original dice: "Hay un mar de bemba/ en un mundo de ron,/ hay un son caliente/ qu'etá llorando sudó./ -Quiero guaguancó/ y una sintura que siga/ e pasillo que doy yo!"

decomuná.
Ya tú no pue trabajá,
e yanki no va a tumbá
ata que no tenga comprá
la guaddia rurá.
No te dé trompá,
negro,
no te dé trompá
cuando entre a dibujá.
Con la sortija estirá
no se quita e l'ambre
decomuná.34

7.9 Con el elocuente título de "Cañaberá", Guirao ofrece en tres breves pinceladas toda la situación economico-social de la industria azucarera cubana; la participación del negro, por un lado, y del "americano", por el otro. Para aquél, el trabajo infernal de cortar la caña durante el día sofocante, mientras el norteamericano disfruta plácidamente los beneficios de su esfuerzo:

Hay un incendio de soles,
de mochas y de colores,
y repique de tambores:
toco toco,
po,
toco toco
po, po, po.
Brisa seca de llama
navega en hojas de caña.

Hay una lu colorá
en'e centro de un palmar
y la luna, hoja de lata,
sobre e cañaberá.

Tanto sudá totá pa ná,
Angoa dudmiendo cansá,
y e americano gosando
la plata del negro atrasá![35]

---

[34] Ibid., p. s. n. [27]
[35] Ibid., p. s. n. [24]

El verso "sobre e cañaberá" no puede ocultar su semejanza con "sobre el cañaveral" de "Caña" de Guillén.

7.10 La denuncia de uno de los graves problemas del servicio público se plantea en "Quiero se pedmanente". Porque, una vez alcanzada esta categoría en el gobierno, ya el empleado siente que tiene el sustento asegurado, sin necesidad de rendir mayor trabajo y protegido de tal modo que hace casi imposible que se le remueva de la posición que ocupa:

> Quiero se pedmanente pa gosá,
> pa tené la frita asegurá
> sin trabajá!
>
> Quiero se pedmanente,
> pa e plante na má,
> pa que la gente sufra
> con mi autoridá.
>
> Quiero se pedmanente
> pa casadme con Caridá,
> pocque su bieja dise
> que no sidbo pa na!
>
> Quiero se pedmanente pa gosá,
> pa tené la frita asegurá
> sin rompedme e cuero de beddá![36]

De esta manera, no solamente se crea una burocracia ineficiente, sino que, además, se convierte en una especie de compensación vengativa para el negro, que ha carecido de todo en la vida, y ahora tiene la oportunidad de cobrarle a la sociedad el maltrato recibido, castigando éste, a su vez, al público en general.

---

[36] Ibid., p. s. n. [26]

Desde su cómoda situación, el negro se prepara para "e plante na má" y "casadme con Caridá".

7.11 "Negro barín" insiste en dos tópicos que se repiten en Bongó: la facilidad del negro para el baile y su constante desempleo. Mas, a pesar de todo, no es tanto como morir lo que le preocupa, sino tener que sufrir. Su vida, pase lo que pase, es "la bachata na má!":

Yo no sé qué tiene
e negro barín en e' pié
que e blanco no pué be.

Yo no tengo pega.
Lo blanco me disen negro
e negro no pué pegá.

Suábana, mamá!

Yo no sé de qué bo a morí,
lo que impota e no sufrí:
la bachata na má!

Mi china te quié hablá,
tú que le ba contetá:
la política na má.

Suábana, mamá!

Yo no sé qué tiene
e negro barín en'e pié
que e blanco no pué be.[37]

Este negro bueno ("barín"), como los anteriores, se debate en una situación trágico-festiva. En el presente poema, ese hombre, aun cuando carece de lo indispensable, no puede renunciar a vivir "la bachata na má!" Con la interjección "Suábara", deja constancia agridulce de su pro-

[37] Ibid., p. s. n. /28/

blema. Su "china" (hija de negro y mulata) entenderá que lo que ocurre es resultado de "la política na má."

7.12 La caracterización que sigue es la del "negrito hablador" -llamado, por los blancos, "negro parejero"-, porque "no se le queda callado a nadie". Por algo, Guirao lo tituló "Hablá po hablá". El asunto es así:

Quítate e grano de arró
que tiene en'e labio inferió.
Tú no sabe ma
que los berso de la chará,
yo jamo eso de beddá.

No me didcuta sin etudiá,
pocque no soy amigo
de hablá po hablá.

E negro bibe de prestá
y e mundo se buedbe colorá,
e negro etá atrasá.

Quítate e grano de arró
que tiene en'e labio inferió.
Tú no sabe ma
que los berso de la chará,
yo jamo eso de beddá![38]

7.13 La situación siguiente encarna a un negro que se ufana de ser diametralmente opuesto al tipo que hemos tenido ocasión de tratar anteriormente. Él es todo lo contrario. Para ello, empieza por negar la clase de vida que usualmente llevan muchos miembros de su raza. La perspectiva que tenemos aquí no es la del negro común y corriente, sino el otro ángulo posible, que constituye, en realidad, la excepción. Eso es "Me sadgo del

[38] Ibid., p. s. n. [307]

montón":

Yo me sadgo del montón,
no soy un cuadquiera,
ni chébere ni franela,
no me guiyo ni ando de jaladera,
pocque me cae arriba la candela.

Qué bida la de cabayero,
dumiendo y tomando na má
y etá malo si ba a trabajá!
E que e cabayero tiene cañaberá
y guano de beddá.

E negro dise: ¿pocqué será,
uno con mucho y otro sin na?
Yo creo que e negro
se buedbe comunidta
si se pone a pensá!

Yo me sadgo del montón,
no soy un cuadquiera,
ni chébere ni franela,
no me guiyo ni ando de jaladera,
pocque me cae arriba la candela.39

Véase que, ya en más de una ocasión, Guirao ha hecho referencia al comunismo como posibilidad política relacionada con el negro atropellado y marginado. Sus observaciones, en este sentido, resultaron proféticas eventualmente.

7.14 Con "Ni guapo ni matone", el poeta se ubica es pecíficamente en el momento de crisis más dramático del machadato: en víspera del derrocamiento del dictador, cuando Sumner Welles, el embajador del presidente Franklin Delano Roosevelt, medió entre los sectores de oposición y el gobierno cubano, con el propósito de conseguir una

39 Ibid., p. s. n. [32]

solución aceptable para los intereses de los Estados Unidos. Estos acontecimientos ocurrieron durante la primera mitad de 1933:

> Chequendenque
> longori semó.
>
> Yo no sé inglé,
> ni tengo que be
> con Sume Gué!
>
> No me tupa con letra
> abesedaria,
> yo etoy con l'agraria.
> Ni guapo ni matone,
> e mimo blanco,
> político de salone!
>
> Chequendeque
> longori semó.40

La frase que inicia y cierra el poema, en lengua ñáñiga, quiere decir algo como lo que sigue: "Quien no mira hacia adelante, atrás se queda." Al negro no le interesa el juego de los políticos blancos que resuelven sus asuntos en los salones. A él no le "tupa" (engaña) esta clase de manejos. Su meta está trazada: es partidario de las soluciones radicales, como la Reforma Agraria, capaz de acabar con la explotación de los campesinos y los pobres. Está ajeno a los guapos y matones de las pandillas terrorista de la derecha que tenían el respaldo de las fuerzas fascistoides que gobernaban el País.

---

40 Ibid., p. s. n. [347] (Subrayado del autor.)

7.15 El conflicto entre el negro "de beddá" y la negra "adelantá" es un tema que ya Guillén había explorado. Guirao, sin embargo, tiene su propia versión en "Gatando lija na má". El padre que se envanece porque la hija no es tan "prieta" olvida un detalle sobre el ser negro, que echa por tierra cualquier pretensión montada sobre el color de la piel. El poeta lo revela al final del poema, como el hecho más elocuente en todo este asunto:

> Tanto cuento con tu hija,
> gatando lija
> na má,
> pocque te salió adelantá.
>
> Yo soy negro, negro de beddá,
> de lo que e blanco ñama atrasá,
> de lo que no traga e negro
> adelantá,
> pocque tiene la piel colorá
> y la pasa planchá.
>
> Tanto cuento con tu hija,
> soplando botija
> na má,
> y no te fijate
> que tiene la nalga pará![41]

7.16 La nota elegíaca del cuaderno nos la ofrece el poema "Ñampió Marabilla" (Murió Maravilla). La escena de su velorio en la casa del solar, permite al amigo ("cúmbila"), visualizar lo que el muerto representó para él, mientras hace su etopeya. Aquél le enseñó a bailar la rumba y le obsequió un amuleto ("morumba") que

[41] Ibid., p. s. n. [36]

conserva todavía. Ya no vale la pena mencionar remedios para la enfermedad ("malamba"). Tampoco el tonto ("sambeque") del lugar debe cantar. Ahora ya terminó la alegría y el alboroto ("timbeque") de quien no alcahueteaba ni a los homosexuales ("parguelas") ni a las lesbianas ("areperas"). Era todo un hombre. La negra Bundanga no sufrirá. Pondrá ("abiya") colorete en su mejilla para disimular:

Silencio tridte de lejanía.
En'e solá, una lu ensendía
que pregunta po e día
y una lágrima de espedma
muedta en'a losa fría.

Que no sepa e cúmbila
que ya no tiene ma bida.
Eh! Ñampió Marabilla,
e que me enseñó la rumba,
e que me dio la morumba
que yo tengo entodabía!

Ayé en'estirao traje de lino,
hoy en ladga caja de pino!

Que no hable Tula de changa,
de hiedba pa la malamba
y que no cante e sambeque
de la bemba y e bateque.

Ya no se oirá e timbeque
del negro requetenegro,
que no sabe de padrino
de parguera y arepera,
pocque andaba po adentro
e rugí de la pantera!

Ni sufrirá la negra Bundanga,
con su pamplina sirindanga,
que sin podé pensá,
abiya colorete pa lusí morá.

Que no se hable de changa,
de hidba pa la malamba
y que no cante e sambeque

de la bemba y e bateque.

Silencio tridte de lejanía.
En'e solá, una lu ensendía
que pregunta po e día
y una lágrima de espedma
muedta en'a losa fría.42

7.17 Este lugar lo ocupa "Rumbera",[43] que no es otra que la histórica "Bailadora de rumba", estudiada en la sección 7.1 del capítulo II.

7.18 El libro concluye con "Estampa de San Lázaro", fechado en 1928, en su Órbita...[44] En esta oportunidad, vamos a glosar la versión original, que nos parece más espontánea. Como es sabido, el día de San Lázaro, en el almanaque católico, se celebra el 17 de diciembre, en honor al patrón de los leprosos. Éste es muy conocido en el mundo cristiano, puesto que figura como personaje de uno de los "milagros" de Jesús: el resucitado, después de cuatro días de "muerto". Era hermano de Marta y María, según Juan, XI, 1-44.

En el poema, Guirao nos ofrece, en la lengua culta, de uso regular, la celebración de los negros a propósito del santo. Recuérdese, además, el barrio habanero con este nombre:

Este día de San Lázaro
tiene olor a estampas viejas,
a cirios y llagas frescas.
Vienen rodando en el aire
sonidos de cueros secos.

---

42 Ibid., p. s. n. [38-39]
43 Ibid., p. s. n. [42]
44 Ramón Guirao, Órbita..., p. 54-55.

Mil bocas están hablando
de ron, sudor y monedas.
Mil corazones latiendo.
Mil pies arañan el suelo
y otros mil lo pulen luego.
¡Cómo bailan sus trompos
alegres las caderas!
¡San Lázaro pide vela!
Alboroto de camisas
-banderas de callejón-
los negros están sudando
música y ron, música y ron!
De negro es la sombra
que enciende el altar,
saluda y se vuelve a sentar.
De negro es la sombra
que entra, que sale,
que traga, que canta y se va.
Negro que "etá claro y sabe
ata adonde pue llegá".
Sonidos de a, e, o:
las negras rajan su camisón,
los negros mojan su pantalón.
Eh, cómo suena el almidón!

Este día de San Lázaro
tiene olor a estampas viejas,
a cirios y llagas frescas.
¡Cómo sienten los vecinos
negras cosquillas de cuerdas![45]

En versos hexasílabos, heptasílabos, octosílabos y eneasílabos, Guirao capta la fiesta de los negros en ocasión del día de San Lázaro. "Estampa", como bien él bien la identifica, que, por la fecha de creación adjudicada, según apuntamos, es del momento del nacimiento del Negrismo en su propia obra y en el quehacer lírico de esta índole en los autores cubanos.

7.19 Examinado Bongó en su totalidad, es palpable su claro enfoque social. No es éste uno de esos libros

[45] Ramón Guirao, Bongó, p. s. n. [44-45]

que podemos divorciar del entorno en que surge. El Negrismo poético nuestro, en términos generales, tiene este signo, en tanto y en cuanto es la respuesta a un estado de humillación y de olvido de siglos.

Guirao, consciente de esta realidad, trae a colación el ambiente de crisis política, social y moral del contexto que le toca vivir al negro que él conoce. Retrata los vicios -el alcoholismo, la adicción a las drogas, la vagancia (proverbialmente asociada con el negro, como si fuera un mal endémico de su persona) y la prostitución, entre otros-, a la vez que denuncia los graves problemas sociales de la dictadura. Entre éstos, pudimos advertir el desempleo entre los negros (y los blancos pobres, se entiende), el prejuicio de las clases privilegiadas y los sectores del poder, el peculado, el atropello gubernamental y la explotación de los trabajadores por los capitalistas cubanos y sus socios norteamericanos.

Los poemas de Bongó están marcados por el lenguaje típico del cubano pobre y, en particular, por los rasgos específicos del habla de los negros. A las características léxicas adelantadas en el apartado 7, hay que sumar la falta de concordancia entre distintos elementos de la frase ("negro atrasá", "negro adelantá"). Estas peculiaridades, sin duda, tienen el efecto de limitar el alcance comprensivo de sus versos, cubrirlos

con un tinte pintoresquista y hacerlos parecer, en ocasiones, como una forma graciosa o cómica de comunicación. Por este camino, los versificadores sin talento -imposibilitados de comprender la densidad de los graves asuntos de los negros- falsificaron el Negrismo lírico en momentos de cansancio creador. Con ellos, lo que tuvo un doloroso significado para los poetas de talento, se trivializa hasta transformar a este ser en objeto de risa, de comiquería (en el sentido puertorriqueño de comicidad degradada) y convertirlo en algo cercano a un bufón de feria.

8. Emilio Ballagas: Cuaderno de poesía negra (1934). Junto con Ramón Guirao -aparte de Bongó, que lo acredita entre las figuras mayores del Negrismo cubano, fue antólogo y estudioso del negro: Órbita de la poesía afrocubana (1938) y Cuentos y leyendas negras de Cuba (1942)-, Emilio Ballagas (1908-54) es el único otro gran lírico del tema del negro que, además de escribir poesía sobre el asunto, fue también antologista y crítico del movimiento. Por cierto, ha sido el primero en darnos una Antología de la poesía negra hispanoamericana (1935). Antes que él, no conocemos de nadie que se hubiera preocupado por recoger en forma de libro una muestra de la labor poética de un grupo de autores de la lengua española sobre el hombre negro. Años después amplió ese tra-

bajo con su Mapa de la poesía negra americana (1946), que extiende su radio de interés a la producción inglesa de los Estados Unido y Jamaica y a la creación en lengua francesa de Haití y la Guayana Francesa.

Ahora bien, el Cuaderno de poesía negra consta de catorce poemas, entre los cuales figura una mayoría redactados en la lengua culta habitual; y, en algúnos, como ya veremos, se usa el habla del negro cubano, con la peculiaridades que ya hemos tenido a bien señalar anteriormente. Los metros y las estrofas cultos y populares tienen una buena representación entre ellos. Asimismo, las preocupaciones y los temas son variados: el negro en la naturaleza; la queja social ante una situación de injusticia; la música y el baile en íntima asociación con la negra; la estampa ciudadana; la canción de cuna; la madre y el hijo negros; la mulata y la sensualidad; la comparsa habanera y la denuncia socio-política. Es una obra armónica, equilibrada.

8.1 El libro inicia con "Cuba, poesía", que parece haber sido escrito expresamente con el propósito de establecer un vínculo de identificación entre el hombre cubano negro y la naturaleza del País. Tiene un tono de aliento y de gozo ante la exaltación natural de dicho ser humano. De nuevo se reitera la actitud poética de que es en este medio donde encuentra su plenitud e identificación total esa criatura:

Cuba, lengua caliente,
estremecida dentro de ti misma.
Solicitada a un tiempo -ardor de sol y bravura de oleaje-
por el cielo y el mar.
Verde, magnífica entre azul y azul,
elevando a lo alto tus brazos de palmeras
que agitan las manos en el cielo
como en un rito de danza primitiva.

Me amamantó tu tierra
con la misma savia
que nutre a los plátanos y a los cañaverales
ondulantes, suaves, perezosos.
El jugo de esta caña
que corre en hilo dulce hasta mis labios
es el mismo que corre por mis venas
en el viaje asombroso de la sangre.

Dentro de mí responden espíritus atávicos
a la voz de tus cantos y al ritmo de tu rumba...
Se hacen para mis manos y para mi deleite
la huecas güiras en donde bailan las semillas secas.
Se hacen para mis manos y para mi deleite.

Para mí se hace el talle de la guitarra
esbelta como una mulata
que canta en la noche endulzada de estrellas
mientras le acariciamos con indolencia el vientre.

He sentido palpitar junto a mí
la carne mestiza;
han resbalado suavemente mis manos
sobre una piel del color del níspero
y el sol subió a una boca sensual
sólo para besarme.

Me sacude esta música palpitante y onduladora como el majá,
estremecida y voluptuosa como el oleaje de tus costas.
Esta fragancia del tabaco fresco va a cerrarme los ojos.
Y la sangre se agita dentro de mí
como el pañuelo rojo de la rumba.

Estos negros,
sus labios gruesos beben siempre un guarapo invisible.
A las bocas africanas asoma por los dientes
la blancura, la espuma ingenua de las almas.
Esta mulatería, garganta para que hablen y canten
los lejanos, los ancestrales mensajes
de nuestra alma recóndita.

Cuba, lengua caliente,

en el océano de tu sol nos bañamos.
Y soy tan plácido bajo tu sol
como un ligero pez dentro del agua...

Fui domando desde la niñez
el ardor de tu clima como a un potro bravío.
Ahora el potro bravío me lame las manos
y quiere amansarme en el vaivén cariñoso de la hamaca
mientras gozo el sabor del café perfumado,
mientras se pintan en el batey claro del cielo
los vuelos sosegados de las aves.

Cuba, lengua caliente,
estremecida dentro de ti misma:
ondulante de arroyos, lujuriosa de árboles,
ceñida de sol vivo.
Tu ron viril me baña.
Y tu música me acerca una llama
para mirarme arder en la poesía.[46]

Consignemos, para empezar, que son perfectamente diferenciables el "yo" poético, responsable del elogio de la naturaleza cubana, y la ubicación del negro en ese contexto por parte suya. Tanto por la forma versicular, como por el entusiasmo ante el medio, tiene un aire de familiaridad con el vanguardismo que exalta la vida saludable, primitiva y ancestral. Es en ese ambiente incontaminado por la vida urbana que destacan elementos, frutos y objetos criollos. La Isla es una lengua caliente entre el cielo y el mar, en la que palmeras, plátanos, tabaco, cañaverales, níspero y café -en unión a las maracas, la guitarra y la rumba- confeccionan ese mundo rítmico y delicioso de los negros. Todos ellos integran un festín para los sentidos: audición, gusto, olfato y visión. La apoteosis se alcanza con la imagen final del poema, que

[46] Emilio Ballagas, Cuaderno de poesía negra, Órbita de Emilio Ballagas, p. 69-71.

culmina con una imagen de obvia transparencia bíblica, alusiva a la famosa zarza ardiente que se le reveló a Moisés, según Éxodo, III: 2.

8.2 El próximo poema es la "Elegía de María Belén Chacón", que analizamos en la sección 7.7 del capítulo II.

8.3 Así como Guirao tiene "Bailadora de rumba"; Tallet, "La rumba"; Hernández Catá, "Rumba", y Guillén, su "Rumba", igualmente; Ballagas no es menos en este sentido; tiene, aunque breve, una intensa "Rumba", que emerge como una Venus negra de la "bata de algodón", que es una referencia evidente al nacimiento de la diosa romana, inmortalizada en la pintura renacentista, de la cual se recuerda la celebrada obra de Botticelli: Nacimiento de Venus.

Los versos de Ballagas dicen:

> La negra
> emerge de la olaespuma
> de su bata de algodón.
> En la sangre de la negra
> sube, baja y arde el ron.
>
> El ombligo de la negra
> es vórtice de un ciclón.
> El ombligo es vórtice.
> El vientre es ciclón.
> ¡Las anchas caderas
> y su pañolón!
>
> El ombligo de la negra
> en la sandunga se abrió
> fijo como un ojo impar
> para mirar a Changó.47

47 Ibid., p. 74.

De manera admirablemente sintética, Ballagas traza el cuadro que, después del especial "nacimiento" desde su propio vestido, destaca la sangre-ron de la bailadora, que sugiere el fuego-movimiento de su persona, en la primera estrofa. La segunda concentra en el ombligo, el vientre y las caderas, que constituyen elementos de la contundente imagen de su cuerpo como un ciclón. La velocidad y los efectos devastadores de su movimiento no pudieron ser mejor ilustrados. La tercera estrofa subraya el ombligo-vórtice-ojo como pantalla reveladora del dios Changó, deidad lucumí del rayo, de la violencia y la guerra, que evoca a un Júpiter tonante, por la fuerza y la pasión. Su octosílabo con rima imperfecta remeda al romance de modo heterodoxo.

8.4 Los versos de "Paisaje" están concebidos a manera de contraste entre el negro y la mulata. Él, despierto, guitarra en mano; ella, adormecida en la hamana, recibe el mensaje. En verdad, la antítesis emisor-receptora es más importante que el paisaje mismo, que anuncia el título, el cual se reduce a unos cuantos términos: cielo, nubes, palmares y bohíos.

Otra vez el octosílabo libre dice:

El negro de la guitarra
tiene los ojos abiertos.
La mulata de la hamaca
tiene los ojos cerrados.

El negro de la guitarra
abre los ojos buscando
palmeras por donde suba

su canto en la savia al cielo...

La mulata de la hamaca
se aduerme para bajar
a la paz de las raíces
o al frescor hondo del pozo.

El negro saca el paisaje
del fondo de su guitarra.
Sus ojos abiertos hacen
palmeras, nubes, bohíos.

La mulata de la hamaca
tiene los párpados bajos
para guardar el paisaje
que el negro le va dictando.[48]

8.5 Pariente de "Mari-Sabel" de Carpentier y "Pregón" de Guillén es este igualmente llamado "Pregón" de Ballagas. Sus versos descansan sobre el trípode de los sentidos auditivos, gustativos y visuales. Es una estampa del costumbrismo de barrio, sin pretensiones de queja social, en el que ni siquiera se esboza el lamento guilleniano de "y yo que sin sangre estoy".[49] Aquí se trata, más bien, de la simple pintura de la escena diaria del negro que lleva en su carretón la mercancía -frutas y vegetales-, calle arriba y calle abajo:

¡Casera!
Por la calle va el pregón
como un pañuelo de espumas.
Como una ola de sabores.

¡Casera!

En ruedas de brisa y sol
cantando pasa el pregón.

---

[48] Ibid., p. 75.
[49] Nicolás Guillén, Obra poética. 1920-1958, I, p. 131.

El pregón hala una bemba
y la bemba arrastra a un negro.
El negro -sudor y brillo-
empuja su carretón.

Cuando pregona el melón
y lo vuelve a pregonar
en el rojo del melón
nos enciende el paladar.

¡Piña, guanábana, mango!
¡Mamey, platanito manzano!

El oído va nadando
en ríos de caimito y mango.
Y el olfato respirando
música en pregón de piñas.

Como una ola de sabores,
como un pañuelo de olores
pasa cantando el pregón.

¡Piña, guanábana, mango!...
¡Mamey!...

Por la calle va el pregón
en ruedas de brisa y sol.

¡Casera![50]

8.6 Si exceptuamos la famosa "Canción de cuna de la negra esclava" -que José Juan Arrom adjudica a Regino E. Boti, pero que no figura en la obra en que se recoge su gestión lírica, titulada Poesía (1977), según ya advertimos en la sección 5.1.1.4 del capítulo I-, corresponde a Ballágas la primacía en el cultivo de este tema dentro de la corriente del Negrismo cubano, con "Para dormir a un negrito", que sirvió de acicate a Guillén para escribir su "Canción de cuna para despertar a un negrito" en 1953.

---

[50] Emilio Ballagas, Op. cit., p. 76-77.

El texto de esta tierna canción de cuna, en lengua abozalada-popular del cubano de poca educación, tiene los rasgos característicos de esta variedad lírica folklórica, solamente que adaptados a la idiosincracia del negro, con sus mitos y supersticiones:

Dróniti, mi nengre,
dróniti, ningrito.
Caimito y merengue,
merengue y caimito.

Dróniti, mi nengre,
mi nengre bonito.
¡Diente de merengue,
bemba de caimito!

Cuando tú sia glandi,
va a sé bosiador...
Nengre de mi vida,
nengre de mi amor...

(Mi chiviricoqui,
chiviricocó...
¡Yo gualda pa ti
tajá de melón!)

Si no calla bemba
y no limpia moco,
le va ' abrí la puetta
a Visente e' loco.

Si no calla bemba,
te va ' da e' gran sutto.
Te va ' a llevá e' loco
dentre su macuto.

Ne la mata e' güira
te ñama sijú.
Condío en la puetta
ettá e' tatajú...

Dróniti, mi nengre,
cara 'e bosiador,
nengre de mi vida,
nengre de mi amor.

Mi chiviricoco,
chiviricoquito.

Caimito y merengue,
merengue y caimito.

A'ora yo te acuetta
'la 'maca e papito
y te mese suave...
Du'ce... depasito...
y mata la pugga
y epanta moquito
pa que droma bien
mi nengre bonito...[51]

Es de notarse que esta clase de poema es una manifestación diametralmente opuesta a la habitual rumba escandalosa, saturada de sensualismo y ron. Esta nana, por el contrario, es modelo de delicadeza maternal, que se desgrana en celoso amor por el negrito. En el halago zalamero del canto, la madre acude a frutas como "caimito" y "melón" y sustancias delicadas y dulces como el "merengue", a fin de ganarse a la criatura que intenta dormir. Pero, como segundo recurso, acude a la "amenaza" de entregarlo a "Visente e' loco", para que se lo lleve en su "macuto" (saco). Además, otro ser de las creencias maravillosas de los negros, sijú, lo acecha. El tatajú (papá Judas) está detrás de la puerta, por si desobedece a la madre. La canción, que emplea la jitanjáfora (chiviricoqui, chiviricocó) y el retruécano (Caimito y merengue,/ merengue y caimito) imparten una suave melodía, a la par que un ritmo lento a este poema, paradigma de la delicada sensibilidad poética.

---

[51] Ibid., p. 78-79.

8.7 La relación de la madre negra con su hijo continúa en "Lavandera con negrito". Es como si el heredero ya hubiera crecido y se encontrara en la edad de "darle candela" a la madre, cuando come tierra, se ensucia y se empecina en no caminar, por lo cual tendrá que castigarlo ("va a coger la confronta"), no importa que grite (abra "la jaiba"). Lo hará moverse, arrancar (dar "cranque"), aunque se resista, como un crustáceo ("macao"), a permanecer encuevado.

Dice así la negra Paula:

E'ta ta'de lo bañé
y ya e'tá otra ve' hecho un pue'co.
¡Como vuelva' a comé' tierra
te va a coger la confronta!

Va ' haber que traé una grúa
pa levantar
al negro Tomás Jacinto
que no quiere caminar...

¡Caridá!
¡Caridá!

Sigue alante con la ropa
que yo me quedo con él
pa' quitarle la perreta.
Tú va ' ve, Tomá.
¡Tú va ' ve quién puede má!

¡Ya abrió la jaiba, San Lázaro!
¡Qué negro má revirao!
Tan movío y tan lijoso...
No hay casi pa' la chaúcha...
¡Va ' abé pa' cogé automóvil!

Tomá Jasinto,
tan verdá como que me ñamo Paula
que tú te va a levantá y va a seguí caminando.
Me voy a quitá e' zapato
pa' da'te cranque, moreno.

¡Caridá!
¡Caridá!

Sigue alante con la ropa...
que se hase ta'de, por Dió.
El negro se ha encangrejao
y voy a tené que da'le
candela, como al macao.[52]

8.8 Los "Nombres negros en el son" es el poema en el que los elementos típicos: música, baile, sensualismo, mulata y ambiente de bohemia, se trabajan en función de la colocación de unos nombres correspondientes a los negros. En la Órbita... de Guirao, aparece con fecha de 1931. Por otra parte, el enlace de esos factores mencionados, muestran el talento sobresaliente del creador:

Sí, no;
no, sí;
sí, no;
no, sí...
Repica por ti mi canto lo mismo que un atabal.
(Rita Barranco, sí; Rita Barranco, no.)
¡Por ti repica mi canto lo mismo que un atabal!

Rita de la madrugada, Rita de la noche tibia.
Rita Barranco, mulata, tu nombre cálido y lindo,
tu voz, tu color... envuelven en pulpa de tamarindo.

Rita Barranco, sí; Rita Barranco, no;
de carne tostada al fuego, de carne quemada al sol,
de tersa carne templada al fuego como un bongó.

Órbitas de nalgas lentas, blandos torsos de caimito.
(Peces de sueño navegan el mundo de las caderas.)
Eclípticas encendidas de pereza ciñe el trópico
y la noche voluptuosa con caderas de guitarra
enseña como una negra su dentadura de estrellas.

¡Sacramento Cháve!... ¡Ignacio de la O!

Al tiqui-ti de las claves

---

[52] Ibid., p. 80-81.

las parejas ahondan cielos concéntricos de contacto
y van resbalando lentas sobre las notas del son
que caen espesas y anchas como gotas de jabón.

Soledá Zamora... Catalino Almansa...
("¡Cómo se menea la mata de aroma
así se menea Quirina Varona!")

Tiene el mulato Santiago
la boca en el hondo abismo
ronco de oscura botija.
Libres, altas las maracas
saltan como dos redondos, duros senos de mulata.

Sacramento Cháve... Sacramento Cháve...
-¡Qué diran la gente, qué diran!-
Se está meneando tu cuerpo lo mismo que un "flamboyant".
Se incendia un cañaveral
de nervios. Arde la música.
Por debajo de tus senos
el espasmo bate el blanco merengue de la sandunga...
Se va arrastrando el lamento elástico del bongó.

Rita de la madrugada. Rita de la noche tibia,
por ti repica mi canto lo mismo que un atabal.
Rita Barranco, sí; Rita Barranco, no...
Sí, no;
no, sí;
no, sí;
sí, no...
De tersa carne templada
al fuego como un bongó.53

8.9 El ingenio exhibido en "Rumba" había hecho al poeta establecer una semejanza entre la negra y el ciclón. La trabazón ahora es entre la mulata y el vuelo de un papalote. Se trata de explicar este ritmo por medio de "El baile del papalote":

Ponte frenillo en los hombros,
mulata, y en el ombligo.
Vas a volar en la rumba.
¡Te voy a empinar, te digo!

53 Ibid., p. 82-83.

Abre el chal
que va a empezar
el baile del papalote.
¡Quieta! ¡Aguanta!
Espera, santa...
Del lado que sopla el ron
¡te voy a empinar, mulata!

Sujeta... Suelta.
Ya flotas
de seda y güin en la rumba.
Cambia. Gira, sube, baja.
¡Cuidado con la culebrilla!

Empínate, papalote.
Empínate, empina ya.
Sube, morena, las nalgas,
¡que se ha soltado la música!

Tienes toda la cabuya
y vas subiendo a la altura.
¡Cómo sube tu cintura
mientras aumenta la bulla!

Empínate, papalote,
empínate, sube más...
otra vuelta,
cambia,
cambia.
¡Si se rompe la cabuya
no sé dónde irás a dar!

¿Estás dando culebrilla?
Te hace falta contrapeso.
Suéltate un poco la cola
para que bailes serena.
Ábrete la bata blanca,
nadando en rumba, sirena...

¿Sigues dando culebrilla?
Es el ron que sopla fuerte.
Te estás cayendo, mulata.
Estás jalada, mi santa.

Antes que el viento te lleve
voy a empezar a bajarte.
Voy a recoger cabuya...
(Envuelve, José, la música
en un ovillo de claves.)

Baja...

Baja el papalote.
Ya está cerca, ya está abajo...
Morena, ¡ven a mis brazos!54

8.10 Nuevamente, Ballagas transforma a la "morena". Esta vez la metamorfosis, como en el caso del poema anterior, está basado en una canción popular. Aquélla decía: "Echa cabuya al papalote", y ésta: "Gavilán, tú te comiste el pollo". En "El baile del gavilán", la mujer es un ave de rapiña, a la cual se le hace imposible cazar con ningún arma, por consiguiente, "¡me voy a desprestigiar!":

Gavilán, gavilancito.
Gavilán.
Gavilán.
Tú te comiste los pollos.
Los pollos de mi corral.

Baten sol en tu cintura
las alas del gavilán.
La música y la sandunga
te vuelven toda de plumas...

Gavilán.
Gavilán.
¡Me las vas a pagar!
Tú te comiste los pollos.
Gavilán.
Los pollos de mi corral.

¡Ay, morena! Relumbía:
No te cansas de volar.
Te cogí la puntería
y te volviste a escapar...

Con el pío, pío, pío.
Con el pío, gavilán.

Toda de plumas te miro,
pío, pío, gavilán.
¡Si falla otra vez el tiro
me voy a desprestigiar!

54 Ibid., p. 84-86.

No me sirve la escopeta
para cazar la cadera.
No me sirve mi escopeta,
ni ondas, ni tiradera...

Con el pío, pío, pío,
con el pío, gavilán.
¡Si falla otra vez el tiro
-Gavilán.
Gavilán.-
me vas a desprestigiar![55]

8.11 "Poema" es como una especie de prolongación afectiva hacia la "morena". Su "color" es el interés básico sobre el que se deposita la atención. Por la pigmentación se recala en las "caderas", como era natural. Y, otra vez, acude a la imagen del gavilán para describirla, como se verá:

Nada más que tu color,
tu color.
Me quedo con tu color.
En ríos de pulpa y miel
allá voy a naufragar.

Altas caderas con lento
ondular de platanales.
(Me quedo con tu color.)

Las manos para amansar
el bongó con calentura.
Y tu azorada figura
que aparece bajo un cielo
profundo de gavilanes.
(Gavilán, pluma de seda
y flor de la garra fiera.)

Nada más que tu color.
Piel.
Miel.
Flor.
¡Me quedo con tu color![56]

---

[55] Ibid., p. 87-88.
[56] Ibid., p. 89.

8.12 Sin duda alguna, Ballaga tuvo muy presente el poema "La comparsa" de su co-provincial Felipe Pichardo Moya, cuando escribió "Comparsa habanera". Los versos de Pichardo Moya aparecieron en la revista Gráfico de La Habana, en 1916, dedicados a don Fernando Ortiz, quien ya había publicado obras medulares sobre el negro, como son: Los negros brujos (1906), Las rebeliones de los afrocubanos (1910) y Los negros esclavos (1916).

Como ya hemos apuntado al estudiar a Pichardo Moya, en la sección 5.1.1.2 del capítulo II, el carácter de "ballet ambulante" de las comparsas -las cuales tenían "asuntos", según Alejo Carpentier ya nos dijo- le fue impuesto por los cabildos negros, que eran sociedades de socorro mutuo. Éstas dirigían las comparsas del Día de Reyes y del carnaval, como parte de la responsabilidad que les imponía fungir como organizaciones de recreo y de esparcimiento para su gente.

"Comparsa habanera", pues, es una descripción total de esta actividad, en la que se ponen de relieve los participantes, los rasgos sobresalientes de la procesión, el ambiente y los lugares que se recorren hasta el momento en que desaparecen de la vista:

La comparsa del farol
(bamba uenibamba bó)
pasa tocando el tambor.
¡Los diablitos de la sangre
se encienden en ron y sol!

"A'ora verá como yo no yoro

(Jálame la calimbanyé...)
Y'ora verá como yombondombo.
(Júleme la cumbumbanyé...)

El santo se va subiendo
cabalgando en el clamor.

"Emaforibia yambó.
Uenibamba uenigó."
¡En los labios de caimito,
los dientes blancos de anón!

La comparsa del farol
ronca que roncando va.
¡Ronca comparsa candonga
que ronca en tambor se va!

Y... ¡Sube la loma!... Y ¡dale al tambor!
Sudando los congos van tras el tambor!

(Con cantos yorubas alzan el clamor.)
Resbalando en un patín de jabón
sus piernas se mueven al vapor del ron.

Con plumas plumero
de loro parlero
se adorna la parda
Fermina Quintero.

Con las verdes plumas
del loro verdero.
¡Llorando la muerte
de Papá Montero!

La comparsa del farol
ronca que roncando va.
Ronca comparsa candonga
bronca de la cañandonga...
¡La conga ronca se va!

Se va la comparsa negra bajo el sol
moviendo los hombros, bajando el clamor.
Y ¡sube la loma! (Y baja el clamor.
Pasa la comparsa mientras baja el sol.)

Los diablitos de la sangre
se encienden de ron y sol.

Bailan las negras rumberas
con candela en las caderas.
Abren sus anchas narices
ventanas de par en par
a un panorama sensual...

La conga ronca se va
al compás del atabal...

¡Sube la loma, dale al tambor!
Sudando los negros van tras el farol.
(Los congos dan vueltas y buscan el sol
pero no lo encuentran porque ya bajó.)

La comparsa enciende su rojo farol
con carbón de negros mojados en ron.
La comparsa negra meneándose va
por la oscura plaza de la Catedral.
La comparsa conga va con su clamor
por la calle estrecha de San Juan de Dios.

"Apaga la vela
que'l muelto se va.
Amarra el pañuelo
que lo atajo ya.

Y ¡enciende la vela
que'l muelto salió!
Enciende dos velas,
¡que tengo a Changó!"

La comparsa conga temblando salió
de la calle estrecha de San Juan de Dios.
¡Clamor en la noche del ronco tambor!

Rembombiando viene,
rembombiando va...
La conga rembomba
rueda en el tambor.
La conga matonga
sube su clamor
ronda que rondando
¡ronca en el tambor!

En la oscura plaza del cielo rumbea
la luna. Y sus anchas caderas menea.
Con su larga cola de blanco almidón
va la luna con
su bata de olán.
Por la oscura plaza de la noche va
con una comparsa de estrellas detrás.

Y la mira el congo, negro maraquero:
suena una maraca. Y tira el sombrero!

Retumba la rumba,
hierve la balumba
y con la calunga
arrecia el furor.

Los gatos enarcan
al ciclo mayido.
Encrespan los perros
sombríos ladridos.

Se asoman los muertos del cañaveral.
En la noche se oyen cadenas rodar.
Rebrilla el relámpago como una navaja
que a la noche conga la carne le raja.
Cencerros y grillos, güijes y lloronas:

cadenas de ancestros... y... ¡Sube la loma!
Barracones, tachos, sangre del batey
mezclan su clamor en el guararey.

Con luz de cocuyos y helados aullidos
anda por los techos el "ánima sola".
Detrás de una iglesia se pierde la ola
de negros que zumban maruga en la rumba.

Y apaga la vela.
Y ¡enciende la vela!
Sube el farol,
abaja el farol.

Con su larga cola la culebra va.
Con su larga cola muriéndose va
la negra comparsa del guaricandá.

La comparsa ronca perdiéndose va.
¡Qué lejos!... lejana... muriéndose va.
Se apaga la vela: se hunde el tambor.
¡La comparsa conga desapareció!57

Al mismo tiempo que transcurre la comparsa de los negros, merece señalarse que la "lengua conga" figura como una manifestación jitanjafórica para el oído del desconocedor del idioma de los manifestantes. A la vez, reaparece el personaje de Papá Montero, rumbero de invención popular. También participa, paralelamente con el acto real, una "comparsa de estrellas", a la que no le falta la rumbera de la luna. Y, antes de que termine la

57 Ibid., p. 90-94.

manifestación de los negros, vemos cruzar por la oscuridad el mundo de los espíritus perteneciente a la superstición negro-cristiana. Al final, la "culebra" de la multitud se disuelve en la lejanía.

"Comparsa habanera" está escrita en metros de 6, 8, 10 y 12 sílabas mayormente. Las estrofas más comunes son las de 2, 3, 4, 5 y 6 versos. Los hexasílabos y octosílabos generalmente están dedicados a marcar los sucesos específicos, concernientes a la comparsa, mientras los decasílabos y los dodecasílabos sirven a manera de vehículos narrativos del movimiento multitudinario. En aquél, el ritmo es rápido y ágil; en éste es más lento. Y, en uno y otro caso, la rima asonante se dispone en forma pareada, en tríos y de manera monorrima en las estrofas cuaternarias. De este modo se establece una semejanza, una uniformidad, que crea la impresión de movimiento unísono y compacto en la comparsa.

8.13 El elogio de la capacidad rítmica de una pianista, posiblemente "A Lala Zamora" -que es a quien se dedica el poema-, es el motivo central de estos versos titulados "Piano". Dicho instrumento se contagia con la música caliente, inquieta y de percusión de la carne "trigueña" de la ejecutora:

Tú tienes la cara dura
y el piano tiene cintura...
El piano tiene cintura.
Y la silla...
¡Jiribilla!
¡Qué plante para sentarte
y que lija al levantarte!

¡Zumba! Música trigueña
de tu carne. Tus dos manos
haciendo un bongó del piano.

Me están quemando la sangre
los soles de tu garganta.
Es raspadura batida
el son caliente que cantas.

¡Qué plante para sentarte!
Bemba espesa. Cara dura.
Ahora sí que el piano es negro
y enseña la dentadura.

Con esas manos rumberas
haces que salgan del piano
frescas guitarras en bata
remeneando las caderas.
Clavos y güiros le sacas.
¡Claves, güiros y maracas!

Manos, sinvergüenzas manos
haciendo un bongó del piano.
¡Qué plante para sentarte!
¡Y qué lija al levantarte!58

8.14 Con "Actitud", Ballagas entra de lleno en la expresión social de corte político. El empleo de la palabra "compañero" por elblanco hacia el negro motiva la incredulidad de éste, que hace un recuento de las veces y las circunstancias en que ha sido usado para provecho del primero. Pero, al aclarar, en este caso, al final, que el de "la piel blanca" es "hombre rojo", la respuesta es positiva, como veremos:

¡Compañero! ¡Compañero!
¿Compañero?
¿Compañero yo de un blanco?
Lo dudo...
¿Compañero yo de un blanco?

58 Ibid., p. 95-96.

No trago...
¿Compañero yo de un blanco?
¡Cuento!

A la hora de l'apuro
"¡Que benga el negro!"
A la hora de l'ahogo,
"¡Sálbame, hermmano!"
A la hora 'e la pelea,
"¡Que benga el negro!"
A la hora 'e lo mameye,
"¡Corre, moreno!"...

Y el negro duda y sonríe.
"Ta bien..."
El negro sonríe y duda.
"¡Ta bien!"
El negro sonríe y mira,
el negro calla y medita
y se arma de precaución.
A la hora de la lija,
"Quítate, negro..."

En el salón de lo blanco,
"pa fuera, negro".
A la hora de la fietta,
"sáfate, negro,
no sea relambío.
¡Date tu lugá!"
Y en la mesa del banquete
el negro é un invitao
a la cosina.

El negro sonríe,
"Ta bien".
Y duda el moreno,
"Ta bien"...
Y baja la bemba,
"Ta bien"...
¿Compañero?
Beremo...
¿Camarada?
Lo dudo...
¿Compañero?
Pué ser...

El que te reclama
tiene la piel blanca,
pero es hombre rojo...
Ese 'e otro cantar...

-¡Ah![59]

---

[59] Ibid., p. 97-98.

8.15 Cuaderno de poesía negra de Emilio Ballagas es la tercera obra fundamental del Negrismo poético cubano, luego de Sóngoro cosongo de Guillén y Bongó de Guirao. Sus poemas de mayor garra son "Cuba, poesía", "Elegía de María Belén Chacón", "Para dormir a un negrito", "Lavandera con negrito", "Nombres negros en el son" y "Comparsa habanera".

Esta obra muestra un equilibrio en las posibles manifestaciones de los asuntos negros, que incluyen la estampa urbana; la escena rural; la elegía funeral; la dramatización del ambiente de la rumba en varias formas y circunstancias; la posible inauguración de la nana a los pequeños en el Negrismo vanguardista cubano; la atención a las dificultades de la negra con su hijo en la vida cotidiana; la concepción de la rumbera como un juego de niño y como un ave de rapiña; la exploración de los nombres de los negros en este tipo de poesía; la descripción de una comparsa habanera; el elogio de la negra y de la mulata, como bailarina y como pianista; y, los discrímenes y atropellos cometidos por los racistas blancos, ante los que el negro no muestra confianza, contrariamente a lo que ocurre frente al blanco comunista.

Los poemas del Cuaderno..., como hemos visto, están escritos bien en arte menor, en arte mayor, o bien en una combinación de metros. Los hexasílabos y los octosíla-

bos prevalecen entre los primeros. Los decasílabos, dodecasílabos, alejandrinos, pentadecasílabos y octonarios se destacan entre los segundos. Estrofas de dos, tres, cuatro, cinco y seis versos, entre otras, ostentan la rima imperfecta, por lo general.

La metáfora, el símil, el retruécano, las imágenes sensoriales, las jitanjáforas, el uso del español popular del cubano y la intercalación de vocablos africanos o seudoafricanos -reforzados por la reiteración de palabras y frases-, hacen de la poesía de Emilio Ballagas un modelo de la creación mesurada, en equilibrio artístico de sus elementos.

9. Nicolás Guillén: West Indies Ltd. (1934). La presencia del mundo antillano emerge en este conjunto de poemas escritos en un momento de crisis en la vida pública en Cuba: el postmachadato. Se advierte aquí un incremento en la preocupación por la temática de énfasis político. El negro se mantiene como motivo básico en los trece poemas originales, pero el interés de tinte cívico gana terreno al enfoque puramente racial. Una mezcla de pesimismo -desaliento y rebeldía- y de solidaridad reivindicadora caracteriza a la mayoría de los versos que recogen la situación patética de la política nacional de entonces, respaldada por los Estados Unidos. La amargura es patente en el epígrafe en inglés, que recuerda a otro famoso de la época: Scottsboro Limited (1932) de Langston

Hughes. Ese simple hecho nos avisa sobre unas Antillas reducidas al neocoloniaje, atrapadas en la red de los consorcios y demás entidades comerciales y financieras de los Estados Unidos.

El negro ahora -en este primer libro suyo de proyección caribeña- está inmerso, no solamente en los problemas corrientes y comunes de los prejuicios cotidianos de la sociedad cubana, sino también en las consecuencias de la inserción nacional en la esfera económica estadounidense. Es evidente la dirección de crecimiento de la conciencia en Guillén.

En esta obra, como en Sóngoro cosongo, hay un grupo de poemas que fueron concebidos en arte menor y en los que se destacan las formas del romance y el son. Pertenecen al grupo de las creaciones de tipo popular: "Balada de los dos abuelos", "Balada del güije", "Adivinanzas", "Sensemayá" y "Caminando". Otros dos poemas de este mismo corte fueron incorporados al libro años después: "Calor" y "Balada de Simón Caraballo", que fueron publicados inicialmente en 1935 y 1942, respectivamente. No corresponde, por lo tanto, que se analicen en este lugar.

Bajo este título se encuentra también un segundo manojo de poemas en los que se realiza el mestizaje de los ingredientes populares y cultos de la poesía, sobre todo, en lo que respecta a los factores técnicos de

la métrica y las estrofas; aunque, además, el negro aparece asociado a elementos como el concepto amplio del proletariado y a la denuncia socio-política. Figuran estre éstos: "Madrigal", "Sabás", "Nocturno en los muelles", "Maracas", "El abuelo" y "Dos niños". "Guadalupe, W.I.", fue escrito en 1938, a su regreso de Europa, y "Canción de los hombres perdidos" se incluyó en la reunión de West Indies Ltd. de El son entero (1947). El primero de estos dos últimos poemas ya figuraba en Sóngoro cosongo y otros poemas (1942). Quedan, por lo tanto, inscritos en otro período.

A una sección final, en la que predominan los rasgos cultos de la poesía -presididos por elementos vanguardistas y antillanistas y un propósito de síntesis en la visión de la realidad-, pertenecen "Palabras en el Trópico" y "West Indies Ltd.".

Es bueno apuntar que, en la versión definitiva de West Indies Ltd., se reúnen diecisiete textos, que han permanecido juntos desde 1947.

9.1.1 La "Balada de los dos abuelos" viene de la misma corriente de "La canción del bongó" de Sóngoro cosongo, pero ahora el propósito de plantear el carácter mestizo de su realidad cubana no tiene la tonalidad conflictiva de entonces. De la antítesis vital del abuelo español y el abuelo africano -esclavizador y esclavo-, él se yergue como la síntesis antillana de ambas querencias:

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo
los de mi negro;
pupilas de vidrio antártico
las de mi blanco!

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
-¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
-¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro...
-¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro!)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
-¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!

¡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,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías,
y atardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz,
despedazando el silencio.
¡Qué de barcos, qué de barcos,
qué de negros!

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto.
-¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan![60]

El octosílabo, quebrado ocasionalmente con pentasílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, tetrasílabos, trisílabos, y el bisílabo final, hacen del poema una estructura mestiza. Ésta se completa con la disposición de la rima asonante pareada, como los dos versos con que comienza la "Balada...", con lo cual transmite el mensaje de unión entre ambos antecesores. Vemos que así como las ideas se concentran en pares de versos contrapuestos para cada abuelo, las rimas se reúnen de igual forma: aabb, como en la tercera estrofa, por ejemplo.

Son versos magistralmente concebidos, en los que se concreta la idea del mestizaje armonioso de Cuba, de las Antillas y de América.

9.1.2 La exploración del negro, pero desde la dimensión de las creencias de los sistemas de valores sobre-

[60] Nicolás Guillén, West Indies, Ltd., Obra poética. 1920-1958, I, p. 136-139.

vivientes de los africanos, es la óptica alcazada por Guillén en "Balada del güije". Guillén atiende a la rica voz folklórica que viene de la tradición negra y que subsiste en la Isla. Hay una huella de asunto con sabor a cuento de miedo, a leyenda de gente vieja. De esta manera se explica la cabal captación del mundo ritual y religioso de los negros:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!
Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.
De noche saca los brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.
Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos,
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas torcidas;
sus largas orejas, rectas.
¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!
¡Huye, que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja...

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

Pero Changó no lo quiso.
Salió del agua una mano
para arrastrarlo... Era un güije.
Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.
Mi chiquitín, chiquitón,
sonrisa de gordos labios,
con el fondo de tu río
está mi pena soñando,
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...
¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Guije, que se vaya el güije!
¡Ah, chiquitín, chiquitón,
pasó lo que yo te dije![61]

He aquí el mundo de superstición de los negros todavía cercanos a los ancestros. Un asunto de aparente raíz tradicional se mezcla con la fantasía onírica típica del surrealismo. Hay, en estos versos, una atmósfera de "conjuro", de "memoria atávica", como una especie de realismo mágico. El negro y el ritmo ocupan un primer plano por medio del octosílabo del romance, cortado por el estribillo de dos versos en el que se solicita la partida del "ñeque" (ser que transmite la desgracia) y del "güije" (duende negro). Ante la amenaza a la que se enfrenta el negrito, su madre hace un esfuerzo para protejerlo, por lo que se enlaza la ternura con la tragedia.

9.1.3 En la tradición oral de los acertijos, el poema "Adivinanzas" p r e s e n t a, en relación progresiva,

[61] Ibid., p. 143-145.

el conjunto de elementos que articulan la protesta perfecta ante la explotación de la raza más abusada de Cuba. Los versos octosílabos se agrupan a la manera de las coplas populares, con rima asonante en los pares, cuyo verso final es trunco; los tres primeros trisílabos; el cuarto, tetrasílabo; y, el último, bisílabo, de gran contundencia, como se verá:

En los dientes, la mañana,
y la noche en el pellejo.
¿Quién será, quién no será?
-El negro.

Con ser hembra y no ser bella,
harás lo que ella te mande.
¿Quién será, quién no será?
-El hambre.

Esclava de los esclavos,
y con los dueños, tirana.
¿Quién será, quién no será?
-La caña.

Escándalo de una mano
que nunca ignora la otra.
¿Quién será, quién no será?
-La limosna.

Un hombre que está llorando
con la risa que aprendió.
¿Quién será, quién no será?
-Yo.[62]

9.1.4 El 6 de enero de 1932, mientras Guillén convalecía de una ligera enfermedad, escribió el poema "Sensemayá", luego de leer Los negros brujos de Fernando Ortiz.[63] En sus versos recrea cierta clase de rito de

---

[62] Ibid., p. 145-146.

[63] Ángel Augier, Nicolas Guillén..., I, p. 226-227.

los brujos dahomeyanos (de Dahomey, región de África, en la Guinea septentrional), que recuerda la ceremonia del vodú haitiano. Estos versos son un "Canto para matar a una culebra"-según el mismo poeta.

Una vez más se destaca la maestría en el dominio rítmico de Guillén, que nos da en "Sensemayá" uno de sus más conocidos textos poéticos, en el cual las jitanjáforas van marcando el desarrollo de la ceremonia:

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
la culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,

no puede correr.
La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar,
no puede morder.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, se murió.[64]

Tras una estructura aparentemente sencilla, subyace un lenguaje eficaz y poético de grandes méritos. En su natural desenvolvimiento, funcionan con sumo acierto metáforas cual: "La culebra tiene los ojos de vidrio"; y las subsiguientes reiteraciones de tipo descendente: "con sus ojos de vidrio, en un palo,/ con sus ojos de vidrio." Otro recurso valioso es el uso de paradojas como: "La culebra camina sin patas", a la que sigue la repetición ya descrita. Claramente, el estribillo empleado en secuencias triples, entre aseveraciones o exhortaciones a ese "Tú" poético, marca el desarrollo progresivo del rito. Y, entonces, en la penúltima estrofa, la serie de afirmaciones pleonásticas son una excelente preparación para el clímax y el desenlace de los últimos ocho versos. Aquellas observaciones, en este caso, no son totalmente innecesarias, puesto que la función de lo dicho, más que anunciar algo evidente o vicioso,

---

[64] Nicolás Guillén, Op. cit., I, p. 147-149. (Subrayados del autor.)

es la de indicar la confianza y el convencimiento colectivo en la consumación del hecho. La última estrofa cumple esta función, en una especie de contrapunto establecido entre la voz que guía los sucesos y el coro que la acompaña. La palabra rectora cierra con un verso señalado por dos acentos que lo dividen en un par de hemistiquios. Sus agudos finales operán a manera de estocada que, en el segundo caso, es definitiva y concluyente: "Sensemayá, se murió."

9.1.5 El último poema que completa este apartado es "Caminando": un acto de desesperación. El poema es el retrato de esa condición en la que un negro -¿negro?, en realidad es uno de los pocos textos de Guillén en que, sin mencionar al hombre de "piel oscura", no podemos evitar presumir que ello es así-, un trabajador, en todo caso, está imposibilitado de ejercer su tarea. Sin decirlo, el poeta muestra el ambiente de precariedad vivido bajo el machadato. Sólo cuando este hecho se tiene presente, el poema revela la intención básica que tuvo el autor al escribirlo, lo cual no niega, en modo alguno, su naturaleza polisémica, como ocurre con todo acto artístico de legítima calidad.

La reiteración del gerundio es una forma de expresar, de manera continua e inacabable, el estado de ánimo desconsolado y agresivo, que conduce de la situación frustrante

a la agresión asesina e indiscriminatoria:

Caminando, caminando,
¡caminando!

Voy sin rumbo caminando,
caminando;
voy sin plata caminando,
caminando;
voy muy triste caminando,
caminando.

Está lejos quien me busca,
caminando;
quien me espera está más lejos,
caminando;
y ya empeñé mi guitarra,
caminando.

Ay,
las piernas se ponen duras,
caminando;
los ojos ven desde lejos,
caminando;
la mano agarra y no suelta,
caminando.

Al que yo coja y lo apriete,
caminando,
ése la paga por todos,
caminando;
a ése le parto el pescuezo,
caminando,
y aunque me pida perdón,
me lo como y me lo bebo
me lo bebo y me lo como,
caminando,
caminando,
caminando...[65]

Este es un son totalmente ajeno a los "argumentos" tipicistas de los Motivos... y de algunos casos de Sóngoro cosongo.

9.2.1 El "Madrigal" [II] de West Indies Ltd. es lo que podríamos llamar el segundo vástago de los trilli-

[65] Ibid., p. 150-151.

zos formados por "Madrigal" [I]: "De tus manos gotean" de Sóngoro cosongo (1931) y de "Madrigal" [III]: "Tu vientre sabe más...", incorporado desde Sóngoro cosongo y otros poemas (1942). Sigue el mismo patrón de presentar a la negra (y aquí tampoco dice expresamente que es una negra, pero sabemos que es así, por su relación con los otros poemas del mismo título) en un contexto de naturaleza vegetal y animal. El propósito es el de exaltarla, lo que en su momento no era otra cosa que una defensa. Su comparación con la yegua tiene que apreciarse como un recurso para destacar su carácter vigoroso y la salud de su potencia sexual. No tenía su intención la meta de minusvalorarla, rebajarla o animalizarla. Tiene este "Madrigal" [II] el aire y el tono vanguardistas de la expresión franca y el verso polimétrico que, aquí, son todos distintos: 7, 11, 9, 4, 14 y 13 sílabas:

> Sencilla y vertical,
> como una caña en el cañaveral.
> Oh retadora del furor
> genital:
> tu andar fabrica para el espasmo gritador
> espuma equina entre tus muslos de metal.[66]

9.2.2 Los niveles deprimentes de pobreza vuelven a revelar el caos social que se había venido incubando bajo los distintos gobiernos incapaces o corruptos de la seudorrepública y, que bajo el machadato, hacen cri-

---

[66] Ibid., p. 140.

sis. "Sabás" es la concreción del ambiente de miseria y de opresión en que se asfixiaban sectores estimables de la sociedad cubana. Nunca antes, en el Negrismo cubano, el negro había figurado como un ser hundido en la mendicidad. Guillén, con su acusada conciencia social, expone su patética condición, lo interroga, y, por último, lo reprende amorosamente para que se levante en rebeldía y arrebate lo que le pertenece:

Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,
pedir su pan de puerta en puerta.
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro bueno.)

Aunque te den el pan, el pan es poco,
y menos ese pan de puerta en puerta.
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro loco.)

Yo vi a Sabás, el negro hirsuto,
pedir por Dios para su muerta.
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
(Este Sabás es un negro bruto.)

Coge tu pan, pero no lo pidas;
coge tu luz, coge tu esperanza cierta
como a un caballo por las bridas.
Plántate en medio de la puerta,
pero no con la mano abierta,
ni con tu cordura de loco:
aunque te den el pan, el pan es poco,
y menos ese pan de puerta en puerta.

¡Caramba, Sabás, que no se diga!
¡Sujétate los pantalones,
y mira a ver si te las compones
para educarte la barriga!
La muerte, a veces, es buena amiga,
y el no comer, cuando es preciso
para comer, el pan sumiso,
tiene belleza. El cielo abriga.
El sol calienta. Es blando el piso
del portal. Espera un poco,

afirma el paso irresoluto
y afloja más el freno...
¡Caramba, Sabás, no seas tan loco!
¡Sabás, no seas tan bruto,
ni tan bueno![67]

El poema presenta la situación del negro a través de Sabás, en las primeras tres estrofas, que resultan ser cuartetos heterodoxos, en versos eneasílabos, decasílabos y endecasílabos. En esta estructura, intencionalmente "errática", Guillén va dejando los diversos perfiles del personaje: bueno, loco, bruto.

Las próximas dos estrofas, de ocho y quince versos, combinan; primero, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos y un dodecasílabo; y, segundo, un tetrasílabo, dos octosílabos, y el resto eneasílabos y decasílabos.

La temperatura emocional de la exhortación le resta la relativa "regularidad" de los cuartetos "heterodoxos" a los últimos dos conjuntos de versos. El tono, además, se enciende ocasionalmente en la ironía.

9.2.3 "Nocturno en los muelles" es más un canto social que racial. Aquí se recrea la miseria de los obreros de los muelles de Cuba, pero que puede entenderse también en el amplio escenario antillano. Aunque en las dificultades del proletariado incluido está, sin duda, el negro, en esta ocasión su importancia es marginal, por lo que no entraremos a considerar este poema más allá de lo que hemos apuntado.

---

[67] Ibid., p. 140-141.

9.2.4 Un poco a manera de adelanto de lo que será su obra Cantos para soldados y sones para turistas (1937), Guillén esboza en "Maracas" el divorcio moral existente entre el músico adulador de turistas norteamericanos, que suena detrás del dólar, y el negro pobre que sacude su instrumento en el sexteto. Este artista pobre interpreta la rumba auxiliado por el ron que alcanza a obtener, ajeno a los extranjeros, y con el propósito de acompañar a Mamá Inés a ejecutar el baile cada vez mejor.

De dos en dos,
las maracas se adelantan al yanqui
para decirle:
-¿Cómo está usted, señor?

Cuando hay barco a la vista,
están ya las maracas en el puerto,
vigilando la presa excursionista
con ojo vivo y ademán despierto.
¡Maraca equilibrista,
güiro adulón del dólar del turista!

Pero hay otra maraca con un cierto
pudor que casi es antiimperialista:
es la maraca del artista
que no tiene que hacer nada en el puerto.

A ésa le basta con que un negro pobre
la sacuda en el fondo del sexteto;
riñe con el bongó, que es indiscreto,
y el ron que beba es del que al negro sobre.

Ésa ignora que hay yanquis en el mapa;
vive feliz, ralla su pan sonoro,
y el duro muslo a Mamá Inés destapa
y pule y bruñe más la rumba de oro.68

La concepción del poema está fundamentado sobre la antítesis u oposición de dos elementos: el músico de-

---

68 Ibid., p. 146-147.

gradado y el artista genuino y espontáneo. La denuncia socio-política -antiimperialista, antinorteamericana-, otra vez, adquiere preeminencia sobre el negro, en versos y estrofas en las que, en los primeros dos conjuntos, tienden a quebrar las formas tradicionales del terceto y del serventesio, así como el pareado. Estas dos últimas están presentes en la segunda serie, que agrupa seis versos. Las tres estrofas siguientes -con la excepción de la primera de éstas, que posee un verso heptasilábico- son cuartetos endecasílabos. La rima, en todos los casos, es consonante.

9.2.5 El soneto "El abuelo", en metro alejandrino, está dentro de la tradición de esa estructura modernista. El asunto que trata responde a la preocupación del poeta por el mestizaje, al que se adhiere, como postura explícita, desde Sóngoro cosongo. "Canción del bongó" de ese libro y "Balada de los dos abuelos" del presente habían sido las dos aproximaciones previas de Guillén desde el montaje del verso. La diferencia es que el caso de "El abuelo" implica el rastreamiento del antecesor de una mujer aparentemente tan distinto a ella que demuestra que, en las Antillas, "venimos de lejos". Esto, precisamente, quiere demostrar el poeta con esta mujer en la que apenas parece haber sangre negra. Sin embargo, detalles aparentemente insignificantes demuestran lo contrario:

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de roncos atabales.

Bajo la línea escueta de su nariz aguda,
la boca, en fino trazo, traza una raya breve,
y no hay cuervo que manche la solitaria nieve
de su carne, que fulge temblorosa y desnuda.

¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá adentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla,
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que rizó por siempre tu cabeza amarilla.69

9.2.6 El último poema de este manojo en figurar en la edición príncipe de West Indies Ltd. fue "Dos niños", con el que Guillén insiste en la situación de mendicidad a la que se ve abocado el negro en este momento de la vida cubana, por las razones que expusinos en "Sabás". Dos variables, no obstante, hay que considerar en estos versos: por primera vez en la lírica insular del Negrismo vanguardista un niño negro figura sumergido en esta patética condición y, junto a él, otro niño blanco sufre los mismos rigores de la injusticia social. Este detalle pone de manifiesto el interés del poeta por ejemplificar un problema más de clases que de razas:

Dos niños, ramas de un mismo árbol de miseria,
juntos en un portal bajo la noche calurosa,
dos niños pordioseros llenos de pústulas,
comen de un mismo plato como perros hambrientos
la comida lanzada por la pleamar de los manteles.
Dos niños: uno negro, otro blanco.

---

69 Ibid., p. 449.

Sus cabezas unidas están sembradas de piojos;
sus pies muy juntos y descalzos;
las bocas incansables en un mismo frenesí de mandíbulas.
y sobre la comida grasienta y agria,
dos manos: una negra, otra blanca.

¡Qué unión sincera y fuerte!
Están sujetos por los estómagos y por las noches foscas,
y por las tardes melancólicas en los paseos brillantes,
y por las mañanas explosivas,
cuando despierta el día con sus ojos alcohólicos.

Están unidos como dos buenos perros...
Juntos así como dos buenos perros,
uno negro, otro blanco,
cuando llegue la hora de la marcha
¿querrán marchar como dos buenos hombres,
uno negro, otro blanco?

Dos niños, ramas de un mismo árbol de miseria,
comen en un portal, bajo la noche calurosa.70

La interrogante que lanza Guillén es si lo que la niñez, el hambre y la injusticia social mantiene unido -la fraternidad entre los seres humanos- prevalecerá en la adultez, cuando se requiera actuar juntos contra la causa que los condena a una subsistencia infrahumana.

9.3.1 El poema que inicia el presente libro, "Palabras en el Trópico", había sido publicado en el Diario de la Marina, en septiembre de 1932, p. 154, en una edición dedicada a celebrar el centenario del periódico.

Como se podrá notar, en el momento preciso, estos versos bien pueden considerarse como hermanos gemelos de "Llegada" de Sóngoro cosongo. Todo tiende a indicar que fue escrito dentro del mismo impulso creador de és-

70 Ibid., p. 152-153.

te. Ambos muestran cierta fisonomía versicular -flexible y polimétrica- en la que la soltura estructural les imparte gran agilidad. Las "Palabras..." tiene la misma revelación de naturaleza virgen y de elasticidad eufórica en las imágenes que guarda el sello de inauguración vanguardista. Ahora se añade la nota de la antillanía de signo americano que aspira al reconocimiento mundial. El paso adelantado por Guillén es que, en este poema complementario, la ubicación caribeña es explícita, precisa, y aquí figura el negro como criatura suya, vástago natural de esta explosión primaveral de elementos fundamentalmente vegetales, pero donde no faltan ingredientes animales: "pezuñas", "jaguar" y "culebras".

Tanto "Llegada" como "Palabras en el Trópico" son parte de la "Oda" antillana que responde a la tradición dieciochesca de los cantos a la naturaleza. Diríase que, en este sentido, esos poemas deben algo de su descendencia a nuestro Andrés Bello, sobre todo, a la "Silva a la agricultura de la Zona Tórrida" (1826) que, a la vez, estuvo atado en el origen a su "Alocusión a la poesía" (1923).

El hecho es que aquí, en Guillén, hay el deslumbramiento y el entusiasmo de la criatura virginal y saludable que descubre el ámbito incontaminado de ese nuevo Adán que, con su presencia, cuestiona la existencia del hombre blanco tradicional, de raíz europea. Su semilla ori-

ginal, sin embargo, se remonta a La Biblia y pasa por Walt Whitman, según veremos:

Trópico,
tu dura hoguera
tuesta lasnubes altas
y el cielo profundo ceñido por el arco del Mediodía.
Tú secas en la piel de los árboles
la angustia del lagarto.
Tú engrasas la rueda de los vientos
para asustar a las palmeras.
Tú atraviesas
con una gran flecha roja
el corazón de las selvas
y la carne de los ríos.

Te veo venir por los caminos ardorosos,
Trópico,
con tu cesta de mangos
tus cañas limosneras
y tus caimitos, morados como el sexo de las negras.

Te veo las manos rudas
partir bárbaramente las semillas
y halar de ellas el árbol opulento,
árbol recién nacido, pero apto
para echar a correr por entre los bosques clamorosos.

Aquí,
en medio del mar,
retozando en las aguas con mis Antillas desnudas,
yo te saludo, Trópico.
Saludo deportivo,
primaveral,
que se me escapa del pulmón salado
a través de estas islas escandalosas hijas tuyas.

(Dice Jamaica
que ella está contenta de ser negra,
y Cuba ya sabe que es mulata!)

¡Ah,
qué ansia
la de aspirar el humo de tu incendio
y sentir en dos pozos amargos las axilas!
Las axilas, oh Trópico,
con sus vellos torcidos y retorcidos en tus llamas.

Puños los que me das
para rajar los cocos tal un pequeño dios colérico;

ojos los que me das
para alumbrar la sombra de mis tigres;
oído el que me das
para escuchar sobre la tierra las pezuñas lejanas.

Te debo el cuerpo oscuro,
las piernas ágiles y la cabeza crespa,
mi amor hacia las hembras elementales,
y esta sangre imborrable.
Te debo los días altos,
en cuya tela azul están pegados
soles redondos y risueños;
te debo los labios húmedos,
la cola del jaguar y la saliva de las culebras;
te debo, Trópico,
este entusiasmo niño
de correr en la pista
de tu profundo cinturón lleno de rosas amarillas
riendo sobre las montañas y las nubes,
mientras un cielo marítimo
se destroza en interminables olas de estrellas a mis pies.[71]

Puede decirse que el Negrismo de estos versos es raigal, interpretativo, en lugar de los cuadros y las escenas típicas de muchas manifestaciones que hemos visto antes. Ser negro en este poema es algo constitutivo, no folklórico ni de llamativo relumbrón. Es una manera radical de ser. Es, simplemente, idiosincrasia nacional y antillana: formas de americanismo, en versos de diversos tamaños, que van desde el bisílabo hasta las dieciocho sílabas.

9.3.2 El poema "West Indies Ltd." está concebido dentro de lo que podría llamarse una estructura sinfónica. Ésta consiste de ocho partes, en las que se entretejen las formas versiculares, como son la uno, tres, cuatro, seis y ocho, que interrumpen los sones dos, cinco y siete del personaje pueblerino llamado Juan el Barbero. En este sentido, es una síntesis de todo su quehacer culto-popular y su poema de mayor aliento hasta la ocasión.

---

[71] Ibid., p. 135-137.

En sus versos es más patente el signo de la época de frustración revolucionaria que siguió a la huida de Gerardo Machado y el apoyo de los Estados Unidos a los militares encabezados por Fulgencio Batista. Éste, desde una oscura posición de sargento se elevó en breve al rango de coronel. De ahí en adelante dio paso a una serie de gobernantes peleles: viejos políticos de oficio o representantes de las antiguas oligarquías y la burguesía nacionales. A partir del título en inglés se sabe que ha cuajado una conciencia antiimperialista que, en la primera parte del poema, se vuelca en un tono de amarga ironía, no exenta de sarcasmo. Así, pues, la geografía, la estructura social y la idiosincracia cobran perfiles caricaturescos. El negro, el mulato o el mestizo son una presencia que permea todo el texto, pero ya como lo que el poeta llamó "color cubano", como elemento constitutivo del antillanismo:

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Éste es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.
El sol achicharra aquí todas las cosas,
desde el cerebro hasta las rosas.
Bajo el relampagueante traje de dril
andamos todavía con taparrabos;
gente sencilla y tierna, descendiente de esclavos
y de aquella chusma incivil
de variadísima calaña,
que en el nombre de España
cedió Colón a Indias con ademán gentil.

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.

Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.)
Hay aquí todo eso, y hay partidos políticos,
y oradores que dicen: "En estos momentos críticos..."
Hay bancos y banqueros,
legisladores y bolsistas,
abogados y periodistas,
médicos y porteros.
¿Qué nos puede faltar?
Y aun lo que nos faltare lo mandaríamos buscar.
¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.
Éste es un oscuro pueblo sonriente.

¡Ah, tierra insular!
¡Ah, tierra estrecha!
¿No es cierto que parece hecha
sólo para poner un palmar?
Tierra en la ruta del "Orinoco",
o de otro barco excursionista,
repleto de gente sin un artista
y sin un loco;
puerto donde el que regresa de Tahití,
de Afganistán o de Seúl,
viene a comerse el cielo azul,
regándolo con Bacardí;
puertos que hablan un inglés
que empieza en yes y acaba en yes.
(Inglés de cicerones en cuatro pies.)
¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.
Éste es un oscuro pueblo sonriente.

Me río de ti, noble de las Antillas,
mono que andas saltando de mata en mata,
payaso que sudas por no meter la pata,
y siempre la metes hasta las rodillas.
Me río de ti, blanco de verdes venas
-¡bien se te ven aunque ocultarlas procuras!-,
me río de ti porque hablas de aristocracias puras,
de ingenios florecientes y arcas llenas.
Me río de ti, negro imitamicos,
que abres los ojos ante el auto de los ricos,
y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro,
cuendo tienes el puño tan duro!
Me río de todos: del policía y del borracho,
del padre y de su muchacho,
del presidente y del bombero.
Me río de todos; me río del mundo entero.
Del mundo entero, que se emociona frente a cuatro peludos,
erguidos muy orondos detrás de sus chillones escudos,
como cuatro salvajes al pie de un cocotero.72

---

72 Ibid., p. 158-160

Una vez establecido el marco general de la situación cubana y antillana -en versos amplios, rimados consonantemente, en muchas ocasiones de forma pareada-, no pocas veces por medio del **u s o** de la antítesis, Guillén intercala cuatro coplas de pie quebrado. Éstas emplean, en los primeros tres versos de cada conjunto, el eneasílabo y al final -que viene a ser el estribillo de la totalidad-, el pentasílabo. La "charanga" de Juan el Barbero tiene el propósito de expresar el sentir del hombre común. Por eso, esta "interrupción", a manera de bachata tropical, ridiculiza a los militares -como Batista, el "coronel"-; a los burócratas bien remunerados -con una cantidad que ha envejecido y hoy resulta "de hambre"-; a los intervencionistas yanquis -hoy igualmente imperialistas-, y a los politicastros de la burguesía, que todavía infestan nuestro mundo caribeño:

> -Coroneles de terracota,
> políticos de quita y pon;
> café con pan y mantequilla...
> ¡Que siga el son!
>
> La burocracia está de acuerdo
> en ofrendarse a la Nación;
> doscientos dólares mensuales...
> ¡Que siga el son!
>
> El yanqui nos dará dinero
> para arreglar la situación;
> la Patria está por sobre todo...
> ¡Que siga el son!
>
> Los viejos líderes sonríen
> y hablan después desde un balcón.
> ¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra!
> ¡Que siga el son![73]

---

[73] Ibid., p. 161.

Nos parece captar, en estos versos, algo de la actitud de "Maracas" que, como ya hemos dicho, adelanta algo de la "bayoya" de los "Sones para turistas", esa segunda parte del libro que precede los "Cantos para soldados". Se adivinan, como fondo, las masas negras depauperadas.

La tercera sección -también insertada a manera de contraste, como la segunda con respecto a la primera-, pone su atención en el ambiente del cañaveral, como respuesta al llamado de los "viejos líderes" de la última copla. Sabido es que el 1933 y el 1934 se caracterizaron en Cuba por las confrontaciones entre los obreros de la caña y los patronos, dados los conflictos entre las partes. Los trabajadores exigían mayor justicia económica, en tanto que los propietarios les regateaban beneficios mínimos. La visión del cortador de cañas que nos entrega Guillén es la de un ser explotado, esclavo de la tiranía del mayordomo, pero que arde en una rabia contenida, con gran potencial de violencia revolucionaria:

Las cañas -largas- tiemblan
de miedo ante la mocha.
Quema el sol y el aire pesa.
Gritos de mayorales
restallan secos y duros como foetes.
De entre la oscura
masa de pordioseros que trabajan,
surge una voz que canta,
brota una voz que canta,
sale una voz llena de rabia,
se alza una voz antigua y de hoy,
moderna y bárbara:

-Cortar cabezas como cañas,
¡chas, chas, chas!

Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes,
¡cuándo será, cuándo será!
Está mi mocha con su filo,
¡chas, chas, chas!
Está mi mano con su mocha,
¡chas, chas, chas!
Y el mayoral está conmigo,
¡chas, chas, chas!
Cortar cabezas como cañas,
arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta la nubes...
¡Cuándo será!
Y la canción elástica, en la tarde
de zafra y agonía,
tiembla, fulgura y arde,
pegada al techo cóncavo del día.[74]

El estribillesco "¡chas, chas, chas!" funciona como una especie de desahogo, en el que la caña sustituye la cabeza del opresor. La onomatopeya de la mocha contra la planta parece representar la prolongación de una tarea sin fin.

El cuarto segmento, como el anterior, es una denuncia emitida por medio de la voz creadora. Como en "Sabás" y en "Dos niños" es patente un ambiente de miseria, de hambre e indefensión. Pero hay más: la prostitución, el alcoholismo, la adicción a las drogas y la opresión tienen ahora un perfil más explícitamente antillano:

El hambre va por los portales
llenos de caras amarillas
y de cuerpos fantasmales;
y estacionándose en las sillas
de los parques municipales,
o pululando a pleno sol
y a plena luna,
busca el problemático alcol
que borra y ciega,

[74] Ibid., p. 162-163. (Subrayados del autor.)

pero que no vende en ninguna
bodega.
¡Hambre de las Antillas,
dolor de las ingenuas Indias Occidentales!

Noches pobladas de prostitutas,
bares poblados de marineros;
encrucijada de cien rutas
para bandidos y bucaneros.
Cuevas de vendedores de morfina,
de cocaína y de heroína.
Cabarets donde el tedio se engaña
con el ilusorio cordial
de una botella de champaña,
en cuya eficacia la gente confía
como en un neosalvasán de alegría
para la "sífilis sentimental".
Ansia de penetrar el porvenir
y sacar de su entraña secreta
una fórmula concreta
para vivir.
Furor de los piratas de levita
que como en Sores y "El Olonés",
frente a la miseria se irrita
y se resuelve en puntapiés.
¡Dramática ceguedad de la tropa,
que siempre tiene presto el rifle
para disparar contra el que proteste o chifle,
porque el pan está duro o está clara la sopa![75]

El último cuarteto polimétrico encierra ya la semilla de los "Cantos para soldados", que están fuera del alcance de estas páginas.

El quinto fragmento es la segunda "interrupción" de Juan el Barbero con un son, cuyas primeras cuatro estrofas -especies de sextillas-, están escritas en octosílabos; seguidas por dos estrofas cuaternarias. La primera de éstas posee un tercer verso endecasílabo, al intercalársele el vocativo "mi madre". La segunda está constituida

---

[75] Ibid., p. 163-164.

por versos que aceleradamente descienden: 9, 7, 6 y 5. El "descenso" no es nada más que en la cantidad de sílabas, puesto que la frase final es el alcance supremo con el que sueña el esclavo del hambre, la misera y la muerte:

-Para encontrar la butuba
hay que trabajar caliente;
para encontrar la batuba
hay que trabajar caliente:
mejor que doblar el lomo,
tienes que doblar la frente.

De la caña sale azúcar,
azúcar para el café;
de la caña sale azúcar,
azúcar para el café:
lo que ella endulza, me sabe
como si le echara hiel.

No tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer;
no tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer:
todos los perros me ladran,
y nadie me dice usted.

Los hombres, cuando son hombres,
tienen que llevar cuchillo;
los hombres, cuando son hombres,
tienen que llevar cuchillo:
¡yo fui hombre, lo llevé,
y se me quedó en presidio!

Si me muriera ahora mismo,
si me muriera ahora mismo,
si me muriera ahora mismo, mi madre,
¡qué alegre me iba a poner!

¡Ay, yo te daré, te daré,
te daré, te daré,
ay, yo te daré
la libertad![76]

[76] Ibid., p. 164-165.

Típico de la expresión folklórica y popular, las primeras cuatro estrofas tienen un corte aforístico. La estructura repetitiva del son refuerza el estilo de la poesía oral.

La sexta división retoma el poema donde lo dejó Guillén en su primer momento. Reaparece la factura del verso ancho y el apóstrofe en inglés. Se abre paso lo que un viejo escritor nuestro ya olvidado llamaba "verbo de admonición y de combate". Se trata de una denuncia del imperialismo norteamericano y la cohorte de sus imitadores y servidores criollos, en la legión de sus vicios. Pero, también está la palabra dirigida a los seres que, en la oscuridad de la vida sin esperanza, son sobrevivientes:

¡West Indies! ¡West Indies! ¡West Indies!
Éste es el pueblo hirsuto,
de cobre, multicéfalo, donde la vida repta
con el lodo seco cuarteado en la piel.
Éste es el presidio
donde cada hombre tiene atado los pies.
Ésta es la grotesca sede de companies y trusts.
Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro,
las plantaciones de café,
los ports docks, los ferry boats, los ten cents...
Éste es el pueblo del all right,
donde todo se encuentra muy mal;
éste es el pueblo del very well,
donde nadie está bien.

Aquí están los servidores de Mr. Babbit.
Los que educan sus hijos en West Point.
Aquí están los que chillan: hello baby,
y fuman "Chesterfield" y "Lucky Strike".
Aquí están los bailadores de fox trots,
los boys del jazz band
y los veraneantes de Miami y de Palm Beach.

Aquí están los que piden bread and butter
y coffee and milk.
Aquí están los absurdos jóvenes sifilíticos,
fumadores de opio y de mariguana,
exhibiendo en vitrinas sus espiroquetas
y cortándose un traje cada semana.
Aquí está lo mejor de Port-au-Prince,
lo más puro de Kingston, la high life de La Habana...
Pero aquí están también los que reman en lágrimas,
galeotes dramáticos, galeotes dramáticos.

Aquí están ellos,
los que trabajan con un haz de destellos
la piedra dura donde poco a poco se crispa
el puño de un titán. Los que encienden la chispa
roja, sobre el campo reseco.
Los que gritan: "¡Ya vamos!", y les responde el eco
de otras voces:"¡Ya vamos!" Los que en fiero tumulto
sienten latir la sangre con sílabas de insulto.
¿Qué hacer con ellos,
si trabajan con un haz de destellos?

Aquí están los que codo con codo
todo lo arriesgan; todo
lo dan con generosas manos;
aquí están los que se sienten hermanos
del negro, que doblando sobre el zaguán oscuro
la frente, se disuelve en sudor puro,
y del blanco, que sabe que la carne es arcilla
mala cuando la hiere el látigo, y peor si la humilla
bajo la bota, porque entonces levanta
la voz, que es como un trueno brutal en la garganta.
Ésos que son los que sueñan despiertos,
los que en el fondo de la mina luchan,
y allí la voz escuchan
con que gritan los vivos y los muertos.

Ésos, los iluminados,
los parias desconocidos,
los humillados,
los preteridos,
los olvidados,
los descosidos,
los amarrados,
los ateridos,
los que ante el máuser exclaman: "¡Hermanos soldados!",
y ruedan heridos
con un hilo rojo en los labios morados.
(¡Que siga su marcha el tumulto!
¡Que floten las bárbaras banderas,
y que se enciendan las banderas

sobre el tumulto!)[77]

La séptima división resulta ser la tercera "interrupción" de "cinco minutos" de Juan el Barbero, un personaje que prefigura bien al José Ramón Cantaliso -"un pobre negro"- de los "Sones para turistas". Y es que, ambos, no son sino la consecuencia de aquel también "negro pobre" de "Maracas". Los "motivos" expuestos esta vez son la opresión mortal de la sociedad contra el desposeído, independientemente si trabaja o no trabaja; la ceguera social de los hombres ante las injusticias y la contaminación de la niñez con las perversiones morales de una sociedad viciada en sus valores estimativos del hombre:

-Me matan, si no trabajo,
y si trabajo, me matan;
siempre me matan, me matan,
siempre me matan.

Ayer vi a un hombre mirando,
mirando el sol que salía;
ayer vi a un hombre mirando,
mirando el sol que salía:
el hombre estaba muy serio,
porque el hombre no veía.
Ay,
los ciegos viven sin ver
cuando sale el sol,
cuando sale el sol,
¡cuando sale el sol!

Ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño;
ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño:
hay niños que se parecen
a los hombres trabajando.
¡Quién les dirá cuando crezcan
que los hombres no son niños,
que no lo son,
que no lo son,

---

[77] Ibid., p. 166-168.

que no lo son!

Me matan, si no trabajo,
y si trabajo, me matan:
siempre me matan, me matan,
¡siempre me matan!78

La octava porción de "West Indies Ltd." vuelve a la palabra culta del creador, para dejar la nota de la naturaleza viva en la que el negro queda como una esperanza frente a los "cruceros" piratas de los norteamericanos, que ensucian la vida antillana con su presencia:

Un altísimo fuego raja con sus cuchillas
la noche. Las palmas, inocentes
de todo, charlan con voces amarillas
de collares, de sedas, de pendientes.
Un negro tuesta su café en cuclillas.
Se incendia un barracón.
Resoplan vientos independientes.
Pasa un crucero de la Unión
Americana. Después, otro crucero,
y el agua ingenua ensucian con ambiciosas quillas,
nietas de las del viejo Drake, el filibustero.

Lentamente, de piedra, va una mano
cerrándose en un puño vengativo.
Un claro, un claro y vivo
son de esperanza estalla en tierra y oceano.
El sol habla de bosques con las verdes semillas...
West Indies, en inglés. En castellano,
las Antillas.79

9.4 Los poemas de West Indies Ltd. acentúan la doble manifestación de poeta popular y culto que viene filtrándose en los Motivos de son y ya es una sólida realidad en Sóngoro cosongo. En los versos del libro en cuestión prevalece la maestría en el empleo del ritmo, a la vez que

78 Ibid., p. 168-169.
79 Ibid., p. 170.

el tono se hace pesimista, porque la situación cubana ha revelado al poeta la crisis antillana. La preocupación por la problemática imperialista norteamericana cobra impulso desde este momento en la obra de Guillén. Se observa también, a partir de este período, un fuerte arraigo socio-político en sus versos, que deriva de su sentimiento de simpatía y solidaridad con el proletariado oprimido. El poeta, cada día, acelera más su militancia comunista. Está en la ruta artística de Regino Pedroso.

El negro, dentro de la fuerza trabajadora, sigue reflejando "el rostro de los vencidos". Pero ha sucedido un cambio de enfoque en su tratamiento. Ha quedado a un lado la visión tipicista o costumbrista. Al acercamiento racial lo ha suplantado el análisis de clases. Sin embargo, la hora del fracaso político nacional no ha sido superado. Predomina en su creación un tono pesimista.

La agresión verbal y la postura revolucionaria antimperialistas son un hecho en West Indies Ltd., en el que, como en ninguna otra publicación lírica de la época, se trata la crítica situación del País y, en proyección, del archipiélago caribe.

10. Vicente Gómez Kemp: Acento negro (1934). El último libro de méritos del Negrismo poético de este año y de esta etapa de auge en Cuba es el que se indica en el epígrafe. Su autor, como la mayoría de los que hemos estudiado antes, pertenece a la raza blanca. Dicho esto, teniendo en cuento lo que ello pueda significar en Cuba, así como en nuestro mestizo mundo caribeño.

Es bueno advertir que Vicente Gómez Kemp (1914- ?) fue conocido posteriormente como Ramiro. Se ha desempeñado como escritor de programas de televisión y ha publicado varias novelas en Madrid.

Importa ahora señalar, sobre todo, que con Acento negro es ya apreciable, en un conjunto poético, lo que comenzaba a adivinarse en algunos textos sueltos: el peligro d e l a degradación poética de la lírica dedicada a los negros cubanos. La tentación de caer en los clisés; el roce superficial de los graves problemas padecidos por estos seres humanos; la banalización caricaturesca de su idiosincracia y la conversión de su presencia social en objeto de la risa para el deleite teatral, son algunos de los riesgos que asechan.

A eso, entre otras cosas, pensamos que se refiere Juan Marinello en la "Carta a un poeta que comienza por lo negro", y que sirve de prólogo a la obra, cuando advierte: "Ya he dicho yo en qué están las razones peligrosas: en que lo negro, tenido, consciente o inconscientemente, por lo ínfimo en el nivel social, se tome también en lo lírico, como cosa de pasatiempo y cumbancha. Es decir, en que un arte de baja calidad y radio aldeano agrave aún más el crimen social contra las masas de color."[80]

Sin negar el carácter reiterante que tiene Acento negro en más de uno de sus poemas, es justo consignar que,

---

80 Juan Marinello, "Carta a un poeta...", en Vicente Gómez Kemp, Acento negro, p. s. n. [6].

en los quince poemas de este autor, hay todavía un talent o versificador que compensa sus deficiencias. En este sentido, puede afirmarse que es el más aventajado discípulo de los creadores cubanos del Negrismo de este período, si lo comparamos, por ejemplo, con Gilberto HernándezSantana, la otra figura epigonal que se lanzó a la aventura de publicar una reunión de versos bajo el título de Semblanzas negras (1935).

10.1 El poema que inicia Acento negro es "Poema a la luna negra". Se advierten, desde el título, las resonancias del Romancero gitano de Federico García Lorca, que hizo estragos entre los "lunáticos" de la época. Sin que sea un romance, el manejo del octosílabo estrecha su filiación con el poeta andaluz. No hay que menospreciar, sin embargo, que la prosopeyización del firmamento, al conjuro de la rumba, es una variante simpática del manoseado tópico de este baile, no exento de novedad y de gracia lírica:

Sobre la noche sin luna
trepó el eco de una rumba
y danzaron las estrellas
que esperaban a la luna.
Y toda la noche es negra...
Hay vaivenes de cinturas
y flancos de negra joven
y nalgas que dicen: rumba!
Y toda la noche es negra...
Se desmayan las estrellas
sin ver asomar la luna
y es que la luna perdió
su brillo al trepar la rumba
por los senos de la noche
y se puso negra, negra,

emborrachada de rumba![81]

10.2 El elogio del son -baile y música-, de cualquier manera, es el objeto de "Son con punta". Éste, como el anterior, es uno de los más "antologizados" del autor. Lo que llama la atención aquí es la economía verbal con la que se dice el asunto. En este sentido, es modelo de la síntesis expresiva, que se torna sinecdótica -sustituye la parte por el todo-, fundamentalmente cuando enfoca la atención en la bailarina. Los versos oscilan entre 4, 5 y 8 sílabas:

Son con punta,
son sin punta,
pero son!
Bongó alegre,
bongó triste,
pero bongó!
Cadera al Norte,
cadera al Sur,
pañuelo blanco,
pañuelo rojo,
carnes que orillan
como el betún!
Ladra cencerro!
Cencerro ladra!
Pañuelo blanco,
pañuelo rojo,
cadera al Norte,
cadera al Sur,
sonrisa negra en marfil
jadeante de sudor.
Son con punta,
son sin punta,
pero son!
Bongó alegre,
bongó triste,
pero bongó![82]

---

[81] Vicente Gómez Kemp, Op. cit., p. s. n. [T3]
[82] Ibid., p. s. n. [T4]

10.3 El siguiente poema tiene como propósito la caracterización física de la "Mulata achinada". En sus versos se consignan los rasgos particulares que ella debe a cada una de las razas envueltas en la mezcla. Es un ejercicio de índole descriptivo:

> Mulata achinada!
> Vértice de tres razas:
> vértigo negro,
> vértigo blanco,
> amarilla calma.
>
> Tus ojos, alargados como estrechas almendras,
> tus pómulos redondos,
> los arcos de tus cejas
> que un Mandarín lejano dibujara
> en la Geometría de tu cara compleja,
> son en la bandera de tu "yo"
> el pedazo de Oriente.
>
> Vértigo negro y vértigo blanco
> tiñeron tu epidermis.
> Tu epidermis sensual: subido sepia.
>
> Hay un trazo leve en tu boca violácea
> bajo tu nariz ancha.
> En el tinte violáceo: vértigo negro.
> En el trazo tan leve: vértigo blanco.
>
> Sobre tu frente, tersa, combada en blanco,
> la maraña del pelo pone en ti el África.
>
> Un Mandarín lejano de fría mirada,
> un esclavo africano de fuerte planta
> y un gentilhombre rubio, señor de espada,
> unieron sus tres castas como un triángulo
> y encerrada en sus líneas
> -vértice de tres razas-
> tu figura sepia de boca leve
> con tus cejas en arco y la piel tostada
> y las almendras finas de tus ojuelos.
> Y en tu sangre mezclado:
> vértigo negro,
> vértigo blanco,
> amarilla calma.[83]

---

[83] Ibid., p. s. n. [T5-167]

La gran falla de "Mulata achinada" es su exceso palabrero, en contraste con los versos anteriores. Mucha de las "explicaciones" sobran, y se echa de menos la gracia rítmica. Una cosa, no obstante, hay que acreditarle: haber sacado a la mulata del esquema negriblanco, añadiendole el elemento oriental, que trae otro ángulo a la consideración de nuestra "hidrografía" racial.

10.4 A la categoría de los escasos niños en la lírica negrista cubana hay que agregar a este Roberto de "Negrito preguntón". No se trata de un bebé, de un infante, como el de "Para dormir a un negrito" de Ballagas, sino que está más cerca del Tomás Jacinto de "Lavandera con negrito" del poeta ya mencionado. Pero, hay que hacer la salvedad de que los inconvenientes que Roberto le crea a su madre son productos de la curiosidad de la niñez. El deseo del niño por conocer la razón por la cual aparece en el cielo una "estrella fugaz" y la "explicación" que ella se inventa para complacerlo ("quitárselo de encima") y poder continuar su trabajo como costurera es de una gran ingeniosidad y ternura. El despliegue de la lengua corriente, como los rasgos que ya hemos tenido la oportunidad de enumerar, refuerza la tónica realista de la expresión popular del negro cubano:

> -Qué raro mamita! esa etrella grande
> se mandó a corré
> y pa'llá se fue
> corre que te corre a toito meté!

-Cállate Robetto, déjame cosé!

-Mamita pocqué? de serio te digo
que la etrella grande se mandó a corré
pocqué s'abrá ío, mamita, pocqué?

-Ben'acá Robetto, te lo contaré
(a ber si me deja el negro cosé).
Esa etrella grande se mandó a corré
pocque hay una rumba y ecuchó el bongó
y como no quiere que le den la mala
pué na, pa la rumba allá se laggó
(deja ber si el negro me deja cosé).

-Mamita, mamita, ahí viene la etrella
a toito meté,
que rumba tan mala!...
Mamita, pocqué?...
-Que te calle Robetto!
(no hay forma que el resalao negro
me deje cosé).[84]

10.5 El negro que es una desilusión para la hembra, puesto que no es un guapo de verdad, es el señalamiento que se hace en "Tú ere plante na má". Por eso, ella está dispuesta a dejarlo por el hombre genuino, capaz de hacerse respetar entre los verdaderamente "bravos":

Camilo, tú no era negro de bofetá?
Tú no era guapo de nabajaso?
Tú no era negro malo beddá?
Cómo te han puetto la bemba hinchá?
Tú no era guapo de nabajaso?
Tú no era negro malo beddá?

Te han puetto el ojo como un caimito!
Peddite to, to tu catté.
La negra Juana se ba hoy mimito
Con otro negro de más catté.

Camilo, tú no era negro bareta?
Tú no era negro de bofetá?
Pué te epantaron tu tré galleta

---

[84] Ibid., p. s. n. [77]

y te quedate como si na!
Camilo, tú ere plante na má![85]

Así como ya en "Mulata achinada" era clara la huella de Guillén ("La canción del bongó"), aquí se traslucen las huellas de los Motivos... y de otros poemas como "Chévere" de Sóngoro cosongo.

10.6 Con la "Mulata de cabaret", Gómez Kemp perfila un tipo de mujer que surge como resultado del turismo norteamericano en La Habana. Fernando Ortiz veía en ello el inicio de un personaje costumbrista como antes habían florecido las llamadas negras rondongueras, curras y de rumbos.[86] El injerto del español con el inglés que ensaya ahora este autor también fue un procedimiento en "Tú no sabe inglé" del poeta de los sones:

Mulata de cabaret
que sabes decir jaló,
gudnai, gudmornin y yes.
Mulata que bailas blues
y que no te gusta el son
por qué tomas whisky-and-soda
si eres mulata de ron?

Por qué si tú bailas blues
-porque no te gusta el son-
se te eriza el caramelo
de tu piel al grito bronco
del bongó?
Por qué sueñas en chalets
y tener un bungaló?
y rechazas el solar
y dices yes y jaló?

Si eres mulata de rumba,
si eres mulata de ron,
por qué tomas whisky-and-soda?

---

85 Ibid., p. s. n. [T8]

86 Fernando Ortiz, "Los últimos versos mulatos", Revista Bimestre Cubana, mayo-junio de 1935, XXXV, 3, p. 324.

Por qué repudias el son?[87]

Si se observa bien, aunque en el cuestionamiento del autor se filtra una preocupación de índole nacionalista, no se percibe un clara voluntad de condena de la situación social creada por la presencia norteamericana en el País.

10.7 El caso de "Pantaleón" trae a la atención la relación de convivencia sado-masoquista existente entre el negro fiestero y borrachón y la negra resignada y temerosa, que parece necesitar el castigo que usualmente le propina su hombre:

Sombras de ron y sudor
se deslizan en la estancia
donde duerme Pantaleón.

Pantaleón se fue de rumba,
rumba abierta de hasta fuera,
de madrugada y de ron.

En las estrechas paredes
está el espanto colgado
de Chela, la negra buena,
la negra de Pantaleón.

(Pantaleón cuando se ajuma
suena a Chela
como si fuera un bongó
y Chela, la negra buena,
tiene el espanto prendido
al borde del camisón.)

Pantaleón ronca. Roca y duerme Pantaleón,

---

[87] Vicente Gómez Kemp, Op. cit., p. s. n. [T9]

y en el hueco del sobaco
canta
su acre canción el sudor.

"Virgen de la Caridá,
no despierte a Pantaleón,
que duerma y ronque
con sus ronquidos de
rumba y son."

Pantaleón duerme. Pantaleón ronca,
Pantaleón suda y apesta a ron,
pero la negra, la negra buena,
se siente inquieta, aunque el espanto
se desprendió, poquito a poco
del almidón que había en el borde
del camisón.

Qué tendrá Chela, la negra buena?
Pantaleón suda, Pantaleón ronca,
Pantaleón duerme como un lirón.
Será que acaso la negra buena
no duerme quieta si no la suena
su Pantaleón?[88]

10.8 Otro de los poemas que más ha circulado de Gómez Kemp es la "Rumba de tumba y dale". Como se sabe la tumba o tumbadora es un tipo de tambor. De nuevo, estamos ante la representación de este ritmo a través de la variedad de instrumentos que se especifican en los versos. El tetrasílabo en unión al octosílabo establecen el discurrir de la música:

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale
que la rumba
se crucificó en las claves.

Tumba y dale!

---

[88] Ibid., p. s. n. [20-21]

Dale y tumba!
Tumba y dale
que la rumba
se ha puesto
redonda y bronca
como grito de timbales.

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale
que la rumba
tiene esbeltez de guitarra
y ondular de palmas reales.

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale por abajo
que la rumba está ahora triste
porque llora el contrabajo.

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale de revés
que la rumba está ahora alegre
con la sonrisa del Tres.

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale
que la rumba
se mece en su propia hamaca
mientras chismosas conversan
las claves y las maracas.

Tumba y dale!
Dale y tumba!
Tumba y dale
que la rumba
se crucificó en las claves![89]

La imagen final de los dos palos circulares (la clave), en un golpe definitivo de terminación, es una imagen fresca y original.

10.9 La "Nostalgia negra de la ciudad" aborda a la negra "retirada", Joaquina Sarmiento, quien evoca sus

---

[89] Ibid., p. s. n. [22-23]

días ciudadanos con el negro Sacramento. Desde la hamaca, donde está tendida, recrea sus citas con el amado. Recuerda, además, los cánticos del enamorado. Distinto a otros poemas, éste se caracteriza por su pasividad. No hay aquí la bullanguería ni el estrepitoso sonido de la rumba:

> Joaquina Sarmiento se mece en la hamaca
> meciendo sus sueños.
> En la guardarraya como centinelas
> están sus recuerdos:
>
> Las grandes bembas sonrientes
> de su negro Sacramento.
> La accesoria de la cita
> tibia como sol de invierno.
>
> Mece en la hamaca sus sueños
> la negra Quina Sarmiento.
>
> Entre las palmas cabalga,
> jinete gris sobre el viento,
> el eco de sonsonetes
> que cantara Sacramento.
>
> Y el canto, prendido al oído
> por boca del viento
> se mece en la hamaca
> en que mece sus sueños
> Joaquina Sarmiento.
>
> -Joaquina! Que hay baile en el pueblo!
> -Joaquina! Que hay son y que hay fiesta!
> -Deja la hamaca, Joaquina!
> -Vamos, Joaquina, despierta!
>
> Pero Joaquina Sarmiento
> se mece en la hamaca
> meciendo sus sueños.
> Y en la guardarraya
> como centinelas
> están los recuerdos
> de Quina Sarmiento.90

Nótese que, aunque el poema se ubica en un ambiente

---

90 Ibid., p. s. n. [24-25]

rural, la presencia de la naturaleza es muy reducida y genérica, como esperamos de un hombre oriundo de la ciudad. Y no se olvide que Gómez Kemp es habanero.

10.10 El caso típico de la mulata que deja al negro vividor es el que se trata en "La huida de Cacha". La "jabá" -mulata clara y generalmente pecosa- se ha cansado de mantener al negro figurín y se ha largado con un músico calavera, quien no debe ser mejor que el otro. El planteamiento no es nada original y el poeta pisa suelo ya trillado:

Francisco de jipi! Francisco de dril!
Con zapatos nuevos! Cómo abre las bembas
el negro Francisco en su sonreír!
"Mulata, mulata!", pero en el solar
nadie ha visto a Cachita, mulata "jabá"
que le plancha, le cose y cocina a Francisco
(a Francisco, negro malo de verdad).
Francisco "levantó un muerto"
y en sus bolsillos resuenan
carcajadas de centén,
pero la mulata Cacha se corrió al amanecer
con Totico, mulatico que hace sollozar el Tres.
Tenía empacho de tijeras,
pesadillas de sartén,
dolores de agua y de plancha,
hambre de ron y cumbancha
y por eso se corrió
con Totico, mulatico que hace sollozar el Tres.
En la accesoria Francisco ve la plancha y el sartén
y de su dril y su jipi
y de sus zapatos nuevos
se escuchan en sus bolsillos
carcajadas de centén.91

10.11 Otro elogio a una negra es "Carmelina". Su llegada al baile de los negros causa conmoción. El mérito

---

91 Ibid., p. s. n. [26]

del poema descansa en las cuatro comparaciones, a través de las cuales el poeta comunica la belleza de la negra: nalgas-maracas, risa-caimito abierto, vientre-botijuela y cintura suelta-flan de leche. Veamos cómo, por medio del octosílabo -sin haber sido trabajado dentro del esquema del romance, aunque distribuye rimas asonantes e-o y e-a con distinto criterio-, crea la sensación de manejar ese patrón estrófico, que sólo se quiebra, en tres ocasiones: un tetrasílabo y dos dodecasílabos:

Qué barullo! Qué revuelo
en el baile de los negros!
Carmelina, negra nueva,
Carmelina, flor de ébano,
Carmelina, la de la cintura suelta,
llegó al baile de los negros!
Qué barullo! Qué alboroto!
Qué revuelo!
Las maracas de sus nalgas
muy dentro del son se cuelan.
Su risa: caimito abierto
y su vientre, botijuela.
Qué alboroto! Qué lujuria
en los ojos de los negros!
Carmelina, negra joven,
Carmelina, negra buena,
Carmelina, la de la cintura suelta,
blanda como flan de leche,
llegó al baile de los negros.
Qué barullo! Qué revuelo
en el baile de los negros![92]

10.12 Sin decirlo, Gómez Kemp parece querer darnos el retrato de una indigente en la mulata Caridá de "Bucca y rebucca". Acaso más: un ser afectado en sus facultades mentales. El poema como tal, sin embargo, está señalado

[92] Ibid., p. s. n. [27]

a destacar el ritmo que imprimen las palabras "bucca y rebucca", dichas en ese orden y a la inversa. Se pretende también crear la impresión de escarbar constante e inacabado:

Bucca, rebucca, bucca, rebucca,
bucca, rebucca y rebucca má,
bucca, rebucca, bucca, rebucca,
bucca, rebucca y buelve a buccá.
Qué bucca y rebucca en el suelo
la mulata Caridá?
Será el nike pa la guagua?
Será el kilo del guarapo?
o etará buccando a Azpiazo?
Bucca, rebucca, bucca, rebucca,
bucca, rebucca, y rebucca má,
bucca, rebucca, bucca, rebucca,
bucca, rebucca y má rebuccá.
Qué bucca y rebucca en el suelo
la mulata Caridá?93

10.13 La relación sensual que despierta la mulata en el baile del son es como un "Fuego con fuego" desatado con el compañero. Ambos se envuelven en ese ardor acentuado por medio de la risa e insinuado por el color rojo de la bata que ella usa. Otra vez el baile de la mulata es objeto del tratamiento poético. El motivo, como se sabe, está bastante manoseado. Aquí vale la pena la imagen pasional del fósforo-fuego que nos entrega este poema:

Fuiste fósforo encendido
en lo áspero de un son.
Fue tu cintura la llama
que mi cintura prendió.
Fuego con fuego.
fuego de uno,
fuego de dos.
Dientes de masa de coco

93 Ibid., p. s. n. [28]

en prieta piel de mulata.
Risa que se prende al péndulo
rojo y blanco de tu bata!
Me quemaste y te quemé!
Fuego de uno.
Fuego de dos.
Hecho con llama de Tres.[94]

10.14 A la sombra de un par de versos de la lírica tradicional, "Que cante la pájara pinta" permite que se desgrane, en diferentes estrofas, cada una de las ocupaciones habituales de la negra: cocinar, coser y lavar. Lo que es distinto en este poema es la "naturalidad" con la que se hace constar cada uno de estos durísimos trabajos. El tono de candorosa felicidad de la expresión folklórica que introduce cada una de las tareas esclavizadoras sólo puede ser entendido como una puerta irónica de una denuncia sutil. De lo contrario, la frase inicial de cada estrofa no podría tener otra significación que no fuera el sarcasmo. Vayamos a los versos:

Estaba la pájara pinta
posada en el verde limón...
Que cante la negra retinta,
que cante pegada al fogón!

Que cante la pájara pinta,
que cante su canto de ayer.
Que cosa la negra retinta,
que cosa a la luz del quinqué!

Que cante la pájara pinta,
que cante su canto de hoy.
Que cante la negra retinta,
que cante y que gaste jabón!

Estaba la pájara pinta
posada en el verde limón...

---

[94] Ibid., p. s. n. [29]

Que cante la negra retinta,
que cante pegada al fogón,
que cosa a la luz del quinqué,
que siga gastando jabón!

Estaba la pájara pinta
posada en el verde limón!...[95]

10.15 El poema final de la obra corresponde a otro "lío" típico del solar. "Tú no te me corre má" es la "sentencia" que la negra Loreto le dice a su negro Tomás. Él, que ya se le ha escapado la noche anterior, recibe la amenaza de que no podrá volver a hacerlo, porque ya no podrá salir si no es con ella. Vayamos, pues, a este episodio de celo de la mujer enfadada:

Bien te me corrite anoche
pero no te corre má,
pocque la negra Loreto
no traga, negro, qué va!
Si es que trata de corrette
y te cojo en la jugá
te voy a formar un rollo!...
pero qué rollo Tomá!
Te voy a escondé la ropa
y a la calle tú no va
sino con la negra santa
pocque correte, qué va,
tú no te me corre má![96]

10.16 Con Acento negro de Vicente Gómez Kemp termina la producción de libros meritorios del Negrismo poético cubano dentro del lapso de vigencia histórica de la Segunda Generación Republicana de Cuba. Ya se observa en su creación el cansancio en el cultivo de algunos asuntos que hemos tenido la ocasión de ver. Pero en él toda-

---

[95] Ibid., p. s. n. [30]
[96] Ibid., p. s. n. [31]

vía hay talento lírico y destreza en el manejo del verso. Incluso, hay brillantez ocasional en algunos poemas, como también nos fue dable señalar.

Esto d e ningún modo quiere decir que se extinguió la buena poesía que tiene al negro como figura central de su preocupación. Aún quedan, dentro de este mismo período, contribuciones de apreciable valor. Y recuérdese que poetas de talento excepcional como Nicolás Guillén continúan aportando títulos de méritos indiscutibles.

11. Emilia Bernal: Negro. Este caso es un magnífico ejemplo en el que la poeta blanca Emilia Bernal (1834-1964), cubana trashumante, produce un libro con un título equívoco -en lo que se refiere al Negrismo poético imperante en el momento-: Negro (1934). Las "negruras" que allí se tratan son de estirpe sentimental o romántica. Hay, a pesar de ello, algunos poemas que rozan el tema de nuestro interés, aunque no poseen mayor hondura. Más bien son expresiones corticales de alguien que ve al negro desde una óptica distinta a la prevaleciente, sin mayores ambiciones, y que deja su testimonio muy claramente estipulado en "Otoño", "Cante negro" y "Pancha Martínez".

.11.1 Esta Fantasía en el Bosque de la Cambre, Bruselas, Bélgica, es como la supervivencia de unos recuerdos antiguos que ahora brotan en forma de onomatopeyas

en el poema "Otoño". Son impresiones acústicas lejanas que, por la magia del recuerdo, ponen en primer plano el tambor, la voz ancestral del negro. Y de eso se trata este poema: Casi de simples sonidos, de una lejana raza, que se le viene encima a la poeta en la soledad de un mundo extranjero:

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!

—

En la oquedad del bosque
un tambor,

—

con estrépido sordo,
atronador...

—

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!

—

Llamas negras y ocre. Llamas fulvas.
Llamas color

—

de fuego y sangre. Lejano
se oye el tambor...

—

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!
Vuelan ascuas.

—

se rasga el aire con estupor

—

en torrente de antorchas.
El tambor

—

se acerca... ¡Fuego! ¡Fuego!

—

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!

—

La tierra está encendida. ¡Brasas! Brasas
no más, el ojo mira en derredor...

—

El pie se hunde en las brasas.
Crujen, chirrean. Silbador

—

el viento pasa... ¡Fluí...! ¡Fluí...!
Y el tambor

—

suena, suena, suena...
¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!

—

¡Fluí...! ¡Fluí...! ¡Fluí...! Por aquí, por allá,
llenas de horror,

—

huyen en multitudes las hojas,
en triángulos de monótono rumor,

—

y azoran con su música.
Desorbitado cruje el tambor...

—

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...!
Todo un chillido en i dice mi nombre.

—

¡Tampatatam...! ¡Tampatatam...! ¡Pom...! ¡Pom...![97]

11.2 Otra "fantasía" o Sueño, como le llama Bernal, es el poema "Cante negro". Algo de unas antiguas experiencias brotan en estos versos que toman la estructura de tercetillos octosilábicos con rima asonante, menos la estrofa final, de cinco versos, rimados con agudos los versos nones. Acapara la atención, sinecdóticamente, la voz, sobre el emisor del canto:

I

Venía en el ancho espacio,

---

[97] Emilia Bernal, Negro, p. 25-26.

larga, diagonal y lenta
una voz negra, cantando.

Era entre dos líneas rectas:
delante una sombra blanca,
detrás una sombra negra.

Venía por el espacio,
agria, triste, bronca y negra,
la voz suya, caminando.

II

Oyendo como venía
le eché el cerrojo a la puerta
y me aparté medio huida.

Sin detenerse siquiera,
pasó la voz, cual venía,
atravesando la puerta.

Y atravesando la casa,
talmente como venía,
bajo tierra caminaba.

III

Nada me dijo al pasar.
Yo, rebelde y afligida,
clavada sobre el lugar,
tampoco nada le dije
cuando la miré pasar...[98]

11.3 El último poema de esta autora es el único de los tres en el que hay un elemento humano, de prójimo, envuelto. "Pancha Martínez" está fechado en 1929, en Sancti-Spiritus, ciudad de Las Villas; hoy, capital de la provincia del mismo nombre. La poeta ha regresado a la tierra nativa y desea conocer el paradero de la vieja sirvienta negra de su casa:

---

[98] Ibid., p. 37-38.

¡Busco a Pancha Martínez! Sancti Spiritus entero
procurando por ella registraba mi afán,
y aquí y allá pregunta, y aquí y allá respuesta:
-No sé. -No la conozco. -¿De dónde vino? -¿Cuál
era su oficio? -¿Dónde trabajaba? No quiero,
para encontrarla, entonces, preguntar nada más...
Van los escogedores cuesta del cementerio,
negro a negro, arrastrando a una difunta más,
y me entro en el cortejo por intuición certera,
y la hallo bajo tierra, hecha polvo de paz...

-¡Óyeme, paralítico!, ¿conociste la negra
Santa Pancha Martínez de este pueblo? -Fui yo
quien despidiera el duelo de su entierro y plantara
sobre su cabecera un manojo de olor.
Tengo mala memoria. ¡Ojalá que la encuentre!
(Y era voz de falsete y era negra la voz.)
Vine ayer de la Habana a donde fui a curarme.
Pero yo la hallaré. ¡Aquí está, sí señor!
Y en un hoyo tapado a medias, finca el palo
de la larga muleta que hundiéndose golpeó
bajo tierra en la caja, la otra le resbala
y cae y al rodar sobre el hoyo gruñó:
"¡Aquí es! Pancha Martínez. El matojo de salvia
es éste. Cinco meses hace que se murió...!"[99]

11.4 Los tres poemas vistos de Emilia Bernal representan, tal vez mejor que ningunos otros, la visión exterior, de distancia, de los poetas blancos para los cuales el negro significó un recuerdo lejano de la niñez o la temprana juventud. Tanto "Otoño" como "Cante negro" representan creaciones con motivos negros elaborados desde la distancia y el sueño. Son, por lo tanto, vivencias frágiles, reelaboraciones tenues de evocaciones melodramáticas, sin mayor autenticidad, como el caso de "Pancha Martínez".

12. José Antonio Portuondo: Bacha (1934). Uno de los jóvenes poetas más talentosos de este momento pertenece a la raza blanca y es oriundo de Santiago de Cuba: José

[99] Ibid., p. 71-72.

Antonio Portuondo (1911). Ya en este memorable año para el Negrismo poético tenía preparado su único libro de versos: Bacha (1934), que, desafortunadamente, mantiene inédito hasta nuestros días. Apenas llegó a publicar un puñado de versos y, de ellos, solamente dos vieron la luz pública en este lapso de auge y de triunfo.

12.1 La "Rumba de la negra Pancha", en realidad, apareció en la prestigiosa revista provinciana Orto, de Manzanillo, en Oriente, Cuba, en diciembre de 1932 (XXI, 12, p. 163-165). Este hecho, en verdad, sitúa cronológicamente a Portuondo antes del Marcelino Arozarena de "Caridá", que fue el primer poema publicado de su tardía Canción negra sin color (1966).

Por el título de los versos de esta sección, sabemos que nos encontramos dentro de la moda del canto a las rumberas: Guirao, Tallet, Ballagas, Hernández Catá y Guillén. El caso de la negra Pancha es el de la mujer que tiene una doble vida: la hogareña diaria, con todo el cúmulo de trabajos para servir a su negro "mamalón", y, por la noche, su entrega a la rumba y el vacilón:

Negra Pancha,
qué pimienta!
Negra Pancha,
qué lujuria!
De mañana en la batea
y de noche en la cumbancha.

Apenas pican los gallos
migajas de la madrugada,
ya están en el colador,
rodando el agua y tus sueños...

Tu negro se estira; y canta
su verso negro el café...

Rómpete el cuero, mi negra,
retriega y dale al jabón,
pa que eta noche en la rumba
la "basia" de tu sandunga
rebale má que el jabón.

Canta la negra y retriega,
retriega la negra y canta,
y entre canción y canción
tiende la ropa y, de nuevo,
la negra retriega y canta...

Se echaba la tarde al hombro
su chal de flecos dorados,
y tú pegada al fogón,
negra quirina, cocina,
cocina que te cocina
pa tu negro jorocón.

Después te irás a correrla,
mi negra, y a dar cintura...

Te irás de noche a la rumba
hasta por la madrugada
y batirás con tus nalgas,
negra Pancha, en la cumbancha,
la pulga de tu sandunga
con canela de bongó.

Repica, mi negra, y tumba
las notas negras de rumba
sobre el parche del bongó;
describe con tu batona
-cáscara blanca y espuma-
parábolas de almidón.

Con tu cuchillo de rumba
he partido en dos tu carne,
tu carne prieta y sabrosa
de azabache y de caimito
de tu bemba y tus dos senos,
como nísperos maduros.

Te irás con la madrugada,
mi negra, para tu cuarto;
se irá despertando el día
sobre el catre de las lomas
y habrá una rumba de estrellas
en las nalgas de la noche.

Negra Pancha,
qué pimienta...!
Negra Pancha,
qué lujuria...!
De mañana en la batea
y de noche en la cumbancha.[100]

Los versos octosilábicos -con la excepción de los cuatro primeros de la estrofa inicial, que se repiten en el último conjunto-, de Portuondo traen esa dualidad natural de la negra que -especie de Cenicienta-, una vez caída la noche, se transforma al ritmo criollo de la rumba.

12.2 El título de este poema, "Mari Sabel" nos remite de inmediato a su homólogo de Alejo Carpentier. Pero la semejanza entre ambos comienza y termina en la identidad del nombre de la protagonista. Estos versos de Portuondo son más bien una continuación o prolongación de la negra Pancha, que ya vimos. Aquí se ha obviado su gestión hogareña y se nos entrega en plena ejecución del baile, donde su cuerpo y su ropa se "lucen" al acorde de los distintos instrumentos de la orquesta típica. Pero, en ese ajetreo, consigue que se le rompa "el resolte/ de tu sandunga, Mari Sabel":

Mari Sabel,
te desalmate.
Mari Sabel,
le dite tanto trajín
a tu cadera,
mulata,
que ayel se rompió el resolte

---

[100] José Antonio Portuondo, "Rumba de la negra Pancha", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, p. 135-137.

de tu sandunga,
Mari Sabel.

Chorreaba de los bongoses
la pulpa de un son caliente,
se arrastraba en los chachás
un semillero de rumbas
y soplaba la botija
el ciclón de tus caderas
y el aliento de una bacha,
muchacha,
despampanante!...

Y tú saliste a bailar,
mulata,
con tu batona
y tu pañuelo punzó...

-Blanco y rojo,
rojo y blanco:
métele, negra, el pie;
tacone son de tacone,
repica con lo tacone,
mi negra,
y métele el pie,
aé, aé,
mi negra, métele el pie.

-Pica, pica,
pica, pica
la clave con tu sandunga;
dale do, dale do
taconaso en el bongó.

-Y al tíbiri
mancontíbiri
siguiendo al tre
con lo pie;
y al tíbiri
mancontíbiri,
aé, aé,
mi negra, métele el pie.

Se fue encendiendo
en tu bemba
el calor del ron,
y el son
se tostó con los meneos
de tus caderas
calientes...

La rumba puso en tu cuerpo
el ritmo de su epilepsia;

se encendieron de lujuria
tus ojazos, y en tus piernas
se enredaron las culebras
de las miradas negras...

Y desgarraron tu bata
navajazos de miradas...

-Ya está desnuda, mulata,
tu carne fresca y dorada...

-Mira a André,
mira a André
¡cómo abienta la narí!...

¡Salto!
.....
...y se rompió el resorte,
mulata,
de tu sandunga.[101]

La negra Mari Sabel, víctima de la misma cumbancha, de la lujuria, explota su propia vida. Este poema, como el anterior, acude al empleo del lenguaje popular del negro, con sus características vulgares ya sabidas. Pero, además, tiende al uso de algunas onomatopeyas, asociadas con los instrumentos musicales y con el baile, que acentúan el calor sensual de las imágenes y la temperatura emocional. Los metros fluctúan del bisílabo al octosílabo, con rimas asonantes, ocasionalmente pareadas.

12.3 Por lo menos otros dos poemas de José Antonio Portuondo permanecieron inéditos, hasta su inclusión en la Órbita... de Guirao, a pesar de que están fechados dentro de los límites de este capítulo. No obstante, como no se dieron a conocer en 1938, el análisis de "Firu-

---

[101] José Antonio Portuondo, "Mari Sabel", en Emilio Ballagas, Antología de poesía negra hispanoamericana, p. 121-123.

lítico" (1932) y "Lance de juriminga" (1934), quedan para otra ocasión y otro lugar.

13. José Rodríguez Méndez. Uno de esos jóvenes que comenzaba la temprana juventud cuando el Negrismo poético alcanzó su clímax en Cuba es el matancero, entonces estudiante de la Facultad de Medicina de la Universidad de La Habana, José Rodríguez Méndez (1914), cuyos primeros poemas aparecieron en el periódico La Palabra y la revista Isla, cuando rondaba los veinte años. Después de su temprana participación en la poesía de asuntos negros, su presencia en la lírica cubana languidece, hasta que publica Clima de la muerte (1952), luego de lo cual vuelve a silenciarse.

13.1 La identificación de este poeta blanco con el negro se observa desde "Poemas del batey", que fueron dados a conocer por vez primera en el periódico La Palabra, dirigido por Juan Marinello.[102] Es, sin embargo, con la inserción de esos cantos en la primera obra antológica de Ballagas sobre el Negrismo que Rodríguez Méndez asegura su permanencia en la lírica cubana asociada con el negro.

Estos "Poemas del batey" son versos que constituyen una unidad, la que se divide en tres segmentos. El primero se remonta a la época esclavista, en la que el látigo del mayoral y la prédica religiosa los mantenían sojuz-

---

[102] Emilio Ballagas, Ibid., p. 181.

gados, junto a las bestias, hasta la muerte:

I

El látigo del mayoral nos castigaba los ijares del miedo
para que marcháramos dóciles, como potros embridados.
Junto a los bueyes,
moríamos también como bestias,
castigados por el aguijón esclavista.
Y para "consolarnos" de nuestras llagas ulceradas,
nos hablaban
del cielo.
Pero siempre sus crucifijos,
para acercarse a nosotros,
venían escoltados por el látigo del mayoral.
¡Cómo añorábamos en silencio los cocos de nuestra tierra
con el racimo ridículo del rosario en las manos! 103 /salvaje,

Desde el principio, dos elementos sobresalen en este texto: la asunción de la primera persona del negro por parte de la voz poética, por lo que la perspectiva artística es la que corresponde a éste; y, segundo, se trata de un testimonio racial de marcado acento social. De hecho, en toda la producción vista hasta la ocasión, es la que más fuertemente ataca la complicidad de la religión con la explotación esclavista.

El segundo fragmento concentra su interés en la situación de neoesclavitud que deviene para el negro, una vez realizada la abolición en 1886. Prácticamente, ha permanecido vejado y expoliado con el desempeño como obrero del cañaveral, donde es un siervo del mayoral, su salario es miserable y la familia pasa hambre:

---

103 José Rodríguez Méndez, "Poemas del batey", en Emilio Ballagas, Ibid., p. 159.

II

Veinte,
treinta,
cuarenta años doblados sobre la tierra
sembrando para otro,
y en nuestras casas,
prendida de las bocas de nuestras mujeres
y bailando en los ojos secos de nuestros hijos,
HAMBRE.
Ahora somos esclavos también,
porque sudamos y nos desgarramos las manos
por un jornal barato,
porque hemos visto los "tickets",
porque conocemos la voracidad de los departamentos comercia-
y porque, para que estemos contentos, /les,
hermanos nuestros han caído,
adornados de plomo, a nuestros pies.

Antes cantábamos porque llegaba la zafra,
y después, en el tiempo muerto,
volvían los días de hambre
a paralizarnos las manos.
Pero hoy ya sabemos que la zafra no es nuestra,
porque también en la zafra
tenemos hambre.

¡Somos esclavos con hambre en el tiempo muerto!
¡Somos esclavos con hambre en el tiempo de zafra![104]

Desde el Canto VIII: "Los negros esclavos" de La zafra (1926) del matancero Agustín Acosta, y el Canto VI de "El poema de los cañaverales" (1926) del camagüeyano Felipe Pichardo Moya, la lírica del Negrismo no había abundado en la penosa situación de estos hombres. La diferencia cualitativa de Rodríguez Méndez es que él ve los sucesos desde la óptica marxista. E l l o le revela la existencia de una estructura de clases en la sociedad capitalista de la seudorrepública. Lo que es notable en toda la composición es que, con la excepción de la palabra "tickets", el autor no denuncia la respon-

[104] Ibid., p. 159-160.

sabilidad de los verdaderos dueños de la economía azucarera cubana: los consorcios norteamericanos, para los cuales trabajaban los cubanos ricos de la industria, el comercio y las finanzas, quienes fungían como frentes, pero eran, en realidad, socios minoritarios en esa estructura de explotación.

La tercera parte es la ya clásica profecía o vaticinio del artista sobre la futura liquidación de ese estado de cosas injustas. Es el canto a la esperanza en un mundo mejor y más equitativo. Seguramente que, para Rodríguez Méndez y su generación, la Revolución Cubana ha cumplido con las espectativas apuntadas en los tres últimos versos:

> Hace siglos
> que mi raza está mascando el andullo malo de la miseria;
> pero un día,
> todo lo que hoy nos asombra,
> todo esto que nos unta de espanto los ojos
> -güijes que ha creado la explotación capitalista
> para tenernos echados en el regazo del miedo-,
> caerá bajo nosotros,
> lo tomaremos con nuestras manos
> y lo extirparemos de la vida
> como a una mala yerba del cañaveral.
> Yo sé que mi generación verá
> la muerte del barracón lleno de chinches
> y del mayoral con sus palabras y sus miradas hirientes como
> latigazos.[105]

Nadie ha puntualizado hasta ahora la familiaridad ideológica estrecha existente entre éste y otros dos poetas mayores: Regino Pedroso y Nicolás Guillén. Con ambos compar-

---

[105] Ibid., p. 160-161.

te, además de la ideología comunista, la práctica del verso polimétrico, vanguardista, y el verso libre o, al menos, asonante, como puede apreciarse en "Hermano negro" (1934) y "West Indies Ltd." (1934).

13.2 Ramón Guirao confirma el señalamiento de Emilio Ballagas sobre el hecho de que Rodríguez Méndez publicó sus versos en La Palabra, pero agrega la revista Isla.[106] Efectivamente, los "Tres poemas históricos" aparecen fechados en 1935, el año de la aparición pública, que debió ser en una de las dos publicaciones indicadas o en ambas.

Es bueno aclarar que, como en el título previo, no se trata precisamente de tres creaciones diferentes. Más bien es una misma entidad lírica en tres épocas. La primera está encabezada, pues, por la fecha de "1895-1898"; es decir: desde el inicio de la guerra martiana por la independencia del País hasta la invasión de los Estados Unidos, como consecuencia de la equívocamente conocida Guerra Hispanoamericana. Bajo estos años se subraya la hermandad cubana negriblanca en la lucha independentista:

1895-1898

Altavoz de las palmeras
dicen los gritos del suelo:
gritos de voces aunadas
-garganta feroz del negro
y colérica del blanco-,
un sólo grito en el cielo.
En la carne de la tierra

---

106 Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, p. 168.

venas de los ríos frescos;
en las venas de los ríos
sangre de blanco y de negro.
.....
¡Ah, guerra heroica,
guerra inmensa!
Llena de sangre de blancos;
llena de sangre de negros.107

El segundo período histórico está delimitado por estas fechas: "1902-1933". Valga decir, desde la inauguración de la república el 20 de mayo de 1902 hasta la caída del dictador Gerardo Machado, el 12 de agosto de 1933. En este lapso, el poeta nos ofrece, a manera de contrapunto, el negro asociado con la música, y a Juan Francisco, con la mocha en las manos para cortar la caña. Hay dos escenas de la cumbancha, con los connotados énfasis en los instrumentos y en las nalgas de la negra, mientras el señalamiento correspondiente a Juan Francisco se repite: 1902-1933

Acunado entre las piernas
el bongó de cuero tenso.
Trago oportuno que deja
garganta tensa de cuero.

(Juan Francisco
tiene la mocha en las manos
para cortar la caña.)

Pugnan que pugnan las claves
con las vecinas maracas.
Pugna la vista del negro
con el porfiar de las nalgas.

(Juan Francisco
tiene la mocha en las manos
para cortar la caña.)108

---

107 José Rodríguez Méndez, "Tres poemas históricos", en Ramón Guirao, Ibid., p. 169.

108 Ibid., p. 169-170.

La tercera parte es la representación de las condiciones inhumanas de trabajo en que está hundido el negro del cañaveral. Este retrato está cobijado con las fechas de "1933-1935", uno de los más dramáticos instantes de la historia cubana prerrevolucionaria de este siglo: 1933-1935

Asado de negro vivo
en la parrilla del sol.
El mayoral y su mula
bajo una mata los dos.
El corte! El corte!
La mocha,
hablándole al cortador:
-Nigua en la pata. Nigua.
Negro del barracón.
Chinche e la'maca. Chinche.
Negro del barracón.
Chácata, chácata, chácata.
Negro del barracón.
Chácata, de sei a sei.
Negro del barracón.
Dobblando e'lomo. Dobblando.
Negro del barracón.
Dobblando la sie'narroba.
Negro del barracón.
E'lomo po quinse kilo.
Negro del barracón.
Dobblando de sei a sei.
Negro del barracón.
E'lomo po quinse kilo.
Negro del barracón.

¡Qué fuerte tienes el puño,
negro del barracón!
¡Qué gusto me da sentirlo,
negro del barracón!
(Juan Francisco
tiene la mocha en las manos.)[109]

En este giro final de son resultan palpables tres elementos de dicho estilo poético: la lengua popular del ne-

[109] Ibid., p. 170-171.

gro, el estribillo ("Negro del barracón") y la onomatopeya ("Chácata..."). La combinación de heptasílabos con octosílabos, enlazados por las asonancias en los versos pares, lo hacen oscilar entre el romance propiamente y la endecha.

El estado de insurgencia de Juan Francisco queda fuertemente sugerido con los versos finales: "Juan Francisco/ tiene la mocha en la mano." De la estrofa se ha eliminado lo que había sido el verso concluyente: "para cortar la caña." Por esta razón, se insinúa, con mucha habilidad, que la utilización del machete tiene ahora un uso distinto al que se le había dado antes.

14. Ignacio Jacinto Villa y Fernández, "Drumi, Mobila". El próximo poeta que estrena el Negrismo lírico cubano se conoce más popularmente como Ignacio Villa (1911-1971) -Bola de Nieve, según lo bautizó con ironía Rita Montaner-, de Guanabacoa, La Habana. Estudió magisterio en la Escuela Normal de la capital. Pero, su desempeño artístico fundamental se desarrolló dentro del ámbito de la música -que había estudiado desde niño-, donde se destacó como pianista, compositor y cantante.

Es el único poeta verdaderamente negro -"negro macizo"- dentro del movimiento vanguardista cubano. Sólo Guillén, Pedroso y Arozarena tienen ascendencia africana, junto a él, entre los poetas de este momento. En la generación previa, en este siglo, únicamente José Manuel Poveda y Re-

gino E. Boti son mulatos.

La primera de sus producciones dentro de la poesía de esta clase apareció en 1935. Se trata de "Drumi, Mobila", una de las nanas negras más tiernas y de mayor certeza entre las de su especie. Como es de rigor, la voz poética pide a la criatura que no llore e intenta consolarla con el chantaje candoroso de inventados regalitos que dice le traerá su madre del campo. También acude a la inocente amenaza con personajes malignos que le harán daño, si no obedece y se duerme:

No llora, Mobila,
que tu mama ta la campo,
y orita ta benî pa cá.

Si nene drumi,
cuando mama sale,
e' trae regalito
pa ti... E' trae tolo.

Y si nene no drumi,
¡Chimbilicó!
Cheché Calunga
lo 'ranca la pitico
¡y lo come!

Drumi, drumi, drumi,
Mobila;
tu mama tá la campo,
Mobila.
E' va traé pajarito
pa ti;
e' va traé coronise
pa ti.
Drumi, drumi, drumi,
Mobila;
tu mama tá la campo,
Mobila,
e' fue buccá la duse
pa que tú mañana come,
Mobila.

Druni, Mobila...
Calla, Mobila...
No yora, Mobila...

Drumi... Mobila...[110]

La falta de concordancia gramatical ("No llora" en vez de "No llores"), la metátesis y la pérdida de vocales ("drumi" en lugar de "duerme"), la aféresis ("tá" por "está"), el apócope ("pa" en sustitución de "para"), la pérdida de consonantes al final de las sílabas y la asumilación de un sonido ("buccá" en sustitución de "buscar") y la reticencia, entre otros fenómenos lingüísticos, se aúnan en el poema. Éste, con su polimetría (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 sílabas) y sus reiteraciones dentro de la estructura del son, forma una pequeña joya del cantar de cuna del Negrismo cubano, como antes lo había sido "Para dormir a un negrito" de Emilio Ballagas.

En 1938, Ignacio Villa publicó su "Calota ta morí", una elegía desde la perspectiva de la expresión común del negro. Sólo que este otro texto suyo, con el que concluye su participación en la lírica de esta especie, ya se sale de los predios de este espacio.

15. Marcelino Arozarena. Habíamos tenido la oportunidad de ver en 1933 el poema "Caridá" de este excelente mulato, oriundo de La Habana. Con aquellos versos comenzó a fraguarse una de las obras de la poesía del negro de más sólido valor estético de la generación

---

[110] Ignacio Villa, "Druni, Mobila", en Emilio Ballagas, Antología de poesía negra..., p. 51-52.

bajo estudio.

15.1 "Canción negra sin color", publicado en el periódico La Palabra de La Habana, el 3 de marzo de 1935, es el poema que le sirve al autor para titular su obra que, como ya se sabe, apareció muy tardíamente en 1966. El tratamiento del tema del negro en el presente texto corresponde a la óptica social de tendencia marxista. El mensaje pretende ser una transmisión radial, en la que, desde la vertiente colectiva, se traza la visión que se tiene del negro y el significado estereotipado que, muchas veces, han forjado en torno suyo. Pero, junto a ésta, se plantea el ser legítimo:

Estación Radioemisora Internacional:
Ahora que múltiples pugnas embarazadas de anhelos
desde la antena del momento transmiten sus programas,
vengo a decir MI canto con la VOZ de TODOS.

SOMOS, aunque no quieran saber que SOMOS.
Somos el músculo;
somos la esencia del eco alegre;
somos un signo tabúizante para las lacras de nuestro rol;
la sombra nos dio pieles con que abrigar al miedo
y es una piel de susto saber nuestro color.

Somos lo anecdótico;
lo eternamente beodo,
de una embriaguez de látigo, de selva y de canción;
en los bares del ritmo
la rumba nos da rones batidos en cinturas
y Trópico,
el orate de las Islas Sonoras
-charcos musicales en las amplias praderas del Atlántico-
nos envasa en vitrinas de sextetos y sones
para peinar la desmelada curiosidad turística.

En la orografía de nuestras carnes
-lomas de labio hidrópico,

valles de dientes blancos
fértiles en canciones-
se alza el desfiladero de los Prejuicios
sobre ancestrales sedimentos de progenies esclavas.

Para los párpados preñados de imágenes burguesas
-retina que no apresa la verdad raigal-
nuestra Hambre es canto,
nuestra cultura es canto,
nuestra risa, canto, y nuestro llanto,
canto, canto,
canto en negros como corcheas,
canto en negros como bueyes de penas
arrastrando su oprimida vida de carreta musical.

Rodábamos el mundo sobre un patín de ritmos;
en la luna -espejo cósmico- nos tembló nuestra traición
y aquí estamos para acoplar matiz cromático al Gran Concierto
-Novena Sinfonía de la Revolución-
con las ansias sin resortes,
cual suspiros que desbordan cruda conmoción sexual.

Bongó nos dará su voz
y gritaremos sin gritos en las noches tumultuosas.
Gritos sin gritos,
elásticos, frenéticos, sin alegrías,
sin que sus ecos mueran comidos por la Sorpresa,
robarán al Son su espiral
para regalarnos un "looping the loop" de júbilo
mientras allá, en los hangares sin Hambre del Futuro,
sendos aviones de ensueños trepidan esperanzas.

Alcemos la escuadrilla, compañeros,
que la distancia es nuestra;
con ritmo perezoso de dolores,
con pie amarrado al reuma de las pretericiones
llegaremos siempre sofocados al banquete de AHORA,
siempre solos,
siempre desconocidos
y siempre
nuestro Lastre Económico -con librea y calzón corto-
nos esperará a la puerta para preguntarnos:
"Tu valor, ¿dónde está?"

Radiando su tema musical
-Canción Negra Sin Color-
se despide del aire nuestra esperada transmisión.

Estación Radioemisora Internacional...[111]

---

[111] Marcelino Arozarena, Canción negra sin color, p. 11-13.

No debe pasar inadvertido el hecho de que el recurso de la radio como objeto de la difusión de un mensaje no solamente es parte de la influencia del futurismo vanguardista, sino que es totalmente novedoso en el Negrismo lírico cubano. El fingimiento de la transmisión de unas ideas por medio de un instrumento de comunicación masiva revela la intención propagandística que abrigaba el autor con su poema.

La conciencia socialista se manifiesta en la insistencia del plural empleado. En este sentido, su actitud se encuentra dentro de la tónica que ya hemos visto en Pedroso, Guillén y Rodríguez Méndez.

Además, existe en Arozarena una gran riqueza en el régimen poetizador que le permite hilvanar imágenes de gran belleza y originalidad, a partir del medio ancestral del negro y su contexto natural. Asimismo, sus propias características personales se ofrecen como una rica cantera para su expresión lírica. A manera de ejemplo nada más, esas "lomas de labio hidrópico" son una excelente manera de puntualizar el rasgo grueso de los labios negros.

No sería pertinente ahora ir en detalles sobre todo lo que evoca el poema, pero es imprescindible, al menos, llamar la atención sobre el uso de la anáfora, las enumeraciones, la ironía, las aliteraciones, las metáforas, las imágenes sensoriales efectivas y una

que otra paradoja. "Canción negra sin color", con sus versos polimétricos -dentro de la norma de "West Indies Ltd."- y su ausencia de rima, es uno de los más logrados ejercicios poéticos de la ocasión.

15.2 Poco tiempo después del anterior, Arozarena publicó "Justicia", en Adelante, de La Habana, en junio de 1935. Se trata ahora de un breve poema en el que se plantea, por medio del juego del dominó, el tópico de la igualdad. Lo que tiene de diferente este texto es el acercamiento al tema a través de un popular juego, como el que mencionamos antes. La consecución de la esperanza de igualdad cierra los versos con la palabra que anuncia el triunfo en el juego y que, a la vez, lo bautiza:

DOMINÓ,
¡qué malo ser Doblenueve!
Soy el paria de tu juego,
me tratan como a un intocable
y, sin embargo,
yo también sirvo para dominar,
DOMINÓ.
Vendrán los tiempos
de las reivindicaciones
y, entonces,
no nos despreciarán por la Dobleblanca:
Todos seremos iguales,
¡DOMINÓ![112]

Ser un Doblenueve en el dominó significa la no existencia, puesto que, todos sabemos, dicha ficha no es parte de la matemática envuelta en este entretenimiento.

[112] Ibid., p. 15-16.

16. Nicolás Guillén, "Calor". Como todos bien conocen, l a presente creación no figuró en la edición príncipe de West Indies Ltd. (1934). Con la posterior publicación de Sóngoro cosongo y otros poemas (1942), estos versos fueron insertado en la p a r t e correspondiente a obra inicialmente mencionada.

Pero, en realidad, esta composición vio la luz pública por primera vez en el semanario Resumen de La Habana, el 5 de agosto de 1935, I, 3, p. 11.

Perteneciente a la sección de los cantos populares de West Indies Ltd., se conjugan aquí los elementos constitutivos de aquella agrupación, en la que el arte menor, los negros y las formas rítmicas como el "son" establecen la relación entre las ideas suyas y los otros títulos de esta familia.

Lo que, sin embargo, le da a "Calor" un sello particular es el predominio de una sensación ambiental sobre las personas mismas. La temperatura tropical es el foco primario de la atención, en un escenario nocturno. La naturaleza está envuelta en una atmósfera sofocante que parece indicar el ámbito preciso para el desempeño del negro.

En este medio, la actividad sonora de los tambores ofrece un marco adecuado para la comunicación de los viejos sonidos selváticos. Así, en un "viaje" insular de percusiones primitivas, nuestras antillas se despla-

zan en lo que entendemos es un periplo caribeño de reafirmación del ser negro:

El calor raja la noche.
La noche cae tostada
sobre el río.

¡Qué grito,
qué grito fresco en las aguas
el grito que da la noche
quemada!

Rojo calor para negros.
¡Tambor!
Calor para torsos fúlgidos.
¡Tambor!
Calor con lenguas de fuego
sobre espinazos desnudos...
¡Tambor!

El agua de las estrellas
empapa los cocoteros
despiertos.
¡Tambor!
Alta luz de las estrellas.
¡Tambor!
El faro polar vacila...
¡Tambor!

¡Fuego a bordo! ¡Fuego a bordo!
¡Tambor!
¿Es cierto? ¡Huid! ¡Es mentira!
¡Tambor!
Costas sordas, cielos sordos...
¡Tambor!

La islas van navegando,
navegando, navegando,
van navegando encendidas.[113]

Conjuntamente con la temperatura ambiental, el poeta matiza el calor de los versos por medio de las abundantes admiraciones, lo que establece un paralelo entre la condición física y la emoción del creador, al ritmo de la palabra "Tambor". Ésta se reitera como un gol-

[113] Nicolás Guillén, Obra poética. 1920-1958, I, p. 151-152.

pe de ratificación en los valores de la raza.

17. José Z. Tallet, "Negro ripiera". Su otra aportación al tema del Negrismo poético -después de "La rumba", que fue el modelo que intentaron superar todos los poetas posteriores que trataron ese asunto desde 1928- es con "Negro ripiera", que se conoció originalmente como "Quintín Barahona" (1935).

La diferencia más obvia entre "La rumba" y "Negro ripiera", aparte de los asuntos o temas tratados, es que, en el poema publicado siete años más tarde de haber dado el primero, la voz poética que revela los sucesos en cuestión parte de la óptica de otro negro. Por eso, la expresión posee los consabidos rasgos fonéticos que ya hemos señalados en casos anteriores en que median estas particularidades lingüísticas.

Valga decir que, en lo que respecta al contenido de "Negro ripiera", éste se ocupa de un negro, músico de cornetín, que es un "pícaro o golfo", según se llama en el título. Él ameniza actos liberales, pero la ideología no significa nada para él, puesto que lo que interesa es el dinero que con ello se gana. Lo que le haya sucedido a su abuelo o lo que su padre haya hecho dentro de la política de su época es algo que no tiene un gran peso sobre su conducta actual.

La reseña selectiva de los hechos históricos que se aluden a lo largo de los versos son parte de un

pasado muerto. Él es un "vivo" que se lo echa todo al bolsillo:

Su bemba de negro congo
se prolonga, se prolonga
y se pone ancha y dorá,
cuando e' negrito pilongo,
Quintín,
nieto de la negra conga,
se pega a su cornetín
y resopla de veddá.

¿Po qué tú mira pa e sielo
y pone la sojo en blanco
y te queda como lelo
y suda tinta? Sé franco...

¿E que tu bemba dorá
ta resando a Obatalá?
Tú no piensa en na,
en la fieta liberá,
cuando tu bemba gritona
canta, negrito Quintín:
"Yo no tuve la cuppita
ni tampoco la cuppona,
¡aé, aé, aé!
¡aé, la chambelona!"
soplando en tu conetín.

¡Sopla, resopla, resopla!
¡Tarararíí!
¡Resopla, requetesopla!
¡Tararaaaá!

¿Po qué tu toca en la fieta
si tú no ere liberá?

Tú piensa en la do peseta
que te van a da.

Tu abuelo fue negro eclavo
y compró su libetá:
vino de e' monte hecho cabo
y con un brazo na má.

Tu padre e' negro Facundo,
votó po José Migué,
y a e' lo botaron de e' mundo
cuando a Etenoj' Ivoné.

Tú ere negro ripiera,
siempre ha vivío en solá.
¿Qué impota que tú te muera
po tocá
en la fieta liberá?

Pero cuando miá pa e' sielo
y te queda como lelo,
tocando tu conetín,
haciéndote e' comebola,
tú canta pa ti en la chola.
Quintín,
en la fieta liberá:
"Apiaso me dio boteya
y yo voté po Varona."
Tú ere Quintín Barahona,
negro cubano na má.

Tú ere negro ripiera,
pero no ere liberá;
tú no fuite machadita
ni fuite na;
te guta rumbiá de vera
y enamorá la negrita
en e' solá.

Y cuando se fue Machao
y vino Grao
con su sincuenta po siento,
tú salite entusiamao,
metiendo viento y ma viento
con tu bemba amoratá
pegá contra e' conetín
pa gritá
"¡Sube la loma, San Matín!"
¡Totá, pa na!

Se fue Mongo,
tu bemba de negro congo
ya no lo pué saludá;
y su sincuenta po siento
no te dio na;
to fue cuento,
cuento e' camino na má.

Y ahora tú toca, pilongo,
en la fieta liberá.

Se fue Mongo,
¡que si se llega a quedá...!

Cuando tu bemba chillona
se pone ancha y dorá
po tocá La Chambelona
en la fieta liberá,
¿tú no piensa dentro e' güiro
po' quién tú va' i'avotá,
como pensará e' guajiro
y e' vesino de e' solá?

"Tumbaron a San Matín;
se volvió na má que cuento
lo de e' sincuenta po siento...
Yo toco mi conetín
en la fieta liberá,
pero a desí la veddá,
Quintín,
¡subuso! no va a votá..."

"Yo tumbo la do peseta
en la fieta
de e' pattío liberá;
tengo la frita segura
mientra dura
la campaña eletorá.

Y cuando miro pa e' sielo
y me pongo como lelo
tocando La Chambelona,
pienso en mi güira pelá:
¡Apiaso me dio boteya
y yo voté po Varona!
Eso na má."

"Yo soy Quintín Barahona,
negro cubano na má."[114]

Con este poema se confirma, una vez más, el hecho de que este tipo de lírica tiene una relación muy estrecha con el entorno social que la hace posible y que, para captar su sentido más cabal, es necesario estar medianamente enterados de los acontecimientos que se indican a lo largo de los versos.

Por ejemplo, el señalamiento de La Chambelona se

[114] José Z. Tallet, Poesía y prosa, p. 131-135.

refiere a una canción popular adoptada por el Partido Liberal de Cuba, a partir del año electoral de 1916. Pero, además, se conoce así a un alzamiento militar, ocurrido el 12 de febrero de 1917, protagonizado por oficiales adictos al liberalismo, contra el gobierno del general Mario García Menocal, quien ocupaba la presidencia, elegido por los conservadores. Esta sublevación castrense tuvo su escenario mayor en Oriente y en Camagüey.

Cuando se dice que el padre de Quintín Barahona votó por José Miguel /Gómez/, es posible que se refiera a su contienda contra Tomás Estrada Palma, que aspiraba a la reelección presidencial por el Partido Conservador, en 1905. Es más seguro, no obstante, que se trate de los comicios en que el candidato liberal se enfrentó a García Menocal.

Al señalar que al padre de Quintín "lo botaron de e' mundo/ cuando a Etenoj' Ivoné.", cuenta con el conocimiento del lector sobre el alzamiento de los negros en la provincia de Oriente en 1912. El comandante Evaristo Estenoz y el general Pedro Ivonet, veteranos de la Guerra de Independencia, dirigieron una sublevación contra el gobierno de José Miguel Gómez. Protestaban contra la famosa Ley Morúa, que impedía la participación electoral de asociaciones raciales, como la Agrupación Independiente de Color, que

ellos acaudillaban. A este "movimiento de los negros" o "Guerra Racista" le costó la pérdida de alrededor de tres mil personas, incluyendo a sus cabecillas, quienes fueron ejecutados sin ningún tipo de enjuiciamiento.

Quintín -sabemos-, que se hace el "tonto" ("comebola"), indica para sí: "Apiaso me dio boteya/ y yo boté por Varona." Lo que es una remisión específica a la disputa electoral por la alcaldía de La Habana entre el conservador Eugenio Leopoldo Azpiazo y el liberal Dr. Manuel Varona Suárez, en cuya contienda se acudió a la compraventa descarada del voto por medio de pagos a través de remuneraciones por trabajos no realizados ("botellas").

Las otras menciones de los presidentes son Gerardo Machado y Ramón Grau San Martín (popularmente llamado "Mongo"), responsable de la legislación de que un cincuenta por ciento de los empleados de las empresas que se establecieran en el País tenían que ser cubanos.

Por último, merece destacarse que "Negro riepiera", distinto a "La rumba", se desarrolla esencialmente dentro de una métrica menor; sobre todo, en octosílabos, aunque no faltan otros metros, como los trisílabos, los tetrasílabos, los pentasílabos y los hexasílabos. Las rimas son agudas y esporádicas, asimismo como perfectas.

18. Gilberto Hernández Santana: Semblanzas negras.

Si es correcta la información de que Gilberto Hernández Santana (1920) nació en el año que se indica y si es igualmente exacta la fecha que ofrecen sus Semblanzas negras (1935), estamos ante un asombroso ejemplo de precocidad creadora. Lo cual quiere decir que éste ha sido el único caso en el Negrismo cubano de vanguardia en que un adolescente ha producido una obra íntegra sobre este tema. Ello, aunque no excusa del todo las limitaciones del libro, por lo menos explica algunas de sus insuficiencias.

Es verdad que cuesta trabajo aceptar que los veintidós poemas de este cuaderno hayan salido a la luz pública cuando el poeta contaba con quince años. Esto quiere decir que, el proceso artístico, tuvo que ocurrir antes de llegar a esa edad.

No vamos a detenernos en el análisis pormenorizado de cada pieza. Dada la importancia marginal de los versos haremos los señalamientos generales de mayor pertinencia.

Aquí, como en otros conjuntos, el radio de interés radica en el binomio negro-negra (o bien negro-mulata). Dicha relación, en muchos casos, está presidida por la presencia de la música-baile (sobre todo, la rumba, como podremos sospecharnos). Otras preocupaciones, como la condición histórica de la raza negra, la naturaleza,

la religión, la canción de cuna, el canto al niño negro, la comparsa, el motivo literario y el elogio a una ciudad completan el conglomerado de asuntos tratados.

18.1 Hernández Santana, hombre blanco, tiene en "Verso negro", el poema inicial, una concepción clara de los vejámenes padecidos por la raza negra y un entendimiento justo del Negrismo lírico y, por consiguiente, de su propia creación. Ha visto, con ojos de sensibilidad histórica, el drama de la esclavitud. Pero, además, se le ha revelado la significación artístico-social de esta clase de poesía:

> Verso negro, poema negro,
> eres llanto que vierten en alud ardiente
> varios siglos de esclavitud.
> Eres el lamento de una raza triste,
> eres acusación, eres sinceridad,
> lástima que ahora te valgas
> de un blanco para obtener tu libertad,
> verso negro.
>
> Tú sólo exhalas -ya triste, ya alegre-
> el quejido ancestral de toda
> una generación esclava.
> Por eso te admiro,
> por eso te cultivo,
> fiscal de verdugos, de injusticias delator.
>
> Prosigue tu vuelo raudo, verso quejumbroso,
> porque tu paso
> doliente, alegre; agresivo, dulce,
> es el relato más fiel
> de tanta amargura, de tanto dolor
> que aún hay guardados
> en los pechos de los que no tienen redentor.
>
> Verso negro, poema negro

-a veces triste, a veces burlón-,
si estás alegre o si estás doliente
tú siempre expresas tanta amargura
y siempre te burlas de tanto dolor
que de esta raza oprimida
tendrás que ser redentor.115

18.2 Una bonita muestra de la utilización de un elemento natural con el propósito de ponerlo al servicio del tema negro es "Deseo", en el que la luna le sirve para homenajear a la negra y a la deidad Yemayá, que se identifica con la Virgen de Regla:

Voy a coger la luna
para guardarla
segura y helada
en mi bolsillo.

No sé de dónde me nacen
estos impulsos
de robarme el disco melancólico,
guardián de mis insomnios.

Voy a coger la luna
con un ímpetu salvaje,
para en una noche llena de sombras
y misterio,
ante la concurrencia
enloquecida de rumba
y borracha de bembé,
deshacerla y convertirla
en mil estrellas de órbitas fugaces.

Voy a robarme la luna
del fondo de tus ojos,
que se quedarán sin brillo;
y forjarán eclipses tus pupilas...

Quiero robarme la luna
y aún no sé la causa
de este ímpetu cleptómano.

Ya sé...

115 Gilberto Hernández Santana, Semblanzas negras, p. 9-10.

Voy a robarme la luna
para alumbrar a Yemayá.[116]

18.3 La atención de la mulata tiene varios centros de consideración. "Risa" interesa traer a un primer plano este ejercicio de alegría, por medio del cual se exaltan unas cualidades de la mujer bajo análisis:

Risa guarachera,
risa de mulata:
ritmo y acordes del piano carmelita
de tu cuerpo,
que salen de un híbrido teclado
blanco (de lascivia)
y negro (de picardía).[117]

En "Danza negra" estamos ante el tópico del baile. El negrito Fidencio y la negra Rosa Inés nos dan la lujuria del movimiento que abrasa en la rumba:

No hay quien se bote una rumba,
no hay quien se tire un bembé,
como el negrito Fidencio
y la negra Rosa Iné!
Ella deshace su cuerpo,
él de lujuria da fe,
la negra Rosa lo reta y en la caza de la grupa
se vira el negro "alrevé".[118]

Con "Rosa Iné" llegamos a los predios del elogio a la negra. No podemos privarnos de decir que -ante este poema y salvando las distacias- nos viene al re-

---

116 Ibid., p. 11-12.
117 Ibid., p. 13-14.
118 Ibid., p. 17-18.

cuerdo el clásico "Majestad negra" de Luis Palés Matos:

¡Y qué caminao se gasta la niña,
Dios mío, parece la reina má reina
del reino e coló!
Cuidao que viene meneando la grupa
la negra má negra
de to la negrá,
la que vuelve loco con su bemba roja
la linda, sabrosa y felí
Rosa Iné.119

Nuevamente, en "Y la negra bailaba", aparece el argumento de la negra y el baile. Los movimientos lúbricos toman, a ratos, la forma de una culebra que se desplaza o bien asume la violencia de un ciclón, imágenes ya antes usadas por varios poetas:

Bailaba una danza ardiente
con andares de serpiente;
.....

¿Qué le ha pasado a mi negra?
¡Ah, que se puso rifosa!
La música corre y vuela,
por sus oídos se cuela
y se transforma en ciclón.
Y la negra bailaba...
y su grupa, un torbellino
de dulzura y de balumba
se rompía en la cadencia
de la rumba.120

18.4 Hay otro grupo de poemas en los que, sin que esté ausente la rumba, la cumbancha, la negra o el ambiente musical, existe otro nucleo de preocupación,

119 Ibid., p. 24.

120 Ibid., p. 31, 32.

por el que casi siempre se escapa una nota de dolor o es patente la queja o la crítica social, que se envuelve, en algún caso, en la vena jocosa o cómica.

"Ma Claudina", pongamos por caso, trae a colación el mundo de la rumbera envejecida que se desplaza por las calles silenciosas con su chancleteo, el cual reproduce el viejo ritmo del baile. El poema concluye con un melodramático accidente que la lleva a la muerte en el hospital, hecho que le imparte una tónica de argumento radial o de telenovela:

Clá - piqui - plá.
Clá - piqui - plá.
.....

Tarareando va una rumba,
va recordando un bembé:
"Semi, semi, semí,
gongorosongo mí,
seberiyagua orocó,
sambo saroza semillé."
-Tira la saya, Claudina,
¡vamo a vé, que vamo a vé!

¡Qué vieja está Má Claudina,
que ya no puede ni andar![121]

Una crítica a los cubanos negros que regresan de los Estados Unidos empeñados en hablar el inglés es lo que se trata en "La vuelta de Yanquilandia". En estos versos aparece la influencia del Norte en la vida del hombre común cubano. Lo que le imprime el carácter de ridiculez al poema es la intercalación

[121] Ibid., p. 15, 16.

de los términos ingleses "traducidos" a las estructuras españolas:

> -Corre, Celestino, llama a Ma Cornelia,
> grita a los vesino
> de to la barriá,
> que ahí viene Paquito, l'ijo e la Flora,
> hecho un mericano jablando inglé.
> .....
>
> -Ripit, ripit, madrina,
> ai cannó undestá.
> ¿Juat was yu tokin, juá?...[122]

Otro asunto patético es el de "¡Veinte en copas!", donde el negro Silvino se "achicharró un pulmón" en la vida "fácil" del juego "en la mesa del café", entre trampas y broncas:

> Se te acabó la fama,
> se te acabó el plasé,
> cuando cantabas en copas
> te cantaron en espadas.
> Se te encangrejó la brisca,
> el tute se encangrejó,
> te quedatte bembiblanco,
> la sánsara fue tu lema
> y no dijiste... ni adió.[123]

Lo que sucede al negro Domingo es otra cosa en "Má vale que te muera": su situación económica es tan precaria que se ha enflaquecido de tal forma que su vida no merece conservarla, porque no puede ni disfrutar la cumbancha, entre las privaciones que sufre:

---

[122] Ibid., p. 19, 20.
[123] Ibid., p. 26.

Si tú no tiene, negro Domingo,
ni un pellejito
pa cumbanchá.
¿pa qué tú quiere viví la vida?
Si tienes tanta fatalidá
"má vale que te muera
pa descansá".124

Cuando la mulata se ha distanciado de la vida de juerga del solar, surge "Tú ere de rumba", en la que se le recrimina haber abandonado su vieja vecindad. En el alejamiento de su gente en la antigua comunidad se ve una actitud de orgullo y de desprecio a los conocidos, amigos y pretendientes. Como ella frecuenta ahora otro círculo social se interpreta lo que ha hecho como una traición a los suyos, por lo cual procede la advertencia:

En la cumbancha e nosotro
no hase fatta gastá moni,
pero en la que'stás metía
no hay quien conocca la rumba
y la rumba pacaíta,
ay, ésa no cuetta ná.
No te meta en alta esfera
que acá e donde reinas tú,
mulata tan chancletera,
mulata jala pa'cá,
tú no sabes d'esas cosas:
tú ere de rumba, veddá.125

El negro maraquero que sufre la frustración amorosa es el mensaje de "Tristeza negra". Mientras la multitud disfruta, él rumia íntimamente su dolor, al compás de las semillas que hace sonar:

---

124 Ibid., p. 35.
125 Ibid., p. 46.

La rumba se termina, la negra se retira,
los negros enronquecen y gritan sin parar;
el pobre maraquero, triste, desaparece,
pensando en la que quiso, tan cruel y veleidosa,
que no lo supo amar.126

18.5 Hay, por lo menos, unos tres poemas adicionales que están íntimamente asociados con acontecimientos del "solar". Son los que parecen más cercanos a la estampa costumbrista, al cuadro típico del arrabal. A esas escenas l e s han llamado versos de corte folklóricos, lo cual no nos parece muy apropiado, en estos casos.

El "Canto de un juicio negro", por ejemplo, está bien cerca de las vulgarizaciones hechas por la subliteratura de las representaciones radiales y de la televisión. En éstas, se ha sustituido la autenticidad por la dramatización falaz, la legitimidad de las situaciones verosímiles, humanas, por el efectismo populachero. Véase, como muestra mínima, la estrofa final de esta falsificación del Negrismo:

No me culpe uste, señó,
ni me amenase, fiscá,
ésa es toa la beddá,
si no, pregunte a Narsiso
si no e beddá, señó Jué.127

En la "Riña en el solá" tenemos la clásica pelea matrimonial entre los negros, con los golpes de él para ella, los destrozos de los utensilios hogareños,

---

126 Ibid., p. 48.
127 Ibid., p. 38.

los gritos e insultos de la ocasión y la curiosidad del vecindario, como requiere el espectáculo:

-¡Corran, corran, que hay jelengue!
-¡Yey, que se acaba el solar!
A la chola de Manengue
con la lata del tamal
volaron jarros, hornillas
y la borra del café;
y no quedó ni una silla
en el cuarto de Mersé.128

La "Canción del dolor profundo" se encarga de un acontecimiento pedestre desde el punto de vita poético, aunque sus efectos reales en la vida de los seres humanos puedanresultar desoladores: el fuego en la barriada de los negros pobres:

Hendiendo los aires
recita la sirena
su poema horrible
-de angustia y de muerte-.

Una caravana
de vehículos rojos
puebla la calle;
lenguas de fuego
recorren la vivienda;
locura de chillidos y sirenas
hartan los aires...129

18.6 Otros tres poemas poseen una relación estrecha. Están íntimamente atados a la infancia y a la niñez: "Canción negra de cuna", "Negrito malcriado" y "Cómo baila el muñeco".

La "Canción negra de cuna", como es fácil advertir,

128 Ibid., p. 42.
129 Ibid., p. 50-51.

pertenece a la estirpe de "Para dormir a un negrito" de Emilio Ballagas y "Druni, Mobila" de Ignacio Villa, Bola de Nieve. Seguramente, si existe, todas ellas son descendientes -repetimos una vez más- de la famosa y desconocida "Canción de cuna de la negra esclava" de Regino E. Boti. La consecuencia final de éstas es la "Canción de cuna para despertar a un negrito" de Nicolás Guillén.

Esta "Canción negra de cuna" de Hernández Santana no excusa el "chantaje" maternal ni tampoco la "amenaza". La finalidad de todo ello es conseguir que el bebé se duerma:

> Si no te duermme, mi nene,
> no te vuá llevá 'la tanda,
> ni te compro galletica,
> ni te regalo bombone.
> Y llamo al brujo Agapito
> pa que te lleve pal monte
> y se coma tus'ojito,
> y te saque to lo diente,
> y te fría la bembita
> en una sartén caliente.[130]

"Negrito malcriado" está en una categoría distinta a las canciones de cuna, naturalmente. El protagonista no es un bebé, sino un niñito travieso que le da "candela" a alguien que lo tiene bajo su cuidado. Claro está, no tiene nada que ver con los "Dos niños" de Guillén en West Indies Ltd. La familiaridad es, sin duda, con "Lavandera con negrito" de Ballagas y "Ne-

---

[130] Ibid., p. 28.

grito preguntón" de Vicente Gómez Kemp.

Este Anselmo no sale del piso y se dedica a pisarle "las chancletas e salí" a la niñera:

¡Uté habrá vitto,
que con ette muchacho
no se puede salí!
Hemos andao tres cuadras
y siá caío sien bese, el muy bobón.
Muchacho, ¿tiés amarrá las pienna,
o te aprietan los sapato,
o é que no quieres i a casa e Juana Pentón?[131]

El primer caso en el que el motivo de atención no es un ser humano en este libro y en todo el Negrismo lírico que hemos examinado hasta ahora es el de "Cómo baila el muñeco". En este poema el centro poético es el objeto de juegos del niño negro. Todo consiste en la explicación de la manera de moverse que tiene el muñeco de cuerda:

Bu-ru-rú-cumbamba,
bu-ru-cumbambá.

Ya volvió el muñeco de su vacilón,
pué ya siguió bailando
como é sabe na má.
Da una vueltesita y se echa pa'trá,
dobla la cabeza
y empieza a corré.
Ya le entró el delirio,
ya le entró el furor;
y baila mi negro, mi negro e jugá;
Bu-ru-rú-cumbambá,
caminó pa'llá;
cataplún -pal suelo-
¡paf! se levantó, gira la cabeza,

[131] Ibid., p. 39.

levantó la pierna y se echó pa'trá.[132]

18.7 La única vez que Hernández Santana aborda el mundo de la religión de los negros es en el poema "Comida de santo". Ya en éste la preocupación ha trascendido los esquemas de la sensualidad y la bachata habituales, así como los asuntos relativos al "solar". Aquí interesa el mundo ceremonial y el sincretismo de los descendientes de los esclavos. En este sentido, son los versos que más cerca se encuentran de las costumbres y las tradiciones de los africanos:

> La negra del catambuco
> es muñanga y ubu-tongo,
> ¡solavaya!
> Vinge Regla,
> en la comida del santo
> está la negra maldita.[133]

18.8 Las famosas procesiones, bailes colectivos o ballets ambulantes que son ciertas manifestaciones públicas de los negros, están representadas por la "Comparsa de Semana Santa". Como los poemas similares de este tema que antes escribieron Felipe Pichardo Moya con "La comparsa" (1916) y a Emilio Ballagas con la "Comparsa habanera", el autor presente hace una extensa descripción del acontecimiento. El enfoque, ciertamente, es exterior:

---

[132] Ibid., p. 61-62.
[133] Ibid., p. 21.

La comparsa conga con Obalufón
viene con caretas
y alacranes de cartón;
y culebras de trapo de horrendo mirar...
África bulle
en el estruendo con que la conga espanta
y sigue en danza con sus faroles
la comparsa bronca de Semana Santa...[134]

18.9 En esta oportunidad es la propia literatura la que motiva al poeta. La obra es Otelo de William Shakespeare. Como es fácil entender, el interés viene por ser el personaje un negro. No es la intención del escritor cubano entrar en ningún tipo de consideración relativo al texto del dramaturgo y poeta inglés. Lo que Hernández Santana hace es "lamentar" lo que no pudo ser la criatura del británico en "Otelo":

Pobre Otelo, pobre Otelo,
tú no conociste los aires enervadores
del lujurioso bongó;
ni saboreaste en las noches de Changó
las rutilantes bachatas
de la "negrá". 135

18.10 Tanto en la creación previa como en esta última, la lírica negrista cubana experimenta con dos nuevas áreas del poetizar. Hacer literatura de la literatura fue el reto anterior. El que se presenta en "Embriago" es el canto a la cultura de los negros por medio de la ciudad de San Cristóbal de La Habana:

---

134 Ibid., p. 54.
135 Ibid., p. 57.

Entré por Jesús María,
-barrio de diablos y negros-
y se me escapó la vista
entre ñáñigos matones...
Bajé a la noche infinita
de mis burlas quejumbrosas
-poemas incognocibles
con sabores de dolor-.
Estaba en Jesús María
como por arte brujera
de muñanga lucumí:
No sé si hacia mí viniste
o si yo vine hacia ti...136

18.11 Si es cierto que Semblanzas negras de Gilberto Hernández Santana se encuentra en la curva del comienzo de la superación del Negrismo lírico cubano, es igualmente correcto que su autor llegó a este filón del poetizar a una edad a la que, por lo menos, tiene que calificarse como precoz.

Hemos visto que el grueso de las preocupaciones cultivadas están dentro de los senderos temáticos que empiezan a mostrarse trillados. Las excepciones a este grueso de la producción las hemos destacado en los lugares que correspondía.

En fin, que la negra y el negro, el mulato y la mulata y la música-baile (la rumba), presiden los versos de este conjunto. Historia, naturaleza, religión, nanas, niñez, comparsa, literatura y La Habana le dan frescura y respiración al afán lírico de Hernández Santana.

---

136 Ibid., p. 60.

El régimen poetizador suyo es parco en el empleo de la metáfora, digamos. El lenguaje fluye dentro de los cauces corrientes de la espontaneidad. A s í, pue s, las imágenes sensoriales tienen un normal desempeño. La onomatopeya ocupa un lugar modesto y ocasional. Los giros populares de las formas expresivas se dan la mano con la palabra correcta y natural. Tampoco la métrica o la rima merecen comentarios específicos, aparte de señalar que la primera emplea tanto el arte mayor como el arte menor y que el verso libre tiene participación junto a la rima perfecta y la imperfecta. Las estrofas se arreglan de acuerdo con patrones heterodoxos que tienen poca o ninguna relación con las formas establecidas por la tradición y la retórica.

19. Rafael Alberti, "Casi son". He aquí un valioso nombre extranjero: el otro gran poeta español de la Generación del 27 que visita Cuba, ya en la declinación de este modo de decir lírico que comenzaba a despedirse en 1935. Con Unamuno y García Lorca constituye la trilogía de autores españoles más universales que tuvieron sensibilidad para cantar al negro. Fueron, sin embargo, los dos andaluces quienes tuvieron la oportunidad de visitar la Isla y envolverse en el ritmo del son. A Alberti le cupo la distinción de haber sido el último peninsular de renombre en asociarse en simpatía con el negro cubano.

Esa relación la establece el poema "Casi son", publicado en 13 bandas y 48 estrellas. Poema del mar Caribe (1936). De suerte que este poema es un magnífico puente estre estos dos años cruciales del Negrismo lírico cubano.

A la luz de su experiencia comunista, Alberti capta inmediatamente la grave situación prevaleciente entre los cubanos. Por eso, exhorta a la fraternidad negriblanca como camino preciso para superar el problema común que poseen: la intervención y el dominio norteamericano de los asuntos político-económicos de la Antilla. Y, en estas condiciones, tanto debe interesar al blanco como al negro cubanos hacer frente al explotador común, puesto que, gracias a esta división nacional, el verdaderamente beneficiado es el capital extranjero. De ahí que el mensaje sea cerrar fila contra el enemigo común:

Negro, da la mano al blanco.
Blanco, da la mano al negro.
Mano a mano,
que Cuba no es del cubano,
que es del norteamericano.

¿Ves, ves, ves?
El negro va a cuatro pies,
el negro baila la rumba,
y aunque se vuelva tarumba
del derecho o del revés,
¿ves?,
el negro va a cuatro pies.

Mano a mano,
que Cuba no es del cubano.

Digo, dice, dice, digo...
digo que el cañaveral
sabe muy bien que el Central
muele con viento enemigo.
Te lo dice un negro amigo.
Blanco, ¿tú no ves
que el blanco va a cuatro pies?
¡Tú, tan listo, y no lo ves!

Los yankis vienen volando,
urracas azucareras,
urracas que urraqueando
hasta nos están llevando
el aire de las palmeras.

Negro, da la mano al blanco,
dala ya,
dásela ya.
Blanco, da la mano al negro,
dala ya,
dásela ya.
Y al yanki que viene y va,
negro, dale ya,
blanco, dale ya,
negro y blanco, dadle ya.

Mano a mano,
contra el norteamericano.
Negro, mano a mano,
blanco, mano a mano,
negro y blanco, mano a mano,
mano a mano,
mano a mano.137

En una especie de coda, Alberti ha escrito unos versos algo accidentales a "Casi son", que acompañan al poema, sin embargo. Aunque tienen una relación nítida con el ambiente cultural cubano, deben verse ajenos al cuerpo del texto que nos preocupa, siempre que el interés radique en el asunto del negro. Dicen así:

(Por el mar Caribe me bajaba el cielo
la voz firme y pura de Juan Marinello,
la desconocida de Pedroso y el

137 Rafael Alberti, El poeta en la calle, p. 77-78.

recuerdo mojado de José Manuel.
Diez era de mayo cuando el "Siboney"
zarpó de la palma cubana al maguey
que el mar mexicano citó a recibirme,
las dagas abiertas, gentil, para herirme.)[138]

Como pudimos darnos cuenta, sobre la base del retruécano, Alberti convoca a la unidad nacional frente al extranjero. Con la pregunta retórica apuntala su planteamiento. Y, por medio de la reiteración, más o menos frecuente o a la manera estribillesca insiste en su propósito. Aunque resulta una perogrullada no está demás puntualizar que aquí el tema del negro tiene una fuerte relación con la tendencia social antinorteamericana, afín con la postura comunista del poeta. En este sentido su actitud es opuesta a la de García Lorca, en quien prevalece un afán esteticista en la captación de la realidad cubana.

20. Marcelino Arozarena. La producción poética de este paciente y meticuloso poeta tiene todavía dos magníficos poemas que ofrecernos dentro de este período: "Evohé" y "Liturgia etiópica".

20.1 A partir de la interjección usada por las antiguas bacantes romanas, el poeta se apodera del vocablo que caracterizaba a aquellas servidoras del dios Baco para hablarle a los negros inmersos en la fiesta o la bacheta. "Evohé", pues, le sirve para llamar la atención a

---

[138] Ibid., p. 78-79. (Subrayados del autor.)

los que se enajenan en el disfrute exclusivo de los placeres. En una expresa referencia al mundialmente famoso caso de Scottboro -sobre el cual ya hemos tenido la oportunidad de hacer algunos señalamientos, a propósito de "Hermano negro" de Pedroso-, Arozarena clama por una mayor conciencia socio-política. La música, el baile y la santería ya han sido suficientes:

¡Evohé!,
suelta el bongó,
suelta el patín de munición de tu cintura;
suelta el gesto en espiral que te exprime el espinazo:
y sin palos de timbal,
sin jícaras de maracas,
sin manteca de corojo ni maíces del embó,
piensa un poco en SCOTTBORO y no en Ogún.

¡Evohé!
¡Evohé!
No seas eco recortado por agria minusvalía,
y no seas sólo eco:
que tus ricas ansias mudas,
que tu voz humedecida por sonoras selvas vírgenes,
es dinamia de heroísmos,
es potencia de proclamas
y no risa de turistas en rumbática secuencia.
¡Evohé!,
tu indigencia, tus hermanos,
son canciones en que debes aprender.

¿No ves que bailas
el son
-nuevo esclavo con pailas
y con
barracón
pero sin tasajo brujo ni esquifación-;
no ves que bailas el son
de tu vida
-a pesar de la síncopa sabida-
con pasos
de latigazos,
no sobre médula, rótula y brazos
sino trapichando el canuto de tu razón?

¡Evohé!,
suelta el bongó,

no seas risa de turistas en rumbática secuencia:
tu indigencia ...
tus hermanos...
piensa un poco en SCOTTBORO y no en Ogún.[139]

La preocupación ya había sido iniciada por Pedroso, como demostramos. De todas formas, éste es el segundo señalamiento en el sentido de que tanta fiesta, tanta música, tanto baile, tanto alcohol tiene que moderarse por parte del negro. Incluso, el fanatismo de la santería debe ceder a la conciencia de solidaridad con otros hermanos de la raza que son discriminados y abusados en Cuba y fuera de Cuba.

Pero, Arozarena es certero en su capacidad metafórica, independientemente de que exprese sus reservas ante el ambiente sin límites de la bohemia. Feliz, a todas luces, es llamar a las contorsiones de los danzantes "el patín de munición de tu cintura". Asimismo, referirse a los movivientos del cuerpo como "espiral que te exprime el espinazo" es una expresión de gran eficacia.

Su invitación a que se "desvista" del timbal, la maraca y los rituales de sus creencias es con el fin de que su capacidad de vida asuma una dirección de mayor trascendencia por el camino del heroísmo social.

20.2 Podemos decir con toda propiedad que la "Liturgia etiópica", publicado en Adelante de La Habana,

---

139 Marcelino Arozarena, Canción negra sin color, p. 18-19.

en noviembre de 1936 -"Evohé" apareció en la "Revista Bimestre Cubana de La Habana, perteneciente a mayo-junio de aquel mismo año- es la otra cara de la moneda. Vuelven los versos ha ocuparse del ritmo de la música de los negros.El poema dedica su atención al baile de la mulata Mersé, a la cual acompaña su compañero ("ecobio") José Caridá. Sólo que aquí se trata de una manifestación ritual de origen africano, en vez de las derivaciones criollas de la música cubana:

Sobre la liturgia pura del etiópico ancestral
tonante toque en tumulto tam tam tamtamborilea.
No hay un viro,
ni hay un giro
en que no bulla la bulla de la bacha que emborracha
diluida en la guaracha de la timba del solá.

-¡Tiempla los cueros, José Caridá!
Llama a tu ecobia que baile el bembé,
que mueva la grupa,
que estire los pies,
que salte,
que grite,
se agache, se pare y se vire al revés.

Lasciva, rugiente, se ríe Mersé:
desencaja la cintura
y la apura con bravura en tamtambaleante paso
que es en su ebúrnea canela
mórbida y vibrante estela de lujuriante sopor.

En torpe rebambaramba de aguardiante y de sudor
tonante toque en tumulto tam tam tamtamborilea.
Entona su canto José Caridá;
lamiendo la bemba vigila a Mersé;
y en tanto cansado y sudado cantaba el bembé
pensaba orgulloso:

-Tu paso sabroso que mata, mulata,
lo e'tá protegiendo Babalú Ayé.

Violentamente vibrando sobre el parche que se parte,

ecos secos repercuten su macámbica genial:

-Teberé, monina, teberé:
¡qué sabroso baila mi ibana el bembé!

Y no hay bulla que no bulla de la bacha que emborracha
diluida en la guaracha de la timba del solá.

-¡Tiempla los cueros, José Caridá!
Llama a tu ecobia que baile el bembé,
que mueva la grupa,
que estire los pies,
que salte,
que grite,
se agache, se pare y se vire al revés.

Lasciva, rugiente, se ríe mersé.
Y mientras la mulata su cuerpo menea,
tonante toque en tumulto
tam tam tamtamborilea
sobre la liturgia pura del etiópico ancestral.[140]

Varios rasgos del poema merecen ser destacados: éste, como "Caridá", utiliza la aliteración y la rima interior con bastante frecuencia. Como era natural esperarse, la onomatopeya (tam tam) y los términos de ese origen están presentes (tamtamborilea), como parte del ambiente litúrgico. Claro, no podían faltar los giros de la potencia o agrupación ñáñiga, así como sus divinidades (ecobia o compañera; Babalú Ayé o San Lázaro). Otros vocablos afines son: tébere, monina e ibana, que significan "cállate", "hermano de sangre" y "mujer". Los cubanismos como timba (fiesta), bembé (baile africano de corte sensual y hasta sexual), rebambaramba (escándalo) y macámbica (enredijo, cosa difícil o desconocida) acaban de crear la atmósfera del esoterismo en que está concebido el poema.

---

[140] Ibid., p. 13-15.

Como en muchos de los poemas de este corte, el dinamismo predominante se hace evidente en el empleo profuso de los verbos en los que prevalece el movimiento. Así, tenemos: mueva, estire, salte, grite, agache, pare y vire, entre otros.

21. Ramón Guirao. Resulta una agraciada coincidencia que el poeta que inició el Negrismo lírico de vanguardia en Cuba sea quien cierre el momento de auge o plenitud con dos poemas suyos, publicados en este año de 1936. Pero, como si eso no fuera suficiente, es el mismo Guirao el que, dos años más tarde, se encargó de hacer la antología en la que se recoge lo mejor de este tipo de expresión poética: Órbita de la poesía afrocubana (1938). A pesar de esta fecha, el último año que consta en el libro es el que nosotros escogimos para cerrar este período de apogeo estético de la negritud en esta Antilla.

21.1 Las "Décimas" son tres. En un despliegue poco usual del Negrismo, el poeta nos ofrece este asunto a través de una estructura de origen culto que, en las Antillas, fue adoptada por la expresión popular del campesino blanco. En este sentido, Guirao ha llegado a fundir el contenido negro con el arte del hombre blanco en el vaso que mejor sintetiza la poesía nuestra.

En cada estrofa se resumen los elementos que nos son familiares en estos casos: ritmo, baile y ritual ñáñigo. A lo cual sigue la particularización de los ingredientes

afines a esos tres centros básicos de interés:

1

Porque al ritmo de la conga
se mueven nubes de nalgas:
pez vivo bajo las algas...
¡Asunción, Niña Bitonga,
Remigio André, Pepe Longa!
Plateado cristal quebrado,
gallo y plumas, desplumado,
sin redoble de atabales.
Santo negro de los males
por el aire, desalado...

2

Muerte ya tan cerca y sola:
que no hable Tula de changa
con risa de Ña Bundanga,
envuelto en flecos de ola
su vientre de caracola.
Que sí, dijo la culebra
al golpe que no la quiebra.
Que no, dijo la malamba,
pasito a paso de zamba.
¡Ñata, yamba, ñeque, yebra!...

3

Cera amarilla de altares,
jengibre y escoba amarga
cuando la sombra se alarga
tostada sobre los mares.
Filo mellado de ijares,
canto nuevo bajo el ala;
el dolor todo lo iguala
en las cuerdas de mi tres.
¡Sin voz, pero del revés,
llanto de la vida mala![141]

La alusión a los estudios de los ñáñigos y los demás integrantes negros de la sociedad cubana en la obra sociológica y de antropología cultural de Fernando Ortiz

[141] Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, p. 58-59.

es evidente en la frase "vida mala". El estudioso cubano cobijó inicialmente sus estudios bajo el rótulo de "mala vida" cubana, por influencia de Lombroso y su escuela.

21.2 El poema "Sexteto" consta de seis décimas. El título y el contenido de cada estrofa refieren a la agrupación criolla de seis instrumentos: guitarra-tres, maracas, bongó, clave, contrabajo y cornetín. El título apela, además, al número de partes que compone el texto.

Cada una de estas voces del conjunto aparece bajo el lente apreciativo de Guirao, que ve en ellos rasgos y cualidades humanas. No es extraño, entonces, que la prosopopeya figure como un recurso primordial en estos versos. La estimación dentro de los cánones del animismo varía de acuerdo con el instrumento que se considera.

Cuando Guirao publicó este poema y el anterior en las páginas de la revista Grafos de La Habana, la lírica del Negrismo cubano veía publicados dos de sus últimos y mejores poemas en la hora de la plenitud.

Así lee "Sexteto":

1

(GUITARRA-TRES)

Boca, lágrima, madera,
cuerda de acero y espina
al dedo que no te afina
clavándose en tu cadera.
Amante de larga espera,
espera larga de amante.
Jacinto, nata, flamante
galope de cal y plata,
diapasón de agua escarlata

para mi sangre quemante.

2

(MARACAS)

Quien por el aire te ve,
china furiosa de fibra,
revuelo de mangas vibra
en ademán que yo sé...
Aquí dentro te clavé,
por dolorosa empuñada,
fruta de mano morada.
Nueva pared para el tope:
al ritmo de tu galope
vieja canción recordada.

3

(BONGÓ)

Que no te escuche el rumbero
caliente de llama entera,
que dentro de ti no muera
el látigo del negrero.
Cara y cruz, tú, bongosero:
risa blanca y piel morena
cuando mi cuero resuena
la bóveda de tu mano.
El blanco repita: hermano,
brazo a brazo, voz serena.

4

(CLAVE)

Cerca de mí, contra el viento,
la tibia garganta sabe
la negra voz de la clave.
Detrás de mí, sin lamento,
la guitarra, por momento,
se queda desamparada;
ceñida no, desligada
del seco llanto de cruz
que a gotas hiere de luz
la larga bata rosada.

5

(CONTRABAJO)

Si aquí la fama derrama

virutas sobre tu caja,
sencilla fue la mortaja:
polvo, sombra, seca rama.
Oculta mano de grama
resbala por tu cordaje.
Hoy, olvidado moblaje
en casa del cunbanchero;
con plata no, sin dinero,
pero con mucho coraje.

6

(CORNETÍN)

Llaves, caracol de cobre
en el azul trompetero,
hacia lo alto viajero
en espera que te nombre,
con ansias de lo que sobre
para tu gloria futura.
Cornavoz de punta dura
clavado en el firmamento
del son, imagen del viento
en fijo salto de miura.142

La exquisitez de la estilización de Guirao en estos poemas revela que ya su inclinación por la pureza lírica -de la cual fue uno de sus mejores cultivadores y con lo que tendía el puente entre las dos tendencias operantes en la poesía de la Isla durante esos años- era el norte seguro de su labor creadora.

Por último, no se olvide que cada uno de los instrumentos caracterizados por medio de su descripción y de las comparaciones correspondientes es un integrante de la "orquesta" de los negros participantes en la música popular: la rumba, el son, etc.

---

142 Ibid., p. 59-62.

22. Remate. Este capítulo es el más importante dentro de la producción lírica del Negrismo cubano. En un lapso de cinco años madura la obra de los autores fundamentales de este modo de poetizar en la Isla. Nicolás Guillén, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Vicente Gómez Kemp y Gilberto Hernández Santana publican obras en las que se reúne buena parte de la cosecha más importante de esta corriente estética. De esta producción quedaron títulos ya clásicos, junto a otros menos conocidos: Sóngoro cosongo, Bongó, Cuaderno de poesía negra, West Indies Ltd., Acento negro y Semblanzas negras. Otros dos circularon en esos días. Uno finalmente apareció muy tardíamente: Canción negra sin color. El otro permaneció como un proyecto irrealizado: Bacha. Por otra parte, la aparición de Negro -aún cuando contiene tres poemas tangencialmente asociados con la producción en boga- es un libro dedicado a otros intereses sentimentales.

Varios nombres significativos refuerzan la creación dedicada a la poesía de los negros, a pesar de que no dejaron un conjunto específico. Esos poemas sueltos, en ocasiones, son suficientemente importantes como para colocarlos entre los poetas de primera magnitud, con una aportación limitada cuantitativamente, pero de un gran valor cualitativo. Otros, como es natural, participan con una incursión mínima en esta clase de versos, por lo cual el peso de esa palabra es pequeño.

Recordemos ahora a Marcelino Arozarena, Regino Pedroso, Emilia Bernal, José Antonio Portuondo, José Rodríguez Méndez, Ignacio Villa (Bola de Nieve) y a José Z. Tallet. A éstos hay que sumar a dos españoles que dejaron constancia de su conmoción ante el tema del negro: Miguel de Unamuno y Rafael Alberti. En el período anterior de los inicios y el despegue de esta preocupación poética, entre 1926 y 1931, dos españoles-cubanos: Alfonso Camín y Alfonso Hernández Catá, y un andaluz universal: Federico García Lorca, se habían iniciado en esta apreciación. Camín fue el originador, durante el Vanguardismo, de este asunto en Cuba, y a Federico García Lorca le reconoce como artífice de uno de los más bellos "sones" dedicado a la Antilla dentro de esta materia.

Los versos dirigidos o en estrecha relación con el mundo de la música y el ritmo de los negros llevan a sus máximas posibilidades al son como estructura poética y a la rumba como motivo estético. La negra y el negro, la mulata y el mulato son descritos y caracterizados dentro de las posibilidades más inimaginables en la ejecución de la rumba. La sensualidad y la sexualidad de la hembra se viste de un lenguaje altamente sugeridor, en el que las caderas son la parte del cuerpo más destacada. Interesan de éstas la monumentalidad y la furia de su movimiento. Esta visión hiperbólica desemboca, en muchas ocasiones, en las comparaciones zoológicas que igualan

a la mujer con animales inferiores, como la yegua, por la posibilidad de asociación con los glúteos. "Grupa", dicho sea en este momento, es un término "clásico" para referirse a las nalgas de esta "nueva Eva" por los poetas de la hora en que estamos ubicados. No es exagerado establecer que, un sector considerable de los autores del Negrismo, rindieron culto a la esteatopigia. En este sentido, hay un descenso objetivo en la consideración de la mulata y la negra, aunque subjetivamente la finalidad del autor no haya sido peyorativa.

La musa del Negrismo se compara también con la culebra. Esta imagen antiquísima -se remonta a La Biblia y a los cultos iniciales de la gran mayoría de los pueblos asiáticos, europeos, africanos y americanos- le imparte a la mujer una tónica de lubricidad. Otras semejanzas establecidas se valen de las aves (como el gavilán, digamos) y de objetos como árboles (la palma...) y otros de la diversión de la niñez (el papalote, por ejemplo).

En ese ambiente de la música y el baile se nos ofrece, además, una atmósfera de bohemia que, en algún caso, se concreta en el cabaret de corte turístico. Allí se encarna la famosa rumbera, que tanto auge tuvo en el cine mexicano de los años cuarentas y cincuentas.

De todos modos, en el salón cubano o en el escenario más general de Latinoamérica, el poeta presta interés a los instrumentos de la orquesta criolla: el bongó,

la clave, las maracas, el contrabajo, el tres y el cornetín. Otras variantes de esas voces musicales, en los distintos conjuntos, son el atabal, la botija, el cajón y la guitarra. Cuando la música es de naturaleza ritual o litúrgica, los sonidos provienen del ekón (cencerro ñáñigo), del agogo (campañilla cónica yoruba), del atcheré (maraca lumí), del chekeré (tipo de maraca africana cubierta con cierta red que posee unas especies de piedrecillas que le permiten emitir su sonido) y una infinidad de bombos, tambores o congas de diversas formas y tamaños.

El negro, sin embargo, tiene otras dimensiones en la poesía del Negrismo cubano. Hay toda una galería de personajes de la vida arrabalera del solar. Allí figuran el chulo-vividor y la prostituta que lo mantiene; el malote o matón, que es temido por su peligrosidad; el músico o negro fiestero, que disipa sus noches en la música y la bebida. Figura allí una especie de "figurín" que se complace con vestir bien y enamorar a las hembras del lugar.

Pero hay también otros que viven en la precariedad del desempleo, en el cuartucho inmundo (la accesoria). El enfermo de tisis y la mujer que cocina, cose, lava y plancha languidecen en el lugar.

Entre estos seres respira el tono de ironía, sátira y crítica social de los escritores que, desde el humorismo o la denuncia, flagelan a las clases y a la so-

ciedad que engendra los privilegios para pocos y engorda las injusticias para las grandes masas de los negros y de los pobres. Existe, en todo momento, una condena al discrimen racial, que divide a la nación y enfrenta a cubano contra cubano.

Otra dimensión es la que asume una postura militantemente socio-política. Se ataca a los funcionarios oportunistas y aparece la condena al imperialismo. Los norteamericanos emergen como explotadores y dueños de las propiedades. Tampoco deja de caracterizárseles como borrachones o turistas incultos y superficiales.

Estos enfoques están dentro de lo que podemos identificar como el acercamiento sociológico de la realidad cubana -habanera, sobre todo- de la tercera década de este siglo.

Pero hay lo que sería legítimo colocar dentro de la perspectiva de la antropología cultural y de la tradición literaria popular.

Los poemas dedicados a recrear el sincretismo religioso de los negros entrañan casi siempre dificultades de comprensión como resultado de la necesidad existente de conocer las prácticas litúrgicas o rituales de estos descendientes de los negros esclavos, muchos de ellos íntimamente asociados a las creencias yorubas o lucumíes. Sus deidades y las equivalencias con el santoral católico, los objetos ceremoniales y los instrumentos musicales,

requieren un conocimiento particular de la santería y del esoterismo de los negros.

Más lejos todavía va el tratamiento de la esclavitud con su cadena de atropellos. Los vejámenes padecidos por aquellos seres humanos es una de las barbaridades históricas más bochornosas de la humanidad. Fue un genocidio como pocos han ocurrido desde que el hombre rige la vida en este planeta. España, Portugal, Francia, Inglaterra, Holanda y Bélgica, entre otros países europeos, cargan mayormente con esta afrenta, entre los pueblos cristianos que auspiciaron, ejecutaron y se beneficiaron de esas actividad capitaneada por las burguesías nacionales de esos países.

Otra presencia del negro se concreta más bien en la reproducción de los cánticos, las ceremonias y otras manifestaciones suyas conservadas en el folklore y que los poetas han matamorfoseado en sus versos para darnos un perfil "espontáneo" y natural de esta raza en sus contornos más prístinos.

Y, además, se ha creado una veta tierna de cantos de cunas o nanas a negritos que no quieren dormir, asimismo como canciones de queja o de reprimendas cariñosas a niñitos desobedientes, los cuales causan problemas a los padres o a las niñeras asignadas para cuidarlos durante un lapso relativamente breve.

Los poetas de este momento vanguardista ha optado,

en su mayoría, por el cultivo de versos de arte menor, arte mayor o una combinación de ambos, en estrofas o estructuras que tienden a apartarse de las formas académicas o retóricas. La rima puede ser consonante o asonante, aunque también los versos se arreglan de acuerdo a patrones rítmicos que responden a los dictados de la música y el baile negros.

Que sepamos, ningún otro país nuestro tiene tantas figuras importantes en la poesía del Negrismo en este lustro estudiado en este capítulo. Tampoco en ningún otro lugar se dio un número semejante de libros sobre el tema como los que que analizamos aquí.

Esta aportación de Cuba a la cultura del negro caribeño y del hombre americano, en general, es uno de los legados artísticos de mayor riqueza a nuestras letras hispanoamericanas del siglo XX.

CONCLUSIONES

La presencia del negro en las letras españolas responde a la realidad histórica de su participación en la vida cotidiana de los pueblos que lo han hecho objeto de preocupación literaria. Ese es el caso de España, por ejemplo, donde se registra su inserción temprana en la lírica romance.

El señalamiento de que un "morenito" sea motivo de interés de una joven enamorada en la jarcha mozárabe número 32 de las que Samuel M. Stern y Emilio García Gómez dieron a conocer a partir de 1948, es una prueba concluyente de la estimación que ciertos hombres de color habían alcanzado entre algunas mujeres alrededor de los siglos XI al XIII. Es sabido que ya el mundo árabe de la Península contaba entre su gente con un sector de negros. No en balde África había servido como puente para que las tribus musulmanas del oriente penetraran el mundo occidental por la puerta de la antigua Hispania.

Dejando a un lado el empleo de la palabra "negras" en el Poema de Mio Cid, con una significación ajena a la racial, en esa primera mitad del siglo XII, es a finales de esta centuria o a principios del siglo XIII cuando aparece un personaje negro prominente en la poesía dramática del Auto de los Reyes Magos. El negro

Baltasar de este mañanero fragmento teatral en la lengua castellana nos brinda al primer personaje de esta raza envuelto en un dilema entre la fe y la razón. Es el protagonista "oscuro" más viejo en la lengua del reino de Castilla.

Desde estonces hasta nuestros días este asunto ha sido tema de estudio tanto en España como en América. Sobre todo, en este siglo, al calor del estímulo del descubrimiento de las culturas negras africanas por los artistas europeos de finales del siglo pasado y principios del novecientos, hasta después de las llamadas guerras mundiales. Luego de la última gran conflagración capitalista, a raíz del proceso de descolonización de los países superexplotados de Asia, África y América Latina, la atención mundial volvió a tomar en cuenta a las culturas negras.

Ahora bien, como era natural, la inclusión del negro en las sociedades caribeñas de las Indias respondió a la necesidad de mano de obra doméstica en los primeros años del Descubrimiento, la Conquista y la Colonización. Una vez exterminadas las razas indias aborígenes, el negro pasó a desempeñar sus tareas de siervos hogareños, sus labores en la minería y los trabajos de la ganadería y la agricultura, en su condición de esclavos.

Una exigua minoría disfrutó de la libertad en esos

años, por razón de distintas circunstancias. Así, algunos pudieron desenvolverse como soldados, comerciantes y propietarios en distintos lugares. Éstas, sin embargo, eran las excepciones.

Con la institucionalización y la intensificación de la esclavitud, el mundo insular del Nuevo Mundo y no pocas regiones continentales se convirtieron en enclaves de la raza negra. Este proceso, que llegó a despoblar considerablemente al mundo africano, representó la pérdida de incontables millones de vidas. Aquella travesía insalubre y hacinada de los barcos negreros, no obstante, trajo el perfil negro de América. La sed de explotación capitalista en las nuevas tierras costó otras cifras en millones de seres humanos que nunca sabremos con certeza. Los que sobrevivieron a los vejámenes, las golpizas, las mutilaciones, el estupro, el hambre, la miseria y las enfermedades, fueron -en gran medida- la materia sobre la que los escritores hicieron sus obras.

Como en España, el negro de nuestros diversos países fue objeto de la atención de los ojos de los artistas más sensibles a esta tragedia humana. Esto no quiere decir que siempre fueron los más talentosos quienes se fijaron en ellos.

En nuestra más importante literatura colonial, el negro figura como un ingrediente indispensable del

experimento de transculturación que se llevó a cabo en esta orilla del Atlántico. Como conglomerado empezó su suerte en las letras españolas de los descubridores, los conquistadores, los sacerdotes, los aventureros y los escritores que se lanzaron a la tarea de fundar un Nuevo Mundo.

A medida que se fraguaron las sociedades y los escritores criollos se empeñaron en producir una obra nativa, el negro la penetró como autor, a la vez que figuraba en los escritos de los peninsulares que se incorporaron a esos respectivos medios. La tónica en la lírica inicial se complació con verlo desde el ángulo del humorismo. Pero, la risa y la ironía, fueron cobrando seriedad a medida que se iba revelando el peso de su desgracia.

Nombres como los del mexicano Bernardo de Balbuena, el canario Silvestre de Balboa, el malagueño Rodrigo Carvajal y Robles y el toledano Fray Damián López de Haro fueron algunos de los creadores previos a la aparición de la primera gran figura del Negrismo hispanoamericano: Sor Juana Inés de la Cruz. Ésta es la más alta poeta en el cultivo de este tema en la lengua española de todos los tiempos y una de las cimas en su tratamiento, independientemente de que se trate de hombres o mujeres. Sus versos establecieron una serie de pautas temáticas, técnicas y linguísticas, en la líri-

ca americana, que duran hasta nuestros días. Ella, naturalmente, es el enlace perfecto con los más importantes poetas del Siglo de Oro que se ocuparon del negro: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca. Claro que antes y después de éstos hubo otros con los que Sor Juana tiene nexos de afinidad en el acercamiento a este ser: Rodrigo de Reinosa, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda y Simón Aguado, entre otros.

La lista de líricos nuestros que constan como antecedentes y precursores después de la ilustre monja mexicana es extensa. Vamos a dejar una muestra de algunos solamente antes de ocuparnos de reseñar el asunto específicamente en Cuba: Gabriel de Santillana en México; el andaluz peruanizado Juan del Valle y Caviedes; el mexicano José Vasconcelos -el primer autor en hacer versos sobre su propia realidad racial-, llamado El Negrito Poeta; el también andaluz Esteban de Terralla y Landa (Simón Ayanque); el poeta popular dominicano Juan Antonio Alix; los peruanos Felipe Pardo Aliaga y Manuel Atanasio Fuentes (El Murciélago) y el colombiano Candelario Obeso, quien primero publica un libro dentro del Negrismo decimonónico.

En lo que respecta a los orígenes del motivo en la poesía cubana, éstos se remontan al siglo XVII, cuando se escribe el Espejo de paciencia (1608), cuya pa-

ternidad corresponde al canario Silvestre de Balboa, avecindado en Puerto Príncipe (Camagüey). Este poema épico en la Isla es la única obra en la que el negro tiene un escenario por casi doscientos años en la llamada poesía culta de los autores conocidos. No fue hasta el presente siglo que se recogieron algunas muestras de la poesía popular en la que el negro es protagonista. Lo más interesante de esta corriente creadora es que revela la supervivencia de una veta lírica donde se trasunta la riqueza poética de las culturas africanas. Son versos generalmente de un gran mérito rítmico. El desconocimiento de sus lenguajes influyó, sin duda, a que la apreciación de los blancos viera en sus estructuras la manifestación de misterios y sincretismos que acaso no existían para ellos.

De todos modos, fue en el siglo XIX cuando aparecieron las primeras figuras negras de Cuba con talento en el arte del verso. El mulato Plácido y el esclavo Juan Francisco Manzano son ejemplos de dos autores cuyos poemas, en términos generales, están dentro de las concepciones del arte practicado por los peninsulares y los criollos blancos.

El Romanticismo, que abarcó prácticamente todo el ochocientos en la Antilla, no tiene artistas descendientes de africanos que superen la labor de los dos que acabamos de mencionar. Fueron, más bien, motivos

patéticos que seguían siendo esclavos de una estética arrogante o paternalista. El negro era un ser lastimoso, derrotado o muerto. No hay un solo ejemplo en el que se conciba como héroe épico de la libertad, tal como ocurre con personalidades blancas de la lucha por la Independencia. No posee la poesía cubana de ese momento un arquetipo lírico que honre a un Antonio Maceo, pongamos por caso.

La bailadora mulata sí tiene un exponente de méritos en Domingo Muñoz del Monte. Con él se concreta un estereotipo que ofrecerá, con el correr del tiempo, modelos femeninos de fuerte sabor lúbrico. Música, danza y sensualismo se convierten en una trilogía de factores indispensables para la apreciación de la mulata y de la negra.

Por otra parte, Bartolomé José Crespo y Borbón, Creto Gangá, es responsable de darle forma definitiva al negrito costumbrista del momento. Pero él también es responsable de atarlo a la risa y hasta a la chacota populachera, que acabó por falsificarlo y degradarlo en la insustancialidad. Pero, por encima de todo, su capacidad para la captación de sus peculiaridades lingüísticas agregan a su capacidad dramática y versificadora un elemento indispensable para conocer actualmente sus caracteres expresivos básicos.

Algo de la elegancia y la musicalidad del Modernismo gana el negro en los versos ocasionales de Rubén

Darío y Salvador Rueda, cuando el nicaragüense y el español visitan a Cuba a finales de la última década del siglo pasado. Algo del refinamiento y de las innovaciones estructurales de aquel movimiento alcanzó al Negrismo de los poetas ubicados entre dos mundos. Fueron los posmodernistas José Manuel Poveda, Felipe Pichardo Moya, Agustín Acosta y Regino E. Boti en quienes mejor se reflejaron las depuraciones de la estética rubendariana. Ellos, además, son los precursores inmediatos más importantes de los poetas de la Segunda Generación Republicana, en lo que se refiere al negro.

Luis Palés Matos en Puerto Rico, Alfonso Camín en Cuba e Ildefonso Pereda Valdés en Uruguay iniciaron el Negrismo lírico hispanoamericano en este siglo, al calor de los "ismos" europeos de finales de la centuria pasada y las primeras décadas de la presente época. También, naturalmente, les sirvió como estímulo el Renacimiento Negro norteamericano.

Alfonso Camín fue el menos representativo de la "subversión" artística del Vanguardismo. Era un personaje que conservaba mucho de la impetuosidad romántica, que se traducía en una retórica desbordante. La pasión encendida de su palabra había puesto en su vaso muchas de las fórmulas de un modernismo acriollado, que se regodeaba en la sensualidad. Es dentro de esta actitud que su tratamiento de la negra y la mulata cubanas aportan al desarrollo de una nueva estimación de la mujer,

que había sido echada de menos o despreciada dentro de los cánones poéticos de los poetas anteriores.

No fue un accidente que Ramón Guirao, José Z. Tallet, Nicolás Guillén, Emilo Ballagas, Alejo Carpentier, Marcelino Arozarena, José Antonio Portuondo, Vicente Gómez Kemp, Alfonso Hernández Catá, José Rodríguez Méndez e Ignacio Villa, entre otros, plasmaran el Negrismo lírico cubano. Si observamos que, con Camín, la actividad ocupa el lapso aproximado de una década (1926-1936) y estamos atento al hecho de que ese período fue crucial en la vida cubana, podremos visualizar mejor este acontecimiento artístico. No se olvide que estos años corresponden fundamentalmente al machadato (1925-33), la tiranía más sagrienta de la vida republicana hasta ese momento. Sólo puede compararse después con la dictadura de Fulgencio Batista entre los años de 1952 al 1958.

Esos diez años se caracterizaron por la creciente crisis de la vida republicana que prohijaron los gobiernos corruptos o incapaces que operaron a partir del 20 de mayo de 1902, cuando se proclama oficialmente la independencia. El nacionalismo cubano había alcanzado momentos de gran efervescencia pública, como ya podía apreciarse por la famosa protesta de "los trece" del Grupo Minorista. El minorismo era una élite representativa de la intelectualidad artístico-política cubana. El equipo de la protesta, por voz de Rubén Martínez Villena, dejó sentir su inconformidad de que un funcio-

nario corrupto de la administración de turno ocupara un lugar de honor en un acto de la Academia de Ciencias.

Los creadores del Negrismo poético, por consiguiente, vivieron un intenso período de huelgas, protestas obreras y estudiantiles, en un escenario en el que José Antonio Mella, Pablo de la Torriente Brau y Rubén Martínez Villena encarnaron una voluntad revolucionaria. Ya en 1923 se había fundado la Universidad Popular José Martí, como parte de un intento de reforma en la educación universitaria. Dos años después, en 1925, se organizó el Partido Comunista de Cuba.

Puede decirse, pues, que la mayoría de los poetas del Negrismo representaba la izquierda revolucionaria con este tipo de poesía. Por eso es que el tema del negro en esta generación tiene que apreciarse como parte de un proceso social que iba enderezado por sus diversas vertientes -políticas, económicas, sociales y culturales- a constituirse en una expresión radical de la estética vanguardista. Fue parte del movimiento que retó los convencionalismos literarios y que, en el más ingenuo de los casos, no dejó de tener una connotación social.

Naturalmente, hubo diferentes grados de audacia en el manejo del asunto. Desde quienes exaltaron a la negra y a la mulata -en olvido de la mujer blanca, aunque la visualizaron como un signo de la expresión sexual-, hasta los que trascendieron la música y el baile, exis-

tieron propósitos de desafío al arte prevaleciente e intenciones de "subversión" artística. En los casos de más clara conciencia socio-política, observamos el abandono en los énfasis raciales por unas intenciones de corte sociológico fundadas sobre la lucha de clases en la república neocolonial de economía dependiente del capitalismo internacional. Pedroso, Guillén, Arozarena y Rodríguez Méndez son buenos representantes de esta actitud ideológica.

En fin, que el Negrismo lírico, en tanto y en cuanto es la expresión artista dedicada al negro cubano -el sector popular más abusado y explotado de la sociedad-, representó un desafío artístico revolucionario en su medio y figuró en la amplia insurgencia desatada en la vida nacional.

Como parte del movimiento de vanguardia, constituyó una expresión genuina del arte del siglo XX, puesto que el Modernismo, a nuestro juicio, es una manifestación de la cultura hispánica decimonónica. Fue en los "ismos" donde se recogió la iconoclasia occidental del novecientos. Pero, resulta que ese auge negrista alumbró el redescubrimiento de un ingrediente esencial de la idiosincracia americana. En gran medida, del americanismo caribeño.

Y así, el Negrismo lírico cubano -hermano del que floreció en las otras Antillas y en otras regiones de Centro y Sur América- queda en la historia literaria

de nuestra lengua como un ejemplo de la dignidad estética, en la cual la poesía es el vehículo de la expresión de los más legítimos valores humanos. Su calidad artística se toma de la mano con la responsabilidad social y, desde entonces, somos más grandes como escritores y como seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

I. Autores, libros y poemas*

1. Acosta, Agustín, "Canto VIII: Los negros esclavos", La zafra. Poema de combate, La Habana, Minerva, 1926, p. 67-71.

2. Alberti, Rafael, "Casi son", El poeta en la calle (Obra civil), Madrid, Aguilar, 1978, p. 77-79.

3. Anónimo, "Canto congo de cabildo para tres tambores", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 4-5.

4. _____, "Canto de cabildo", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 3-4.

5. _____, "Canto para matar culebras", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 7-9.

6. _____, "Canto para toque de rumba", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 12-13.

7. _____, "La culebra se murió", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 11.

8. _____, "Mamá Iné", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y

* Se incluyen en esta sección de la Bibliografía a los autores y a las obras estudiadas en este libro.

Cía., 1938, p. 9-10.

9. _____, "Mandinga moro", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 11-12.

10. _____, "Son", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 14.

11. _____, "Son de Ma Teodora", en Alejo Carpentier, La música en Cuba, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 287-288.

12. _____, "Ta Julia", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 6-7.

13. Arozarena, Marcelino, "Canción negra sin color", Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, p. 11-13.

14. _____, "Caridá", Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, p. 9-11.

15. _____, "Evohé", Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, p. 18-19.

16. _____, "Justicia", Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, p. 15-16.

17. _____, "Liturgia etiópica", Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, p. 13-15.

18. Balboa, Silvestre de, Espejo de paciencia, Ed., intr. y not. de Ángel Aparicio, Miami, Universal, 1970, 91 p.

19. Ballagas, Emilio, Cuaderno de poesía negra, Órbita de Emilio Ballagas, Pról. de Ángel Augier; Sel. y not. de Rosario Antuña, La Habana, Unión, 1965, p. 67-98.

20. _____, "Elegía de María Belén Chacón", Órbita de Emilio Ballagas, Pról. de Ángel Augier; Sel. y not. de Rosario Antuña, La Habana, Unión, 1965, p. 72-73.

21. Bernal, Emilia, "Cante negro", Negro. Poemas, La Habana, Molina y Cía., 1934, p. 37-38.

22. _____, "Otoño", Negro. Poemas, La Habana, Molina y Cía., 1934, p. 25-26.

23. _____, "Pancha Martínez", Negro. Poemas, La Habana, Molina y Cía., 1934, p. 71-72.

24. Byrne, Bonifacio, "El sueño del esclavo", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Ant., ord. y publ., La poesía moderna en Cuba (1882-1925), Madrid, Hernando, 1926, p. 126.

25. Cabrera Paz, Manuel, "Exclamaciones de un negro", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 18-23.

26. _____, "Los esclavos de Cuba", en Armando Guerra, "Presencia negra en la poesía popular cubana del siglo XIX", Estudios afrocu-

banos, La Habana, 1939, III, 1-4, p. 25-26.

27. Camín, Alfonso, "A orillas del Tuinicú", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 171-172.

28. _____, "Cangrejo moro", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 157-158.

29. _____, "Damasajova", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 175-176.

30. _____, "El café", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 55-56.

31. _____, "El café", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 167-170.

32. _____, "El guaricandilla", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 111-116.

33. _____, "El tabaco", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 153-156.

34. _____, "El yanque de Jiguaní", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 23-26.

35. _____, "Elogio de la negra", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 157-165.

36. _____, "La danzarina dorada", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 27-33.

37. _____, "La negra Panchita", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 101-106.

38. _____, "Mis mujeres", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 191-202.

39. _____, "Monotonía", Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, p. 173.

40. _____, "Serenata negra", Carey y otros poemas, México, Norte, 1945, p. 119-132.

41. Carpentier, Alejo, "Blue", Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 215-216.

42. _____, "Canción", Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 214.

43. _____, "Juego santo", Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 218-219.

44. _____, "Liturgia", Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 211-213.

45. _____, "Mari-Sabel", Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 217.

46. Crespo y Borbón, Bartolomé José (Creto Gangá), "Canto de bodas", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, p. 96-97.

47. _____, "La mulata", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, p. 94-95.

48. _____,

"Laborintos y trifucas de canavá", en José Lezama Lima, Antología de la poesía cubana. Siglo XIX (2), III, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, p. 154-170.

49. _____, "Yo me va pa Califonia", en José Lezama Lima, Antología de la poesía cubana. Siglo XIX (2), III, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, p. 145-150.

50. Darío, Rubén, "La negra Dominga", Poesías completas, 10ª. ed., Madrid, Aguilar, 1967, p. 951.

51. García Lorca, Federico, "Son de Santiago de Cuba" /"Son de negros en Cuba"/, en Juan Marinello, García Lorca en Cuba, La Habana, Ediciones Especiales, 1965, p. 19-20.

52. Gómez Kemp, Vicente /Ramiro/, Acento negro. Poemas, "Carta a un poeta que comienza por lo negro" de Juan Marinello, La Habana, Hermes, 1934, p. s. n. /33/.

53. Guillén, Nicolás, Motivos de son, Obra poética. 1920-1958, I, Intr. de la Editorial de Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro; "La poesía de Nicolás Guillén", "Cronología", "Notas y variantes" de Ángel Augier, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 101-110.

54. _____, Sóngoro cosongo, Obra poética. 1920-1958, I, La Habana, Instituto Cubano

del Libro, 1972, p. 111-132.

55. _____, West Indies Ltd., Obra poética. 1920-1958, I, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 133-171.

56. Guirao, Ramón, Bongó. Poemas negros, La Habana, Úcar, García y Cía., 1934, p. s. n. [27].

57. _____, "Décimas", Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 58-59.

58. _____, "Sexteto", Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 59-62.

59. Heredia, José María, "Himno del desterrado", Poesías completas, Est. de Raimundo Lazo, México, Porrúa, 1974, p. 50-51.

60. Hernández Catá, Alfonso, "Rumba", Escala, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 129-132.

61. _____, "Son", Escala, Madrid, Renacimiento, 1931, p. 133-136.

62. Hernández Miyares, Enrique, "1868", en Salvador Bueno, "El negro en la poesía cubana", Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 3ª época, La Habana, septiembre-diciembre de 1981, XXIII, 3, p. 87.

63. Hernández Santana, Gilberto, Semblanzas negras. Poemas, La Habana, Alfa, 1935, 62 p.

64. Kruger y del Busto, Rosa, "La huesa del esclavo", en Salvador Bueno, "El negro en la poesía cubana", Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 3ª época, La Habana, septiembre-diciembre de 1981, XXIII, 3, p. 91.

65. Martí, José, "XXX. El rayo surca, sangriento..." /"Esclavo muerto"/, Versos sencillos, Poesía. Obras completas, 16, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, p. 106-107.

66. Matamoros, Mercedes, "La muerte del esclavo", en José Manuel Carbonell, et. al., Arpas cubanas (Poetas contemporáneos), Pról. de Conde Kostia /Aniceto Valdivia/, La Habana, Rambla y Bouza, 1904, p. 231.

67. Milanés, José Jacinto, "El negro alzado", en Mirta Aguirre, Salvador Arias, et. al., Poesía social cubana, Intr. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 44-47.

68. Muñoz del Monte, Francisco, "La mulata", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, p. 156-161.

69. Palés Matos, Luis, "Canción festiva para ser llorada", Obras. 1914-1959. Poesía, I, Ed., pról., not. y var. de Margot Arce de Vázquez; Intr. de Federico de Onís, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1984, p. 488-491.

70. _____, "Candombe" /"Danza caníbal"/, Obras. 1914-1959. Poesía, I, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1984, p. 476-477.

71. _____, "Danza negra", Obras. 1914-1959. Poesía, I, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1984, p. 471-472.

72. _____, "Pueblo negro" [="África"], Obras. 1914-1959. Poesía, I, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1984, p. 483-484.

73. Pedroso, Regino, "Hermano negro", Los días tumultuosos, Obra poética; "Regino Pedroso y la nueva poesía cubana" por Félix Pita Rodríguez, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975, p. 116-118.

74. Pereda Valdés, Ildefonso, "La guitarra de los negros", La guitarra de los negros, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926, p. 9-10.

75. _____, "Los tambores de los negros", La guitarra de los negros, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926, p. 11-12.

76. Pichardo, Francisco Javier, "El trapiche", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Ant., ord. y publ., La poesía moderna en Cuba (1882-1925), Madrid, Hernando, 1926, p. 171-173.

77. Pichardo, Manuel Serafín, "El último esclavo", en José Manuel Carbonell, et. al., Arpas cubanas (Poetas contemporáneos), Pról. de Conde Kostia [=Aniceto Valdivia], La Habana, Rambla y Bouza, 1904, p. 269-270.

78. Pichardo Moya, Felipe, "Canto VI", "Poema de los cañaverales", en Félix Lizaso y José An-

tonio Fernández de Castro, Ant., ord. y publ., La poesía moderna en Cuba (1882-1925), Madrid, Hernando, 1926, p. 285-292.

79. _____, "Filosofía de bronce", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, p. 109-110.

80. _____, "La comparsa", en Emilio Ballagas, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, p. 106-108.

81. Portuondo, José Antonio, "Mari Sabel", en Emilio Ballagas, Antología de poesía negra hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1935, p. 121-123.

82. _____, "Rumba de la negra Pancha", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 135-137.

83. Poveda, José Manuel, "El grito abuelo", en Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Ant., ord. y publ., La poesía moderna en Cuba (1882-1925), Madrid, Hernando, 1926, p. 249-250.

84. _____, "La danza glebal", Versos precursores, Manzanillo, Oriente, El Arte, 1917, p. 183-184.

85. Rodríguez Méndez, José, "Poemas del batey", en Emilio Ballagas, Antología de poesía negra hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1935, p. 159-161.

86. _____, "Tres poemas históricos", en Ramón Guirao, Órbita de la poesía afrocubana, La Habana, Úcar, García y Cía., 1938, p. 169-171.

87. Rueda, Salvador, "Los negros", en Rosa E. Valdés Cruz, La poesía negroide en América, New York, Las Américas Publishing Co., 1970, p. 228.

88. Tallet, José Z., "La rumba", Poesía y prosa, Pról. de Guillermo Rodríguez Rivera, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 119-122.

89. _____, "Negro ripiera" /"Quintín Barahona"/, Poesía y prosa, Pról. de Guillermo Rodríguez Rivera, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 131-135.

90. Tejera, Diego Vicente, "Cambio de colores", Poesías completas. 1869-1879, Pról. de José Antonio Cortina, La Habana, Imp. Militar de la viuda de Soler y Cía., 1879, p. 261.

91. _____, "¡Oh Cuba!" /"Negro y blanco"/, Poesías completas. 1869-1879, Pról. de José Antonio Cortina, La Habana, Imp. Militar de la viuda de Soler y Cía., 1879, p. 226.

92. Unamuno, Miguel de, "Melchor, Gaspar, Baltasar", Cancionero. Diario poético, Ed. y pról. de Federico de Onís, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 430.

93. Valdés, Gabriel de la Concepción de (Plácido), "Epigramas", Poesías completas, La Habana, Cultural, s. f., p. 291.

94. Villa y Fernández, Ignacio Jacinto (Bola de Nieve), "Drumi, Mobila", en Emilio Ballagas, Antología de poesía negra hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1935, p. 51-52.

II. Textos generales

1. Acosta, Agustín, La zafra. Poema de combate, La Habana, Minerva, 1926, 153 p.

2. Agrait, Gustavo, Luis Palés Matos: Un poeta puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1973, 78 p.

3. Aguirre, Mirta, "El cincuentenario de Motivos de son, en Nicolás Guillén, Motivos de son /Edición facsimilar/, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 22 p. (Edición Especial 50 Aniversario)

4. _____, Un poeta y un continente, La Habana, Letras Cubanas, 1982, 139 p.

5. _____, Salvador Arias, et al., Poesía social cubana, Intr. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 574 p.

6. Alberti, Rafael, Poeta en la calle (Obra civil); Con un poema de Pablo Neruda; ed. de Aitiana Alberti, Madrid, Aguilar, 1978, 1,031 p.

7. Alborg, Juan Luis, Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento, I, 2ª. ed., ampliada, Madrid, Gredos, 1980, 1.082 p.

8. _____, Historia de la literatura española. Época Barroca, II, Madrid, Gredos, 1970, 995 p.

9. _____, Historia de la literatura española. Siglo XVIII, III, Madrid, Gredos, 1972, 979 p.

10. _____, Historia de la literatura española. El Romanticismo, IV, Madrid, Gredos, 1980, 934 p.

11. Albornoz, Aurora de y Julio Rodríguez Luis, Sel., intr., voc. y bibl., Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante (Antología), Madrid, Orígenes, 1980, 326 p.

12. Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana. La Colonia. Cien años de República, I, 2ª. ed., 6ª. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 519 p.

13. _____, Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea, II, 6ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 511 p.

14. Anónimo, Representación de los Reyes Magos /Auto de los Reyes Magos/, en Varios, Teatro medieval, 3ª ed., Tex., ver. y est. prel. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Castalia, 1970, p. 97-106.

15. Ansón, Luis María, La negritud, Madrid, Revista de Occidente, 1971, 295 p.

16. Arce de Vázquez, Margot, "Cronología", en Luis Palés Matos, Poesía completa y prosa selecta, Ed. y pról. de Margot Arce de Vázquez, Caracas, 1978, p. 333-405.

17. _____, "El adjetivo en la 'Danza negra' de Luis Palés Matos", Impresiones. Notas puertorriqueñas, Pról. de Cesáreo Rosa-Nieves, San Juan, Puerto Rico, Yaurel, 1950, p. 61-75.

18. _____, "Guayama en la poesía de Luis Palés Matos", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, abril-junio de 1959, II, 3, p. 36-38.

19. _____, "Los poemas negros de Luis Palés Matos", Impresiones. Notas puertorriqueñas, Pról. de Cesáreo Rosa-Nieves, San Juan, Puerto Rico, Yaurel, 1950, p. 43-51.

20. _____, "Más sobre los poemas negros de Luis Palés Matos", Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico, /enero-marzo/ de 1936, II, 1, p. 35-45.

21. _____, "Rectificaciones" /A propósito de los poemas negros de Luis Palés Matos/, Impresiones. Notas puertorriqueñas, Pról. de Cesáreo Rosa-Nieves, San Juan, Puerto Rico, Yaurel, 1950, p. 53-59.

22. _____, "Unidad en la obra poética de Luis Palés Matos", Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1959, XV, 3, p. 32-38.

23. _____, "Tres pueblos negros. Algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos", La Torre, San Juan, Puerto Rico, enero-junio de 1960, VIII, 29-30, p. 163-187.

24. Arozarena, Marcelino, Canción negra sin color, La Habana, Unión, 1966, 71 p.

25. Arredondo, Alberto, El negro en Cuba. Ensayo, La Habana, Alfa, 1939, 174 p.

26. Arrom, José Juan, "La poesía afrocubana" Revista Iberoamericana, México, febrero de 1942, IV, 8, p. 379-411.

27. Augier, Ángel, "Los 'sones' de Nicolás Guillén", en Nicolás Guillén, El libro de los sones, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 5-50.

28. _____, Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico, I, 2ª ed., La Habana, Consejo Nacional de Universidades, Universidad Central de Las Villas, 1965, 305 p.

29. _____, Nicolás Guillén. Notas para un

estudio biográfico-crítico, II, La Habana, Consejo Nacional de Universidades, Universidad Central de Las Villas, 1964, 299 p.

30. Baehr, Rudolf, Manual de versificación española, Trad. y adap. de K. Wagnes y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1973, 443 p.

31. Balbín, Rafael de, Sistema de rítmica castellana, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968, 400 p.

32. Balboa, Silvestre de, Espejo de paciencia, Est. crit. de Felipe Pichardo Moya, La Habana, Imp. Escuela del Instituto Cívico Militar, 1941, 114 p.

33. Ballagas, Emilio, /Sel., pról., not. y voc./, Antología de poesía negra hispanoamericana, Madrid, Aguilar, 1935, 182 p.

34. _____, /Sel., pról., not. y voc./, Mapa de la poesía negra americana, Buenos Aires, Pleamar, 1946, 324 p.

35. _____, Órbita de Emilio Ballagas, Pról. de Ángel Augier; Sel. y not. de Rosario Antuña, La Habana, Unión, 1965, 286 p.

36. _____, "Situación de la poesía afroamericana", Revista Cubana, La Habana, enero-diciembre de 1946, XXI, p. 5-60.

37. Baquero, Gastón, Darío, Cernuda y otros temas poéticos, Madrid, Nacional, 446 p.

38. Bernal, Emilia, Negro. Poemas, La Habana, Molina y Cía., 1934, 94 p.

39. Blanco, Tomás, Sobre Palés, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950, 62 p.

40. Boti, Regino E., Poesía, "Al lector" por Imeldo Álvarez García, La Habana, Arte y Literatura, 1977, 426 p.

41. Bueno, Salvador, "El negro en la poesía cubana", Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 3ª época, La Habana, septiembre-diciembre de 1981, XXIII, 3, p. 71-105.

42. _____, Historia de la literatura cubana, 3ª ed., /La Habana/, Editorial Nacional de Cuba, 1963, 459 p.

43. Cabral, Manuel del, Obra poética completa, Santo Domingo, República Dominicana, Alfa y Omega, 1976, 609 p.

44. Cainet, Félix B., A golpe de maracas. Poemas negros en papel mulato, La Habana, Casín, 1950, /80/ p.

45. Calcagno, Francisco, Poetas de color. Plácido, Manzano, Rodríguez, Echemendía, Silveira, Medina, La Habana, Imp. Militar de la viuda de Soler y Cía., 1873, 54 p.

46. Camín, Alfonso, Carey y nuevos poemas, México, Norte, 1945, 212 p.

47. _____, Carteles, Madrid, Renacimiento, 1926, 204 p.

48. _____, Entre palmeras, México, Norte,

1958, 703 p.

49. _____, Maracas y otros poemas, México, Impresora Azteca, 1952, 234 p.

50. _____, Xóchitl y otros poemas (Motivos mejicanos), Madrid, Renacimiento, 1929, 246 p.

51. Carbonell, José Manuel, et. al., Arpas cubanas (Poetas contemporáneos), Pról de Conde Kostia /Aniceto Valdivia/, La Habana, Rambla y Bouza, 1904, XI ∕ 400 p.

52. Carpentier, Alejo, La música en Cuba, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 368 p.

53. _____, Obras completas, I, "Alejo Carpentier: precursor del 'movimiento' afrocubano" de Hilario González, México, Siglo XXI, 1983, 313 p.

54. Cartey, Wilfred George Onslow, Three Antillian Poets: Emilio Ballagas, Luis Palés Matos and Nicolás Guillén. Literary Development of the Negro Theme in Relation to the Making of Modern Afro-Antillian Poetry and the Historic Evolution of the Negro, New York, Columbia University, 1965 - Michigan, University Microfilms, 1971, pub. no. 67-16,025, 234 p.

55. Clavijo Tisseur, Arturo, A ritmo de tambor, "Motivos de son orientales" de Primitivo Cordero Leiva, Santiago de Cuba, Ros, 1937, 105 p.

56. Cordero, Carmen, Presencia negra. Versos afrocubanos, Camagüey, Librería Rodríguez, 1949, 34 p.

57. Couffon, Claude, Pres., sel. y trad., Nicolás Guillén, París, Pierre Seghers, 1964, 191 p.

58. Couldhard, George Robert, Raza y color en la literatura antillana, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958, 178 p.

59. Cruz, Mary, Creto Gangá, Pról de José Antonio Portuondo, La Habana, Unión, 1974, 295 p.

60. Cruz, Sor Juana Inés de la, Obras completas, 2ª. ed., Pról. de Francisco Monterde, México, Porrúa, 1972, 941 p.

61. Darío, Rubén, Poesías completas, 10ª. ed.; Ed., intr. y not. de Alfonso Méndez Plancarte; Not. prel. de Antonio Oliver Belmás, Madrid, Aguilar, 1967, 1,309 p.

62. Díaz Quiñones, Arcadio, El almuerzo en la hierba, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1982, 168 p.

63. Diego Padró, José I. de, Luis Palés Matos y su trasmundo poético, Río Piedras, Puerto Rico, Puerto, 1973, 121 p.

64. Diez Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa, Historia de la literatura española e hispanoamericana, 2ª. ed., 2ª. reimp., Madrid, Aguilar, 1972, XXXVI ∕ 1, 590 p.

65. Enguídanos, Miguel, La poesía de Luis Palés Matos, Río Piedras, Universitaria, 1961, 89 p.

66. Ercilla y Zúñiga, Alonso de, La araucana. Poemas épicos, I, Col., rev., not. bio. y adv. prel. de Cayetano Rosell, Madrid, Atlas, 1945, VII ∕ 138 p. (B. A. E., XVII)

67. Fernández de Castro, José Antonio, "El aporte negro en las letras de Cuba en el siglo XIX", Revista Bimestre Cubana, La Habana, julio-diciembre de 1936, XXXVIII, p. 46-66.

68. _____, Esquema histórico de las letras en Cuba (1548-1902), Not. prel. de Raimundo Lazo, La Habana, 1945, 145 p.

69. _____, Tema negro en las letras de Cuba (1608-1935), La Habana, Mirador, 1943, 95 p.

70. Fernández de la Vega, Oscar, "Origen del Negrismo lírico antillano desde tres perspectivas", en Varios, Homenaje a Lydia Cabrera, Miami, Universal, 1978, p. 131-138.

71. _____ y Alberto N. Pamies, /Rec., pról. y not./, "Aclaración oportuna", Iniciación a la poesía afro-americana, Miami, Universal, 1973, p. 104-106.

72. _____ /Rec., pról. y not./, Iniciación a la poesía afro-americana, Bibl. de Alberto Herrera Pamies, Miami, Universal, 1973, 213 p.

73. Fernández Retamar, Roberto, El son de vuelo popular, La Habana, Unión, 1972, 89 p.

74. _____, La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953), La Habana, Orígenes, 1954, 130 p.

75. Florit, Eugenio, "Presencia de Cuba: Nicolás Guillén, poeta entero", Revista de América, Bogotá, febrero de 1948, XIII, 38, p. 243-248.

76. Frenk Alatorre, Margit, Sel., pról. y not., Lírica hispánica de tipo popular, México, UNAM, 1966, 267 p.

77. García Lorca, Federico, Obras completas, 11ª ed., Pról. de Jorge Guillén; Ep. de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1966, LXXIX + 2,018 p.

78. _____, "Son de Santiago de Cuba" /"Son de negros en Cuba"/, en Juan Marinello, García Lorca en Cuba, La Habana, Especiales, 1965, p. 19-20.

79. Godoy, Gustavo J., "En el cincuentenario de José Manuel Poveda, poeta ancestral", en Varios, Homenaje a Lydia Cabrera, Miami, Universal, 1978, p. 139-147.

80. Gómez de Avellaneda, Gertrudis, Sab, Pról. y not. de Mary Cruz, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1976, 307 p.

81. González,Hilario, "Alejo Carpentier: precursor del 'movimiento' afrocubano", en Alejo Carpentier, Obras completas, 1, México, Siglo XXI, 1983, p. 11-20.

82. González, José Luis y Mónica Mansour, Poesía negra de América, México, Era, 1976, 474 p.

83. González-Pérez, Armando, Pról. y ed., Antología clave de la poesía afroamericana, As. Barry D. Amis, Madrid, Alcalá, 1976, 288 p.

84. Guerra, Armando, "Presencia negra en la poesía popular cubana del siglo XIX", Estudios afrocubanos, La Habana, 1939, III, 1-4, p. 16-27.

85. Guillén, Nicolás, El libro de las décimas, Pról. de Ángel Augier, La Habana, Unión, 1980, 153 p.

86. _____, El libro de los sones, "Los 'sones' de Nicolás Guillén" de Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas, 1982, 165 p.

87. _____, Elegía a Jesús Menéndez /Ed. facsimilar/, Intr. de Ángel Augier; "En torno a la Elegía a Jesús Menéndez" de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1982, XXX + 51 p. /Edición Especial 30 Aniversario/

88. _____, Motivos de son /Ed. facsimilar/, "El cincuentenario de Motivos de son" de Mirta Aguirre", La Habana, Letras Cubanas, 1980, 32 p. /Ed. Especial 50 Aniversario/

89. _____, Obra poética. 1920-1958, I; Intr. de la Editorial de Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro; "La poesía de Nicolás Guillén", "Cronología", "Notas y variantes" de Ángel Augier, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, LXXXVI + 568 p.

90. _____, Obra poética. 1958-1972, II, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, 572 p.

91. _____, Páginas vueltas. Memorias, México, Presencia Latinoamericana, 1982, 318 p.

92. _____, Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad, 2ª ed., La Habana, UNEAC, 1978, 70 p.

93. _____, Prosa de prisa. 1929-1972, I, Comp., pról. y not. de Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas, 1975, 426 p.

94. _____, Prosa de prisa. 1929-1972, II, Comp., pról. y not. de Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas, 1975, 452 p.

95. _____, Prosa de prisa. 1929-1972, III, La Habana, Letras Cubanas, 1975, 442 p.

96. _____, Sol de domingo, México, Presencia Latinoamericana, 1982, 214 p.

97. _____, Sóngoro cosongo. Poemas mulatos /Ed. facsimilar/; "Cincuentenario de Sóngoro cosongo" de Ángel Augier, La Habana, Combinado Poligráfico "Osvaldo Sánchez", 1981, 56 p. /Edición Especial 50 Aniversario/

98. _____, Sóngoro cosongo y otros poemas; Carta de Miguel de Unamuno, La Habana, La Verónica, 1942, 120 p.

99. Guirao, Ramón, Sel., not. bibl. y voc., Cuentos y leyendas negras de Cuba, La Habana, Mirador, 1942, 127 p.

100. _____, Sel., Not. bio. y voc., Órbita de la poesía afrocubana. 1928-37 (Antología), La Habana, Ucar, García y Cía., 1938, XXXIII ∕ 196 p.

101. Henríquez Ureña, Max, Breve historia del Modernismo, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1962, 559 p.

102. _____, Panorama histórico de la literatura cubana /1492-1952/, I, México, Mirador, 1963, 401 p.

103. _____, Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952), II, México, Mirador, 1963, 482 p.

104. Henríquez Ureña, Pedro, Historia de la cultura en la América Hispánica, 8ª ed., México Fondo de Cultura Económica, 1966, 171 p.

105. _____, La versificación irregular en la poesía castellana, Pról. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Imp. de Jiménez y Molina, 1920, 338 p.

106. _____, Las corrientes literarias en la América Hispánica, 5ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 340 p.

107. Heredia, José María, Poesías completas, Est. prel. de Raimundo Lazo, México, Porrúa, 1974, 111 p.

108. Hernández Aquino, Luis, Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriqueña). 1913-1948, Santo Domingo, República Dominicana, Arte y Cine, 1964, 212 p.

109. Hernández Catá, Alfonso, Escala, Madrid, Renacimiento, 1931, 196 p.

110. Jiménez, Juan Ramón, et. al., La poesía cubana en 1936; Pról. y apend. de J.R.J.; Comentario final de José María Chacón y Calvo; La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937, XX ≠ 286 ≠ XXIV-XXXII.

111. Lavandero, Ramón, "Negrismo poético y Eusebia Cosme", Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico, /enero-marzo de/ 1936, II, 1, p. 46-53.

112. Lazo, Raimundo, Historia de la literatura cubana, 2ª. ed., México, UNAM, 1974, 313 p.

113. Leal, Rine, Breve historia del teatro cubano, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 188 p.

114. Lezama Lima, José, Comp. y pról., Antología de la poesía cubana. Siglo XIX (2), III, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, 657 p.

115. Linares Pérez, Marta, La poesía pura en Cuba y su evolución, Pról. de José Olivio Jiménez, Madrid, Playor, 1975, 240 p.

116. Lizaso, Félix y José Antonio Fernández de Castro, Ant., ord. y publ., La poesía moderna en Cuba (1882-1925), Madrid, Hernando, 1926, 406 p.

117. Lope Blanch, Juan M., El español de América, Madrid, Alcalá, 1967, 139 p.

118. López Estrada, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1969, 225 p.

119. López Segrera, Francisco, Cuba: Capitalismo dependiente y subdesarrollo (1510-1959), México, Diógenes, 1973, 378 p.

120. Mansour, Mónica, La poesía negrista, México, Era, 1973, 279 p.

121. Manzano, Juan Francisco, Autobiografía de un esclavo, Intr., not. y act. del texto de Iván Schulman, Madrid, Guadarrama, 1975, 117 p.

122. _____, Poesías líricas, La Habana, Oficina de Arazoza y Soler, 1821, 15 p.

123. Marinello, Juan, "Carta a un poeta que comienza por lo negro", en Vicente Gómez Kemp, Acento negro. Poemas, La Habana, Hermes, 1934, p. s. n. [3-9].

124. _____, García Lorca en Cuba, La Habana, Especiales, 1965, 30 p.

125. Marrero, Levi, Cuba: Economía y sociedad. Antecedentes. Siglo XVI: La presencia europea, 1, Río Piedras, Puerto Rico, San Juan, XVIII + 258 p.

126. _____, Cuba: Economía y sociedad. Siglo XVI: La economía, 2, Madrid, Playor, 1974, X + 491 p.

127. _____, Cuba: Economía y sociedad. El siglo XVII (I), 3, Madrid, Playor, 1975, XII + 309 p.

128. _____, Cuba: Economía y sociedad. El siglo XVII (II), 4, Madrid, Playor, 1975, VIII + 288 p.

129. _____, Cuba: Economía y sociedad. El siglo XVII (III), 5, Madrid, Playor, 1976, VIII + 227 p.

130. _____, Cuba: Economía y sociedad. Del mo-

nopolio hacia la libertad comercial (1701-1763), (I), 6, Madrid, Playor, 1978, XII ≠ 234 p.

131. _____, Cuba: Economía y sociedad. Del monopolio hacia la libertad comercial (1701-1763), (II), 7, Madrid, Playor, 1978, VIII ≠ 251 p.

132. _____, Cuba: Economía y sociedad. Del monopolio hacia la libertad comercial (1701-1763), (III), 8, Madrid, Playor, 1980, 298 p.

133. _____, Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y conciencia (1763-1868), (I), 9, Madrid, Playor, 1983, XII ≠ 318 p.

134. _____, Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y conciencia (1763-1868), (II), 10, Madrid, Playor, 1984, VII ≠ 304 p.

135. _____, Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y conciencia (1763-1868),(III), 11, Madrid, Playor, 1984, VII ≠ 237 p.

136. _____, Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y conciencia (1763-1868),(IV), 12, Madrid, Playor, 1985, VII ≠ 416 p.

137. _____, Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y conciencia (1763-1868),(V), 13, Madrid, Playor, 1987, XV ≠ 287 p.

138. Martí, José, Cuba. Política y revolución, Obras completas, 2, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, 486 p.

139. _____, Cuba. Política y revolución, Obras completas, 3, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, 463 p.

140. _____, Nuestra América, Obras completas, 6, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, 467 p.

141. _____, Poesía, Obras completas, 16, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, 324 p.

142. _____, Fragmentos, Obras completas, 22, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965, 389 p.

143. Martínez Estrada, Ezequiel, La poesía afrocubana de Nicolás Guillén, Montevideo, Arca, 1966, 92 p.

144. Mellafe, Rolando, Breve historia de la esclavitud negra en América Latina, México SepSetentas, 1973, 191 p.

145. Morales, Jorge Luis, Sel., intr., not. y Glos., Poesía afroantillana y negrista. (Puerto Rico, República Dominicana y Cuba), Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1976, 269 p.

146. Morejón, Nancy, Sel. y pról., Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén, La Habana, Casa de las Américas, 1974, 429 p.

147. Moreno Fraginals, Manuel, El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar, I, La Habana, Ciencias Sociales, 1978, 350 p.

148. _____, El ingenio. Complejo

económico cubano del azúcar, II, La Habana, Ciencias Sociales, 1978, 245 p.

149. _____, El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar, III, La Habana, Ciencias Sociales, 1978, 270 p.

150. Mörner, Magnus, La mezcla de las razas en la historia de América Latina, Trad. de Jorge Piatigorski, Buenos Aires, Paidós, 1969, 163 p.

151. Navarro, Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, 2ª ed., New York, Las Américas Publishing Co., 1966, 556 p.

152. Onís, Federico de, Luis Palés Matos (1898-1959). Vida y obra. Bibliografía. Antología. Poesías inéditas, San Juan, Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 1960, 90 p.

153. Orovio, Helio, Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico, La Habana, Letras Cubanas, 1981, 442 p.

154. Ortiz, Fernando, Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, Pról. de Bronislaw Malinowski, Barcelona, Ariel, 1973, 377 p.

155. _____, Glosario de afronegrismos, Pról. de Juan M. Dihigo, La Habana, El Siglo XX, 1924, XXVIII / 558 p.

156. _____, La africanía de la música folklórica de Cuba, La Habana, Universitaria, 1965, 489 p.

157. _____, "La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora", Revista Bimestre Cubana, La Habana, /Julio-diciembre de/ 1934, XXXIV, p. 205-213.

158. _____, "La religión en la poesía mulata", Estudios Afrocubanos, La Habana, 1937, I, p. 12-62.

159. _____, "Las rebeliones de los afrocubanos", Revista Bimestre Cubana, La Habana, marzo-abril de 1910, IV, 3, p. 97-112.

160. _____, Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal), 2ª. ed., Cartapról. de Cesare Lombroso; Pról. de Alberto N. Pamies, Miami, Universal, 1973, 259 p.

161. _____, Los negros curros, Tex., pról. y not. aclaratorias de Diana Iznaga, La Habana, Ciencias Sociales, 1976, 320 p.

162. _____, Los negros esclavos, 2ª. ed., La Habana, Ciencias Sociales, 1975, 525 p.

163. _____, "Los últimos versos mulatos", Revista Bimestre Cubana, La Habana, mayo-junio de 1935, XXXV, 3, p. 321-336.

164. _____, "Más acerca de la poesía mulata. Escorzo para su estudio", Revista Bimestre Cubana, La Habana, enero-junio de 1936, XXXVII, 1-3, p. 23-39, 218-227, 439-443.

165. Palés Matos, Luis, Obras. 1914-1959. Poesía, I, Ed., pról., not. y var. de Margot Arce de Vázquez; Intr. de Federico de Onís, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 684 p.

166. _____, Obras. 1914-1959. Prosa, II, Intr., bibl., ind. y not. de Margot Arce de Vázquez, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1984, 361 p.

167. _____, Poesía. 1915-1956, 2ª ed., Intr. de Federico de Onís, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1964, 305 p.

168. _____, Poesía completa y prosa selecta, Ed. y pról. de Margot Arce de Vázquez, Caracas, Ayacucho, 1978, XXI + 412 p.

169. Pedroso, Regino, Obra poética; "Regino Pedroso y la nueva poesía cubana" de Félix Pita Rodríguez, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975, 351 p.

170. Pereda Valdés, Ildefonso, Antología de la poesía negra americana, Santiago de Chile, Ercilla, 1936, 155 p.

171. _____, El negro rioplatense y otros ensayos, Montevideo, Claudio García y Cía., 1937, 137 p.

172. _____, La guitarra de los negros, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926, 62 p.

173. _____, Línea de color (Ensayos afroamericanos), Santiago de Chile, Ercilla, 1938, 248 p.

174. _____, Lo negro y lo mulato en la poesía cubana, Montevideo, Ciudadela, 1970, 166 p.

175. _____, Negros esclavos y negros libres. Esquema de una sociedad esclavista y aporte del negro en nuestra formación nacional, Montevideo, Gaceta Comercial, 1941, 172 p.

176. _____, Raza negra, Montevideo, La Vanguardia, 1929, 79 p.

177. Pérez Echavarría, Miguel Román, La poesía negra en América, Buenos Aires, LEYCA, 1946, 163 p. (Libro Europeo y Continente Americano)

178. Portuondo, José Antonio, "Prólogo", en Mary Cruz, Creto Gangá, La Habana, Unión, 1974, p. 7-12.

179. Poveda, José Manuel, Versos precursores, Manzanillo, Oriente, El Arte, 1917, 190 p.

180. Ramos, Arthur, Las culturas negras en el Nuevo Mundo, Trad. de Ernestina de Champoucín; Glos. de Jorge A. Vivó, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, 390 p.

181. Radillo, Teófilo, Resonancias, La Habana, Guaimaro, 1939, 78 p.

182. Rosario, Rubén del, El español de América, Sharon, Conn., Troutman Press, 1970, 161 p.

183. Ruiz del Vizo, Hortensia, Poesía negra del Caribe y otras áreas, Miami, Universal, 1971, 168 p.

184. Ruscalleda Bercedóniz, Jorge María, La poesía de Nicolás Guillén (Cuatro elementos sustanciales), Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1975, 310 p.

185. Saco, José Antonio, Historia de la esclavitud. Desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, Buenos Aires, Andina, 1965, 301 p.

186. Sánchez Boudy, José, Diccionario de cubanismos más usuales (Cómo habla el cubano), I, Miami, Universal, 1978, 429 p.

187. _____, Diccionario de cubanismos más usuales (Cómo habla el cubano), II, Miami, Universal, 1984, 103 p.

188. Sanz y Díaz, José, Rec., pról., not. biocrit., Lira negra (Selecciones afroamericanas y españolas), 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1962, 423 p.

189. Sigüenza y Góngora, Carlos de, Infortunios de Alonso Ramírez, Intr., not. y rec. de Alba Vallés Formosa, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1967, 146 p.

190. Spengler, Oswald, La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal, I, 12ª ed., Trad. de Manuel G. Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1976, 533 p.

191. _____, La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal, II, 12ª ed., Trad. de Manuel G. Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1976, 630 p.

192. Suárez y Romero, Anselmo, Francisco. El ingenio o las delicias del campo; "Vida, pasión y gloria de Anselmo Suárez y Romero" de Mario Cabrera Saquí, Miami, Mnemosyne Publishing, 1969, 201 p.

193. Tallet, José Zacarías, Poesía y prosa, Pról. de Guillermo Rodríguez Rivera, La Habana, Letras Cubanas, 1979, 529 p.

194. Tejada, Valentín, "Las antologías de poesía cubana y Alfonso Camín", en Alfonso Camín, Entre palmeras, México, Norte, 1958, p. 695-701.

195. _____, "Maracas y otros poemas", en Alfonso Camín, Fantoches, México, Imp. M. de León Sánchez, 1954, p. 149-154.

196. Tejera, Diego Vicente, Poesías completas.1869-1879, Pról. de José Antonio Cortina, La Habana, Imp. Militar de la viuda de Soler y Cía., 1879, 296 p.

197. Torre, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1965, 946 p.

198. Toruño, Juan Felipe, Poesía negra. Ensayo y antología, México, Toledo, 1953, 196 p.

199. Unamuno, Miguel, Cancionero. Diario poético, Ed. y pról. de Federico de Onís, Buenos Aires, Losada, 1953, 486 p.

200. _____, [Carta a Nicolás Guillén], en Nicolás Guillén, Sóngoro cosongo y otros poemas, La Habana, Imp. La Verónica, 1942, p. 9-11.

201. Valdés, Gabriel de la Concepción (Plácido), Poesías completas, La Habana, Cultural, s. f., 429 p.

202. Valdés Cruz, Rosa E., La poesía negroide en América, New York, Las Américas Publishing Co., 1970, 257 p.

203. Varela, José Luis, Ensayos de poesía indígena en Cuba, Madrid, Cultura Hispánica, 1951, 120 p.

204. Varios /Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Artes y Ciencias de Cuba/, Diccionario de la literatura cubana, I, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 537 p.

205. _____, /Reinaldo Sánchez, José Antonio Madrigal, et. al./, Homenaje a Lydia Cabrera, Miami, Universal, 1978, 345 p.

206. _____, La Santa Biblia, Asunción, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, 1,157 p.

207. _____, Teatro medieval, 3ª ed., Tex., ver. y est. prel. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Castalia, 1970, 285 p.

208. Villaverde, Cirilo, Cecilia Valdés. Novela de costumbres cubanas, 2ª ed., Est. crit. de Raimundo Lazo, México, Porrúa, 1979, XLI + 301 p.

209. Wilson, Leslie N., La poesía afroantillana, Miami, Universal, 1979, 182 p.

Páginas

ÍNDICE GENERAL

PORTADA..... i
DEDICATORIA..... ii
INTRODUCCIÓN..... iii-xii
ABREVIATURAS..... xiii-xv
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y PRECURSORES DEL NEGRISMO CUBANO EN LA LÍRICA NACIONAL..... 1-65
1. Umbral..... 1-2
2. Revelación: Silvestre de Balboa..... 2-4
3. Corriente paralela: Poesía ágrafa..... 4-10
3.1 Lírica litúrgica..... 5-6
3.2 Caracteres formales..... 6-8
3.3 Motivos poéticos..... 8-10
4. Bajo el signo romántico-modernista..... 10-46
4.1 Enlaces: Varios poetas..... 10-11
4.2 Juan Francisco Manzano..... 11-12
4.3 Gabriel de la Concepción Valdés.... 12
4.4 José Jacinto Milanés..... 12-13
4.5 Francisco Muñoz del Monte..... 13-14
4.6 Bartolomé José Crespo y Borbón..... 14-20
4.6.1 Significación de "Creto Gangá"... 20-22
4.7 Manuel Cabrera Paz..... 22-27
4.8 Francisco Calcagno: Poetas de color 27-28
4.9 Guarachas cubanas (1868 y 1882).... 28
4.10 Diego Vicente Tejera..... 28-31
4.11 Rosa Kruger y del Busto..... 31-32
4.12 Enrique Hernández Miyares..... 32-33
4.13 José Martí..... 33-35
4.14 Rubén Darío..... 35-37
4.15 Salvador Rueda..... 37-38
4.16 Bonifacio Byrne..... 38-39
4.17 Manuel Serafín Pichardo..... 39-42
4.18 Lira femenina negra..... 43
4.19 Mercedes Matamoros..... 43-45

Páginas

4.20 Francisco Javier Pichardo..... 45-46
5. La transición posmodernista..... 46-62
5.1 Primera Generación Republicana..... 46-47
5.1.1 Poveda, Pichardo Moya, Acosta y Boti..... 47-48
5.1.1.1 José Manuel Poveda..... 48-53
5.1.1.2 Felipe Pichardo Moya..... 53-60
5.1.1.3 Agustín Acosta..... 60-62
5.1.1.4 Regino E. Boti..... 62
6. Final..... 62-65
CAPÍTULO II: EL NEGRISMO POÉTICO CUBANO DE LA SEGUNDA GENERACIÓN REPUBLICANA. CONTEXTOS.... 66-200
1. Antesala..... 66-72
2. Escenario..... 72-75
3. Trama..... 75-78
4. Postura..... 78-79
5. Actores..... 79-82
6. Negrismo..... 82-138
6.1 Luis Palés Matos..... 83-110
6.1.1 "Pueblo negro"..... 83-86
6.1.2 "Danza negra"..... 86-92
6.1.3 "Candombe"..... 92-99
6.1.4 "Canción festiva para ser llorada" o el antillanismo jocoserio..... 99-107
6.1.5 Luis Palés Matos en su definición 107-110
6.2 Alfonso Camín Meana..... 110-131
6.2.1 "Elogio de la negra" o el anacronismo oportuno..... 115-122
6.2.2 "Damasajova"..... 122-124
6.2.3 "La negra Panchita" o el sexteto de sonetinos..... 124-129
6.2.4 Otros poemas..... 129-130
6.2.5 Alfonso Camín en el rescate de la crítica..... 130-131
6.3 Ildefonso Pereda Valdés y el Ne-

Páginas

grismo..... 131-138
6.3.1 "La guitarra de los negros" o la morenada del Sur..... 132-135
6.3.2 "Los tambores de los negros" o el candombe rioplatense..... 135-137
6.3.3 Ildefonso Pereda Valdés en perspectiva..... 137-138
7. Iniciadores vanguardistas del Negrismo poético en Cuba..... 139-199
7.1 Ramón Guirao, "Bailadora de rumba".. 140-142
7.2 José Z. Tallet, "La rumba"..... 142-147
7.3 Nicolás Guillén, "Pequeña oda a Kid Chocolate"..... 147-150
7.4 Nicolás Guillén: Motivos de son..... 150-164
7.4.1 "Negro bembón"..... 154-155
7.4.2 "Mulata"..... 155-156
7.4.3 "Si tú supiera"..... 156-157
7.4.4 "Sigue..."..... 157-158
7.4.5 "Ayé me dijeron negro" o la abuela en la cocina..... 158-159
7.4.6 "Búcate plata"..... 159-160
7.4.7 "Mi chiquita"..... 160-161
7.4.8 "Tú no sabe inglé"..... 161-162
7.4.9 Nicolás Guillén, acotaciones a los Motivos de son..... 162-164
7.5 Federico García Lorca, "Son de negros en Cuba"..... 164-170
7.6 Nicolás Guillén, tres nuevos "Motivos"..... 170-173
7.6.1 "Curujey"..... 170-171
7.6.2 "Me bendo caro!"..... 171-172
7.6.3 "Hay que tené boluntá" o la expresión del vividor..... 172-173
7.7 Emilio Ballagas, "Elegía de María Belén Chacón"..... 173-176

Páginas

7.8 Alejo Carpentier..... 176-189
7.8.1 "Liturgia"..... 177-180
7.8.2 "Canción"..... 181-183
7.8.3 "Mari-Sabel"..... 183-184
7.8.4 "Juego santo"..... 184-186
7.8.5 "Blue"..... 186-188
7.8.6 Alejo Carpentier en el Negrismo... 188-189
7.9 Alfonso Camín: Carey..... 189-194
7.9.1 "El yanque de Jiguaní" o la presencia norteamericana.....190-192
7.9.2 Varios poemas.....192-194
7.10 Alfonso Hernández Catá: Escala..... 194-199
7.10.1 "Rumba"..... 194-197
7.10.2 "Son"..... 197-199
8. Epílogo..... 199-200
CAPÍTULO III: EL NEGRISMO POÉTICO CUBANO DE LA SEGUNDA GENERACIÓN REPUBLICANA. AUGE..... 201-396
1. Enlace..... 201-202
2. Contorno..... 202-203
3. Nicolás Guillén: Sóngoro cosongo..... 203-225
3.1 Negros, romance y son..... 206-218
3.1.1 "Chévere"..... 206-207
3.1.2 "Quirino"..... 207-208
3.1.3 "Pregón"..... 208-209
3.1.4 "Rumba"..... 209-210
3.1.5 "Canto negro"..... 211-212
3.1.6 "La canción del bongó"..... 212-213
3.1.7 "Velorio de Papá Montero"..... 213-216
3.1.8 "Secuestro de la mujer de Antonio" 216-218
3.2 Negros, Vanguardismo y antimperialismo..... 218-225
3.2.1 "Llegada"..... 219-220
3.2.2 "Pequeña oda a un negro boxeador cubano"..... 221
3.2.3 "Mujer nueva"..... 221-222

Páginas

3.2.4 "Madrigal" [I]..... 222
3.2.5 "Puente"..... 222-223
3.2.6 "Organillo"..... 223
3.2.7 "Caña"..... 223-225
3.3. Beneficio..... 225
4. Miguel de Unamuno, un paréntesis..... 225-228
5. Marcelino Arozarena, "Caridá"..... 228-230
6. Regino Pedroso, "Hermano negro"..... 230-234
7. Ramón Guirao: Bongó..... 234-256
7.1 "Etoy diparao"..... 236-237
7.2 "Sólo hombre yo"..... 237-238
7.3 "Macucho con tu rumba"..... 238-239
7.4 "Tú ere iguá a blanco"..... 239-241
7.5 "Quiero oí son de negro"..... 241-242
7.6 "Negro está atrasá"..... 242-243
7.7 "E negro etá basilón"..... 243-244
7.8 "No te dé trompá"..... 244-245
7.9 "Cañaberá"..... 245-246
7.10 "Quiero se pedmanente"..... 246-247
7.11 "Negro barín"..... 247-248
7.12 "Hablá po hablá"..... 248
7.13 "Me sadgo del montón"..... 248-249
7.14 "Ni guapo ni matone"..... 249-250
7.15 "Gatando lija na má"..... 251
7.16 "Ñampió marabilla"..... 251-253
7.17 "Rumbera"..... 253
7.18 "Estampa de San Lázaro"..... 253-254
7.19 Recapitulación..... 254-256
8. Emilio Ballagas: Cuaderno de poesía negra..... 256-280
8.1 "Cuba, poesía"..... 257-260
8.2 "Elegía de María Belén Chacón"..... 260
8.3 "Rumba"..... 260-261
8.4 "Paisaje"..... 261-262
8.5 "Pregón"..... 262-263
8.6 "Para dormir a un negrito"..... 263-265

Páginas

8.7 "Lavandera con negrito"..... 266-267
8.8 "Nombres negros en el son"..... 267-268
8.9 "El baile del papalote"..... 268-269
8.10 "El baile del gavilán"..... 270-271
8.11 "Poema"..... 271
8.12 "Comparsa habanera"..... 272-276
8.13 "Piano"..... 276-277
8.14 "Actitud"..... 277-278
8.15 Apreciación del Cuaderno..... 279-280
9. Nicolás Guillén: West Indies Ltd..... 280-313
9.1.1 "Balada de los dos abuelos"..... 282-284
9.1.2 "Balada del güije"..... 284-286
9.1.3 "Adivinanzas"..... 286-287
9.1.4 "Sensemayá"..... 287-290
9.1.5 "Caminando"..... 290-291
9.2.1 "Madrigal" /II/..... 291-292
9.2.2 "Sabás"..... 292-294
9.2.3 "Nocturno en los muelles"..... 294
9.2.4 "Maracas"..... 295-296
9.2.5 "El abuelo"..... 296-297
9.2.6 "Dos niños"..... 297-298
9.3.1 "Palabras en el Trópico"..... 298-301
9.3.2 "West Indies Ltd."..... 301-312
9.4 Revisión..... 312-313
10. Vicente Gómez Kemp: Acento negro..... 313-330
10.1 "Poema a la luna negra"..... 315-316
10.2 "Son con punta"..... 316
10.3 "Mulata achinada"..... 317-318
10.4 "Negrito preguntón"..... 318-319
10.5 "Tú ere plante na má"..... 319-320
10.6 "Mulata de cabaret"..... 320-321
10.7 "Pantaleón"..... 321-322
10.8 "Rumba de tumba y dale"..... 322-323
10.9 "Nostalgia negra de la ciudad"..... 323-325
10.10 "La huida de Cacha"..... 325
10.11 "Carmelina"..... 325-326

Páginas

10.12 "Bucca y rebucca"..... 326-327
10.13 "Fuego con fuego"..... 327-328
10.14 "Que cante la pájara pinta"..... 328-329
10.15 "Tí no te me corre má"..... 329
10.16 Resumen..... 329-330
11. Emilia Bernal: Negro..... 330-334
11.1 "Otoño"..... 330-332
11.2 "Cante negro"..... 332-333
11.3 "Pancha Martínez"..... 333-334
11.4 Coda..... 334
12. José Antonio Portuondo: Bacha..... 334-340
12.1 "Rumba de la negra Pancha"..... 335-337
12.2 "Mari-Sabel"..... 337-339
12.3 Dos palabras..... 339-340
13. José Rodríguez Méndez..... 340-347
13.1 "Poemas del batey"..... 340-344
13.2 "Tres poemas históricos"..... 344-347
14. Ignacio Jacinto Villa y Fernández, "Drumi, Mobila"..... 347-349
15. Marcelino Arozarena..... 349-353
15.1 "Canción negra sin color"..... 350-353
15.2 "Justicia"..... 353
16. Nicolás Guillén, "Calor"..... 354-356
17. José Z. Tallet, "Negro ripiera"..... 356-361
18. Gilberto Hernández Santana: Semblanzas negras..... 362-377
18.1 "Verso negro"..... 363-364
18.2 "Deseo"..... 364-365
18.3 Mulata, mulato, negra, negro..... 365-366
"Risa"..... 365
"Danza negra"..... 365
"Rosa Iné"..... 365-366
18.4 Dolor, queja, risa y crítica..... 366-370
"Ma Claudina"..... 367
"La vuelta de Yanquilandia"..... 367-368

Páginas

"¡Veinte en copas!"..... 368
"Má vale que te muera"..... 368-369
"Tú ere la rumba"..... 369
"Tristeza negra"..... 369-370
18.5 En el solar..... 370-371
"Canto de un juicio negro"..... 370
"Riña en el solá"..... 370-371
"Canción del dolor profundo"..... 371
18.6 De la infancia y la niñez..... 371-374
"Canción negra de cuna"..... 371-372
"Negrito malcriado"..... 372-373
"Cómo baila el muñeco"..... 373-374
18.7 Religión: "Comida de santo"..... 374
18.8 "Comparsa de Semana Santa"..... 374-375
18.9 Literatura: "Otelo"..... 375
18.10 La Habana: "Embriago"..... 375-376
18.11 Ajuste..... 376-377
19. Rafael Alberti, "Casi son"..... 377-380
20. Marcelino Arozarena..... 380-385
20.1 "Evohé"..... 380-382
20.2 "Liturgia etiópica"..... 382-385
21. Ramón Guirao..... 385-389
21.1 "Décimas"..... 385-387
21.2 "Sexteto"..... 387-389
22. Remate..... 390-396
CONCLUSIONES..... 397-408
BIBLIOGRAFÍA..... 409-443
ÍNDICE..... 444-451