Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

CAPÍTULO III

EL NEGRO EN LA POESIA CUBANA

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 de lo negro.

NICOLÁS GUILLÉN

hispanocubano.org

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Desde los comienzos –como ya hemos dicho y repetido– el negro está presente en las artes y las letras de Cuba. En los dos primeros volúmenes de esta obra puede encontrarse abundante prueba de esta verdad, tan elemental y obvia como frecuentemente olvidada. Pudiéramos decir, por eso, que el *negrismo* nace en la Isla junto con su cultura. Dámosle aquí ese nombre (o el correspondiente de *modalidad negrista*) a la participación del negro en el proceso de creación artística, en todas sus formas: ya por la intervención directa en el mismo de personas de esa raza, ya por el interés de los creadores de cualquier color en lo negro como tema, ya por el uso que éstos hacen de los modos peculiares de expresión de la llamada *gente de color.* Tiene razón Oscar Fernández de la Vega cuando dice que la llamada *poesía negrista* –movimiento literario de la entreguerra– "es como la erupción de un volcán cuya lava se arrastraba desde lejos, bajo tierra, hasta que halló un cráter propicio para expandirse. El negrismo en la poesía hispanoamericana venía desde mucho antes y se prolongó mucho después, sin que haya desaparecido todavía"[1].

En la Cuba colonial, buena parte del negrismo literario se identifica estrechamente con la actitud abolicionista. De sus manifestaciones en la narrativa, la poesía y el teatro, en los siglos XVIII y XIX, ya hemos hecho mención anteriormente. También hemos estudiado las aportaciones de algunos de los más importantes poetas "de color", tales como *Plácido* y Manzano. Naturalmente, el número de esclavos y de negros y mulatos libres que escribían versos era muy reducido, porque reducidísimo era el número de ellos que sabían leer y escribir. Si el bayamés Manuel del Socorro Rodríguez (1754-1819) era efectivamente mulato y no blanco –según afirman algunos– bien pudiera ser

1. Oscar Fernández de la Vega, "Origen del negrismo lírico antillano desde tres perspectivas", En Reinaldo Sánchez et al, *Homenaje a Lydia Cabrera,* Miami, 1978, p. 131.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

considerado como el primer escritor "de color" de Cuba. Allá por 1778, como parte integrante de ciertos exámenes que tomó ese año, Rodríguez escribió dos "ejercicios literarios": un *Elogio de Carlos III* en prosa y un poema titulado *Las Delicias de España* que –como ha dicho José Lezama Lima en el primer tomo de su *Antología de la Poesía Cubana*– es "un mero pastiche" de Garcilaso y Góngora, pero al menos revela "una discreta lectura de los clásicos". Lezama destaca algunos de sus aciertos, por ejemplo esta primorosa octava:

El rubio pelo en ondas desatado
Festivo asunto le brindaba al viento
Que jugando con él enamorado
Esparcido doraba su elemento:
Tunicelas de líquido brocado
Tejidas con divino entendimiento,
Cubrían sus blancas carnes primorosas
Amasadas de lirios y de rosas.

A Rodríguez se le atribuyen más de seiscientas poesías y numerosos epigramas inéditos.

Curiosamente, la primera poetisa cubana es una mulata, la distinguida profesora Juana Pastor, quien escribía versos a fines del siglo XVIII. Gran parte de su obra se ha perdido. Antonio López Prieto en su *Parnaso Cubano* inserta unas pobres décimas suyas. No toca la temática racial de modo directo. Pero, a veces, indirectamente, a ello se acerca, sobre todo al realzar los méritos del igualitarismo cristiano. El hombre –nos dice en un soneto escrito en 1815– es hijo de la nada y "cual humo su ser se desvanece". La tumba nos empareja a todos:

Entra el Rey y el Pastor con igual suerte
a gozar de la vida transitoria;
iguales llegan a sufrir la muerte[2].

En el siglo XIX, a los nombres de Plácido y Manzano pueden agregarse los de otros cultivadores de la lírica, estudiados por Francisco Calcagno en su obra *Poetas de Color*. La lista no es muy larga. Comencemos con el pardo libre de Villaclara Agustín Baldomero Rodríguez, autor de una colección titulada *Pucha Silvestre* que nos ha sido imposible localizar. También versificó el negro

2. Sobre Juana Pastor véase Henríquez Ureña (1963), Vol. I., p. 77 (nota). También el artículo de Carlos A. Cervantes, "Juana Pastor: La primera poetisa cubana", en Oscar Fernández de la Vega, *Sobre la poética negrista en "Adelante"*, Nueva York, 1985, pp. 11–16.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

esclavo José del Carmen Díaz, quien sufrió prisión y fue enviado al campo como castigo por leer periódicos y repetir lo que leía a sus compañeros de infortunio. Calcagno logró manumitirlo mediante suscripción pública en 1879. Otro poeta manumitido fue Ambrosio Echemendía, nacido en Trinidad pero que vivió muchos años en Cienfuegos. Y no debe omitirse el nombre del bayamés Juan Bautista Estrada, de quien dice Calcagno en la obra citada que fue capaz de "arrancar a su lira algunas vibrantes notas de patriotismo y filantropía" y que "de haber podido adquirir instrucción, su nombre ocuparía digno lugar en el Parnaso Cubano"[3].

De los escritores de este grupo, el más conocido es Antonio Medina Céspedes (1824-1885), aunque más bien como pedagogo y periodista que como poeta. Ya indicamos en el segundo tomo de esta obra (p. 254) que él fundó el primer periódico (*El Faro,* 1842) y la primera revista *(El Rocío,* 1859) dirigidos por gente "de color" en Cuba. Habiendo recibido el título de maestro de instrucción elemental en 1850, abrió para los suyos un colegio bautizado con el intencionadísimo nombre de "Nuestra Señora de los Desamparados", que dirigió por 16 años. Esa labor docente le valió el título de "Don Pepe de la raza de color", con que pasó a la posteridad. Escribió dramas y zarzuelas, como veremos más adelante. Y publicó en 1851 un tomo de *Poesías* del que, según Calcagno, hablaron favorablemente Mendive y Zambrana. Precisamente por el renombre que iba alcanzando fue incluído injustamente en la causa de La Escalera. Y buscó refugio espiritual en la poesía religiosa, como lo atestigua este soneto titulado *La Cena*:

De sus fieles adeptos rodeado
De la Divina Gracia circuído,
Un banquete celebra conmovido
El que es Señor de todo lo creado.

Y en él lleno de amor, amor sagrado,
(Aun sabiendo que hay uno fementido)
Da su cuerpo que en pan ha convertido,
Da su sangre que en vino ha transformado.

Sublime institución, cambio grandioso!
Bien se comprende que a la Tierra asombre
La grandeza sin par de un Dios bondoso.

3. Calcagno (1887), pp. 86-87.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¿Hay en la historia semejante ejemplo
De una transformación que hace del hombre
De la divinidad sagrado templo?

El último de los poetas mencionados por Calcagno es el mulato de Guanajay Vicente Silveira (1841–1924). Publicó una colección titulada *Flores y Espinas* en 1873. Y en 1910 otra bajo el rubro *Florescencias de invierno.* Su obra, de escaso mérito estético, tiene en cambio un gran valor documental. Testimonia, a lo largo de más de medio siglo, la simpatía de los mulatos y los negros de Cuba por las grandes causas de su época: abolicionismo, igualitarismo, independentismo, anti–ingerencismo, democracia social y política. La protesta contra la esclavitud toma formas alegóricas, como puede apreciarse en su mejor soneto, *A un Ave Triste,* obviamente bajo la influencia de José Jacinto Milanés:

¿Por qué gemidos de dolor exhalas,
Avecilla infeliz, y en la espesura
Vas a esconderte de montaña oscura
Batiendo apenas tus hermosas alas?

¿Por qué, dime, a otras aves no te igualas
Que alegres trinan con sin par dulzura?
¿No tiene el aire para ti frescura,
Ni el campo tiene seductoras galas?

Avecilla infelix, ¡ay! ya comprendo
tu profundo dolor. Ya sé el motivo
Porque pretendes expirar gimiendo:
Tu lloras viuda a tu consorte vivo,
Que un hombre cruel, tus quejas desoyendo,
En una jaula le llevó cautivo!

Su creencia en la igualdad de todos los hombres lo conduce a condenar una sociedad donde el valor fundamental es el dinero, donde se desprecia al pobre y se discrimina al negro. A la vez, exalta la dignidad de la creciente clase obrera:

Siglos hubo en que el trabajo
Envilecido yacía
Y el artesano sufría
El estigma de hombre bajo.
El tiempo, en su giro, trajo
La luz del siglo presente.
Y hoy el que inclina la frente

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Al trabajo redentor
No es en mérito inferior
Al mortal más eminente.

Su amor a la causa de la independencia también se expresa en su obra. El linchamiento legal de los estudiantes de medicina le provoca honda indignación. "Año malvado" le llama a 1871. Le canta a los grandes héroes de la gesta libertaria: José Martí, Carlos Manuel de Céspedes, Máximo Gómez. Pero como vivió hasta bien entrado el siglo XX, Silveira no pudo escapar de los recelos y desasosiegos que le provocaban los tropiezos de la joven República cubana. Sigue creyendo que el 20 de mayo es una "fecha gloriosa". Pero en una interesante *Epístola* protesta de que se escarnezca y pisotee "a las míseras clases populares", a las que "se elimina del banquete común", usando como pretexto "el color de la piel" y olvidando que todo lo obtenido después de 1898 se debe al sacrificio igual de blancos y de negros. Con el propósito de afirmar los derechos de su raza, dedica poemas a los numerosos hombres "de color" que han contribuido con las armas o con la pluma al engrandecimiento patrio: a Antonio Maceo, a Juan Gualberto Gómez, a Quintín Bandera, a Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido*. Y en sus empeños nacionalistas, se acerca a un antimperialismo incipiente, condenando el dominio que de la economía nacional iban ganando los españoles y los norteamericanos:

Nuestra patria es edén del extranjero
E infierno de sus hijos: sólo es ella
Patrimonio del yanki y del ibero.

En un poema dedicado a Teodoro Roosevelt le agradece su ayuda al pueblo cubano para salir de la férula española, pero le advierte a la tierra de Washington y Lincoln:

Deja que Cuba, soberana, goce
su independencia cara;
no abuses del inmenso poderío
que tus fuerzas te dan, para quitarle
su vida nacional. Si así lo hicieres,
a tu fecundo suelo
salud paz y grandeza el Cielo traiga;
mas, si le haces traición, sobre ti caiga
la formidable maldición del Cielo!

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Como se ve, de los poetas "de color" mencionados por Calcagno, sólo Vicente Silveira se refiere abiertamente al tema negro. Pero éste se cultiva, con notable abundancia –y desde siempre– en la poesía folklórica transmitida por vía oral. Esos poemas negros anónimos presentan muchas vertientes. A veces eran *cantos de cabildo* y se recitaban en las fiestas de esas asociaciones, en cuyo seno se fundían los cultos de dos continentes para producir las religiones o "reglas" afrocubanas:

Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín;
yama bo y tambó.
Tambó ta brabbó.
Tumba, cajero.
Jabla, mula.
Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín.
Pa, pa, pa, práca,
prácata, pra, pra.
Cucha, cucha mi bo.

Donde se puede apreciar que por ese entonces la transculturación no sólo era religiosa sino también lingüística, pues entre los ritmos onomatopéyicos resuena melódicamente el bozal. Lo mismo ocurría con los *cantos de comparsa* que se oían en los alegres carnavales, al compás de los tambores:

–¿Qué animale son eso?
(Sámbara-culemba.)
–Amo, yo la mata...
(Sámbara-culemba.)
–Le mira su diente.
(Sámbara-culemba.)
–Parese filere.
(Sámbara-culemba.)
–Le mira su sojo.
(Sámbara-culemba.)
–¡Parece candela!
(Sámbara-culemba.)
–La culebra se murió.
(¡Calabasó-só-só!)
–¿Y quién fue quien la mató?
(¡Calabasó–só–só!)

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Antecedente de este canto de comparsa (y del famoso *Sensemayá* de Nicolás Guillén) parece ser otro del siglo XVIII titulado *Ta Juliá,* saturado de la misma obsesión por la presencia maléfica del ofidio:

–Ma Rosario ta mala.
(¡Cángala lagontó!)
–A be qué cosa tiene.
(¡Cángala lagontó!)
–Tiene barriga y doló.
(¡Cángala lagontó!)
–Etá embarasá.
(¡Cángala lagontó!
–Culebra l'asuttá.
(¡Cángala lagontó!)

–¿Qué diablo son ése?,
pregunta e mayorá.
Mira diente d'animá,
mira fomma ne roccá,
mira sojo d'ese nimá,
¿candela ne parese?
¿Qué nimá son ese
que ne parese majá?
Ta Juliá mimo ba matá.

(¡Báquini ba di ba yo!
–¿Qué nimá son ése?
(¡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.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

(¡Báquini ba di ba yo!)
–Fue quie la mató.
(¡Cángala lagontó!)

También debemos aludir aquí a los afrocubanos *cantos de funeral,* en donde vibra –al igual que en la lírica cristiana de Juana Pastor, por ejemplo– el sentimiento igualitarista provocado por la omnipresencia de la muerte. Por otro lado, en ocasiones se da una inesperada nota de sátira social, de honda protesta envuelta en una carcajada, como en el admirable y ácido *Testamento del Negro:*

Apunte uté, señor escribano,
apunte uté con la pluma en la mano:
apunte uté unos pantalones
que no tienen ojales ni tienen botones;
apunte uté unos calzoncillos
que no tienen pretina ni tienen fondillos;
apunte uté una camiseta
que no tiene pechera ni tiene faldeta;
apunte uté unos zapatongos
que hace quince o veinte años que no me los pongo;
apunte uté el sillón de Agustín
que no tiene espaldar ni tiene balancín.

Y, a veces, con estricta economía fotográfica, se entrega una estampa de la vida externa del solar habanero, con todos los trazos, colores y ritmos que anuncian a los *sones* de Nicolás Guillén:

Mulatica colorá
aprende d'esa negrita
que se planchó la pasita,
se cottó la melenita
y tiene bemba rosá.

Aprende de la negrita,
cóttate el moño,
colorá;
aprende de la negrita,
aprende de la negrita,
que sabe labá,
planchá,
se cottó la melenita
y e la reina del solá.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Acompañando a la gracia del son, el grito prepotente de la rumba, como puede verse en este *Toque:*

¡Mangui, mangüé!
Si son manguito
échamelo aquí;
mi Federiquito
no son pa ti.
Mangui, manguito,
mi chibiriquito
quié lo iba a desí:
que eso manguito
no son pa ti.
¡Mangui, mangüé!
Si son manguito
échamelo aquí;
mi Federiquito
no son pa ti.
¡Mangui, mangüé!

Y, ¿quién resiste la tentación de incluir también aquí el estribillo de esa canción de esclavos que, en su versión contemporánea, seguramente todos los cubanos han de reconocer? Esta es la famosa *Mama Iné* de la tradición folklórica:

Aquí etán todo lo negro
que benimo a sabé
si no concede pemmiso
pa ponenno a molé.
¡Ay, Mama Iné!
Bamo a cottá la caña
que vamo a molé.
¡Ay, Mama Iné!
¡Ay, Mama Iné!

Curiosamente, al retozo de ese estribillo acompaña en la tradición oral una protesta, o por lo menos una queja, contra los abusos del régimen de la esclavitud, con lo que este canto así se adelanta al costado social de la futura poesía negrista:

La bendisión, mi amo;
su messé, ¿no culdiba?
La yegua que yo teniba

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

la mayorá me la cujiba.
Disiba que me la comprá.
Eyo dinero no me da
pa mí. ¡San Antonio!
¡Yo me queriba jorcá!
Fottuna la compañera
que la soga me cottá.
E beddá, e beddá...

Presente debe estar también aquí la celebérrima *guaracha,* cuyo valor como antecedente de la poesía negra aun no se ha estudiado. En ella hallamos al guapetón, al cheche, al chévere del navajazo: a veces José Caliente, a veces Negro Candela. Por ejemplo, así:

¡Al negro José Caliente
nadie lo puede tachar:
quienquiera que se presente
lo rajo por la mitad!

O, si no, así:

Aquí ha llegado Candela,
negrito de rompe y raja,
que con el cuchillo vuela
y corta con la navaja.

No falta el negro desdeñado y disminuido:

Tú eres un negro bembón,
Y yo soy mejor que tú.
Si te pego un bofetón
Te hago bailar el Mambrú.

Desde luego, aparece la mulata, con todos los lunares que le adjudicó el costumbrismo tradicional. Así:

Yo soy la reina de las mujeres
En esta tierra de promisión
Yo soy de azúcar, yo soy de fuego,
Yo soy la llave del corazón.

Y esta otra anticipación de los sones que vendrán en el siglo siguiente:

¡Ay! ¡Qué mulata, la bella Rosa!
¡Ay! ¡Cómo baila, válgame Dios!
¡Ay! ¡Caballero, si usted la viera,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Con qué sandunga y con qué primor!

Tan suavecito,
Tan despacito,
Tan sabrosito,
¡válgame Dios!
¡Ay! ¡Cómo juega
Con la cadera!
¡Ay! Es tan dulce
Como el turrón!
¡Ay! Para aquí.
¡Ay! Para allá.
¡Ay! Cómo viene.
¡Ay! Cómo va.

Evidentemente, hay que ir a la vieja guaracha decimonona para encontrar muchas de las raíces de todo lo bueno y todo lo malo que hay en la poesía negrista.

En radical contraste con toda esta bravuconería y esta sandunga, hallamos en la tradición oral expresiones maravillosamente finas de la transculturación religiosa, lingüística y social afrocubana, como sucede en ese hermoso villancico, recogido por Emilio Ballagas, donde María, la negra cimarrona, se dirige a María, la madre de Dios, y a San José su esposo, para ofrendarles nada menos que su libertad, don precioso que había conseguido al duro precio de la fuga, con los perros del rancheador tras el rastro. Hermosísima *Ave María* de una mente popular:

Bueno día, mi Siñá,
yo andaba juyendo gente
y Francisco mi pariente
disió que ya vo parió.
Como yo quería aguaitá
lo que vo había parío,
aquí me teni, señá.
¡Cómprame, mi amo José!
¡Cómprame, mi amo José!

Yo sabe lavá, planchá,
jasé dulce y cosiná.
Cuando la gallo cantá

hispanocubano.org

ya María ta levantá.
Pone jasé la café
y luego coge tablero
y lo saca pa vendé.
¡Cómprame, mi amo José!
¡Cómprame, mi amo José!

Y a todo este ancho repertorio pueden agregarse, como parte de la misma tradición oral, los cuantiosos cantos de *puya* o *makaguas* a los que nos referimos anteriormente al hablar de la protesta de los esclavos contra el sistema social que los oprimía. Y las numerosísimas oraciones dialogadas típicas de las reglas afrocubanas. La tendencia al dialogismo abunda tanto en Africa como en Cuba, no solamente en las fiestas de diversión, sino en las religiosas. En los cantos relacionados con la magia, por ejemplo, la primera voz que se oye es siempre la del sacerdote o mago, a la que luego responden los fieles. Este que sigue es un rezo congo de "romper" o "abrir" la ceremonia con la "prenda", iniciando la liturgia indispensable para que el *nkisi* "trabaje":

¿Jura a Dió Mámbi?
¡Dió Nsámbi!
¿Jura Dió Mámbi?
¡Dió Nsámbi!
¿Jura a Dió Mámbi?
Dió Nsámbi.
¿Somo o no somo?
Somo.
¿Somo o no somo?
Somo.
¿Somo o no somo?
Somo.
¡Santo Tomá!
¡Ver y creer!
¡Santo Tomá!
¡Ver y creer!

.....

Ndúndu kuna ndúndu.
Ndúndu.
Ndúndu kuna ndúndu.
Ndúndu.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Nsala maleku,
maleku nsala.
Nsala maleku,
maleku nsala.

Parte importante de ese legado de temas y de formas es la obra de algunos poetas populares del siglo diez y nueve. Por ejemplo, de Manuel Cabrera Paz y de *Creto Gangá*. A Cabrera, que era mulato, lo citamos al hablar de la poesía abolicionista y al referirnos al bozal. Pasemos a analizar ahora una composición suya titulada *Exclamaciones de un negro en las fiestas efectuadas con motivo de la inauguración del patrono de este pueblo San Marcos el día 25 de abril de 1857*. Son décimas escritas en bozal e inspiradas por ese acontecimiento local que hizo época en Artemisa, la patria chica del autor. El narrador negro sabe que por su color no se le negará la participación en la fiesta. Viste sus mejores ropas: sus "casone", su camisa. Y cuando "cuchá campana" sale en seguida para la Misa. La sagrada ceremonia parece haber perdido toda su religiosidad. Los feligreses conversan "como loros". Las muchachas aprovechan la ocasión para coquetear, para enamorar:

Cura ta jasiendo misa,
niña ta sacando leye,
moso ta mirando neye,
neye ta morí de risa.
Esa cosa de Tamisa
son la cosa que me sora;
crupa lo tiene señora,
porque lo debe gritá;
–Seño, quítame pa ya,
que la grese no se mora.

Tampoco ayuda mucho el sermón que, desde el púlpito, pronuncia un sacerdote español. El negro confiesa que no le entiende palabra en medio del barullo:

Cura que no son de acá,
ta caramá como chiva;
soma cabeza ya riba,
luego ta jablá, jablá...
Como que yo lo cuchá,
fincá la suelo mi guanta;
pero cosa que mi panta

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

son de gente broví loca;
mitá sienta, mitá toca,
mitá jabra, mitá canta.

Por fin la procesión sale a la calle Real y el negro regresa al cafetal de donde había venido, no sin pasar por un buen susto: el que le proporciona un perro, seguramente muy parecido a los feroces que usaban los rancheadores. De todos modos, el esplendor de la fiesta lo mantiene en hondo estado de distracción y azoro por un buen tiempo:

Luego, por la calle Reá,
to la gente se parama;
Santo, caramá su cama,
va palante, va pasiá...
Yo va pa la cafetá;
mira pa tra ¿qué se frese?
¡Me sutá la pero ese!
¡Eso si que yo no guanta!
¡Si sacritá no lo panta,
yo no brobi ma la Grese!

Ya mi llegá la bují:
hora me va lo conuco
cotá cochino bejuco
y luego me va drumí.
Lamo ta regaña mí;
yo siempre con soramienta
no cuchá, no tini cuenta.
Cuando toca avemaría
¡mi cabeza ta tovía
ma bombá que la tromenta!

A Bartolomé José Crespo, más conocido por su pseudónimo *Creto Gangá,* volveremos a encontrarlo cuando hablemos del teatro. Pero aquí nos toca hacer mención de sus contribuciones a la poesía folklórica del siglo XIX. A Crespo, por alguna razón misteriosa no se le considera autor cubano. Cierto es que nació en 1811 en El Ferrol. Pero vino a Cuba a los diez años de edad y en ella permaneció el resto de su vida. Además, se identificó íntimamente con los usos y costumbres de la Isla, que reprodujo en sus obras poéticas y teatrales. José Lezama Lima estima que puede ser considerado "un precursor de la poesía negra que se cultivara en la Cuba del siglo siguiente, alcanzando mantenida

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

calidad en Nicolás Guillén y Emilio Ballagas"[4]. Cultivó, como Cabrera, la versificación en bozal produciendo composiciones humorísticas y casi siempre caricaturescas, pero repletas de colorido, como por ejemplo *Yo me va pa Califoñia,* donde un negro anuncia que va a abandonar el país para ir a ese otro donde

disí que la oro se incuentra
como acá la seboruco
y que cualqué pué cojela
y lleváselo de guagua
con caritilla o careta...

En otro poema titulado *Laborintos y trifucas de Canavá,* narra "el verarero hitoria en veso de lo que pasó a yo Creto y nengrita mía Frasica, en la mácara, cuenta po yo memo".

Domingo de Canavá
yo vití de macarita
y me fue con mi negrita
po toda pate a pasiá...
Donde nosotro se va
todo gente se disí:
¡Anjá, nengrito ese sí
que va vitío curito!
Y todo llama: ¡Nengrito,
jasé favó de vení!

En una obra como la de Creto Gangá, caracterizada a la vez por la obsesión y por un cierto desprecio discriminatorio de lo negro, no podía faltar la figura popular de la mulata. Desde luego, lo que nos ofrece es una imagen estereotipada: nada más que sandunga y lubricidad, contoneos de caderas, pura sexualidad elemental. Para referirse a la mulata, Crespo se vale de muy tradicionales símbolos zoológicos: serpientes, cantáridas, palomas. La mulata arrebata porque

...más que mujer parece
por lo que se contonea,
una barquilla azotada
por el viento y la marea;
empinado papalote

4. Lezama Lima (1965), Vol. III, p. 144.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

cambiado con ligereza;
majá que ondulante sigue
con velocidad su presa;
caña brava remecida
por remolinos; bandera
o gallardete a quien vientos
siempre encontrados flamean;
paloma de cola alzada
que alegre se pavonea;
molinillo de batir
chocolate en mano diestra.

Superficie, desde luego. Pero, por lo menos, esta poesía da fe de la presencia del negro: sector capitalísimo de la vida cubana de su época.

También cultivó ese tema la poesía costumbrista, aunque por caminos lingüísticos distintos. Así sucede, por ejemplo, con las décimas de José Victoriano Betancourt *El negro José del Rosario,* publicadas en *El Artista* de La Habana en diciembre de 1848. La composición comenzaba así:

Yo nasí en Jesú María
en el famoso *Manglai,*
fui Perico, no hay *dudai,*
y a ningún *cheche* temía.

Y continuaba de esta manera:

Preso tres años etube
y en la *caisel* aprendí
cosas que ni *poi* aquí
supe cuando sueito etube.
.....
Allí se rompió la nube
que ante mis ojos cubría
y cuando al fin llegó el día
que para *Seuta* salí
ya me encontré tan así
que yo mismo me temía...

Betancourt trazaba con esos versos el retrato de un legendario *negro curro* o *curro del Manglar,* tipo hamponesco que hasta mediados del siglo pasado, mas o menos, habitaba en algunos barrios extramuros de la capital cubana, como Jesús María y El Manglar. El poeta trataba, además, de copiar su lenguaje,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

que no era el bozal sino una jerga característica, en el cual se sustituían la *r* y la *l* finales de sílaba por la *i*, se suprimían muchas eses y se introducían vocablos nuevos como, por ejemplo, *perico* por "sobresaliente, primero en algún ramo", etc. Más específicamente, este poema de Betancourt se refiere a un *cheche* curro, al matón entre los matones, al guapetón que se imponía a los demás guapetones, como aquel que describe Francisco Calcagno en su novela *Los Crímenes de Concha,* que ya estudiamos en el segundo tomo de esta obra: "Era un negro entrado en edad, alto, robusto, de feo rostro y detestable aspecto. Vivía en la calle de los Mandingas, que es hoy la de Figuras, en el barrio de Jesús María; a su sola presencia corrían los chicos y se disolvían prudentemente los no chicos... Le llamaban el *Cheche del Manglar,* y bien sabemos qué atributos y mediante qué hazañas se adquiere ese título. ¿Quién se atrevía con el *Cheche del Manglar,* si no quería quedar marcado para toda la vida? Una vez un temerario criollo osó plantarse ante él; pero el *Cheche* lo desarmó, le vació un ojo de un revés y le prohibió volver a pasar por la cuadra, justamente la cuadra donde vivía su novia..."[5].

En su estudio de los *negros curros* habaneros, Fernando Ortiz recoge varias muestras de esta poesía popular, que extrae de un curioso folleto de José de Jesús de Ocio titulado *Algarabía poética.* En *Un negro criollo en carnaval,* un cheche tiene una "bronca" con su mujer y salió a defenderla "*ei* perraso de mi suegro". El cheche pierde los estribos:

Le di *ai* suegro de *plumaso*
que brotó *puipura* fina,
y por no *i* a *rompe china*
ando *ocuito* ¡mia que caso![6]

El mismo tono de bravuconería hamponesca reina en las décimas tituladas *El negro Cicuta:*

No es hoy la primera ve
que bajo a ete pueblo yo,
que hay tiempo que se *aimiró*
mi való e intrepidé.
Catigo la avilanté

5. Calgano (1887), p. 16.
6. *Plumazo* es puñalada; *puipura* es sangre, *ir a rompe chinas* quiere decir: "ir a partir piedras" con los presidiarios.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

dei rufiano pelegrino
y *ei* que se etrecha sin tino
lo quemo, y luego me voy,
que hay mucho día que etoy
en el etribo divino[7].

Un último ejemplo, en la misma vena, titulado *El negro Potoco:*

Yo soy *ei* negro Potoco
que tengo de bueno y malo,
que siempre *etoy en el palo,*
que canto, que bailo y toco:
el día que me sofoco
o que ando un poco quemao,
tengo cara e condenao,
y si *aigo* quieren desime,
por Dió que *me paro en fime*
y se me *ajuma el pecao*[8].

En la era que sigue inmediatamente a la abolición de la esclavitud, (es decir: después de 1886), la abrumadora mayoría de los poetas cubanos cultos, apenas se refieren a la presencia y a los problemas de sus compatriotas negros. Una de las excepciones es Bonifacio Byrne, escritor siempre enraizado en los surcos populares. Su poema *El Negro Viejo Ño Carlo,* aunque recargado de sentimentalismo, al menos tiene la virtud de protestar contra una grave injusticia, precisamente cuando todos trataban de olvidarla. Bien merece que lo reproduzcamos aquí:

Calza el pobre anciano
sandalias de cuero...
Rota su camisa,
roto su sombrero.

No sé qué le dije,
y fue su mirada
la de un esgrimista
que empuña una espada.

7. *Rufiano* es rufián y *quemar* es herir con arma.
8. *Estar en palo* es estar dispuesto a reñir en todo momento; *pararse en firme* es hacerlo en actitud de desafío; *ahumarse el pescado* es entrar en cólera.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¡Pobre negro viejo!
¡Pobre centenario!
¿De tí quién se acuerda,
ni de tu calvario?

Cuando Dios te llame,
si llegas arriba,
te abrirá sus brazos
el que te reciba...

Tu aspecto es idéntico
al de los heridos,
al de los colosos
cuando estan vencidos.

¿Sientes la nostalgia
del cañaveral?
¿Fuiste el asesino
de algun mayoral?

Recuerdas el nombre
del buque negrero
que a Cuba te trajo,
rápido y ligero?

¡Oh, qué pesadillas
hay bajo tus greñas,
cuando tú reposas
y siempre que sueñas!

Hoy los pies arrastras,
y vas poco a poco,
y eres de los niños
el terrible coco.

Hoy llevas las marcas
en ambos tobillos,
de los infamantes
y ominosos grillos.

Hoy se formaría
con toda la caña
que antaño sembraste,
más de una montaña.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¡Pobre, pobre siervo,
tan crucificado,
tan escarnecido,
tan abandonado!

Por tus desventuras
y tus sinsabores
fijo en tí mis ojos
acariciadores.

¡Pobre negro viejo!
¡Pobre centenario!
¿De tí quién se acuerda
ni de tu calvario?

En el primer cuarto de siglo de la República escasean ciertamente las poesías de modalidad negrista. Los tiempos no eran propicios. En la sombra, los negros trabajaban, luchaban y, como vimos en el segundo tomo de esta obra, lentamente iban progresando material y culturalmente. Pero los viejos prejuicios eran todavía demasiado fuertes para permitirles salir de esa tiniebla en que se les obligaba a vivir. Fernando Ortiz ha resumido muy bien la situación al respecto, refiriéndose a su propia experiencia: "Apenas regresé de mis años universitarios en el extranjero, me puse a escudriñar la vida cubana y en seguida me salió al paso el negro. Era natural que así fuera. Sin el negro Cuba no sería Cuba. No podía, pues, ser ignorado. Era preciso estudiar ese factor integrante de Cuba; pero nadie lo había estudiado y hasta parecía como si nadie lo quisiera estudiar. Para unos ello no merecía la pena; para otros era muy propenso a conflictos y disgustos; para otros era evocar culpas inconfesadas y castigar la conciencia; cuando menos, el estudio del negro era tarea harto trabajosa, propicia a las burlas y no daba dinero. Había literatura abundante acerca de la esclavitud y de su abolición y mucha polémica en torno de ese trágico tema, pero embebida de odios, mitos, políticas, cálculos y romanticismos; había también algunos escritos de encomio acerca de Aponte, de Manzano, de Plácido, de Maceo y de otros hombres de color que habían logrado gran relieve nacional en las letras o en las luchas por la libertad; pero del negro como ser humano, de su espíritu, de su historia, de sus antepasados, de sus lenguajes, de sus artes, de sus valores positivos y de sus posibilidades sociales... nada. Hasta hablar en público del negro era cosa peligrosa. que sólo podía hacerse a hurtadillas y con rebozo, como tratar de la sífilis o de un nefando pecado de familia. Hasta parecía que el mismo negro, y especialmente el mulato, querían

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

olvidarse de sí mismos y renegar de su raza, para no recordar sus martirios y frustraciones, como a veces el leproso oculta a todos la desgracia de sus lacerias. Pero, impulsado por mis aficiones, me reafirmé en mi propósito y me puse a estudiar en seguida lo que entonces, en mis primeros pasos por la selva negra, me pareció más característico del elemento de color en Cuba..."[9].

La situación discriminativa descrita por Ortiz amenazaba con institucionalizarse y legalizarse en Cuba en la década de los veinte. Prueba al canto: el 21 de noviembre de 1922, una Resolución del Secretario de Gobernación ilegalizó varios ritos afrocubanos. Los "por cuantos" de este documento ponen al desnudo, a la vez, la enorme ignorancia y el erizado racismo de los gobernantes cubanos de la época: confunden lo ñáñigo con lo lucumí y la religión con la brujería, para acabar atribuyendo a esos cultos, sin prueba alguna, hasta el sacrificio de niños blancos. Con evidente violación de la libertad de cultos garantizada en la Constitución de 1901, la Resolución termina prohibiendo "en todo el territorio de la República, como perjudiciales a la seguridad pública y contrarios a la moral y las buenas costumbres, los bailes de la naturaleza a que se deja hecha referencia y especialmente el conocido con el nombre de "Bembé", y cualesquiera otras ceremonias que, pugnando con la cultura y la civilización de un pueblo, están señaladas como símbolo de barbarie y perturbadoras del orden social." Desde luego, si el tajo de la trata y los horrores de la esclavitud no lograron erradicar la influencia africana en Cuba, tampoco iba a lograrse ese propósito con una resolución ministerial. Pero la publicación de este texto legal en la *Gaceta Oficial* evidencia la prepotencia de la ola racista que, como estudiamos en el segundo volumen de esta obra, avanzaba amenazadora por todo el país en los comienzos de la era republicana[10].

Esta atmósfera intelectual, moral y política explica la debilísima presencia de lo negro en la poesía culta de esa época. Sólo unos pocos brotes aislados mantenían encendida la vieja llama, que en lo subterráneo, sin embargo, (o sea, en la veta folklórica), seguía ardiendo con fuerza. En 1916 publicó Felipe Pichardo Moya, en la revista *Gráfico,* su cimbreante y descriptivo retrato de *La Comparsa:*

> En la calleja solitaria
> se arrastra la comparsa como una culebra colosal.

9. Ortiz, "Por la integración cubana de blancos y negros", *RBC,* marzo–abril 1943, p. 258.
10. Díaz Ayala (1981), pp. 83–86.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Bajo la luz de las farolas
se ven los torsos de caoba que el sudor hace rebrillar;
las sombras tiemblan en las casas
con un temor del más allá:
la música ronca, monótona, va evocando mil cosas raras
–tal el simún cuando remeda el estertor de algun titán–
de entre los pechos que jadean
sale un soplido sibilante como el del viento sobre el mar,
y los cuerpos se descoyuntan en una furia demoníaca
al impulsar irresistible de los palitos y el timbal.

Por la calleja solitaria
se arrastra la comparsa como una culebra colosal.

Posteriormente, en su vibrante *Poema de los cañaverales,* que como bien dicen Lizaso y Fernández de Castro "condensa el espíritu de nuestras epopeyas, la poesía de nuestros campos y el ideal de nuestros corazones"[11], junto al verde "tropel de lanzas" se recuerda el dolor humano que siempre las acompaña, dolor del negro esclavo que las cultivó:

¡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:
¡Mancha 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...

11. Lizaso y Fernández de Castro (1926), p. 282.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Quejas en lenguas primitivas,
ruegos, quizás, que nadie oyó...
¡Agonía de la molienda,
hecha de sangre y de sudor!

Otro magnífico poeta del tardío modernismo cubano, José Manuel Poveda, incluyó en 1917, en su libro *Versos precursores,* una composición que, efectivamente antecesora, en mucho se adelanta a su tiempo, fundiendo sin embargo en sus entrañas las fuerzas a veces contradictorias del pasado. Se trata de *El grito abuelo,* considerada hoy por algunos críticos como verdadero punto de partida del movimiento negrista contemporáneo en Cuba, que de ese modo realizaría la hazaña de iniciarse con una de sus más altas manifestaciones estéticas. Poveda parece haber sometido lo afrocubano a un vigoroso proceso de filtración en busca de sus esencias. En *El grito abuelo* nada sobra. La síntesis es perfecta. A un lado queda el pintoresquismo colorista de la tradición. Lo descriptivo está ahí, pero domado, reducido a una simple armazón, al esqueleto que sirve de soporte. Una tremenda intensidad hace vibrar este poema desde el principio hasta el fin. Comienza en fiebre. Termina en vértigo e histeria. Se inicia con un vago temor atávico. Termina en los temblores de un pánico telúrico que trasciende lo temporal y lo personal y deviene tenebrosa emoción colectiva. Recitándolo se apodera de nosotros el ritmo numinoso de la danza sagrada. Y nos hace temblar el canto de la sangre irredenta, por donde tanta pena colectiva se descarga.

La ancestral tajona
propaga el pánico,
verbo que detona,
tambor vesánico;
alza la tocata de siniestro encanto,
y al golpear rabioso de la pedicabra,
grita un monorritmo de fiebre y de espanto,
su única palabra.

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,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

carcajada en hipos, risa que se hiela,
cánticos de injurias.

La tajona inulta
propaga el pánico;
voz de turbamulta,
clamor vesánico.

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.

Es evidente: más que decir, Poveda prefiere sugerir. Pero todo el pasado del negro está ahí, en los "remotos insultos", en las "lóbregas diatribas": la trata, la esclavitud, el maltrato colonial y el republicano. Basta un adjetivo en el lugar adecuado para remachar la idea que corre en los versos anteriores. O para insinuar lo que ha de venir. Por ejemplo: la calentura de la danza deviene demencia. En ella late todo el espanto del pasado. Por eso la "voz de turbamulta" (que no pasa de lo descriptivo) se convierte inmediatamente en "*clamor vesánico*" (que resume toda la atmósfera ideológica del poema). Y en la penúltima estrofa se anticipa la idea que culmina en los dos versos finales llamando a la tajona "inulta", es decir, sugiriendo que el crimen cometido con el negro no ha sido castigado ni vengado. Se sirve también Poveda hábilmente de la aliteración. Y de la cadencia. El obsesivo golpe de tambor de los hexasílabos (todos los dodecasílabos presentan aquí dos hemistiquios hexasilábicos partidos por la cesura) sólo se interrumpe en la estrofa final, primero con cuatro palabras de tres sílabas (redobla, convoca, trastorna y aterra) y luego con seis de dos sílabas (seco, solo, mudo, vano, negro, roto) para intensificar el ritmo en el momento culminante. La maestría en el manejo de los elementos formales es evidentísima. Este gran poema es obra de plena madurez.

En 1925 publica Agustín Acosta *La zafra*. En su Canto VIII este excelente poema se ocupa de los negros esclavos, como ya tuvimos ocasión de ver en el

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

tomo II de esta obra. Un año después Alfonso Camín, un asturiano radicado en Cuba, da a la estampa su *Elogio de la Negra:*

> Negra de labios gruesos y sensuales;
> los ojos amplias noches misteriosas,
> que viste mis pecados capitales
> despotricar sobre tus negras rosas...

A ese poema siguen otros del mismo tono. Es indudable: Camín merece un puesto de honor en el inicio del poderoso oleaje negrista que irrumpe en el panorama literario de Cuba al terminar la década de los veinte. Oleaje, sí. Porque lo que sigue es, sin duda, una marejada, más aun, una explosión: todo un movimiento poético que sucede a la aparición de la *Bailadora de rumba* de Ramón Guirao (escrita en abril de 1928), de *La rumba* de José Zacarías Tallet (que se escribió en agosto del mismo año) y de *Babul* (que Regino Eladio Boti compuso a comienzos de 1929).

Volviendo a la imagen geológica de Oscar Fernández de la Vega: el volcán entró en erupción. La lava, que venía de muy lejos en nuestro pasado histórico, ahora se desborda. ¿Qué fuerzas ayudaron a liberarla, a abrirle el "cráter propicio para expandirse"? Fueron varias y de muy variado tipo. Algunas internas, como los cambios ideológicos que resumimos en el tomo anterior. Otras externas: muy particularmente el amplio movimiento negrista que se produce en Europa y encuentra eco en las Américas, tanto en la del Norte como en las de Centro y Sur, poco antes y poco después de la Primera Guerra Mundial. Muchas veces se ha repetido: por ese entonces lo negro se pone de moda. Picasso introduce las máscaras africanas en su seminal *Les desmoiselles d'Avignon.* París se repleta de ídolos procedentes de Africa. Apollinaire, Cendrars, Frobenius, Morand y muchos más trasladan el tema a la literatura. En Estados Unidos, Harlem produce su famoso *Renaissance.* Surgen grandes poetas negros: James Weldon Johnson, Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes. Y los escritores blancos demuestran su interés por la otra raza. Eugene O'Neill escribe *The Emperor Jones* y *All God's Chillum got wings.* William Rose Benet su *Harlem.* Edwin Arlington Robinson su *Toussaint L'Ouverture.* Stephen Benet su *John Brown's Body.* El jazz invade el mundo. Josefina Baker deviene reina coronada del vaudeville. Y el 18 de marzo de 1926 resuena la voz antillana de Luis Palés Matos en las páginas de *La Democracia,* llamando a su *Pueblo Negro:*

> Esta noche me obsede la remota
> vision de un pueblo negro...

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

–Mussumba, Tumbuctú, Farafangana–.
Es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

Coetáneamente, Alfonso Camín –el del *Elogio de la negra*– le canta a *Damasajova:*

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

Y por esos caminos llegamos a la sandunguera *Bailadora de Rumba* de Ramón Guirao, a que antes aludimos, que apareció en el Suplemento Literario del *Diario de la Marina* el 8 de abril de 1928:

Bailadora de guaguancó,
piel negra,
tersura de bongó.
.....
¡Arriba Maria Antonia,
alabao sea Dió!

Arribamos también a la formidable orquestación onomatopéyica de *La Rumba* de Tallet, que publicó la revista *Atuey* en 1928 y pronto reprodujeron muchos periódicos habaneros:

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!
.....
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
.....
¡Piqui–tiqui–pan, piqui–tiqui–pan!
¡Piqui–tiqui–pan, piqui–tiqui–pan!

El *Babul* de Boti es importante porque significa la incorporación al movimiento negrista de un poeta consagrado de la generación anterior y un mulato, por añadidura. Desde *Plácido* ninguna otra figura "de color" había alcanzado semejante renombre en la lírica nacional. Con Regino Boti (1878-1958) la poesía cubana del siglo XX se planta, por fin, en el siglo XX literario. Su libro *Arabescos Mentales* (1913) inaugura el primer momento auténticamente poé-

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

tico de la Cuba republicana, cerrando el prolongado hiato que siguió a la muerte de Martí y de Casal al enlazar el modernismo interrumpido a fines del XIX con los inicios de la reacción postmodernista[12].

Por eso tiene razón José Olivio Jiménez cuando considera Boti uno de esos *"poetas-claves* que signan una época". Es de imaginar –sigue diciendo Jiménez– la fuerza y la índole de la impresión que en el medio cultural cubano de entonces habría de producir el libro agresivo, en contenido y tono, de Boti. Desde lo más externo –un volumen de vastas proporciones: más de 300 páginas, las 60 primeras de las cuales se dedicaban a un poco usual y penetrante examen de cuestiones ideológicas y estéticas– hasta lo más interno –la naturaleza misma de la propia poesía– todo propiciaba una difícil y arriesgada comprensión y estampaba en el libro una nota rebelde, revolucionaria, que fue a la larga la clave de su legítima permanencia"[13].

Boti era abogado, notario, profesor de literatura, hombre de amplios medios económicos y, desde luego, la primera figura intelectual de Guantánamo, donde había nacido y donde residía. Pero por ser hijo de un catalán y de una mulata sufrió siempre las absurdas discriminaciones de una sociedad viciada por ancestrales prejuicios. El respondió con la altivez y el aislamiento. "Yo soy mi diamante", dijo. "Yo tallo mi diamante/ yo hago arte *en silencio.*" Mas nada pudo matarle el amor a su rincón provinciano, al que dedicó su mejor libro *El Mar y la Montaña,* donde se exalta el paisaje guantanamero con sostenida pasión panteísta y riquísima imaginería verbal. Bien pudo proclamar con comprensible orgullo: "Yo soy el Poeta de mi aldea".

La poesía de Boti evolucionó rápidamente hacia las formas revolucionarias "vanguardistas", de las que fue teórico alerta y cultivador asiduo. Por esas vías ingresó en el negrismo con el poema a que antes nos referimos, único de verdadera dimensión estética en un libro menor titulado *Kindergarten* (1930). El ambiente de *Babul* ha sido bien descrito por Héctor Poveda: "Una alta noche en cierta región cubana donde los negros conservan más pura su melodía ancestral. El poeta.. solo en su alcoba de estudio. A esa hora el silencio tiene sus ruidos. Brama la sirena de un ingenio. Un niño del vecino 'revienta a llorar'.

12. Tres años después de la aparición de *Arabescos Mentales* Poveda publica sus *Versos Precursores.* De los tres iniciadores de la poesía moderna en Cuba (Boti, Acosta y Poveda) dos son mulatos. Lo que revela el alto nivel cultural que este sector de la población había alcanzado en la primera etapa republicana.
13. Jiménez (1967), pp. 9 y 16-17.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

El grito de una borracha en la calle. Un graznido en los aires. El grifo que 'mea' en el patio, al son del violín del grillo. Un tiro de máuser y el momentáneo tropel"[14]. Y por encima –y debajo– de toda esta babel, allá a lo lejos, la música que los negros haitianos trajeron a Cuba y que en Guantánamo ha rebrotado en los ritmos de la "tumba francesa". La tajona intermitente. El obsesivo tableteo del catá. El *babúl,* baile ancestral, "son de roncos atabales", presente en el borde la noche. El poeta lo reproduce en sus onomatopeyas, en sus jitanjáforas:

Balacarúm.
Balacarúm.
Balacarúm.
Tácata, tacatatá.
Tácata, tacatatá.
Tácata, tacatatá.
.....
Songo. Bilongo.
Repongo.
Propongo.
Dispongo.
Tacatá, tacatatá.
Tacatá, tacatatá.
.....
Y a lo lejos el babúl
con su trueno a contrapunto
de tambores y marugas.
Cháchara. Compongo.
Fuácata. Matraca.
Hongo. Congo. Gongo.
Trápala. Trápala. Trápala.
.....
BABUL. *Babúl.* Babúl.
Babúl afro-cubano,
ancestro del jazz-band,
babúl,
babúl. Tacatá, tacatatá.

14. Héctor Poveda, (1930), p. 14.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Tacatá, tacatatá.
Babúl.
Ba -- búl.
(Sólo un efecto musical.)

Después de estos atrevimientos de Camín, Tallet, Guirao y Boti, el tambor y la maraca se adueñan de la poesía cubana y –para bien o para mal– no la sueltan por toda una década. Es una oleada. Es una erupción. Es un deslumbramiento. Es una moda. Y es mucho más. Porque la influencia de afuera encuentra un eco poderoso en lo de adentro. Mientras el europeo tiene que hacer un esfuerzo para visualizar al negro auténtico, en Cuba sucedía lo contrario. En Cuba –dice muy bien José Juan Arrom– "lo negro tenía raigambre de siglos. El cubano blanco no veía en el negro al africano con collares de dientes de cocodrilo, sino a otro cubano, tan cubano como él, ciudadano de la misma república que juntos habían forjado a fuerza de machetazos. La moda europea vino a dar la oportunidad al cubano negro de reconocerse a sí mismo, y al cubano blanco de mirarlo con ojos de entendimiento, de comprensión. Y ambas razas se fusionan en lo artístico, como ya lo habían hecho en lo económico y político, para producir esta modalidad literaria... Poseyendo esa actitud de franca simpatía, los poetas afrocubanos pudieron cavar hondo y encontrar al negro real y verdadero, y verlo por dentro, sentirlo en toda su complejidad, no como muñecones cómicos pintados de hollín, ni como piezas de museo con raros ornamentos de curiosos diseños, sino como hombres de piel prieta y labios gruesos, pero desbordantes de vida y emoción"[15]. Desde luego, Arrom aquí se refiere a lo mejor del género, que desgraciadamente también padeció de muchas superficialidades y acartonamientos en sus instantes de mediocridad. Lo importante es señalar lo inútil de buscarle un comienzo cronológico exacto a lo que tiene tan largas raíces extendidas por más de cuatro siglos de convivencia y de conflicto, de trabazones, tropiezos y renovaciones sin cuento.

Son tantos los cultivadores de la poesía negrista en este período de nuestra historia literaria y tan rica y variada su producción, que sería imposible tratar de pasarles revista a todos en el restringido espacio de este capítulo. Nos limitaremos, a modo de síntesis, con apuntar hacia los temas capitales que en el género predominan, ilustrándolos con algunos ejemplos representativos e

15. Arrom (1950), pp. 127-128.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

indicando algunas de sus características formales distintivas. Añadiremos después unas breves referencias a la obra de los dos poetas que más se han destacado, a nuestro juicio, en el manejo de esta modalidad de la lírica criolla: Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

Debido a que la poesía negrista es ante todo y por encima de todo música, no puede extrañar que uno de sus temas favoritos sea el de la danza de los negros y mulatos de Cuba. Y de modo muy particular, la rumba. Pululan por ese entonces las rumbas y los rumberos, en la poesía cubana, aunque en verdad, nadie logra superar al modelo original, a *La Rumba* de Tallet, todo un dechado de poesía descriptiva, donde no sólo se recrean en la plenitud de sus detalles los movimientos casi ritualizados de los danzantes sino se reproducen los ritmos que los mueven y hasta la atmósfera sensual que los envuelve. En su momento culminante este poema logra una sapientísima orquestación de todas las formas de lo sensorial: de lo visual, lo auditivo, lo olfativo, lo motor, en una explosiva síntesis de sexualidad y misticismo:

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

Hasta el suelo sobre un pie se baja
y da una 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.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

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

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes
y el bembé le baja a Chepe Cachón;
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!
¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

La esencia de la danza está ahí. La representación mimética de una escena amorosa. La timidez inicial de la mujer. Los retos del seductor. La animación progresiva de los danzantes hasta llegar al frenesí. El éxtasis, a la vez sexual y religioso. La llegada del "santo" que se les sube a los dos. El agotamiento, que tumba a la "niña" y al "ché" al suelo. Sus convulsiones, consecuencia evidente de la posesión. Por fin, el silencio del bongó, indicando que la fiesta ha terminado.

Los poetas que trataron el tema después del tour de force de Tallet, en su mayoría concentraron su atención en la mujer danzante más que en la danza. Son poemas de rumberas, más que de rumbas. Y aun cuando aciertan con el ritmo, no hacen sino remachar los viejos prejuicios del estereotipo con que desde el siglo XIX se hizo de la mulata exclusivamente una hembra elemental y lujuriosa. Así, por ejemplo, José Antonio Portuondo en *Mari Sabel:*

Mari Sabel,
te desalmate,
Mari Sabel,
le dite tanto trajín
a tu cadera,
mulata,
que ayel se rompió el resolte
de tu sandunga,
Mari Sabel.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

.....
La rumba puso en tu cuerpo
el ritmo de tu epilepsia;
se encendieron de lujuria
tus ojazos, y en tus piernas
se enredaron las culebras
de las miradas negras.
.....
Ya estás desnuda, mulata,
tu carne fresca y dorada...

Mira a André,
mira a André,
¡cómo avienta la narí!...

La imagen de la mujer "de color" que nos ofrece, por lo general, esta poesía responde no sólo al machismo predominante entre blancos, negros y mulatos en la Cuba de la época, sino también al atavismo racista que en esa sociedad privaba. El antiguo cliché sexual y étnico continuaba dominando. La revolución ideológica ya en progreso, apenas había llegado hasta ahí. Muy pocas veces la mujer alcanza la dignidad y la altura que excepcionalmente le otorga Emilio Ballagas en su *Elegía de María Belén Chacón,* poema al que ya nos hemos referido varias veces en esta obra. La visión rumbera de la mujer negra y mulata se extiende también al hombre de la misma raza, casi siempre tratado como ser elemental y primitivo, hundido en la lascivia y la barbarie. Y, sin embargo, no dejan de expresar la fuerza poderosa de su sangre y su maravilloso sentido estético las numerosas fiestas de carnaval, las congas y comparsas que nutren el rico acervo de la poesía negrista. Así Marcelino Arozarena en *Ensayando la comparsa del majá:*

¡Encarnación!
suelta el cajón que cansaste sacudiendo el bembé:
suelta esa murumba que te come el pie;
suéltala,
suéltala,
suéltala ya,
a ver como nos sale la comparsa del majá.
Afila tu pico de oro:
"Alaalá–a–lá,
alaalá–a–láaa."

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Venga mi coro:
"Alaalá–a–lá
alaalá–a–lá,
saca la cabeza,
güélbela a sacá
q'aquí viene rebalando
la comparsa del majá."
.....
Los cuerpos ya son veletas.
El rumor de tus chancletas
como rabo de cometas va dejando un rastro en eses.
Tumbando así, me pareces
un majá color de noches:
–Deja tu cuerpo sin broches
pa que no piedda el compá.

Vamo a be:
"Alaalá–a–lá, alaalá–a–lá."
Otra be:
"Alaalá–a–lá,
alaalá–a–lá."
Saca la cabesa,
gúélbela a sacá
q'aquí viene rebalá...
–¡Ah!
no sigas bailando má.

Lo religioso (siempre en el centro del alma africana) ocupa el mismo lugar en la del afrocubano y allí la encuentran los poetas y la trasladan a sus obras. Con mayor o menor exactitud y potencia recreadora, brotan los poemas que describen las creencias y los ritos de las *reglas* y demás instituciones devotas de los negros. Muy temprano en la evolución del género nos lleva Alejo Carpentier a una ceremonia de iniciación en la Sociedad Secreta Abakuá y logra en *Liturgia* una estampa muy plástica y muy vibrante de la religiosidad ñáñiga (con intrusiones lucumíes):

La Potencia rompió,
¡Yamba ó!
Retumban las tumbas
en casa de Ecué.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

El Juego firmó,
¡Yamba ó!
con yeso amarillo
en la puerta fambá.

El gallo murió,
¡Yamba ó!
en el rojo altar
del gran Obatalá.
.....
Los muertos llaman,
¡cucha el majá!
Teclean las claves
la tibia con tibia,
tic–tic de palitos.
¡Retumba y zumba!
Tam–tam de atabal,
timbal de tambor.
.....
Aé, aé,
la luna se va,
¡anima la danza!
el diablito se fue.
¡Diez nuevos ecobios
bendice Eribó!
Retuman las tumbas
en casa de Ecué.
¡Yamba ó!
¡El gallo cantó!

Muchos otros temas se cultivan. Por ejemplo: el de la nostalgia del Africa que repercute en los versos que le dedica a "su hermano negro" Regino Pedroso:[16]

Tú tienes el canto,
porque la selva te dio en sus noches sus ritmos bárbaros;

16. Pedroso es una figura singular. Llevaba en las venas mezcla de sangre africana, asiática y europea. Cultivó brevemente la poesía negrista. Luego derivó hacia un orientalismo muy refinado y original. Es, sin duda, uno de los escritores "de color" más destacados de su momento.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

tú tienes el llanto,
porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas...

Abundan también las nanas o cantos de cuna y los sabrosísimos pregones, casi siempre de las mejores frutas cubanas. Tampoco faltan las elegías o cantos funerarrios y las costumbristas escenas de la vida diaria, con sus graciosos personajes folklorizados: el niño malcriado, el niño preguntón, la mulata despechada, el negro vividor, el negro resentido con el mulato que quiere pasar por blanco, el negro enconado por el desprecio de la mulata y muchos más. Muy a menudo priva aquí el más epidérmico pintoresquismo (uno de los peligros constantes del género). Pero en ocasiones, en un sólo giro, sin perder un ápice de su colorido y de su sabor popular, el poema se satura de auténtica sustancia lírica. Así sucede con *Negrito preguntón* de Vicente Gómez Kemp:

–¡Qué raro, mamita! Esa etrella grande
se mandó a corré,
y pa'llá se fue.
¡Corre que te corre, a toito meté!

–¡Cállate, Robelto, déjame cosé!

–Mamita, ¿poc qué? De serio te digo
que la etrella grande se mandó a corré.
¡Poc qué se habrá ío, mamita, poc qué?

–Ben acá, Robelto, te lo contaré.
(A be si me deja el negro cosé.)

–Esa etrella grande se mandó corré
pocque hay una rumba y ecuchó el bongó,
y como no quiere que le den la mala,
pué ná, pa la rumba allá se laggó.
(Deja be si el negro me deja cosé.)
–¡Mamita, mamita, ahí viene la etrella
a toito meté!
¡Qué rumba tan mala!...
Mamita, ¿poc qué?

–¡Que te calle, Robelto!
(No hay fomma que el resalao negro
me deje cosé.)

En 1930, con la aparición de la *Elegía de María Belén Chacón* de Ballagas en las páginas de la *Revista de Avance,* entra la poesía negrista en el campo de

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

lo social. No puede faltar, desde luego, en este campo, el retorno a las raíces del género con la condenación de los horrores de la trata y de la esclavitud, como lo hace Rafael Esténger en su romance *Leyenda del Cimarrón:*

Huye en la hirsuta manigua
el cimarrón tumefacto:
le sangran los pies, que aplastan
las espuelas de los cardos,
y lleva las carnes lívidas
por la cólera del látigo.

.....

¡Huye en la tarde que huye!
sin que le brinden amparo
yareyes de mano abierta
y ceibas de pelo cano.
El vuelo de las lechuzas
chilla terribles presagios.

Alza, además, la voz esta poesía contra la discriminación racial que siguen cultivando en la república los que se niegan a liquidar los viejos vicios coloniales. De ese modo, retóricamente le pregunta y le responde el mestizo de tres sangres Regino Pedroso a su *Hermano negro* en el poema así titulado:

¿Tú amaste alguna vez?
Ah, si tú amas, tu carne es bárbara.
¿Gritaste alguna vez?
A, si tú gritas, tu voz es bárbara.
¿Viviste alguna vez?
Ah, si tu 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.

Y, en la misma obra, protesta Pedroso contra las peligrosas superficialidades del género que él también cultiva. Y pide que la poesía negrista se sature de responsabilidad social, expresando "entre un clamor de angustia esclava", las iras, los dolores y los anhelos humanos del "hombre sin raza":

¿No somos más que negro?
¿No somos más que jácara?

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¿No somos más que negras y comparsas?
¿No somos más que mueca y color,
mueca y color?

.....

Negro, hermano negro,
silencia un poco tus maracas.

En lo formal, la modalidad negrista de la poesía cubana del período de la entreguerra (1919-1939) responde a las influencias predominantes en su momento, que básicamente procedían del movimiento literario entonces llamado *vanguardismo*. De esa revolución literaria toma el negrismo lírico, sobre todo: 1) la tendencia hacia la plena libertad expresiva (que le llega del ultraísmo, el creacionismo, el superrealismo, etc.); y 2) la sublimación de los elementos populares en el arte (que en Cuba impone muy particularmente la lírica, cargada de sabor a pueblo, cultivada por Federico García Lorca). Es este un arte liberado de todas las amarras, dispuesto a probar todos los caminos. Por un lado, la nueva modalidad hereda los variadísimos recursos estilísticos de la nueva poesía. Por el otro, acude a la entraña folklórica para tomar de ella, con insólito desenfado, no sólo los temas, sino también el lenguaje peculiar, los metros y los ritmos de los negros cubanos tal como llegaban de la tradición popular. Por lo demás, al igual que sucede en los otros poemas llamados de *vanguardia,* los versos negristas, cuando lo creen necesario, se desarticulan, se cargan de sorprendentes metáforas, se olvidan a ratos de toda lógica y hasta de toda gramática. Y, a la vez, se apoderan (como en el caso de Tallet, por ejemplo) de las contorsiones y retumbos de la rumba, o, (como en el caso de Guillén) de la sustancia rítmica del *son*. Darle ingreso a la voz más humilde y discriminada del país en la poesía culta constituía en ese momento un vigoroso –y hasta escandaloso– gesto rebelde de independencia artística, de liberación estética.

Y esa voz se apodera del verso con todas sus peculiaridades, siguiendo el ejemplo sentado por los poetas populares del siglo anterior. En primer lugar, la poesía se satura de cambios fonológicos: de *seseo* (mese por mece), *yeísmo* (cabayo por caballo), *aféresis* (tamos por estamos), *apócope* de letras y de sílabas (pa por para, coló por color, na por nada), *contracción* (pa'cá por para acá), *aspiración* de letras intermedias (cajne por carne), *asimilación* (cueppo por cuerpo)... Además, se le dan cabida a numerosos vocablos africanos sacados de las "reglas" afrocubanas y del bozal, así como a nombres topográficos y de tribus, pueblos, apellidos, danzas, animales y vegetales (Changó, Ochún, Timbuctú, ecobio, babalao, chévere, rumba, sandunga, ñeque, güije,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

bembón, pasa, mandinga, carabalí, sijú, tatajú, majá...) Y, como si no fuera suficiente toda esa innovación lingüística, se agregan a esos vocablos de origen popular las onomatopeyas y las jitanjáforas inventadas por el poeta, voces sin sentido, pero repletas de sonoridad y otras ricas sugerencias sensoriales (al tíbiri macontíbiri, sóngoro cosongo songo be, chiviricoco, chiviricoquito, mamatomba serembe cuserembá, arrunyénbere–caúa, arrunyémbere–ca, mabimba, mabomba, mabomba y bombó, príquiti, príquiti–pó, ñam–ñam, pam, pam, pam...).

Explica muy bien Rosa Valdés Cruz: "El fin primordial que persigue el poeta negroide al usar la jitanjáfora y los otros recursos formales... es buscar la calidad sonora de las palabras, la musicalidad. Este tipo de poesía no se ha separado por completo de la música y muchas veces requiere acompañamiento rítmico. Se emplean constantemente onomatopeyas que reproducen sonidos de instrumentos musicales o de pasos rítmicos. El verso mismo a veces cambia su condición de verso silábico a verso acentual. Al estudiar la historia de la versificación española, Pedro Henríquez Ureña halló la necesidad de tener una designación especial para estos versos tan acentuadamente rítmicos y pensó en llamarlos 'golpeados' o 'danzantes'. Son versos percusivos, como hechos a golpe de martillo o sacados de un tambor"[17]

Imaginativa como el alma del pueblo negro de donde brota, esta poesía está cuajada de sorprendentes imágenes. La metáfora le sirve para captar la dimensión profundamente mágica de su espíritu. Con ella la naturaleza se diviniza. Se anima lo inanimado. Se transmutan las sustancias. Se mitologiza la realidad. Y se crea así un mundo nuevo mucho más real que el real. La luna se torna mulata y "sus anchas caderas menea" en la comparsa de Ballagas; el chévere del navajazo de Guillén pica tajadas de luna, de sombras y de cantos y cuando éstos se le acaban "entonces pica que pica / carne de su negra mala"; de los tambores de Portuondo chorrea "la pulpa de un son caliente"; y la rumbera de Guirao por "las serpientes de sus brazos" va "soltando las cuentas / de un collar de jabón". Por fin, ya en pleno éxtasis surrealista, Ballagas disuelve la rumba en un mareo sonambúlico:

Peces de sueño navegan
el mundo de las caderas,

17. Valdés Cruz (1970), p. 27.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

eclípticas encendidas
de pereza ciñe el trópico.

El negrismo poético es realmente multilingüe: su vocabulario viene del español (en todas sus variedades criollas); de las diversas lenguas africanas (yoruba, carabalí, congo, etc. etc.); del bozal de los esclavos y de todas las formas léxicas afrocubanas sintetizadas en la Isla con el transcurso de los siglos. La adopción de los modos verbales del negro por la obra literaria culta –teatro, poesía– tiene muy ilustres antecedentes clásicos, por ejemplo en Lope de Rueda, en Lope de Vega, en Góngora, en Quevedo, en Sor Juana Inés de la Cruz. No creemos, sin embargo, que esta circunstancia influyera en el inicio de la modalidad negrista de la entreguerra, aunque posteriormente sí sirviera para garantizarle al género tradición, prestigio y vigencia.

Los cultivadores supremos de esta modalidad en Cuba fueron, sin duda alguna, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas. Este último fue también uno de sus primeros y más penetrantes teóricos. Ballagas es un poeta complejo. Juguetón y travieso en sus momentos primeros (en *Júbilo y fuga,* 1931), se muestra objetivo y extrovertido en su *Cuaderno de poesía negra,* (1934) y, por fin, hondamente introspectivo en su obra posterior. En su momento negrista cultiva todas las variedades y explora todas las posibilidades del género. Ecos de su espontaneidad y su candor iniciales se encuentran en sus nanas o canciones de cuna, saturadas de una luminosa ternura:

Drómiti ni nengre,
drómiti, ningrito.
Caimito y merengue.
Merengue y caimito.
.....
Cuando tú sea glandi,
va a sé bosiador...
Nengre de mi vida,
Nengre de mi amor.
.....
Ahora yo te acuetta
e'la maca e papito
y te mese suave...
duce... depasito...
y mata la pugga
y epanta moquito

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

pa que duelma bien
mi nengre bonito.

Su rico sentido lúdico y lo que Cintio Vitier ha llamado su "sensualidad frutal edénica" o su "arcadismo fundamental", la alegría de las sensaciones elementales (el gozo del rico sabor a jícara que hay en gritar ¡Jícara!), se combinan para producir sus jugosos pregones, sabrosamente impregnados del olor de todas las frutas de la tierra cubana:

El pregón hala una bemba
y la bemba arrastra 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, mamey!
¡Mamey, platanito manzano!"
.....
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!

Y el mismo espíritu predomina en sus estampas costumbristas, como en esa *Lavandera con negrito* que inmortalizara la recitadora Eusebia Cosme. ¡Cuánta gracia en ese conflicto entre la lavandera que devuelve a pie la ropa recién planchada y su hijo "Tomá Jasinto" que se empeña en coger un *taxi:*

¡Ya abrió la jaiba, San Lázaro!
¡Qué negro ma rebirao!
Tan mobío y tan lijoso...
No hay casi pa la chaúcha...
¡Ba'a bé pa'cogé automobi!
.....

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¡Caridá!
¡Caridá!
Sigue alante con la ropa...
que se hase ta'de po Dió.
El negro se ha encangrejao
y boy a tené que da'le
candela, como al macao.

En *Comparsa habanera,* sin embargo, aparece un poeta nuevo. La gracia anterior sigue presente. El amor a la pura sonoridad jitanjafórica, también. Pero esta sinfonía de ritmos y de significaciones ancestrales y actuales, pese al tema fiestero, desborda los límites de la simple cumbancha y del juego poético y musical momentáneo, para entrar en la entraña de la historia, que para el negro es una muy oscura, repleta de dolor y rebeldía, de ansiedades y desvelos. Sí, la comparsa de Ballagas viene, como todas, agitando sus faroles, cimbreando su cintura por las calles, al compás de los tambores, encendiéndole al pueblo en ron y sol "los diablitos de la sangre". Mas en seguida nos topamos en ella sorpresivamente con lo numinoso:

El santo se va subiendo
cabalgando en el clamor.
"Emaforibia yambó,
uenibamba uenigó."

Ronca entonces la comparsa. Sube la loma. Baja la loma. Se agitan las negras rumberas, con candela en las caderas. Pero pronto llegan los aparecidos:

¡Y enciende la vela
que'l muelto salió!
Enciende dos velas
¡que tengo el Changó!

El universo entero participa del aquelarre. El cosmos gira con la comparsa conga, alzando el farol, bajando el farol: el cosmos es esa conga matonga, y grita idéntico clamor. La luna viene rumbeando en ella y por la oscura plaza de la noche se menea "con una comparsa de estrellas detrás". Hierve la balumba. Los gatos enarcan / al cielo el mayido. / Encrespan los perros / sombríos ladridos. Y entonces, inesperadamente:

Se asoman los muertos del cañaveral.
En la noche se oyen cadenas rodar.
Rebrilla el relámpago como una navaja

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

que a la noche conga la carne le raja.
Cencerros y grillos, güijes y lloronas:
cadenas de ancestro... 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".
.....
Con su larga cola, muriéndose va
la negra comparsa del guaricandá.

Esa síntesis de sandunguería y protesta social, de externidad descriptiva e intimidad desolada va a convertirse en sello de la mejor poesía negrista del autor que tiene su expresión culminante en uno de los momentos más altos de la lírica criolla, la tantas veces citada *Elegía de María Belén Chacón.* Ahí, en sus ritmos, está la rumba, pero en realidad como pasado, porque en la canasta, con la ropa, se llevaron la sandunga y el pulmón de la pobre lavandera destruida por la plancha de madrugada. Ahí está la rumba, pero como negación: "¡Que no baile nadie ahora!" Y está, sobre la tumba, la cruz de las claves. Está la Virgen de la Caridad. Y está la negra muerta, la negra eternizada, cuya gloriosa constelación de curvas "ya no alumbrará jamás el cielo de la sandunga". La negra que ahora, en el más allá, libre de "la uña y el daño" de la explotación y las discriminaciones del más acá, mantiene aun las nalgas en mitológico y cosmológico vaivén, "de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey."

Con la obra poética de Nicolás Guillén el movimiento negrista alcanza su máximo desarrollo en Cuba, tanto en cantidad como en calidad estética. Guillén es el único poeta que convierte esa modalidad lírica en el eje temático y técnico de toda su producción. Desde el mismo comienzo, sus contribuciones son fundamentales, tanto por el aporte en materia de asuntos como de formas. Sus primeros poemas negristas, los *Motivos de son* (que aparecieron en la página *Ideales de una Raza* del *Diario de la Marina* el 20 de abril de 1930) convertían en sustancia poética la vida cotidiana del negro pobre cubano y lo hacía valiéndose de un inesperado molde expresivo: el *son,* popularísimo hijo del mestizaje de las músicas blancas y las negras.

Según Alejo Carpentier, el *son* (que invadió a La Habana en la década de los veinte) posee los mismos elementos constitutivos del *danzón,* pero ambos se diferenciaron totalmente por una cuestión de "trayectoria": mientras la *contradanza* era baile de salón, el *son* era totalmente popular. *"La contradanza*

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

se ejecutaba con orquestas. El *son* fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal..."[18]. A las *claves* y las *maracas* ahora se agregaban la *marímbula,* la *quijada,* el *bongó,* los *timbales* –apretados entre las rodillas–, los *econes* o cencerros, la *botijuela,* etc.

Cuando el son madura adquiere una estructura definida: consta de un recitativo inicial, llevado por una sola voz en tiempo pausado. Así:

Señores,
los familiares del difunto
me han confiado,
para que despida el duelo,
del que en vida fue
Papá Montero.

Después de una breve reacción de la batería entraban todas las voces (el *montuno*), un retorno a viejas formas responsoriales primitivas, con raíces en los tiempos de la famosa *Má Teodora:*

CORO: A llorar a Papá Montero,
¡zumba!
canalla rumbero.
SOLO: Lo llevaron al agujero.
CORO: ¡Zumba!
canalla rumbero.
SOLO: Nunca más se pondrá sombrero.
CORO: ¡Zumba!
canalla rumbero.

Ahora Guillén maridaba la estampa costumbrista sobre algún aspecto de la vida negra cubana con el ritmo nuevo que todo el mundo estaba bailando en Cuba en la década de los veinte: con el *son* caliente con el son de Oriente:

¿Po qué te pone tan brabo
cuando te disen negro bembón,

18. Carpentier (1980), p. 245.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere,
tiene de to;
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.

Hay algunas objeciones aisladas. Jorge Mañach y Ramón Vasconcelos elogian el logro formal, pero apuntan hacia la superficialidad de los temas. La aristocracia "de color" se queja de que los negros de estos sones no pueden considerarse verdaderos modelos de honestidad y decencia. Pero la aprobación y el aplauso son casi unánimes. No solo triunfa un poeta, sino que se impone un nuevo género poético.

Guillén, sin embargo, no se queda ahí. Sigue experimentando dentro de la flamante modalidad. Se apoya en el romance. Hace odas. Burila madrigales. Y le da cabida a la protesta social. En 1931 recoge sus poemas negristas en un libro que hace época: *Sóngoro cosongo,* donde el joven autor demuestra que puede tocar los viejos temas con un acento totalmente propio. Allí aparece la *Rumba.* Pero a lo puramente descriptivo se añade ahora una íntima visión subjetiva:

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:
rumbera buena,
rumbera mala.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Anhelo de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
¡fondo
del mar!

A los tradicionales estribillos del *son* se añaden regueros de metáforas lorquianas en el fragmentario romance con que culmina el *Velorio de Papá Montero,* síntesis preciosa de la forma popular cubana y la tradicional española:

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.
.....
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.

Su pregón es puro *son,* pero con leves sugerencias de recónditos dolores y tristes insatisfaciones, al afirmar el pregonero "que sin sangre está" y luego al hacer "amarga" la carne de la mulata:

¡Ah
qué pedazo de sol,
carne de mango!
Melones de agua,
plátanos.
¡Quencúyere, quencúyere,
quencuyeré!
¡Quencúyere que la casera
salga otra vez!
Sangre de mamey sin venas,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

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.

Después de *Sóngoro cosongo* viene en 1934 *West Indies, Ltd.* Las formas ya descubiertas se aplican ahora muy abiertamente a lo político, a lo social. Se explica: el país pasaba por horas críticas y las antenas del poeta recogían los temblores. Pero lo mejor del libro es todavía producto del encuentro de las nuevas sonoridades y los antiguos moldes. En él aparece *Sensemayá,* el mejor canto para matar culebras de la literatura cubana; en él las *Adivinanzas* y las *Maracas,* pero –sobre todo– la *Balada del güije,* esa estremecedora elegía elemental y profundísima, que tan hondamente refleja los sentimientos religiosos del alma negra ante las penas más hondas de la vida:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!
.....
¡Huye, que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu colar te proteja...
.....
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.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

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!
¡Güije, que se vaya el güije!
¡Ah, chiquitín, chiquitón,
pasó lo que yo te dije!

Ya en estas páginas se anuncian algunos temas que se verán desarrollados más ampliamente después en *Cantos para soldados y sones para turistas:* el de la unidad de las etnias criollas en el seno de la nacionalidad, el de la protesta no sólo contra la discriminación racial sino también contra quienes se avergüenzan de su raza y su color, el de la condenación del militarismo dictatorial y del imperialismo, el de la lucha contra la pasividad de los explotados y discriminados de todo género, etc. En el prólogo de su obra inicial Guillén había escrito: "...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"[19]. Es la tesis que late en la *Balada de los dos abuelos,* donde las sombras de esos dos antepasados del autor (el blanco Don Federico y el negro Taita Facundo) acaban por abrazarse "los dos del mismo tamaño" y, bajo las altas estrellas, gritan, sueñan, lloran y –sobre todo– cantan.

En 1947, con su libro *El son entero,* demuestra el poeta haber alcanzado plena madurez. En él lo negro y lo nacional se han fundido definitivamente en un sólo tópico constante. Como es tradicional en la poesía cubana nos encontramos aquí con las plantas de la tierra: la palma sola, guardián del amanecer, soñando sola; la caña "temblando sobre el abismo"; el "plátano lento"; "la ceiba ceiba con su penacho"; el ácana, "tabla de mi sarcófago"; y el ébano real, de negrísima madera:

19. Nicolás Guillén, prólogo de *Songoro Consongo,* en *Obra Poética,* (1980), Vol. I, p. 102

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Te vi al pasar, una tarde,
ébano, y te saludé;
duro entre todos los troncos,
duro entre todos los troncos,
tu corazón recordé.

Así se va evocando la sustancia vegetal de la patria, que al poeta la sabe dulce por fuera "y muy amarga por dentro". Y se traen a cuento los dolores del pasado y del presente. Y, también, siempre viva, la esperanza. Porque toda la sangre forma un solo río en el país donde todo está mezclado: yoruba, mandinga, congo carabalí, español... Gentes que vienen juntas "desde muy lejos". Y que ya no se separarán. Gentes que reclaman para sí todas sus tierras. La tierra de la Isla grande y hasta la de esas pequeñas islas adyacentes que viajan junto con ella por los mares del Caribe:

Isla de Turiguanó,
te quiero comprar entera,
y sepultarte en mi voz.
Oh luz de estrella marina,
isla de Turiguanó.
–¡Sí, señor,
como no!

Al mismo tiempo, el son va adquirir, de pronto, un inesperado tono ecuménico:

Cuando yo vine a este mundo,
te digo,
nadie me estaba esperando; así mi dolor profundo,
te digo,
se me alivia caminando,
te digo,
pues cuando vine a este mundo,
te digo,
¡nadie me estaba esperando!

Además, como ha notado Cintio Vitier, "ya no es sólo negro, o mulato, sino también guajiro, plenamente popular, *cubano* completo"[20]. Esta poesía negrista

20. Vitier (1970), p. 426.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

no se dedica a separar las etnias, sino a unirlas en la síntesis más alta de la nación común. En el fondo de su mensaje late un llamamiento a la realización plena, a la salvación última de la cubanidad.

Y entonces, otra vez, se realiza el milagro. Este son sin sonsonete, este son depurado y raigal, que ha cantado y llorado y reído y protestado con el pueblo, que ha bailado en la comparsa y matado la culebra y pregonado sus mangos y sus piñas, deviene por fin un instrumento lírico tan dúctil, tan saturado a la vez de lo popular y lo culto, que es capaz de entrar con extraordinaria naturalidad en el mundo de los grandes temas, en el tema de la muerte, siempre tan cercana para un autor tan fundamentalmente elegíaco como lo es, sin duda, Nicolás Guillén. Y así suena el *son* de la muerte:

Mátame al amanecer,
o de noche, si tú quieres,
pero que te pueda ver
la mano;
pero que te pueda ver
las uñas;
pero que te pueda ver
los ojos;
pero que te pueda ver.

Este poeta tan rumboso de congas, pregones y sones, tan amigo del tambor y del grito, con el pie danzante o el puño enardecido tantas veces en alto, siempre oscilando entre la risa y la cólera, siempre desbordante de vitalidad, parece sentir *siempre* la muerte muy cercana. Con sus primeros versos, todavía prisionero de Darío, Guillén construye decadentes *baladas azules.* Pronto avanza hacia el postmodernismo, por ejemplo en esos sonetos entre irónicos y sentimentales en que defiende su juvenil espíritu del virus escolástico que le inoculaban los profesores de Derecho de la Universidad de la Habana. Pero ahí, en un momento curiosamente profético de sus preocupaciones filosóficas futuras, ahí, en la hora azulada, también aparece la elegía: ese *Canto filial,* que se empeña en derrotar con la potencia del cariño la ineluctabilidad del destino:

Padre: lo único cierto
es que tú no estás muerto.

Más tarde, en su hora negrista, junto a la maraca y el bongó, junto al restallar de las metáforas neogongorinas y el brillar de las jitanjáforas, siempre la muerte. Primero, en *Songoro cosongo,* la "muerte pequeña" de Papá Montero.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Allí el llanto por el rumbero bohemio se eleva del triste y mezquino solar habanero, donde lo velan los ecobios, a la infinita universalidad de la noche dominada por la cósmica luz de la luna. Luego, en *West Indies Ltd.*, en la *Balada del güije*, una madre elemental, desde el fondo aterrado de su pena oscura, llora la pérdida del hijo ahogado, que el güije, paleontológico monstruo de un infierno ancestral, se ha llevado para siempre. Hasta en un libro tan político como *España,* da salida Guillén a sus angustias, lamentando la muerte de su amigo Federico García Lorca, absurdamente sacrificado por el franquismo en Granada. En *Cantos para soldados y sones para turistas* (el libro que sigue) la elegía deja de ser intrusion circunstancial para convertirse en instrumento primario de la expresion del mensaje. La elegía viste entonces los más variados trajes. El sentimiento elegíaco no es sólo llanto, sino rabia, sarcasmo, vituperio, lástima, ternura, dolor, furia... Hasta producir, en giro sorprendente, el tour de force de una *Elegía a un soldado... vivo...*

Por fin, en el *Son entero,* la muerte que hasta entonces le rondaba, ahora se le enfrenta cara a cara. El poeta la recibe no con un grito revolucionario sino con un melancólico gesto de suave y mística esperanza redentora. Olvidando los dogmas marxistas por un momento, a solas consigo mismo y su destino de hombre, Guillén escribe lo que Cintio Vitier –con toda razón– llama "la joya de su poesía", culminación del mejor negrismo, un *son* cubanísimo dirigido a toda la humanidad:

Iba yo por un camino,
cuando con la Muerte di.
–¡Amigo! –gritó la Muerte–,
pero no le respondí,
pero no le respondí,
miré no más a la Muerte,
pero no le respondí.
Llevaba yo un lirio blanco,
cuando con la muerte dí.
Me pidió el lirio la Muerte,
pero no le respondí;
miré no más a la Muerte,
pero no le respondí.

Ay, Muerte,
si otra vez volviera a verte,
iba a platicar contigo
como un amigo:

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

mi lirio sobre tu pecho,
como un amigo;
mi beso sobre tu mano,
como un amigo;
yo, detenido y sonriente,
como un amigo.

Este *son* espiritual, tan cubano y a la vez tan universal, es seguido por una reacción defensiva. Como si quisiera sacudirse los molestos polvos metafísicos –y, para, él heterodoxos– de su amistad con la Muerte, inmediatamente le enfrenta el antídoto de lo cómico. Lo hace con una graciosa –y muy tierna– elegía... a la muerte de una gallina:

¡Ay, señora, mi vecina,
cómo no voy a llorar
si se murió mi gallina!

La muerte, ¡siempre la muerte! En broma o en serio, siempre la muerte persiguiendo –tábano implacable– a este poeta de la vida. Hasta hacerle perder el norte ideológico, como ocurre en la elegía que dedica a la desaparición del poeta francés Paul Eluard. Guillén se duele de la ida, ya sin retorno, de su amigo. De esa brusca partida "sin au revoir ni adiós, sin pañuelo y sin ruido". Y deja salir la interrogación que lo obsede:

¿A dónde fue? ¡Quién sabe!
¡Quién lo podrá saber!

Pequeña traición de ese inconsciente teológico que todos llevamos dentro y que el autor no pudo reprimir, ni esconder, como tantas otras veces, bajo el banderón de la consigna, más o menos disimulada, o el silencio de la autocensura, más o menos obvia. El marxista Guillén "sabe", con su ideológico *saber*, que de acuerdo con el materialismo dialéctico Eluard no fue a parte alguna, sino a la disolución de su carne y de su hueso, que como los de todos, al final se hunden en el polvo, en la sombra, en la nada. Pero el poeta Guillén "sabe", con su poético *saber*, que detrás del polvo y de la sombra ciertamente hay... algo. En un instante unamunescamente agónico, Guillén presiente, más aun, afirma, con el corazón vibrante de su poesía, un más allá que luego niega con el cerebro de su doctrina filósofica abstracta. Tensiones. Contradicciones. En fin de cuentas: vida camino de la muerte. Intuición escatológica que toda una voluntad teorizadora no pudo vencer. Nunca ha sido el poeta tan humano. La poesía negrista, sin perder un ápice de su esencia, se eleva así de lo epidérmico a lo

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

profundamente entrañable. Por eso todos los posteriores versos políticos de ocasión que, al final de su vida, Guillén escribe no como el alto poeta que es, sino como agente propagandista de un régimen totalitario, jamás podrán borrar la cubanía y el ecumenismo de su verdadero canto. De ese canto blanco, negro, mulato, criollísimo, universal: el único que, en definitiva, se salvará para la Historia.

La poesía negrista –lo hemos dicho– se convirtió en una moda nacional durante la década de los treinta. Un número notable de cultivadores produjo una enorme cantidad de poemas de calidad muy desigual, como siempre ocurre con estos desbordamientos. Por su ritmo poderosísimo y su atrayente plasticidad este género resulta particularmente idóneo para la declamación. Y así pronto surgió una verdadera legión de recitadores que llevaron estos versos a todos los rincones del país. Los dos más populares fueron Eusebia Cosme y Luis Carbonell. La demanda popular, cuyo común denominador estético no siempre es muy alto, se fue orientando más y más hacia lo pintoresco, caricaturesco y chabacano, desplazando a un segundo término los logros mayores del negrismo lírico.

Gastón Baquero, en un importante ensayo, sostiene que este movimiento poético desembocó en un verdadero desastre estético y moral: en pura cumbancha, en barato costumbrismo, en chancletera vulgaridad. Y aun más, que ese arte de inferior calidad y dimensión aldeana terminó por convertirse en el vehículo de un racismo muy solapado, muy hipócrita, es decir, en un instrumento de ataque contra la gente de color. Baquero tiene razón. En su hora de decadencia, la poesía negrista cayó en muy deleznables rutinas, que no siempre eran consciente y deliberadamente discriminativas, pero que sí se prestaban para el mal uso que de ellas hacían los racistas en su triste obra de desprecio y división[21].

Ahora bien, no debe olvidarse que parece destino de todo movimiento literario triunfante el generar valores que originariamente no le pertenecían. Así el lujoso modernismo de un Darío acabó por convertirse en pura sonoridad vacía y el preñado hermetismo de un Lezama en pura logorrea inane. Para ser justos, debemos colocar junto a las influencias negativas que el género negrista ejerció en Cuba aquellas positivas que también desplegó. Ya en el segundo volumen de esta obra apuntamos algunas al hablar de los progresos realizados

21. Baquero (1969), *passim*.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

por las masas "de color" en la era de la *Revolución Olvidada*. Recuérdese que este movimiento literario es parte de una ola internacional de reivindicación cultural de lo negro y, a la vez, parte de ese creciente movimiento general de afirmación nacionalista y democrática del pueblo cubano que condujo a la explosión revolucionaria del período postmachadista.

En primer lugar, esta poesía reafirma la presencia negra en el panorama social y cultural de Cuba y destaca el influjo de ese sector social sobre el resto de la sociedad criolla, poniendo en evidencia –pésele a quien le pese– el carácter eminentemente mestizo, mezclado o mulato del alma nacional. En sus momentos mejores el negrismo lírico propiciaba el acercamiento de las distintas etnias que convivían en la Isla, convirtiéndose en un factor cubanizante más. Es verdad que, como dice Baquero, degeneró en superficial pintoresquismo y que, aun en los poemas de alta calidad, personajes como Papá Montero, Vito Manué y Quintín Barahona no aluden ciertamente a las mejores cualidades del alma negra. Pero es cierto también que en buena parte esta poesía supo destacar lo que de raigal había en el seno de la población de color. Y junto a los estereotipos del costumbrismo al uso, colocó también al negro despierto, consciente de sus problemas y necesidades, al negro rebelde, al negro que sin renunciar a su esencia, sabía fundirla en el molde más ancho de la cubanidad en proceso de reafirmación.

Ese valor cubanizante de la poesía negrista queda demostrado por el desarrollo que el género ha obtenido en el exilio. Aunque los marcos cronológicos que nos hemos impuesto no nos permiten ir a un estudio detallado del mismo es necesario señalar que, movidos por la nostalgia patriótica, muchos poetas exiliados se han refugiado en el negrismo, comprendiendo que éste no se opone a lo cubano, sino que por el contario se identifica con él. Así sucede en la producción de José Sánchez Boudy, Ana Rosa Núñez, Rolando Campíns, Jack Rojas, Gabriela Castellanos, Julio Hernández Miyares, Severo Sarduy y muchos más. Para citar un ejemplo, en la *Elegía a Sikán* de José Sánchez Boudy, la mitológica mujer que halló en el río africano ese pez en que se materializa el espíritu adorado por los abakuá, es llamada por el autor "Sikán Sikán de Cuba". Y el poeta la hace vivir rodeada de los árboles típicos de la tierra cubana:

> La palma te cubrió con verde velo,
> y la ceiba tapó toda tu huida.
> .....
> Está tu trono detrás de los jiquíes...
> .....
> Que das la flor azul caoba extraña.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Y entre los árboles retozan los pájaros criollos en un paisaje netamente cubano:

Tojosa, tomeguín de la mañana
de tierra, de pinar, sinsonte en la sabana.
Torcaza cenicienta, viajera por el río,
Cabeciblanca que brota en el rocío.
Sabanero que canta lejanías.
Que en el canto nos da tu vida en rías,
Prieto sinsonte en pez, Sikán de aurora.

Por eso no debe extrañar que en su elogio de la ceiba cubanísima, Sánchez Boudy la llame "árbol que guarda de ñáñigo el garito" y acabe por metaforizarla como "anaforuana de verde palmarito". Los dos símbolos vegetales de la patria añorada, la palma ("vigía de Cuba" en el mismo poema) y la ceiba ("lucero de Cuba" también ahí) están saturados de negras esencias que se funden con las blancas tradicionales.

A veces, en la ausencia, canta mordiente la morriña de la ciudad natal y de su carnaval identificante, como en Santiago de Cuba, donde Gabriela Castellanos rememora:

Sobre la bahía repica
el sol como en un tambor.
Su cuero vibra con cantos
de yodo, sol y vapor...
Para cantarte, Santiago,
se necesita un bongó.
Un bongó y unas chancletas
y un trago de fuego y ron.

En otras ocasiones, es la presencia, siempre vigente, de dioses ancestrales, como en *Orishas,* donde Severo Sarduy ofrece prueba tras prueba de la identificación de lo criollo con lo afrocubano. Así, en su décima a los Ibeyis:

De dos en dos van las aguas
iguales y diferentes;
con sonajas y estridentes,
los juguetones jimaguas.
En casa de guano y yaguas
con sus dimes y diretes,
arman no un brete, dos bretes,

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

si escuchan una guitarra.
Cuando un cordel los amarra
sentados en taburetes.

Porque siempre, para estos cantores de la patriótica nostalgia, Cuba es un mestizo amasijo de lo negro y de lo blanco.

Ya en la década de los treinta Fernando Ortiz advertía los influjos benéficos del negrismo literario. En un recital celebrado en el "Lyceum" de la Habana, el 23 de julio de 1934, el ilustre polígrafo presenta a Eusebia Cosme como una artista recitante, como una mulata nacida "en un instante de síntesis pacífica en esa dialéctica de las razas, tan complicada y movida como lo es la económica..."[22]. Y, apuntando a los grandes cambios que se venían operando en el panorama social y cultural del país, agrega: "Hasta estos tiempos que corren, un acto como éste habría sido imposible: una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana. Hasta hace pocos años, ni los mulatos tenían aun versos suyos, a pesar de la genialidad con que habían ya creado poesía blanca; ni los blancos creían que aquí pudiera haber otras formas literarias interpretativas de la emoción honda o de la idea entrañable que toda humanidad lleva adentro, que aquellas formas creadas y consagradas por ellos mismos, tras una labor centenaria en el bronce fundido por milenios de amestizamientos olvidados. Esa actitud ha cambiado ya, al menos en la parte más ampliamente comprensiva de la mentalidad criolla. La capacidad estética, tan desdeñosa entonces para el arte vernáculo, que no veía en las fluencias africanas de nuestro espíritu colectivo sino la gracia risible de una mueca extraña o la vileza de una inferioridad despreciable, ha comenzado a ver con ojos de inteligencia y de patria la encarnadura de lo engendrado en esta tierra tan removida como asoleada"[23].

Ortiz aseguraba que ya en 1934 se estaba alcanzando un período "de posibilidades afirmativas para todos los cubanos" y de una "creciente desvaloración de las inhibiciones sociales por preposiciones racistas". Estaba pasando la época de recelos que surgió al ser abolida la esclavitud y, que continuó más tarde, al crearse una república influida por los criterios discriminativos de los

22. Ortiz, "La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora", en RBC, Sept.-Dic. 1934, p. 205.
23. Ortiz, ibidem, p. 206.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

ocupantes norteamericanos. "Vamos pasando ya –dijo– la época en que el negro era negado como factor determinante e integrativo de nuestra sociedad. Negado por el blanco, que sólo quería considerarlo como un esclavo o como un aparato muscular complementario de la máquina productora y tan insensible como sus palancas de acero. Negado por el negro mismo, fuera de sus barracones y cabildos, donde al fin, pero sólo allí, podía derramar esa valiosísima jocundidad de su alma, cuya mágica influencia ha hecho de Cuba y para todos un país de gozo. Negado, por último por el mulato, nacido antaño por la imperativa sublimidad de la vida, en una mueca de *choteo* rebelde contra la ley solemnemente opresiva"[24].

La poesía negrista, pese a todas sus limitaciones, sirvió para que los cubanos se mostrasen a sí mismos como realmente eran, ayudando al proceso de comprensión de lo propio, de integración nacionalista, de hermandad humana que por otras vías venía produciéndose. Poco más de una década después de la proclama gubernamental que prohibía la práctica de las religiones afrocubanas, éstas eran exaltadas en los versos de Ballagas y Guillén que Eusebia Cosme declamaba en los centros más altos de la cultura cubana. Después de esa invasión literaria, algunas de las posiciones claves tomadas al enemigo racista, permanecieron como conquistas indestructibles del progresivo movimiento de democratización social que tuvo lugar en Cuba en las décadas del cuarenta y del cincuenta. Es esta una de esas raras ocasiones en que la poesía logra desbordarse de lo estrictamente estético para realizar una función igualmente valiosa de salvación pública.

No podemos terminar este capítulo sin mencionar por lo menos a dos excelentes poetas "de color": Rafaela Chacón Nardi y Gastón Baquero. No porque hayan cultivado la poesía negrista, sino porque la subida calidad de su obra prueba, una vez más, que la alta cultura cubana es hija del esfuerzo común de todas las etnias. Rafaela Chacón Nardi se dio a conocer en 1948 con un libro de fina transparencia, *Viaje al sueño,* al que siguieron *36 nuevos poemas y una carta de Gabriela Mistral* (1957), *De rocío y de humo: Elegía* (1965), *Del silencio y las voces* (1978), *Diario de una rosa* (1979) y *Coral de Aire* (1982). En sus inicios esta poesía nos entrega momentos muy refinados de una imaginativa contemplación de la naturaleza. Así en el soneto *Nube:*

24. Ortiz, ibidem, pp. 207-208.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Toda tú dibujada en azucena
de tímido cristal que el viento esfuma.
Toda tú transparente, blanda pluma,
cuanto más intranquila, más serena.

Luego Chacón Nardi ha escrito mucho verso "revolucionario" de ocasión donde no alcanza similares logros, pero donde nunca renuncia a su decoro formal. A veces, en esa obra posterior hay como un eco de su antigua inspiración y aristocrático porte poético, como en sus sonetos *Pequeño amor, Desnacerás un día* y *Al aire:*

Aire, país de pájaros y nubes,
cercano paraíso del rocío,
tierra invisible de la primavera,
qué levemente tú, sin alas, subes
desde tu propio centro, sin desvío,
hasta la luz exacta y verdadera.

Gastón Baquero es una de las voces mayores de la poesía cubana contemporánea. Periodista que siempre va –y ve– más allá de las banalidades de la "actualidad", ensayista de hondas y claras percepciones, Baquero es, ante todo y por sobre todo, un poeta, un gran poeta. Su obra lírica, fundamentalmente metafísica, funciona en los extremos donde se encuentran y entrecruzan lo filosófico y lo poético. Para él –como para Whitman y para Martí– poetizar es su modo de ser. Su fe –como la de Unamuno– se alimenta sistemáticamente de la duda. Saber es preguntar. Y reconocer que toda la potencia del verso (verbo, al fin) se reduce quizás al trazo idiota de signos sin sentido en la arena que luego borran el aire y el mar.

Acabamos de ver, pocas páginas atrás, con qué profundo escepticismo ha mirado siempre Baquero a la poesía negrista. Eso no quiere decir que desprecie la contribución africana a nuestra cultura y a la cultura universal. En su reciente libro *Poemas invisibles* (1991) nos informa de la visita e invitación que recibe de un bello leopardo de Kenia: "Ven a los bosques libres, / ven a la montaña / bruñida y tibia. Ven al lago secreto / donde solo paseamos los leopardos / y algún cervatillo, y un águila remontada / entre nubes". Antes, en su autoantología *Magia e invenciones* (1984) había dado cabida a sus libérrimas traducciones de algunos grandes poetas del Africa actual: Gabriel Okara, de Nigeria; Noemia de Souza, de Monzambique; Leopoldo Sedar Senghor, de Senegal; Antoine Roger Bolamba, del Congo Belga; Jean-Joseph Rabérivelo, de Madagascar; Bloque Modisane, de Johannesburgo. Les precede un prólogo donde Baquero repite sus viejas prevenciones:

hispanocubano.org

"En 1965 ofrecí en la Tertulia Literaria de Rafael Montesinos una lectura provocativa de poemas de autores africanos, seleccionados y adaptados, más que traducidos, por mí, con la sola intención de añadir un argumento más en contra de esa estulticia llamada "poesía negra", "afroantillana", "afrobrasileira", etc. que, salvo excepciones contadísimas, ni es negra ni es poesía.

"Al ofrecer esos poemas africanos intentaba exaltar la belleza y la sensibilidad de una poesía que muestra a la perfección –como toda poesía auténtica– la conmovedora y magnífica espiritualidad del hombre negro.

"Quiero dedicar estas adaptaciones a Lidia Cabrera, la gran traductora del máximo poeta negro de las Antillas, Aimé Cesaire. Ella dio a las letras hispanoamericanas "Cuaderno del retorno al país natal", con dibujos de Wifredo Lam, y su gesto debió bastar para impedir que en Hispanoamérica se siguiese cometiendo la frivolidad de denominar "poesía negra" a una cosa útil sólo para ser estudiada por los sociólogos y analistas del racismo enmascarado"[25].

Curiosamente –nos parece que el caso es único en la producción de Baquero– el maestro de *Magias e invenciones,* en un poema reciente, se deja arrastrar por los ritmos afrocubanos que denuncia. Dedica a su admirado Federico García Lorca un *Himno y escena del poeta en las calles de La Habana* donde el gran andaluz se pierde en lo propio deambulando por la ajena y andalucísima ciudad marina del Caribe. Escuchando las tonadas andaluzas de los niños negros habaneros se pregunta: "¿En dónde estoy...? ¿Será que éstos no son sino andaluces disfrazados de niños de azabache / y nosotros / no somos sino esclavitos de ébanos disfrazados de andaluces?". Hasta que, al fin, alguien le toca en el hombro y le dice: "–Venga usté conmigo pa que le echemo loj caracole". Y el poema se llena entonces de videntes, de aché, de santos lucumíes.

–Ponte un collar de azabache
y amárrate un callajabo
en la muñeca derecha.
¡Toca, Argimiro, toca
el tambor de Yemayá!
¡Santígüenlo con la espuma
de la cerveza de Ochún!

25. Baquero (1984), p. 106.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

¡Toca por él Argimiro,
toca hasta que se rompa
el tambor de Yemayá!

La vidente casi profetiza el destino fatal de Federico con una canción –de aquellas que vinieron rodando de España a América– donde invoca la protección de los orichas milagrosos que viajaron en los barcos malditos de la trata, desde Africa a Cuba:

Ya me cantaban de niña
un romance que decía:
de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
¡De noche le mataron
al caballero!

¡Que venga a impedirlo Ochún
con su espadita de acero!
¡Que San Benito de Nursia,
negrito como el carbón,
ponga sobre ti su mano!

¡Con la flor de la albahaca,
con el incienso quemado
delante de Santa Bárbara,
con un ramito de ruda,
que los santos lucumíes
te ofrezcan su protección!

¡No te fíes de la noche,
que la noche es muy gitana,
y al que le siguen de noche,
muerto está por la mañana!

La gran admiración y el hondo amor que demostró siempre el poeta granadino por la rica sustancia popular de lo afrocubano parecen conducir a su cantor criollo hacia caminos que hasta entonces había contemplado con recelo. Así de complicadas son las ecuaciones del flujo de la historia literaria.

Hay que insistir, sin embargo, en que dentro de la obra de Baquero, esto no es sino un incidental momento de excepción. Lo propiamente suyo es el regreso

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

a los orígenes históricos del pensamiento occidental y a la primera y última indagación existencial de cada hombre: a la cuestión del ser y del no ser. En definitiva: al diálogo, al encuentro y al choque entre la vida y la muerte. Busca la respuesta por mil caminos, aunque sabe que la respuesta es imposible. Con Camus se percata de que querer lo imposible es el sello primario del hombre de hoy. ¿Qué es eso de ser poeta? Luchar con la palabra y caer vencido y levantarse y seguir luchando –"absurdo glorioso"– porque sólo el recuerdo poético podrá garantizarle al ser una existencia más allá de la nada.

El poeta sabe que no es sino un inocente (hombre en potencia permanente): "un fragmento de polvo llevado y traído hacia la tierra por el peso de su corazón", que oscila entre el sueño y la vigilia. Y cuya última sabiduría –ya lo vimos– consiste en trazar signos sin sentido en la arena para que luego el mar los borre. Es esta la hora de *Palabras escritas en la arena por un inocente,* uno de los textos poéticos capitales de nuestra lírica contemporánea. Momento dominado por el escepticismo shakespeariano que nos reduce a todos al papel de bufón, de aquel que no hace más que fingir realidad en el sueño del drama: "La vida no es sino una sombra errante... / un cuento narrado por un idiota, / un cuento lleno de ruido y furia, / significando nada". Baquero, apoyándose en el símbolo del sueño calderoniano, unamunesco, concluye: "No. Yo no sueño la vida, / es la vida la que me sueña a mí, / y si el sueño me olvida, / he de olvidarme al cabo que viví".

Del pasado clásico español toma otros símbolos: por ejemplo, la rosa (que en él es "pura" y de "breve y veloz vuelo", aunque no "encendida", como la de Francisco de Rioja). La rosa le sirve para explorar ese misterioso paso de lo informe a la forma y esa gracia con que lo que es se devuelve humildemente a su oscuro reino originario, excepto el hombre que se empecina en perdurar:

> Qué pasa, qué está pasando siempre en mi corazón
> que me siento doliéndole a la sombra,
> estorbándole al aire su perfil y su espacio.
> Y nunca accedo a destruir mi nombre,
> y no aprendo a olvidarme y a morir lentamente sin deseos,
> como la rosa límpida y sonora que nace de lo oscuro.

Hasta el tocar el pan por la mañana le recuerda al poeta el fin ineludible, en esas horas de desesperanza. La mano se acerca y el pan le dice: "¡Aliméntate!" Pero no hace sino provocar en la mano terrible espanto cuando agrega, como se lee en los tercetos finales *Del pan y de la muerte:*

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Alimentas la muerte al poner mi sustancia
en tu boca que es boca de un cadáver cercano.
¡Cuánta, indefensa mano, es tu ingenua ignorancia!

Dice el pan y me mira. Y me tiembla la mano
al sentir por debajo de su rubia fragancia
el olor de la tumba cada vez más cercano.

Pero también atraviesa el poeta por instantes de luminoso optimismo ontológico. También es entonces la rosa quien suministra una respuesta consoladora. Ocurre en ese milagroso *Discurso de la rosa en Villalba:* "Yo creía haber visto ya todas las rosas", nos dice. O, si no, haberlas soñado.

Pero yo vi la rosa en Villalba;
su geometría imperturbable
era una respuesta de lo Impasible a la Desesperación,
era la indiferencia ante el caos y ante la nada,
era el estoicismo de la belleza que se sabe perdurable,
era el sí y el rechazo a la ávida boca de la muerte.

Era una rosa pura y sorprendente, impávida, absoluta, "como si perteneciese a un rosal personalmente sembrado por Dios en el propio jardín del Paraíso". El la vio en Villalba.

Y ante ella sentí la piedad que siempre me ha inspirado
la contemplación de la belleza efímera. ¡Que esta
geometría vaya a confundirse
con el cero del limo y con la espuma del lodo!

No quise mirar más la rosa perfectísima,
la que debió ser hecha eterna o no debió ser nacida.
De espaldas al dolor de su belleza,
la rescataba intacta
en ese rincón final de la memoria
que va a sobrevivirnos
y a mantener en pie la luz de nuestra alma
cuando hayamos partido.
Negándome a mirarla, la llevaba conmigo.

Anámnesis: ese es el secreto. Es ésta de Baquero una concepción estética del universo. Lo que perdura es la imagen. Lo real perecedero siempre permanece en el recuerdo enamorado del poeta.

hispanocubano.org

Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, Cultura Afrocubana, tomo 4, Universal, Miami 1994

Y ahora pudiera preguntarse: ¿a qué viene eso de mencionar aquí los orígenes étnicos de este poeta excepcional? ¿Qué tendrá que ver la pigmentación cutánea o la forma de la nariz con estas sutilezas ontológicas y poéticas? Nada, desde luego. Pero sucede que todavía hay quienes no acaban de comprender y de aceptar el carácter mestizo de nuestro ser cubano. Todavía hay quienes desconocen o repudian el aporte negro a nuestro acervo cultural. Todavía hay quien cree que un negro es incapaz de producir una obra literaria o científica de alto rango. Y no queda otro remedio que insistir y machacar en el penoso tema.

El propio Baquero lo hace en un sustancioso artículo publicado en *El Nuevo Herald* de Miami el 7 de diciembre de 1990. Refiriéndose a la significación de la obra patriótica de José Martí y de Antonio Maceo, destaca: "Ni el uno ni el otro se pensó nunca como blanco o como mulato: ambos eran felices en su conciencia de ser mucho más que una concentración más o menos intensa de melanina... El racismo es un capítulo de la zoología, una supervivencia de la infrahumanización del hombre primitivo. Inmensa fortuna para los hijos de la Isla fue el nacimiento en ella de estos dos Hombres Simbólicos, dos seres liberados, limpios de la huella de la animalidad. Pero quedan todavía demasiados cubanos que ignoran que Maceo no peleó por los negros, ni Martí murió por los blancos. Maceo era, por lo exterior y por lo interior, portador de la cubanía integral. Por lo interior y por lo exterior, Martí era su gemelo. Los dos, repito, eran, primero cubanos. Y todo lo demás era accesorio. ¡Tendría que ser accesorio también para todos nosotros!"

¡Algún día –es nuestra fervorosa esperanza– algún día lo será! Entonces no tendremos en Cuba que hablar más de poetas negros y poetas blancos. Entonces se sabrá que nuestra poesía es sencillamente criolla, blanquinegra o negriblanca, producto del aporte lírico común de todos los cubanos que la cultivan. Será, con muy varios acentos, nuestra propia poesía: la de Heredia y de Plácido, de Martí y de Boti, de Casal y de Poveda, de Ballagas y de Guillén, de Florit y, desde luego, de Gastón Baquero.

hispanocubano.org