

POESIA Y DRAMATICA

Graciela Maglia Vercesi * (Pontificia Universidad Javeriana)

Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico

*Primera versión recibida: agosto 11 de 2005;
versión final aceptada: octubre 10 de 2005 (Eds.)*

Resumen

Presentaremos una interpretación del texto cultural caribeño, a partir de una re-lectura en contrapunto de tres posiciones en el campo del Caribe hispanico entre 1930 y 1940, llamado período de auge de la poesía negra, a partir del siguiente corpus: *Motivos de son* (1930) y *Sóngorocosongo* (1931), de Nicolás Guillén, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), de Luis Palés Matos y *Tambores en la noche* (1940), de Jorge Artel, en cuya toma de posición particular haremos nuestro énfasis en esta ocasión.

Palabras clave: texto caribeño, modernización, memoria fragmentaria, nuevas estéticas

Abstract

Aesthetic of resistance in the poetry of the Caribbean afro-Hispanic

We will present an interpretation of the Caribbean cultural text, starting from a re-reading in counterpoint of three positions in the field of the Hispanic Caribbean between 1930 and 1940, called period of peak of the black poetry, starting from the following corpus: *Moti-*

* Doctora en Literatura, Université de París IV (Paris-Sorbonne); Magíster en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo. Profesora de la Pontificia Universidad Javeriana. Este artículo forma parte de la investigación que la autora realiza sobre la literatura del Caribe. E-mail: graciela_m@cesa.edu.co

Motivos de son (1930) and *Sóngorocosongo* (1931), by Nicolás Guillén, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), by Luis Palés Matos y *Tambores en la noche* (1940), by Jorge Artel, in whose will make our emphases in this occasion taking of particular position.

Key words: Caribbean text, modernization, aesthetic fragmentary, new memory

En una necesaria revisión de la historia colonial americana se descubre la existencia de un meta-archipiélago cultural caribeño, atravesado por regularidades dinámicas recurrentes -una suerte de isla que se repite (Benítez Rojo, 1992)- resultado histórico de un protosistema colonial de la explotación económica: la máquina plantación (concepto de Deleuze y Guattari). A partir del proyecto capitalista, mercantilista e industrial europeo, sobre la base del régimen esclavista, nació el denominado *Black Atlantic* (Gilroy, 1993), escenario en que dialogan las identidades plurilingües caribeñas en más de cinco lenguas, bajo un sistema colonial hegemónico. Así constituido, el discurso caribe (Glissant, 1989) se caracteriza por su capacidad de resistencia frente a procesos de modernización imperialista. El pensamiento cimarrón de los esclavos y la memoria fragmentaria de las lenguas africanas se leen en el híbrido *créole* de los poetas caribeños.

Ya no se habla de sincretismo racial, del *meeting pot*, de negritud universal o de mestizaje, sino de heterogeneidad, de diversidad cultural, de polirritmo. Pero fundamentalmente hay una serie de tropismos desperdigados de todos los niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico, prosódico y retórico) que revelan la episteme caribeña, cruzada por una red de subcódigos que nos remiten al antiguo imaginario de los Pueblos del Mar. Ese rasgo profundamente *erótico* (en el sentido etimológico de *eros* como instinto vital), suministra un contexto gozoso y liberador en el que el sujeto cultural caribeño vence la historia y se abre al futuro.

Este nuevo paradigma latinoamericano realiza otra lectura de la realidad y produce nuevas estéticas no eurocentristas ni sistemáticas, operando una expansión de lo artístico más allá de las fronteras del canon tradicional. Proponemos una re-lectura en contrapunto de tres poiciones en el campo del Caribe afrohispanico entre 1930 y 1940, llamado periodo de auge de la poesía negra, que incluye: *Motivos de son* (1930) y *Sóngorocosongo* (1931), de Nicolás Guillén, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), de Luis Palés Matos y *Tambores en la noche* (1940), de Jorge Artel, como tomas de posición particulares alrededor de las cuales girará nuestro análisis. Iniciando los estudios culturales en América latina, Fernando Ortiz, en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) habló de *cubanía*. ¿Por qué no hablar de una antillanía o una colombianía para designar estos híbridos procesos de transculturación postcolonial?

Jorge Artel: una resistencia letrada

La poesía afrohispanica antillana difiere del Caribe continental, porque procede de estructuras económicas, políticas y sociales muy distintas: el litoral continental

sostuvo un contacto más cercano con España, a través de los virreinos y las complejas jerarquías de la administración colonial, exigidas por su actividad económica relacionada con la explotación del oro, la plata y los metales preciosos. Las comunidades negras eran pequeñas, fragmentadas y aisladas y sufrían en tanto culturas subalternas, el gran peso de la ley, del código y de la lengua del amo. La cultura criolla continental, resulta pues más débil y reprimida, con una fuerte división entre la desacreditada vida cotidiana y la siempre distante cultura oficial leguleyo e hiperformal: “Somos dos países a la vez”, sostiene Gabriel García Márquez, en *La proclama por un país al alcance de los niños*, “...uno en el papel y otro en la realidad... Tal vez una reflexión más profunda nos permitiría establecer hasta qué punto este modo de ser nos viene de que seguimos siendo en esencia la misma sociedad excluyente, formalista y ensimismada de la colonia”.

Respondiendo a la paradójica identidad caribeña, de la que habla Derek Walcott en su texto *La musa de la historia*, el locus de enunciación de Jorge Artel tiene como referente la cultura letrada, preeminente en el periodo colonial de América hispánica, especialmente en Colombia¹. Artel responde a la ideología republicana y nacional y la identidad blanca, criolla. Desde esa voz, intenta legitimar la oralidad propia de su etnia frente a la cultura escrituraria del país, no es un gesto de blanqueamiento, sino de recuperación o re-apropiación de las raíces. Asume una *masque blanc*, como diría Fanon, una identidad prestada en la cual el *habitus caribeño* es enmascarado por el *habitus andino*. Canta desde una actitud reverencial y purista ante la lengua, herencia de la hispánica consideración del código lingüístico como un patrón inamovible, y desde una vivencia esquizoide de la realidad, en la cual se impone la norma oficial, siempre eufemística, frente a la experiencia cotidiana, sumida en la anomia y el descrédito, situación por cierto de diglosia pero lejos de la creolización y la hibridación.

Aunque Artel manifiesta que todo poeta negro debería traducir “en una prosa las diferentes modalidades del ritmo, fuerza y espíritu raciales, que deben caracterizar la personalidad del escritor negro” (1932), su estilo por cierto a veces solemne, himnico, con ecos de retórica neoclásica, y resabios de los poetas Piedracielistas, de la “*Atenas*

1. “En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto perrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el siglo XIX. La razón de (su) supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de las letras. (Eran) los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y (...) procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea... La lectura y la escritura estaban reservados al grupo letrado... Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que concluyó sacralizándola. La letra fue siempre acatada, aunque en realidad no se la cumpliera (...) Hubo un secular desencuentro entre la minuciosidad prescriptiva de las leyes y códigos y la anárquica confusión de la sociedad sobre la cual legislaban” (Rama, 1984).

Sudamericana”, que los inscriben dentro de los valores de una ideología republicana tardía. Leyendo su poesía reconocemos, por ejemplo, el slogan retórico (*el pueblo te quiere a ti, Diego Lui*) y el argumento *ad populum*, en referencia al congresista chocono Diego Luis Córdoba. En su prosa descubrimos metáforas ilustradas²:

Algo tan sólo comparable a la perfecta maquinaria moderna... que nos hace sentir el chasquido inicial de la chispa, la marcha acompasada de los émbolos, la propulsión incesante y armoniosa, como si al actuar este hombre todo en él obedeciese al funcionamiento de un calculado y preciso engranaje de motivaciones psíquicas e intelectuales³.

Llama a Bolívar “cóndor andino que robara el rayo de Júpiter para aniquilar en tierra de los incas el poder de las huestes monárquicas de Fernando VII” o “el semidios cuyo perfil cesáreo fundieron para siempre los fogonazos de Boyacá”. Desde esta lectura, no sorprende encontrar una pronunciada sintaxis hipotáctica (subordinativa), compleja, propia del racionamiento lógico, en vez de la paratáctica (coordinativa) propia de los procesos asociativos del discurso poético:

Los tambores en la noche,
parece que siguieran nuestros pasos... Tambores que suenan como fatigados,
en los sombríos rincones portuarios,
en los bares oscuros, aquelárricos,
donde los ceñudos lobos
se fuman las horas
plasmando en sus pupilas
un profuso motivo de rutas perdidas,
de banderas, de mástiles y proas.
Los tambores en la noche son como un grito humano. Trémulos de música
les he oído gemir,
cuando esos hombres que llevan
la emoción en las manos

2. *Ensayo sobre Santander*, que firma bajo el seudónimo de Lucas Faber, con clara reminiscencia del *homo faber*, ideal del pensamiento iluminista. “La burguesía criolla adhirió vehementemente a dos ideas que, por cierto, no eran antagonicas. Creyó que su posición dependía también de su eficacia y pensó que su eficacia -y su riqueza- tenían mucho que ver con su educación. Era precisamente lo que enseñaba la filosofía de la Ilustración. Rico, eficaz y culto, el *homo faber* americano se sentía en condiciones de dominar su ámbito y derrotar al petimetre brillante en los saraos, celoso de los blasones que sus padres había comprado y saturado de despreciables prejuicios” (Romero, 1976, 161).

3. En las primeras décadas del siglo empezaron los productores más progresistas a introducir las máquinas de vapor, especialmente en los ingenios azucareros de Cuba; y a medida que la experiencia creció y se superó la polémica acerca de los beneficios o inconvenientes de la máquina, su uso se generalizó (Romero).

les arrancan la angustia de una oscura saudades,
de una íntima añoranza,
donde vigila el alma dulcemente salvaje
de mi vibrante raza,
con sus siglos mojados en quejumbres de gaitas.
En las largas tiradas de versos de arte mayor propios de la poesía culta,
aparece el cliché de sabor neoclásico o romántico:
“Vibrante raza”, “signo fatal”, “ansia suprema”, “padres de la raza”, “febril
impulso”, “proceloso vértigo” (Subrayado nuestro).

También incursiona el léxico culto, letrado:

Tremulo de música, fauces gigantescas, repujados de gritos ancestrales,
turbio de rubor, jirón de luz, versos para zarpar un día, adiós inédito, mástil de mi
quimera, mar atribulario, pechos erguidos, ayer definitivo, errátil signo crepus-
cular, oscura saudade, alas broncas, mañas que un ópalo revela, ritmo uncido a
mi verso, broncínea carne, sol (que) fustig(a), rugosa faz (del acordeón), hontan-
nar (que) eleva...

No falta el hidalgo hipérbaton, de tradición barroca:

Y del confuso cafetín cercano,
-gritos, ron, oscuridad-
saca el viento un murmullo
para ahogarlo en el mar.

Su voz canta desde la periferia costera en un país centralizado cuyo nomos capi-
talino consagra el canon y rechaza la alteridad. Sin embargo, Artel busca la consa-
gración de la Academia:

Más ahora, después de haber traído yo mi poesía a Bogotá y haberla pasea-
do como un tambor en donde vibran las voces desconocidas de mi raza, he
visto con asombro que cierta gente de allá, antes sin otra preocupación que de
la de incorporarse a la mulatería burguesa, reclamar el fuero racial que no hacían
valer porque se habían obstinado en olvidarlo (1932).

En cuanto a su relación con otras posiciones contemporáneas dentro del campo
del Caribe, califica el campo del Caribe anglófono de este modo: “necesario de hace
leer las novelas de (...) Claudio Mac Kay, los versos de Langston Hughes, de Paul
Laurence Dumber” (1932). Y al Caribe hispanófono como sigue: “Haber leído cuatro
poemas de Palés Matos o Nicolás Guillén, proclamarse ingenuamente negro en un
artículo literario o conferencia, no es ser escritor racial ni erigir una cátedra desde
donde se pueda esperar que nos sigan discípulos”. “Calendario Obeso... era también

de color y sin embargo en sus versos no vibraba el imperativo de la raza en una forma integral” (1932). Y por cierto reclama la posición nomóteta: “Desde mi puesto de abanderado de un grupo humano”... “Yo podría proclamar con orgullo, rasgando mi modestia personal, lo que han proclamado varios intelectuales del país: que soy el único intérprete fiel de mi raza en Colombia” (1932).

Por cierto, los ideales de la República, importados a América medio siglo más tarde de su eclosión europea, y extendidos a lo largo del siglo XIX promovían como valores máximos la libertad, fraternidad e igualdad, y se cimentaban en la creencia, en la educación y el desarrollo del comercio y la agricultura para promover la riqueza y lograr el crecimiento de un país. El hombre ilustrado era anticolonialista y antimonárquico y defendía los derechos del indio y las minorías discriminadas. Los próceres de la independencia, por cierto, ilustrados, hicieron la revolución americana con la ayuda de los sectores populares, quienes engrosaban las filas de la que también era su causa, aunque no comprendieran del todo el discurso retórico de las Luces (Romero, 1976).

Contemporáneo de los poetas de la generación de Piedra y Cielo (su obra es paralela a la obra de Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas y Fernando Charry Lara), Artel publicó varios libros de poesía, caracterizada por sus cantos a valores civiles como la libertad, la fraternidad, la paz y el amor, pero también a su ciudad, al mar y a su cultura negra... (Igualdad) (1994). Sin embargo, a veces, Artel habla desde el tiempo ejemplar del ser y no desde la individuación histórica. Por el ritmo (flujo e interrupción), poderoso catalizador, se conjura la historia y, especialmente, a través del ritmo hecho danza, como en el caso de los coribantes, con la locura del cuerpo se cura la locura del alma: “Negro soy desde hace muchos siglos”. *Negro soy (Tambores en la noche)*.

La tesis de Benítez Rojo nos ayuda a entender esta aparente paradoja, a partir de la noción de polirritmo conjurador de la violencia ancestral. Se trata de un ritmo sincrético que vive el caribeño en su performance cotidiana y que es exhibido en la música, la danza, el deporte, el sexo, la cocina; un ritmo que libera del Apocalipsis y revela la profunda episteme erótica de los Pueblos del Mar. En realidad, a través del ritmo el caribeño sale del tiempo profano y entra en el tiempo sagrado, salta cualitativamente del devenir cronológico de la historia y entra en el *tempus* aiónico del ser⁴. Esta fuga lo ubica instantáneamente en el tiempo verdadero, en el cual tuvo lugar el hacer paradigmático de los dioses *in illo tempore, ab initium*...

Barrio Abajo
Dame tu ritmo, negra,

4. Dice Eliade: “El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos” (64).

que quiero unirlo a mi verso,
mi verso untado en el áspero
olor de tu duro cuerpo.
Al son de viejos pilones
chisporroteados de cantos
mecés tu halle de bronce
sobre el afán inclinado.
Pones música al trabajo
para burlarte del sol,
y lo amasas bajo el día
con el maíz y el afrecho
que pilas en tu pilón.

En verdad, los pueblos africanos no experimentaron un tránsito gradual del *mythos* al *logos*: su evolución fue truncada por el secuestro de Europa y la travesía hacia América. Reinsertados socialmente en un mundo históricamente entrenado en la racionalidad desde hacía más de dos mil años, buscan el ritmo como forma de regreso a la cultura tradicional, propia de las ciudades arcaicas, por ende conservadoras: “Los tambores en la noche parece que siguieran nuestros pasos”.

Nicolás Guillén: azúcar sin lágrimas

El caso de Cuba es muy particular: es una colonia española de plantación tardía. La población negra también se multiplicó tardíamente, a diferencia de las colonias inglesas y francesas. Benítez habla de la formación de una cultura nacional cubana ya dentro de la Plantación, precedida por una cultura criolla local vigente en el siglo XVIII. Por cierto, La Habana era ciudad y contaba con una cultura criolla que se cimentaba en las fiestas patronales, fechas en las que los cabildos negros cumplían un importante rol.

En 1902 Cuba es declarada República Independiente. La larga lucha de liberación había culminado en 1898, pero La Constitución entró en vigencia en 1902 anexa *La Enmienda Platt*, por la cual el imperialismo norteamericano legaliza su intervención en la isla. A partir de 1920 Estados Unidos gobierna la isla sin necesidad de intervención militar. En 1934 queda abolida la Enmienda, pero las condiciones no cambian: Cuba queda bajo dominio económico y, por ende, político norteamericano.

La segregación racial fue declarada ilegal por la constitución de 1902, pero en la praxis continuaba: en un país de escasa población negra y alto número de mulatos, se observa que la clase dominante era blanca y los dominados, negros. En la Introducción a *Motivos*, dice Guillén: “No ignoro que estos versos les repugnan a muchas personas porque ellos tratan de asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O, mejor dicho, me alegra...”

50 Frente a los poemas de Artel, Guillén suena más oral. Su verso es corto y utiliza el valor onomatopéyico, metafórico y metonímico de un léxico de origen africano. Pareciera tener mayor complicidad con la tribu y utiliza lo que Kamau Brathwaite ha llamado para el caso jamaicano *mimicray* (1971), suerte de remedo, que encierra truco y una suerte de mofa, en relación con la cultura del amo.

51 Lo mismo sucede con el puertorriqueño Palés Matos en su *Tuntún de pasa y grifería*: vale decir que la resistencia negra en estos dos antillanos está desenmascarada y asume un locus de enunciación más cercano a la oralidad popular y un habitus caribeño más pleno. En Guillén la vocación nacional está al descubierto y, en su producción temprana se traduce en esta suerte de lengua semicriolla (Patiño Rosselli, 1992; Mukarovsky, J., 1977) que canta en su poesía. Aunque, a veces, Palés Matos habla en lengua culta (monolingüe afirmación de una lengua única), su canto se alza como una poésis bilingüe de “recuperación de lo imaginario, lo lúdico y lo onírico” (Mojica, 1999), que rescata códigos propios de la oralidad. Rechaza la enunciación monolingüe a través de la hibridación lexical y fonética con el uso de expresiones léxicas provenientes de lenguas del noroccidente africano, en un intento de “fuga poética” que rechaza todo intento de canonización y recupera la diáspora.

El oxímoron corriente en la literatura cubana: azúcar amarga, imagen metonímica de Cuba por *sugar island*, eufemiza el duro régimen de la Plantación y la injusticia social perpetrada por la sacarocracia local. El ingenio, esa *mechané* que -una vez instalada- cambia para siempre la historia de la comunidad (su clima, su estructura demográfica, política, económica, social y cultural), constituye la clave de la vida cubana. En torno a ese tótem ambivalente (da la vida, tronchando vidas)⁵ va a construir, también paradójicamente, la identidad nacional: desde el sistema esclavista, abolido tardíamente en la isla, en 1880, hasta la Enmienda Platt; desde la Junta de Fomento colonial, hasta el Gobierno de la época republicana, la patria azucarera, el fantasma de la Plantación (Benítez, 111)⁶ “su voracidad de tierras, de bosques, de esclavos, de privilegios”... se perpetúa con el latifundio, el monocultivo y la monoproducción, el eterno retorno del ciclo anual azucarero.

52 Los primeros versos de Guillén son escritos muchos años antes de su desempeño oficial posrevolucionario, cuando su compromiso con el *establishment* y su rango de “poeta nacional” entran en conflicto con su voz poética. Según Benítez Rojo, “con el triunfo de la revolución de 1959, la poesía de Guillén... abandona el discurso de resistencia... y se inserta en el discurso de poder”⁷.

5. El negro / junto al cañaveral. / El yanqui / sobre el cañaveral. / La tierra / bajo el cañaveral. / ¡Sangre! / que se nos va! (*Caña*, en: *Sóngorocosongo*).

6. Benítez comenta: “así una gran cantidad de individuos vive atrapada indefinidamente en la red azucarera bajo el control de los grupos sucesivos que capturan el poder” (127); y luego: “La estructura administrativa del antiguo ingenio esclavista no sólo comunicó su carácter militar”.

Guillén sorprende el campo literario de su época con estas dos tempranas producciones *Sóngorocosongo* y *Motivos de son*. Frente a las máscaras letradas de la época y al blanqueamiento generalizado del Caribe, el poeta cubano asume la oralidad popular mestiza de Cuba dentro del molde sincrético del son (tambor africano y cuerda europea)⁸, del verso octosílabo, de la jitanjáfora, el estribillo, el retorno fónico como la aliteración, la rima aguda, la onomatopeya o el glíglico afrocaribe (onomástica simbólica de términos utilizados por su valor fónico o por su vaga connotación africana).

Mientras Guillén se declara poeta mestizo, Artel se afirma como “el poeta negro” de Colombia. Por su parte Palés, siendo blanco, tiene madre cultural negra (Lupe) y se identifica con el ancestro colectivo africano de Puerto Rico. “*Diré, finalmente, (comenta en un prólogo) que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero...Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo*”:

Canto negro
 ¡Yambambó, yambambé!
 Repica el congo* solongo,
 Repica el negro bien negro;
 Congo solongo** del Songo,
 Baila yambó sobre un pie.
 Mamatomba,
 Serembe cuserembá.
 El negro canta y se ajuma***,
 El negro se ajuma y canta,
 El negro canta y se va.
 Acuememe serembó
 aé****
 yambó

7. Es entonces el Presidente de la Unión de escritores y Artistas de Cuba, Diputado a la Asamblea Nacional y miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

8. En *Motivos de son*, Guillén recrea en poesía esta tradicional estructura musical, que presenta el *motivo* de la composición en sus primeros versos, a los que siguen otros que hacen variación del tema con estribillos intercalados, los cuales, finalmente, cierran la pieza con énfasis.

* Congo: una de las naciones africanas, llamadas «cabildos» en Cuba en los que se agrupan los esclavos por tribus para facilitar la explotación.

** Solongo: baile de las sectas bantúes de Haití y nombre de una tribu de Angola. También apellido y nombre de persona.

*** Jumarse: emborracharse.

**** aé: interjección de saludo, ¡hola!

aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
 Tamba del negro que tumba;
 Tumba del negro, caramba,
 Caramba, que el negro tumba:
 ¡yamba, yambó, yambambé!

Motivos de son no sólo representan una ruptura con la tradición, sino que abre la poesía cubana a un nuevo camino, ya transitado por otros poetas afroamericanos del caribe y de los estados Unidos, como Langston Hughes y Jacques Roumain. Si analizamos la primera edición de estos ocho poemas, podremos entender cómo fue la recepción temprana del texto (Mullen, 221-229) fue publicado con ilustraciones de Karreño, en abril de 1930 en el periódico de La Habana, *Diario de la Marina*, en la página literaria dominical llamada *Ideales de una raza*, bajo la dirección de Gustavo Urrutia, precoz defensor de los derechos del negro en la isla⁹. El mismo Guillén afirma sobre su libro: “De este no vale la pena hablar, porque Augier lo hace extensamente en su libro pero fue un gran escándalo, un escándalo que dura todavía” (Morejón, 1972).

Hubo posiciones del campo de la época que lo rechazaron, como Ramón Vasconcelos, representante de los valores neocoloniales de la época:

He leído, mejor diría he cantado, los *Motivos de son* de Nicolás Guillén. Están bien, porque hay en ellos sabor folclórico, criollo, afrocubano, del patio; sabor a guanábana, a mamey, a mojo agrio, a ron. Están bien porque son el producto espontáneo de la tierra natal, todo atavismo, sensualidad y sol a plomo. Pero Guillén, poeta de numen bien entrenado, no como los caballos de circo, sino como el pur sang de carrera, capaz de esfuerzos serios, no debe darle el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyuntada (Morejón).

Fernando Ortiz legitima el poemario dentro del campo literario cubano: los define como una perfecta ejemplificación de su naciente teoría de la transculturación. Publica un largo ensayo un mes después de la aparición de *Motivos*, en el cual incluye los poemas y hace sus propias glosas: “Estos versos de Guillén reflejan un momento de la poesía popular con que nuestro pueblo traduce sus sentimientos más espontáneos, extravasándolos de los modos cursis y vulgarotes de la vieja y presuntuosa cacharrería” (Morejón).

El hecho de sumir la oralidad es señalado por el escrito martiniqueño Edouard Glissant como un síntoma de diversidad (organizada manifestación de la *Diversity* por oposición a la universalizante influencia de lo trascendental *Sameness*), y repre-

9. Su elección como director de una publicación hasta entonces conservadora, es índice de ascenso de la clase media negra, a quien va dirigido.

senta una reacción a la cultura escrita (letrada) impuesta por el sistema imperial eurocéntrico. La literatura que retoma el discurso oral oficia como archivo cultural¹⁰.

En este sentido, Guillén sería un precursor de los movimientos que luchan por tener un lugar en el mundo al final del siglo XX, tendientes a incluir las fragmentadas culturas diversificadas, que no contaban dentro del igualador patrón occidental impuesto por la cultura hegemónica. El poeta, en este caso, desempeña el papel de preservador de la Diferencia.

El aporte panafricano al sincretismo étnico se concentra en el elemento religioso como fuerza totalizante que se esgrime el esclavo en calidad de arma defensiva en su resistencia contra el blanco. El mito y el rito mantienen el elemento ancestral vivo en la comunidad y lo hacen presente tanto en manifestaciones eróticas (música, bailes, curaciones, cocina, comportamiento sexual, etc.) como thanáticas (vodú, sortilegios, hechicería, espiritismo, zombificación, etc.). Las repeticiones poéticas de todo tipo se asocian a la reiteración hipnótica o catalizadora de la fórmula mágica y la plegaria. Según Benítez Rojo, la relación de los Pueblos del Mar con el ritmo, codifica una forma de conocimiento, un orden, y representa una clase particular de legitimación inmediata, directa, no racional de su saber sobre el mundo.

La independencia de Haití, el mayor productor de azúcar del Caribe, en 1804, va a ocasionar una profunda transformación de la economía y la sociedad cubanas. Las antiguas haciendas, a impulsos de la demanda europea, se convirtieron en centros agroindustriales de cultivo de caña y elaboración azucarera. El régimen patriarcal que se mantenía hasta comienzos del siglo XIX, se trueca en un sistema explotador inhumano, con base en la esclavitud. Los grandes contingentes negros vorazmente consumidos por la Plantación africanizan rápidamente la cultura cubana que, hasta entonces, tenía una población fundamentalmente criolla y unos hábitos cívicos bastante arraigados.

Por último los propietarios de los ingenios rompen las relaciones con la Iglesia, quien a pesar de todo, a la hora de "cristianiza" a los esclavos, ejercía una supervisión que -aunque basada en intereses políticos y ambición económica- resultaba una suerte de lenitivo para los negros. Definitivamente, el capitalismo agroexportador echa al olvido las viejas costumbres patriarcales y se entrega al despiadado rito de la producción industrial. El mundo quedaba reducido a los cercos de la Plantación¹¹, la cristianización

10. "The creative writer must not despair in face of this phenomenon. For the only way (...) of maintaining a place for writing (...) would be to nourish it with the oral. If writing does not henceforth resist the temptation to transcend by, for instance, learning from oral practice and fashioning a theory from the letter if necessary, I think it will disappear as a cultural imperative from future societies. As Sameness will be exhausted by the surprising dynamism of Diversity, so writing will be confined to the closet and sacred word of literary activity" (Glissant, 1999, 101).

11. La cristianización de los esclavos era un medio de incorporarlos al sistema productivo de forma dócil.

de los esclavos consistía en el refuerzo del sistema en base a la aceptación de su estado, “los buenos Cristianos q hacen lo q Dios manda mas q sean Negros, Esclavos, Pobres, mas q tengan llagas calenturas u otra enfermedad van al cielo qdo (cuando) se mueren; los Malos Cristianos aunq. los q no hacen lo q manda Dios, aunq. sean Blancos... van al infierno cuando mueren” (Laviña, 1991)¹².

Pero este acercamiento al lenguaje oral en la poesía afrocaribe tenía antecedentes. En una búsqueda casi mallarmiana de la pureza del lenguaje que recuerda el ideal vanguardista Dadá y el Surrealismo, los poetas francófonos habían rechazado la lengua escrita, la lengua del amo, abstracta, desvitalizada, restringida y alienante y se entregan a la vitalidad de la oralidad. “If some dreamt of an Eden before the fall of language, others saw the real enemy as the written word and attempted to revitalize the latter through the energies of the spoken word” (Glissant, 1999, XXI). Léon Damas, primer exponente de la negritud, aboga por “la destrucción del lenguaje, para la salvación del lenguaje” (Manifiesto *Légitime défense*, 1932, *Pigments*, 1937). Aimé Césaire, en cambio, propone una expresión inacabada, in pulir, que transmita las agitadas pulsiones del inconsciente colectivo “in attempting to device a new discourse, a new representation for those who had been condemned to silence and to being represented by others, the watchwords were opacity and orality” (Glissant, 1999, XXI). Se oralidad es el sitio donde se manifiesta la diversidad. Frente a la función de “archivo” de la escritura, está la función interlocutiva de la oralidad. “The written is the universalizing influence of Sameness, whereas the oral would be the organized manifestation of Diversity” (Glissant, 100)¹³. “¡Aquí estamos! La palabra nos viene húmeda de los bosques (...) Nuestro canto, Es como músculo bajo la piel del ala, Nuestro sencillo canto (...). ¡Eh compañeros, aquí estamos!” (Llegada, en *Sóngoro Consogo*).

12. La cita entrecomillada por el autor, corresponde a la obra del clérigo Duque de Estrada, de La Habana, titulada “*Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*”, de 1976.

13. En torno a esta problemática, escribe Edmond Cros: “Partiendo del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los indicios de su inserción espacial, social e histórica, y genera, por consiguiente, microsemióticas específicas, nos hemos esforzado en localizar los niveles en que dichos indicios eran localizables” (28). Las marcas textuales más evidentes se hallan en los ejes paradigmáticos, las expresiones hechas, lo sintagmas fijos, las lexías, cuya forma específica de lexicalización traduce los valores sociales y sus crisis, los *modus vivendi* y de inserción socioeconómica de las máquinas productoras, así como las distintas estructuras mentales. “Así, estructuras mentales, paisajes y modos de vida se inscriben en los discursos de los sujetos colectivos (generación, puestos de trabajo y oficios, familia, clases sociales, y también colectividades regionales, etc.)” (1986,30). “El sujeto transcribe en (las expresiones lingüísticas) las particularidades de su inserción socioeconómica y sociocultural así como la evolución de los valores que marcan su horizonte cultural, sin que la transcripción de estos elementos provoque en el sujeto que habla ni una toma de conciencia ni un proceso de represión. Al hablarlas, el sujeto siempre dice más de lo que quiere decir. Introducidas en forma de microsemióticas textuales, estas características discursivas -producto de las particularidades de las estructuras sociales- ensanchan los límites de la visibilidad social de los textos” (1997,14).

Por otra parte, como ya ha señalado Homi Baba, es importante la distinción metáfora / metonimia en los textos postcoloniales (EWB: 52):

Llegada

¡Aquí estamos! (...)

El puño es fuerte y tiene remo.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes

Y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.

Nuestro pie, Duro y ancho, aplasta el polvo de los caminos abandonados y estrechos para nuestras filas. (...)

Nuestro canto es como un músculo bajo la piel del alma (...)

Bajo el sol Nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos.

Y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras almas, nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros

(Subrayado nuestro).

Aquí designa al cubano (sujeto colectivo) por medio de las partes de la anatomía humana o sus funciones: /pie/, /piel/, /risa/, /canto/, /ojo/, /puño/, /grito/, etc., en el contexto de la metáfora física que revela el espacio caribeño: /palmeras exorbitantes/, /húmeda de los bosques/, /caminos abandonados/, /el remo/, /oro virgen/, /caimanes de fango/, /cinturón del trópico/, /los ríos y los pájaros/, etc.

Madrigal

Tu vientre sabe más que tu cabeza

Y tanto como tus muslos.

Esa es la fuerte gracia negra de tu cuerpo desnudo”.

Rumba

“No ha de ser larga la espera,

RumberaBuena;

Ni será eterna la bacha,

RumberaMala;

Te dolerá la cadera,

RumberaBuena;

Cadera dura y sudada,

Rumbera Mala...

(De: *Sóngoro Cosongo*) (Subrayado nuestro).

Nuevamente la sinécdoque /cadera dura y sudada/, /tu vientre/, /tus muslos/, /tu cuerpo desnudo/, en este caso identificando a la venus terrestre a través de imágenes pertenecientes al régimen digestivo y sexual. En Palés Matos encontramos la metonimia en el mismo título de la obra: *Tuntún te pasa y gritería*, en donde “pasa” indica

el pelo ensortijado y duro del negro, “gritería” alude a la multitud de mulatos y “tun tun” una voz ambigua que puede aludir onomatopéyicamente al toque del tambor.

Cada vez que en la forma literaria aparecen ritmos, sonidos, texturas y palabras de la lengua nativa, o cuando los elementos de la lengua estándar se refuncionalizan, cualquiera sea el nivel de lenguaje al que pertenezcan (fónico-fonológico, sintáctico, semántico, etc.), el poeta evidencia su función etnográfica o diferenciadora, realiza una verdadera inserción de la “verdad” cultural dentro del texto. Las estrategias utilizadas por los escritores de las palabras intraducibles, “errores” lingüísticos, términos “fossilizados”, neologismo, etc.

Sin embargo, esta variación lingüística cumple la función primordial de inscribir la diferencia cultural. Este uso metonímico incorpora el cambio lingüístico en el texto y, de alguna manera, formaliza el carácter trans-cultural del lenguaje. En el caso de los textos postcoloniales, la variación constituye un discurso político en sí misma, dado que reproduce el momento metonímico del encuentro entre la cultura dominante y la cultura dominada.

Tú no sabe inglés
 Con tanto inglés que tú sabía,
 Vito Manuel,
 Con tanto inglés, que no sabe ahora
 Decir:ye.

La americana te buca,
 Y tú le tiene que huir:
 Tu inglés era detrái guan,
 Detrás guan y guan tu tri...
 (De: *Motivos de son*).

En este poema encontramos una variación de tipo fonética: se omite, entre otros, el fonema lingüo-alveolar sordo /s/ reflejando la aspiración en sílaba final o en sílaba trabada, propia del discurso coloquial del Caribe, dado su componente sustrático andaluz¹⁴. Por otra parte, hay del sonido del inglés estándar, con fines de burla. En el fondo se alude al complejo de Calibán invertido, en este caso, acompañado de connotaciones sexuales, y al fenómeno denominado por E. Kamau Brathwaite *mimicry* del “centro” por parte de la “periferia”. Cuando la variedad lingüística se mira desde el código establecido, se considera despectivamente un error de lengua o un coloquialismo o un modismo idiomático. En realidad, el uso de la variedad lingüística en los textos postcoloniales constituye todo un interlenguaje.

14. Fenómeno fonético propio del español de las costas de América latina.

En el telón de fondo de todos estos ejemplos, está la idea de la interdependencia de lenguaje e identidad que, en los textos coloniales se expresa particularmente por la ausencia (alusión) a la diferencia. Una de las formas de insertar la diferencia cultural en el texto postcolonial es el uso de palabras no traducidas o intraducibles como signo de diferencia y de manifestación de la alteridad. Además, demuestra que el uso de la palabra es el que le otorga sentido, más que una abstracta referencialidad cultural.

Sóngoro Consongo
 Sóngoro, cosongo,
 Songo be; sónorocosongo
 De mamey;
 Sóngoro, la negra
 Baila bien;
 Sóngoro de uno,
 Sóngoro de trés
 (Guillén, *Motivos de son*).

Danza negra
 Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
 La Gran Cocoroca dice: to-co-tó
 (Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*).

Falsa canción del banquiné
 ¡Ohé, nené!
 ¡Ohé, nené!
 Adombe ganga mondé,
 Adombe.

Candombe del banquiné, candombe
 (Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*).

Tenemos un ejemplo de fusión sintáctica en las repeticiones inductoras de estados sicotrópicos, propios de las religiones de África negra, en la sintaxis pronunciadamente paratáctica de la poesía palesiana:

(...)-rumba, macumba, candombe, bámbula-
 va Tembandumba de la Quimbamba

Majestad negra

Jungla africana – Tembandumba.
 Manigua haitiana. Macandal

Numen

Ñam-ãm. En la carne blanca
 Los dientes negros –ñam-ñam.
 Las tijeras de las bocas
 Sobre los muslos. –ñam-ñam.
 Van y vienen las quijadas
 Con sordo ritmo –ñam-ñam.
 La feroz noche deglute
 Bosques y junglas –ñam-ñam
Ñam-Ñam”

También en *Canto Negro*
 Tamba, tamba, tamba, tamba,
 Tamba del negro que tumba;
 Tumba del negro, caramba,
 Caramba, que el negro tumba:
 ¡yamba, yambó, yambambé!

Los glosarios también son índice de la distancia cultural y están presentes en Jorge Artel y Luis Palés Matos. El hecho de glosar señala un proceso de autoconciencia de la variación lingüística. El escritor postcolonial, en medio de dos códigos lingüísticos, es el primer intérprete de su propia obra. Todas las “instrucciones” editoriales hechas por el autor, indican su labor de lector, más que de escritor: notas a pie de página, glosarios, paréntesis o comillas metalingüísticas, prólogos explicativos, etc., indican su labor de traductor-legitimador de un lenguaje entre fronteras culturales.

Luis Palés Matos: el ruiseñor de Guayama

La crítica reciente ha reconocido a Luis Palés Matos como “el iniciador indiscutible del negrismo en las Antillas Hispánicas, con su Danzarina africana, de 1917-18, anterior a las incursiones negristas de Guillén, Pereda, Guirao, Tallet, Carpentier, Ballagas e incluso a las de Langston Hughes y Claude MacKay” (Lopez-Baralt, 1995).

La poesía de Palés Matos no es bien recibida dentro del campo literario de la época: o bien intenta “blanquear” sus versos o bien intenta blanquear a Puerto Rico. Su toma de posición es muy distinta a la de Nicolás Guillén: mientras el poeta cubano desde su primera poesía, salvo alguna excepción, goza de gran popularidad y aceptación, amén de su ingreso tardío al campo de poder como nomóteta del mundo literario posrevolucionario de la isla, el “Rruiseñor de Guayama”, apodo que le pusieron los jíbaros que bajaban de las montañas para escuchar su voz, estableció una posición autónoma dentro del campo (rubricada por su “abulia política”), tanto por su secasa producción (frente a los once libros de Guillén) como por su carácter solipsista, de “viajero inmóvil”, dice Lopez-Baralt.

Dentro del ambiente cultural predominantemente oral de la isla¹⁵, Palés compartía su poesía en los círculos letrados de la bohemia literaria -"la tertulia y la recitación son formas alternas de consagración" (Lopez-Baralt, 5) en un abierto rechazo hacia la institución literaria. La negritud literaria de Palés despierta encendidas polémicas, algunas ácidas, anteriores a la publicación de *Tun Tún de pasa y grifería*, en 1937. ("En negrismo... es más bien un sencillo y primitivo espectáculo, una escenificación vital más o menos pintoresca, a base de color, gestos, timbales (...) Lo único que representa un relativo valor en el arte negro es la estilización y depuración que le impone el pensamiento y el sentimiento extenso y superior del blanco", José de Deigo Padró) (Lopez-Barlat, 476).

La invisibilización del negro puertorriqueño y el temor al "peligro negro", la inmigración de los desplazados de Haití y Jamaica como mano de obra barata para los cañaverales, sumados a las publicaciones racistas (*Los negros brujos*, de 1906, de Fernando Ortiz, divulga un prejuicio genético que señala al negro como propenso a la criminalidad, a la barbarie y al amor lascivo), construyen un escenario "blanqueado" para la isla de Puerto Rico. Frente a este escenario que tiene como telón de fondo una visión canónica de la América latina blanca, filohelénica y judeocristiana. (Cuyo paradigma se retrata en el *Ariel*, de Rodó, en 1900, Lopez-Baralt, 8), la poesía de Palés presenta un discurso afroantillano y su concepto de nacionalidad fundada en la diversidad.

Conclusiones

El metaarchipiélago caribeño, y dentro de él el Black Atlantic, se adelantó a las problemáticas postmodernas: la fragmentación, las migraciones, la hibridación, el poliligiñismo, creolización, etc. Por eso las metodologías canónicas del mundo moderno son inadecuadas para analizarlo: se necesita un nuevo enfoque interdisciplinario. El lenguaje es el lugar en donde se sintomatizan las realidades culturales, por eso es punto de partida obligado para cualquier estudio en Ciencias Sociales. La reflexión sobre la caribeñidad y la negritud dentro del discurso caribeño, fue más temprana y más desarrollada en las comunidades anglófonas y francófonas. El discurso caribeño de los hispanohablantes es tardío y no forma escuela: prevalecen los casos aislados. Dentro de los escritores hispanohablantes, debemos distinguir entre continentales e insulares. El sujeto cultural postcolonial constituye una categoría que permite analizar

15. La historia de Puerto Rico es una crónica del sujeto colonizado: en 1898 se independiza de la corona española. Poco tiempo después, la isla fue invadida por el ejército norteamericano y, mediante el Tratado de París, fue cedida a los Estados Unidos. En 1917 los puertorriqueños se convirtieron en ciudadanos estadounidenses y, desde 1952, la isla pasó a ser un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos.

el discurso caribeño y encontrar algunas constantes. Hay ciertos tropismos y variantes lingüísticas que permiten reconocer el discurso de los Pueblos del Mar.

En el complejo campo literario del Caribe de lo 30-40, podemos concluir que hallamos distintas estrategias poéticas de resistencia negra: frente a la toma de posición heterónoma y letrada del continental colombiano Jorge Artel, se ubica la posición más autónoma en relación con el campo, el poder y la norma lingüística de la poesía antillana hispanófono, con las figuras de Guillén en Cuba y Luis Palés Matos en Puerto Rico. En su peculiar contrapunteo cultural, el Caribe hispanoparlante constituye un caso singular, tanto por el tipo de transculturación que se opera con la evangelización española, como por el fenómeno lingüístico del criollo hispánico del Caribe. Por su parte, la reflexión teórica negrista en español hace una aparición tardía en términos de reivindicaciones.

Obras citadas

- Artel, Jorge. *La literatura negra en la costa*. Carta de Jorge Artel a Gregorio Espinosa. El Tiempo (Viernes 15 de julio de 1932).
- Ashcroft, Bill; Griffiths and Tiffin, Helen. *The Empire writes back*. (E: W: B.) Theory and practice in poscolonial literatures. London, New York: Routledge, 1989.
- Benítez, Rojo. *The repeating island. The caribbean and the postmodern perspective*. Durham y Londres: Duke University Press, 1992.
- Brathwaite, K. E. Creolization in Jamaica. *The development of creole society in Jamaica 1770-1820*. Oxford. Clarendon Press, 1971.
- Castro-Gómez, Santiago; Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides. *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial*. Bogotá: Ceja., 1999.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Dash, Michael J. "Psychology, creolization, and hybridization". Bruce King (edit.). *New national and postcolonial literatures. An introduction*. Oxford: Clarendon, 1996.
- Gilroy, P. *The black atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Glissant, Edouard. "Caribbean discourse". David Catherine, Chevrier Jean-Francois (edits.). Documenta X. *Politics and poetics*. Ostfildern, Germany: Cantz, 1997.
- Hall, Stuart. "When was 'the postcolonial'? Thinking at the limit". Iain Chambers/Lidia Curti (edits.). *The postcolonial question. Common skies, divided horizons*. London. New York: Routledge, 1996.
- Homi Bhabha (ed.). "Cultural diversity and cultural differences". Patrick Williams and Laura Chrisman (edits.). *Colonial discourses and postcolonial theory. A reader*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Laviña, Javier. "Iglesia y esclavitud en Cuba". *América Negra*. No. 1 (1991).
- López Morales, Laura. *Literatura francófono: II América*. México: F. C. E., 1996
- López Baralt, Mercedes. *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995.

- Mignolo, Walter "Cultural studies questionnaire. *Latin American cultural studies*. 7: 1. (Junio, 1998). Cambridge: Carfax Publishing.
- _____, "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América latina". *Nuevo texto crítico*. VII. 14-15 (Julio, 1994-junio, 1995).
- Mojica, Sarah de Diáspora y bilingüismo: rasgos de las identidades híbridas en los textos de la literatura puertorriqueña. *IV Seminario internacional de estudios del Caribe. Memorias*. Cartagena: Instituto Internacional de Estudios del Caribe/Universidad de Cartagena de Indias.
- _____, "Historias heterogéneas, identidades polirítmicas y culturas híbridas del Caribe (1898-1998)". *Cuadernos de literatura*. IV: 7-8 (Enero-diciembre, 1998).
- Morejón, Nancy. "Conversación con Nicolás Guillén". *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1972.
- Mukarovsky, J. *Estudios de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Pili, 1977.
- Mullen, Edgard J. "Some early readings of Motivos del son". *Romance Quaterly* (s. f.) 221-229.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.
- Romero, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura, 1989.
- Patiño Roselli, Carlos "La criollística y la lengua criolla en Colombia". *Thesaurus*. Tomo XLVII. No. 2. (Mayo-agosto, 1992).
- Prescott, L. *Without hatreds of fears. Jorge Artel and the struggle for black literary expression in Colombia*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Walcott, Derek. *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza, 1998.
- _____, *El reino del caimito*. Bogotá: Norma, 1996.