

ROSA E. VALDÉS-CRUZ

LA
POESÍA
NEGROIDE
EN
AMÉRICA

LAS AMERICAS PUBLISHING COMPANY

Sale a la luz este libro sobre la poesía negroide en América con el propósito de presentar a los interesados en el tema un panorama completo de este género. No es ésta una acumulación de obras representativas y de autores destacados presentados por países o épocas, sino que hemos estructurado la evolución del género negroide desde su genealogía hasta llegar al período de auge u «ola del negrismo», que se corresponde con los movimientos de vanguardia surgidos después del Modernismo. La exposición de las obras viene precedida de amplios estudios críticos que ayudan a la interpretación de estos poemas, algunos difíciles para quien no esté muy familiarizado con las peculiaridades de este tipo de poesía. Sólo se ha escrito con el fin de que se pueda apreciar y reconocer la importante aportación de una cultura y los valores vitales de una raza que, por motivos históricos, se ha visto obligada a convivir con otra.

En cuanto a la distribución del material aquí presentado, empezamos señalando la presencia del negro en la literatura española desde época tan remota como el siglo xv (*Cancioneros*) y primera parte del xvi (Lope de Rueda). Destacamos luego la huella, más profunda, encontrada en la América desde los versos musicales y rítmicos de Sor Juana Inés de la Cruz, para seguir con la evolución del género naciente a través de sus precursores americanos en el siglo xix.

En América se forman varios focos independientes que irradian sus ondas: uno en las Antillas de habla francesa; otro en las Antillas de habla inglesa que se extiende hasta los Estados Unidos; otro en las Antillas de habla española; otro en Brasil, y tal vez pueda considerarse un foco más en la región del Río de la Plata.

De todos estos focos, el que aporta las mejores composiciones y el que alcanza mayor fuerza e importancia es el que se sitúa en Cuba y Puerto Rico; por eso es que hemos penetrado en esta

adquiridos me E. H. ante INV.
2010

COLECCIÓN
CLÁSICOS DE LA LINGÜÍSTICA Y LA LINGÜÍSTICA
DE SU LENGUAJE

LA POESÍA NEGROIDE EN AMÉRICA

EN LA MISMA COLECCIÓN

1. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por RUBÉN DAZO
2. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por JOSÉ MARTÍ
3. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por JUAN GARCÍA ARGENTIERI
4. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por FLORENTINA GARCÍA
5. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por FLORENTINA GARCÍA
6. *Ensayo sobre la poesía negra en América*.
por FLORENTINA GARCÍA

COLECCIÓN
CLÁSICOS HISPANOAMERICANOS
DEDICADA A RUBÉN DARÍO EN CONMEMORACIÓN
DE SU NACIMIENTO

Número 7

ROSA E. VALDÉS-CRUZ: LA POESÍA NEGROIDE
EN AMÉRICA.

EN LA MISMA COLECCIÓN:

1. DOLORES A. SWANN: RUBÉN DARÍO, *Antología poética.*
2. SUSANA REDONDO y ANTHONY TUDISCO: JOSÉ MARTÍ, *Antología crítica de ensayos.*
3. JORGE CARRERA ANDRADE: POESÍA ÚLTIMA, *Antología poética.*
4. RÓMULO GALLEGOS: DOÑA BÁRBARA, *Novela.*
5. CLORINDA MATTO DE TURNER: AVES SIN NIDO.
6. ROSA M. CABRERA: JULIÁN DEL CASAL: VIDA Y OBRA.

ROSA E. VALDÉS - CRUZ

Northern Illinois University

LA POESÍA NEGROIDE
EN AMÉRICA

LAS AMERICAS PUBLISHING COMPANY

© Copyright by
LAS AMÉRICAS PUBLISHING COMPANY,
40-22, 23rd STREET,
LONG ISLAND CITY
NEW YORK, 11101
(U. S. A.)

Depósito Legal: M. 9016.—1970
EOSGRAF, S. A.-Dolores, 9.-Madrid-20

Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

Sale a la luz este libro sobre la poesía negroide en América con el propósito de presentar a los interesados en el tema un panorama completo de este género. No es ésta una acumulación de obras representativas y de autores destacados presentados por países o épocas, sino que hemos estructurado la evolución del género negroide desde su genealogía hasta llegar al período de auge u «ola del negrismo», que se corresponde con los movimientos de vanguardia surgidos después del Modernismo. La exposición de las obras viene precedida de amplios estudios críticos que ayudan a la interpretación de estos poemas, algunos difíciles para quien no esté muy familiarizado con las peculiaridades de este tipo de poesía. Sólo se ha escrito con el fin de que se pueda apreciar y reconocer la importante aportación de una cultura y los valores vitales de una raza que, por motivos históricos, se ha visto obligada a convivir con otra.

Esto baste en cuanto a nuestros propósitos. Digamos unas palabras con respecto a la distribución del material aquí presentado.

Empezamos señalando la presencia del negro en la literatura española desde época tan remota como el siglo xv (*Cancioneros*) y primera parte del xvi (Lope de Rueda). Destacamos luego la huella, más profunda, encontrada en la América desde los versos musicales y rítmicos de Sor Juana Inés de la Cruz, para seguir con la evolución del género naciente a través de sus precursores americanos en el siglo xix.

Cuando Europa, ya en el siglo XX, se cansa de lo conocido y tradicional y se vuelve a las culturas primitivas negras, esto repercute en América, que encuentra entonces al negro verdadero y lo siente como hombre lleno de vida y emoción. Es ahora cuando comienza el período de auge y el género negroide invade casi todo el continente y las aportaciones de numerosos autores enriquecen la modalidad.

Se forman varios focos independientes que irradian sus ondas: uno en las Antillas de habla francesa; otro en las Antillas de habla inglesa que se extiende hasta los Estados Unidos; otro en las Antillas de habla española; otro en Brasil, y tal vez pueda considerarse un foco más en la región del Río de la Plata.

De todos estos focos, el que aporta las mejores composiciones y el que alcanza mayor fuerza e importancia es el que se sitúa en Cuba y Puerto Rico; por eso es que hemos penetrado en esta zona con más detenimiento y nos hemos dedicado a profundizar en la obra de varios poetas, pero principalmente en los que pueden considerarse «los tres grandes del género»: Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, de Cuba, y Luis Palés Matos, de Puerto Rico.

Dedicamos la última parte del libro al estudio de algunos poetas representativos de otros países de habla española, como Santo Domingo, Costa Rica, Nicaragua, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Uruguay y Argentina.

Leyendo estos poemas nos damos cuenta de que la aportación a la poesía negroide de muchos de los países americanos no logró alcanzar la gran influencia cultural que alcanzó en Cuba y Puerto Rico, pues aquellos utilizaron generalmente el pintoresquismo de la raza para hacer versos bonitos y no verdaderos. Esta poesía es un género difícil que, como el canto fla-

menco, es secreto de sangre. No hay que ser negro, pero hay que tener impulso de raza y saber situarse como lo haría un negro para que el verso trascienda.

Como ejemplo de poesía negroide cultivada en otros países americanos que no hablan español traemos varias versiones de Langston Hughes, Countee Cullen y Charles McKay como representantes de los Estados Unidos; de Jacques Roumain por Haití y de Leon G. Damas por la Guayana Francesa. La tónica general que podemos encontrar en ellos es el predominio del tema racial y económico. Su poesía es irónica y rebelde y es una consecuencia de estos tres factores: dolor, trabajo y fracaso.

Por último, pensamos que sería interesante observar cómo el tema que ya había inspirado a Lope de Vega y a Góngora, pudo desarrollarse ahora en autores españoles contemporáneos, y por ello añadimos producciones negroides de Salvador Rueda, García Lorca, Unamuno y Alberti.

Para facilitar la comprensión de los poemas hemos añadido al final un amplio vocabulario que explica las palabras que nos han parecido menos conocidas.

Esperamos que al leer la abundante producción negroide que incluimos aquí y que no es más que una pequeña parte de la totalidad existente, se pueda captar la universalidad alcanzada por el género y también lo mucho que ha aportado a la poesía de América: le ha dado una temática nueva y legítimamente americana y un lenguaje lleno de fuerza onomatopéyica y de ritmos alucinantes que enriqueció la concepción poética.

Por todas estas razones se le debe señalar a la poesía negroide un lugar destacado en la gran poesía de América.

Rosa E. VALDÉS-CRUZ

LA POESÍA NEGROIDE

Orígenes

Del Modernismo arrancan varias corrientes poéticas, unas de carácter culto y otras de raíz popular. Entre las manifestaciones culteranas nacidas de ese movimiento americano, el «vanguardismo» recoge varias tendencias que nacen a su sombra y dos de las más señaladas son: 1) *la poesía pura*, que es la poesía de la perfección y la serenidad, aislada y alejada de lo inmediato, y 2) *la poesía de la nacionalidad*, en la que el poeta siente que pertenece a una comunidad organizada y participa en su medio. Una de las variaciones de esta última va a ser la poesía folklórica, caracterizada por el predominio de temas y motivos negros. Es la llamada POESÍA NEGROIDE, que corre como un fecundo río por el campo de la literatura americana contemporánea durante un largo período de desarrollo y que va a marcar su momento de esplendor entre la segunda y la tercera décadas de este siglo xx. Este período de auge de la poesía negroide en América coincide con la difusión alcanzada por el arte negro en otras manifestaciones artísticas, como en la danza, la pintura, la escultura, etc.

Denominación

Las manifestaciones poéticas sobre la vida del negro han recibido varias denominaciones, como poesía «negra», «negrista», «afrocubana», «mulata», «afroantillana». Preferimos darle el nombre de NEGROIDE, sin que se entienda tratamiento despectivo alguno, porque nos parece más propio y más amplio, ya que abarca tanto las manifestaciones de blancos como de negros y mulatos, sin las limitaciones que traerían consigo las denominaciones antes expuestas y que pudieran tomarse como aplicables a la producción exclusiva de una raza (negra), o para dar gusto a la raza negra (negrista), o como una manifestación limitada a una región (afrocubana o afroantillana). Es verdad que esta poesía se da de modo especial en las Antillas, con preferencia en Cuba, pero florece en todas las latitudes de América,

Ubicación

incluyendo los Estados Unidos y otros países americanos que no hablan español, como Haití y Brasil.

*Razones
del auge*

Al comenzar el siglo xx, se manifestaba en Europa un cansancio por lo conocido y tradicional y se buscaban motivos nuevos y estímulos excitantes. Para encontrarlos, se volvieron a las culturas primitivas negras y hallaron numerosas concepciones diferentes de las artes y de la vida: en su música rítmica y enervante, en su distorsión de las formas y uso del color, en sus ritos y ceremonias llenos de misterio, superstición y magia.

*La moda en
Europa*

Entre los primeros investigadores que se lanzaron a conocer primero y a propagar después lo referente a las culturas negras, está Leo Frobenius, que descubrió una serie de fetiches africanos y publicó varios libros sobre sus descubrimientos científicos. Estos descubrimientos de Frobenius repercuten inmediatamente en la plástica europea y se ponen de moda las figurillas negras, las máscaras, los ídolos y los ornamentos rituales. La influencia pasa muy pronto a la literatura y el poeta Blaise Cendrars publica su famosa *Anthologie negre*, en 1921. Allí aparece el negro por primera vez como sujeto poético y, además, aporta abundante información sobre el fetichismo y otras características de las civilizaciones negras.

Frobenius

Cendrars

En 1914, el músico negro americano Louis Mitchell visita Europa y lleva el gusto por el jazz, que antes se había adueñado del público norteamericano. Después de la primera guerra mundial, el jazz se extiende por todo el continente europeo y va a enriquecer la música rítmica y la sinfónica.

El «jazz»

*En los
E. E. U. U.*

En los Estados Unidos se atraviesa durante los años de 1920 al 30 por un período que Langston Hughes ha llamado el *Renacimiento negro*, donde no solamente en el aspecto musical se le va a dar preferencia al tema negro, sino también en el teatro, la novela, la poesía y la ópera. Es el momento de los versos del propio Hughes, de Charles McKay y de James W. Johnson.

*En Hispano-
américa*

La moda de lo negro en Europa y en los Estados Unidos repercutió en Hispanoamérica e hizo que los artistas y escritores se volvieran hacia ese elemento que no era extraño a ellos. Se puso de moda algo que siempre había existido, que había estado latiendo en la sangre de Hispanoamérica, en donde la esclavitud había producido un fenómeno de mezcla, de adaptación y transculturación, de la cual surgió la idiosincrasia del negro y del mulato americanos.

La literatura recogió muchos aspectos de estos viejos núcleos sociales y recreó una poesía que no era nueva, pues se venía cultivando desde la época esclavista, pero ahora con un trata-

miento literario moderno y un enfoque humano distinto, con un tema americano y original en la forma de expresión.

* * *

*Antecedentes
en España*

La aparición del negro en la literatura ocurre primero en España en la novelística y en la dramática del Siglo de Oro, ofreciendo esto un remotísimo antecedente a la poesía negroide.

«Lazarillo»

El negro esclavo entra temprano en España, apenas comenzados los descubrimientos portugueses en África, y Sevilla se vuelve un importante asidero de esclavos. Su influencia pasa en seguida a la literatura y lo vemos aparecer en obras como *Lazarillo de Tormes*, en la que el negro Zaide llega a ser el padrastro de Lazarillo y le da un hermano mulato. También Cervantes presenta en algunas de sus *Novelas ejemplares* el elemento negro, como el esclavo que cuida la puerta de entrada a la casa fortaleza del «celoso extremeño» y la criada que canta y baila en las veladas nocturnas en la misma novela.

*Lope de
Rueda*

El teatro no pudo sustraerse a usar esas manifestaciones pintorescas y descriptivas como adorno objetivo. Así, Lope de Rueda, en el siglo XVI, presenta en la comedia *Eufemia* a la negra Eulalia, que contesta con un canto de habla distorsionada y ritmo negro al criado Polo cuando éste la llama desde la calle:

Gila Gonzalé
de la villa yama;
no sé yo, madre,
si me l'abriré.
Gila Gonzalé
yama la torre
abrime la voz
fija Yeonoré
porque lo cabayo
mojaba falcone.
No sé yo, madre,
si me l'abriré.

*Lope de
Vega*

Lope de Vega también introduce escenas en su teatro con la participación de algunos personajes negros. Son figuras cómicas que aportan un español deformado, danzas y canciones.

En el *Capellán de la Virgen*, Lope presenta algunas figuras de negros; una es la criada Lucrecia, que canta algo que no está demasiado lejos en recursos literarios de lo que luego ve-

remos en poetas contemporáneos. Obsérvense las imágenes, repeticiones, contrastes de color, ritmo y musicalidad del siguiente fragmento:

El hocico de vosa mersé, i he, he, he!,
 me tiene periroy, de amore venciro;
 i ay, ay, he; ay, ay, he!,
 i que me moriré, que me moriré!
 El hocico negro, i he, he, he!,
 y lo diente dentlo, i ay, ay, he!
 Blanco sobre plieto; i he, he, he!,
 negro tienen muelto; i he, he, he!
 Si no dan remedio, triste yo, ¿qué haré?
 El hocico de vosa mersé, i he, he, he!,
 me tiene periroy, de amore venciro;
 i ay, ay, he; ay, ay, he!
 Hocico de mi dama; i he, he, he!
 Anima me saca, i ay, ay, he!

En *La limpieza no manchada* también hace intervenir Lope a unos negros. Allí canta el personaje alegórico Etiopía lo siguiente:

De culebra que pensamo
 mordé a María lo pé,
 turo riamo, turo riamo,
 i he, he, he!
 Y a bailar venimo
 de Tombuctú
 y Santo Tomé.
 i he, he, he!
 Jesucristo no consiente
 en su templo andar Juría
 que vende mercadería,
 que le azota bravamente.
 ¿Cómo sufrirá serpente
 mordé a María lo pé?

Nótese la alusión a la culebra, animal totémico que será tema de muchos cantos posteriores, así como el utilizar nombres africanos que buscan la sonoridad onomatopéyica. También se ve en este canto la peculiar amalgama de cristianismo y ritos negros que van a caracterizar al género después.

En la lírica

La presencia del negro en la lírica se hace sentir desde fines

del siglo xv. Se encuentran ya alusiones en poetas de ese tiempo, y así, en el *Cancionero castellano del siglo XV*, edición de Foulché-Delbosc (Madrid, 1912), aparecen dos composiciones en las que se alude al negro. Una es del poeta Juan Álvarez Gato y la titula «Esta copla embío con un negro suyo»; en ella lo menciona como algo cómico, pero lo trata con afecto. La otra copla es de Pedro de Cartagena y bajo el largo título de «Otra suya a su amiga porque la vido a una ventana de reja y cabo ella una negra»; se refiere a la fealdad de la negra en contraste con la belleza de la dama a la que canta. En ambos poetas, el negro es objeto de ingeniosidad literaria.

El Renacimiento Dentro de la lírica renacentista, en el siglo xvi, sólo hay escasas referencias de carácter satírico; esto puede ser por razones estéticas que alejaban su ideal de belleza del representado por el negro. Puede decirse que el Renacimiento no vio al negro, pero en cuanto se penetra en el Barroco del siglo xvii se ve el enorme atractivo que va a encontrar este período en utilizar el efecto negro.

El Barroco Góngora no pudo sustraerse a la influencia negra, y en sus *Nacimientos* intercala expresiones que lo acercan a la fonética del siglo xx:

Algualete hijo,
del Senior Alah,
ha, ha, ha.
Bailá, Mahamú, bailá,
Falala, lailá,
taña el zambra la javevá,
Falala lailá.

Del mismo Góngora son estos versos plásticos y jitanjafóricos que muy bien podían compararse en ritmo y musicalidad con el «són» del poeta cubano Nicolás Guillén, que tituló «Mulata» y que aparece aquí en la página 103. Dice Góngora, en la «Fiesta del Santísimo Sacramento»:

Zambambú, morenica del Congo,
zambambú,
Zambambú, qué galana me pongo,
zambambú¹.

dice Guillén:

Tanto tren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren.

Quevedo Quevedo presenta el elemento de humor y sátira en su «Boda de negros» y en «A unos amantes negros», donde juega con las palabras por sus sonidos. En uno de los *Sueños*, «La hora de todos y la fortuna con seso», Quevedo trata seriamente de la esclavitud.

Además de estos aportes de autores famosos, muchos cantos anónimos abundaron durante los siglos XVI y XVII en España, casi siempre presentando al negro como un bufón, con muy pocos toques de compasión. Sólo ocasionalmente aparece alguna nota de *pathos* o la tragedia de su explotación. Puede considerarse como nexo entre el tema visto durante el Siglo de Oro en España y la poesía americana contemporánea, el uso de la música y las peculiaridades del habla.

* * *

*Antecedentes
en América*

Si encontramos esta huella negra en la literatura de la Península desde tiempos tan remotos como el Siglo de Oro, mucho más profunda va a ser la dejada por el negro en la América, donde entró en grandes cantidades y fue más estrecho el contacto. No asombra, por tanto, el hallar manifestaciones poéticas en época tan lejana como el siglo XVII, en la Nueva España de los virreyes, donde la famosa poetisa Sor Juana Inés de la Cruz escribió sus «Villancicos» para la Asunción de María. En este villancico, Sor Juana hace aparecer a dos «princesas» negras: Blasica y Cristina, que cantan un estribillo con voces alternadas:

*Sor Juana I.
de la Cruz*

- 1 - Ha, ha, ha,
- 2 - Monan vuchila.
- 1 - He, he, he
Cambulé.
- 2 - Guila coro gulungú, gulungú,
hu, hu, hu.
- 1 - Menguiquila
ha, ha, ha.

En otro villancico, éste en honor de San Pedro Nolasco y no tan regocijado como el anterior, los negros Perico y Blasico cantan en su lengua enrevesada sus dudas religiosas y su esclavitud sin esperanza:

- 1 - Si al cielo va
Dioso la lleva,
¿Pala que yolá
si eya sa contenta?

2 - Déxame yolá
 Blasico, por eya
 que se va y nosotlo
 la oblaxe nos dexa.

Se reproduce otro villancico de Sor Juana en la página 35. y en éste la autora hace cantar a un negro que asiste a los maitines en honor del Padre San Pedro Nolasco, en la iglesia de la Merced, y comienza con el lamento del esclavo nostálgico de Puerto Rico y de su amigo Perico, que quedó en la isla. Con gran sentido del ritmo y de la onomatopeya repite Sor Juana:

Tumba, la, la, la, tumba le, le, le
 Tumba, la, la, la, tumba le, le, le.

Siguen unas coplas en las que el negro dice que San Pedro Nolasco, redentor de cautivos, no los ha redimido porque no le gusta la gente de piel oscura (gente plieta). Pronto se arrepiente el negro de sus murmuraciones, que cree inspiradas por los demonios. Pide perdón entonces al Santo y le ofrece el sufrimiento de su cuerpo para libentar el alma.

Ya en estos versos negros de Sor Juana está la nota de tristeza que será frecuente en algunos poetas como Langston Hughes. Hay otras composiciones de Sor Juana con el mismo tema, donde podemos apreciar su simpatía y comprensión al negro, sobre todo en el aspecto de las dudas y confusiones de sus mentes acerca del cristianismo, que no acaban de comprender. En cuanto al uso de la musicalidad y recursos fonéticos, no va a estar muy lejos de los poetas del siglo xx.

* * *

Precursores: Aunque en la parte continental de la América hispana el *siglo XIX* poeta folklórico se vierte principalmente sobre las razas aborígenes (indios), durante el siglo XIX pueden encontrarse manifestaciones poéticas abundantes donde el tema negro se palpa. Aquel negro que había entrado esclavo, ya ha mezclado su sangre con el criollo y ha dado origen al mestizo, mulato o zambo.

Argentina En la Argentina, en los enormes caserones del dictador Juan Manuel de Rosas, la negrería se distraía bailando el *candombe* y diciendo *bombas*, que hacían pasar alegres ratos a su hija Manuelita. Reproducimos en la parte antológica algunas manifestaciones anónimas, como la «Carta de la negra Catalina a Pan-

cho Lugares» (página 36), de marcado carácter rosista, y «El negrito» (página 37), que hemos tomado del *Cancionero popular cuyano*, de Juan Draghi Lucero. En este poema el poeta canta con expresiones propias de negro el sentimiento de terror que inspira Quiroga, ya que a su paso todo lo toma para sí y lo mete en su bolsillo o lo lleva para su reja, lo mismo mujeres viejas que jóvenes, grandes o chicas, blancas o mulatas, señoritas o cocineras negras:

¡Toro lo lleva Quiroga!

El famoso poeta argentino José Hernández, en su obra *La vuelta de Martín Fierro*, incluye los versos reproducidos aquí en la página 37, bajo el título de «El canto del cielo». En ellos un negro payador cuenta su dolor por la inferioridad a que lo ha reducido el hombre blanco sólo por su diferente color, aunque él está seguro de que el Creador no hizo dos clases distintas de hombres.

Brasil

En Brasil, desde tiempos remotos, se movía una profunda corriente popular de influencia negra. Puede probarse por el gran número de cantos anónimos que han quedado, como los reproducidos más adelante: «Versos de las Congadas» (página 38) y «Versos de las tayeras» (página 39).

Colombia

En la novela romántica *María*, su autor, el colombiano Jorge Isaacs, incluye un *bunde* o canto popular en el capítulo LVII; dos negros remeros entonan esta triste canción:

Se no junde ya la luna;
remá, remá.
¿Qué hará mi negra tan sola?,
llorá, llora.
Me coge tu noche oscura,
San Juan, San Juan.
Oscura como mi negra,
ni má, ni má.
La lú de su s' ojo mío,
der má, der má,
Lo relámpago parecen,
bogá, bogá.

Este *bunde* sirvió de punto de partida para una composición posterior de Candelario Obeso, poeta colombiano de origen afroamericano. Obeso escribió una delicada *barcarola* que titu-

2 - Déxame yolá
 Blasico, por eya
 que se va y nosotlo
 la oblaxe nos dexa.

Se reproduce otro villancico de Sor Juana en la página 35. y en éste la autora hace cantar a un negro que asiste a los maitines en honor del Padre San Pedro Nolasco, en la iglesia de la Merced, y comienza con el lamento del esclavo nostálgico de Puerto Rico y de su amigo Perico, que quedó en la isla. Con gran sentido del ritmo y de la onomatopeya repite Sor Juana:

Tumba, la, la, la, tumba le, le, le
 Tumba, la, la, la, tumba le, le, le.

Siguen unas coplas en las que el negro dice que San Pedro Nolasco, redentor de cautivos, no los ha redimido porque no le gusta la gente de piel oscura (gente plieta). Pronto se arrepiente el negro de sus murmuraciones, que cree inspiradas por los demonios. Pide perdón entonces al Santo y le ofrece el sufrimiento de su cuerpo para libentar el alma.

Ya en estos versos negros de Sor Juana está la nota de tristeza que será frecuente en algunos poetas como Langston Hughes. Hay otras composiciones de Sor Juana con el mismo tema, donde podemos apreciar su simpatía y comprensión al negro, sobre todo en el aspecto de las dudas y confusiones de sus mentes acerca del cristianismo, que no acaban de comprender. En cuanto al uso de la musicalidad y recursos fonéticos, no va a estar muy lejos de los poetas del siglo xx.

* * *

Precursores: Aunque en la parte continental de la América hispana el siglo XIX poeta folklórico se vierte principalmente sobre las razas aborígenes (indios), durante el siglo XIX pueden encontrarse manifestaciones poéticas abundantes donde el tema negro se palpa. Aquel negro que había entrado esclavo, ya ha mezclado su sangre con el criollo y ha dado origen al mestizo, mulato o zambo.

Argentina En la Argentina, en los enormes caserones del dictador Juan Manuel de Rosas, la negrería se distraía bailando el *candombe* y diciendo *bombas*, que hacían pasar alegres ratos a su hija Manuelita. Reproducimos en la parte antológica algunas manifestaciones anónimas, como la «Carta de la negra Catalina a Pan-

primeros cantos y la interpretan a su manera. Estos «Spirituals» están unidos a la música, como los «blues», y esta característica, así como el ritmo que poseen, les dan la africanidad. En la página 44 puede verse un ejemplo de «Spiritual»: «All God's Chillum Got Wings», «Todas las criaturas del Señor tienen alas».

*James W.
Johnson*

En la literatura negroide de los Estados Unidos abundan los sermones, que le dan la tónica bíblica preferida e interpretada según sus propias convicciones. El Génesis les inspira con humor, y así, el poeta James Weldon Johnson elige el tema universal cristiano de la Creación y lo enfoca con delicado humorismo y sublimidad bíblica en su «The Creation», «A negro sermón», «Sermón negro», reproducido en la página 45.

*Walt
Whitman*

No toda la poesía negroide de los Estados Unidos durante el siglo XIX va a girar acerca del tema bíblico. También aparece en algunos autores con otro tratamiento, pero siempre expresando tristeza, dolor y fracaso. Walt Whitman, el fervoroso humanista, no pudo sustraerse al tema y escribió «Ethiopia Saluting the Colors», «Etiopía saludando a la bandera» (página 47). En este poema presenta la queja de una negra etiópica que sale a contar sus penas al poeta, que simboliza al hombre americano, y le dice su dolor de esclava, que fue arrebatada cuando niña a sus padres y a su tierra nativa para traerla en el barco negrero y hacerla esclava para siempre.

*Wadsworth
Longfellow*

Otro poeta norteamericano que escribe sobre los negros es H. Wadsworth Longfellow. En un poema que titula «The Quadroon Girl», «La Cuarterona»² (página 48), trata de una manera romántica la venta de una mulata por su padre a un negrero que va a emprender el viaje en su barco lleno de esclavos. El colono viejo duda mucho el entregar su hermosa hija al negrero, que lo tienta con su oro, y que a la vez se siente fascinado con la belleza de la cuarterona, la que desea para que le sirva de esclava y de amante. Al fin, triunfa la codicia del oro maldito y la cuarterona pasa al barco del negrero a cumplir con su triste destino.

La poesía negroide en los Estados Unidos dio buenos frutos durante el siglo XIX, aunque siguió un camino bastante diferente al recorrido por los autores de la América hispana. Hay diferencias en el idioma racial y en el tono. La integración cultural y racial se estaba haciendo bajo diferente presión económica y política, y esto trajo como consecuencia la formación de distintas personalidades en el negro norteamericano y el antillano; la psicología de ambos es distinta por ser el reflejo de un estado social también distinto, y eso lo llevan los poetas

ló «Canción del boga ausente» y que puede verse en la página 40.

Cuba En el último cuarto del siglo XIX recomenzó a cantarse en toda la América, y en especial en la zona antillana, con otro colorido, más cerca del acento actual. Es el momento en que escriben en Cuba, Diego Vicente Tejera y Manuel Serafín Pichardo, cuyas manifestaciones negroides se considerarán en el capítulo dedicado especialmente a Cuba.

Sto. Domingo En Santo Domingo escribe Francisco Muñoz del Monte el poema «La mulata» (página 41), muestra precursora de la poesía negroide, donde ya se observan algunas de las líneas de este género: el contraste entre el blanco y el negro, el mestizaje y la mulata como encarnación de la belleza física.

Haití En Haití, país de negros, se oye la queja del mulato que se ve despreciado por la mujer blanca. Oswald Durand escribió el poema «El mulato», que puede verse en la página 43, en una traducción del uruguayo Gastón Figueira. Ya contiene la esencia de amargura y de lucha.

Puerto Rico Antes de Palés Matos, sólo puede hacerse referencia en Puerto Rico a la poesía de Luis Lloréns Torres, que escribió poemas nacionalistas de carácter autóctono, donde imitó el habla de los jíbaros o campesinos, pero que no muestra ninguna influencia negra.

Nicaragua Como consecuencia del contacto entre el poeta nicaragüense Rubén Darío y el cubano Julián del Casal surgió el poema «La negra Dominga» (página 43). En su visita a la isla en 1892, Darío se sintió influido por el encanto exótico de las negras y pondera en el poema su belleza sensual. Tomó a la negra Dominga como motivo de alusión a Venus, a la Reina de Saba y a Salomón, recurso ya utilizado por el poeta en numerosas obras.

Estados Unidos El dolor de la raza negra en los Estados Unidos, acumulado por siglos, se puede palpar si leemos su poesía negroide. Comienza con los «Spirituals», que se forman en las plantaciones de algodón del Sur y en los «camp meetings», en los días de la esclavitud, pero puede encontrarse en otras manifestaciones,

«*Spirituals*» como los cantos de trabajo y de rebeldía. Los «Spirituals» nacieron espontáneamente por la situación aflictiva del negro, que trata de escapar del infierno que para él es la tierra y se transporta en su imaginación a un paraíso soñado donde se reparte la felicidad equitativamente. En busca de esto, el negro se sumerge en un cristianismo lleno de sincretismos con su propia religión fetichista, y así, la crucifixión los conmueve y les arranca gritos y sollozos. No pueden separar la Biblia de sus

Temas: El tema más frecuente de la poesía negroide es el del *baile* y la *música*: la rumba, el candombe, la bomba, la comparsa, la catonga, el mariyandá, la congada, el són, el jazz, la ronda, etc. Estos bailes se describen de una manera sensualista. No se puede buscar en ellos ni figuras graciosas ni música delicada; no hay más que retorcimientos fogosos, contorsiones, gritos y aullidos. Es poesía ruidosa donde se destacan los furoros endemoniados y se provoca el aturdimiento de los sentidos.

Los instrumentos musicales que acompañan a los bailarores forman parte importante también de la mayoría de estos poemas; casi siempre instrumentos de percusión, seguidos de la guitarra, la marímbula, la botija, el güiro, etc. Un tema que se repite mucho es el de comparar estos instrumentos con las bailadoras: «Piel negra, tesura de bongó...» «La maraca de tu risa...» «El bongó de tus nalgas...»

Las nanas Dentro del tema musical cabe señalar una variedad: *las nanas* o canciones de cuna, que dan una nota de ternura ruda y primitiva. Otra variedad es la de los *pregones*, que son los cantos de los vendedores callejeros, dichos para atraer a sus clientes y donde describen de forma atrayente y pintoresca su mercancía, casi siempre frutas: «Pedazo de sol, carne de mango...» «Mamey p'al que quiera sangre...»

Los pregones Relacionado con este tema musical está el *descriptivo*, aplicado a los bailarores y en especial a la mujer. Los poetas sienten verdadero deleite en detallar con gráficas expresiones el traje y el pañuelo de la bailadora, pero les interesa mucho el cuerpo: sus ojos, los brazos, los dientes, los senos; pero, sobre todo, las caderas y las nalgas (grupas, ancas, flanco). La poesía blanca prefiere las curvas pectorales y el triángulo púbico, pero no hay un poeta negroide que no se haya sentido incitado a usar metáforas *glúteas*, como, por ejemplo, «Las maracas de tus nalgas...» «Grupa flexible y dorada...» «La media luna de tus nalgas...»

La bailadora

Es verdad que la configuración anatómica de las nalgas de las negras y mulatas suele ser llamativa. Ramón Guirao incluye unos versos en su libro *Bongó*, que dicen:

Tanto cuento con tu hija
soplando botija
na má,
y no te fijate
que tiene la nalga pará...

a sus producciones. Más adelante veremos cómo desembocan estas tendencias esbozadas en la producción negroide del siglo XIX en una poesía cálida y rebelde, de defensa y de lucha por los derechos de los explotados. Ésta será la poesía de Langston Hughes y Countee Cullen.

* * *

*Direcciones
de la poesía
negroide*

Esta poesía no es una misma ni en el fondo ni en el aspecto formal. Desde su inicio, o más bien desde sus precursores inmediatos, ya pueden distinguirse dos maneras distintas de acercamiento al negro: una exterior, de disfrute formal, que va a lo negro a través de los sentidos, y otra que penetra en el interior del negro y muestra su mundo misterioso o dramático. A veces, esta segunda manera conduce a la poesía negroide de carácter social.

Podrían señalarse hasta tres direcciones bien definidas:

1) Poesía descriptiva de tipo erudito que usa un lenguaje culto y en la que el tema negro entra como elemento pintoresco. Representantes de ese tipo son los poetas José Manuel Poveda (cubano), Luis Palés Matos (puertorriqueño) e Ildefonso Pereda Valdés (uruguayo).

2) Una segunda dirección de carácter popular y folklórico. Ésta adopta a veces modos de expresión peculiares del negro, con adulteraciones de la prosodia y la morfología. Busca efectos rítmicos, musicales y onomatopéyicos mediante el uso de vocablos de origen africano. Tiene remotos antecedentes clásicos en Lope de Vega, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, y sus mejores cultivadores han sido los cubanos Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Vicente Gómez Kemp e Ignacio Villa; los venezolanos Aquiles Certad y Manuel Rodríguez Cárdenas; el ecuatoriano Alberto Ortiz y muchos más.

Dentro de esta segunda dirección pueden aceptarse, como una variedad, las poesías que tratan de lo esotérico y ritual, del mundo supersticioso del negro. Aquí se destacan Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, ambos de Cuba.

3) La tercera tendencia es de perfil social y de intención política. Usa la sátira y su finalidad es la rehabilitación del hombre de color y su dignificación. En este aspecto, el poeta más destacado es Nicolás Guillén, pero también puede citarse a Pereda Valdés y Marcelino Arozarena (cubano).

* * *

cabeza y luego toda su corte: los orishas CHANGÓ, OBATALÁ e IFÁ; luego los dioses secundarios, y, por último, los talismanes, como arañas disecadas, patas de conejos, ojos de sapos, etc.

Toda esta corte celestial tiene su equivalencia e identificación con santos del catolicismo, y así:

Acué es Jesucristo,
 Changó es Santa Bárbara,
 Echú es el Diablo,
 Obatalá es la Virgen de las Mercedes,
 Yemayá es la Virgen de Regla,
 Ochún es la Virgen de la Caridad.

Es interesante destacar que en Cuba son numerosas las imágenes de la Virgen María que tienen el cuerpo negro, como la Virgen de Regla (Yemayá). La Virgen de la Caridad, patrona de Cuba, vino blanca de España, pero fue amulatada por sincretismo popular y asimilada a Ochún, la Afrodita del olimpo yoruba.

Sentido esotérico Otros poetas van más allá del sincretismo y tratan el tema religioso con dimensión esotérica, como el poema «Liturgia», de Alejo Carpentier, que nos presenta un rito sacramental de iniciación a una sociedad de ñáñigos o abakuá.

Sentido social En ocasiones, los temas negros han ido asociados a los de índole social, de acentuado tono de protesta que casi se confunde con poesía de propaganda militante izquierdista. Los poetas negroides norteamericanos tratan preferentemente este tema y en sus versos no vemos al negro alegre y que prefiere bailar a pensar, sino que lo muestran triste y agobiado por la explotación y la discriminación. Langston Hughes ejemplifica esto con su poesía rebelde y desafiante, de queja y denuncia.

Otros poetas en Hispanoamérica tocan el tema social, como Guillén y Pereda Valdés.

* * *

Forma exterior Al señalar las tres direcciones bien definidas que toma la poesía negroide, observamos que algunos poetas no han usado el idioma deformado, sino que su poesía es una derivación del modernismo exótico; son poemas cultos cubiertos con un velo de aparente ingenuidad donde vuelcan imágenes novedosas y sugerentes. Pero ésta no es la forma más frecuente. Muchos poetas usan un castellano deformado o palabras traídas directamente de las lenguas africanas. Otras veces también utilizan vocablos carentes de sentido lógico.

Sensualidad En todos estos versos negroides predominan la negra y, más aún, la mulata, como símbolo de la *bembra ardiente y sensual* que inspira y respira un erotismo impetuoso y dinámico, mayor en la mulata que en la negra. Hay un proverbio muy extendido en América que dice: «La blanca para casar, la mulata para gozar y la negra para trabajar.»

El humor.
Lo cómico Otro tema que abunda es el del *humor* y la comicidad. Dos notas características del negro en Hispanoamérica son la salud y la alegría. Su vigor físico no puede ser destruido por ningún tipo de opresión, y esta condición lo lleva a un contento bullicioso y a la risa sin cautela. Se siente ligero y saludable y su mundo es un mundo de alegría alborotada, de sexualidad y de ritmo. Guillén ejemplifica perfectamente en su libro *Motivos de són* estas dos características, pues sus sones son contagiosos en su vitalidad y hacen bailar y sonreír. También otros autores, al igual que hace Guillén, presentan graciosamente los problemas entre los mismos negros y mulatos, tal como sus propias discriminaciones determinadas por el color más o menos oscuro o por el dinero. Otro recurso para conseguir comicidad es el usar el lenguaje deformado típico del negro que habla imperfectamente el castellano y que produce efectos fonéticos de gran sonoridad.

Nostalgia de África El tema de la *tierra nativa* y sus recuerdos se presenta a veces como algo hermoso y atrayente, con descripciones de lugares danzas y costumbres. Se usan los nombres de regiones de África como un recurso que sirve para estimular el oído y la imaginación. Pero otras veces la presentan en estado de barbarie, llena de crueldad, supersticiones y magias.

Sentido religioso La mayoría de los poetas del género parten de la tesis de que en la composición psíquica del negro no puede eliminarse el terror a las fuerzas sobrenaturales. La *superstición* puede estar escondida, pero latente en su psiquis, y lo manifiesta cuando sucede algún hecho importante; se abre entonces la puerta de escape de su alma y el negro se sitúa por un tiempo en lo que fue en el pasado y continúa siendo interiormente. Este es el tema desarrollado por Guillén en la «Balada del güije» y por Luis Palés Matos en «Nam-ñam» y en otros poemas.

Superstición

Sincretismo Es un hecho que la religión católica, que predomina en muchos de los pueblos hispanoamericanos, se ha mezclado a la fetichista que profesaban los pueblos africanos que llegaron esclavos a estas tierras, y se ha obtenido una *asimilación de las doctrinas o sincretismo*, que sirve de tema preferido a los poetas negroides. En Cuba, nos presenta a los dioses mayores y menores de la teología yoruba con su dios principal OLORÚN a la

Ejemplos de estos vocablos son :

Babissa		ecué	ñáñigo
balumba	calabó	encoroco	ñeque
bachata	corococo	ganga	Ogún
bangué	conga	junjún	sandunga
barracón	chachá	macuto	senseribó
bemba	Changó	mandinga	tatajú
bilongo	chévere	maraca	Yambambó
bronca	ecobio	matomba	Zombí

Jitanjáforas 3) Voces carentes de sentido lógico, pero que transmiten sensaciones; son vocablos creados por el poeta que, al usarlos, no piensa en su significado, sino en el «sabor»; son palabras frescas, olorosas, misteriosas, que van a nuestros sentidos, como:

quencúyere	ñam-ñam
prucutú	chaqui-charaqui
sóngoro-cosongo	piquitiqui-pan
mabomba	calembanyé
	mancontíbirí

Esta liberación del vocablo de su significado se conoce con el nombre de JITANJÁFORA y fue aplicado primeramente por algunos poetas puros en su búsqueda de la forma desnuda. Luego los poetas negroides se apoderaron de este recurso del juego verbal y lo hicieron suyo.

La palabra «jitanjáfora» nació en la casa del poeta cubano Mariano Brull. Alfonso Reyes, en su libro *La experiencia literaria*, cuenta⁴ así este nacimiento:

En aquella sala de familia (...) era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Este resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó al caso y (...) se puso a gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave:

Filífama alabe cundra
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.

Tres tipos de recursos formales: De acuerdo con la aplicación de estos recursos formales, podemos agrupar las peculiaridades idiomáticas en tres grupos:

Cambios morfológicos 1) Los cambios morfológicos que el profesor José J. Arrom en sus estudios sobre poesía negroide³ considera como los más importantes son:

- seseo: dise por dice.
- yeísmo: cabayo por caballo.
- apócope de las consonantes finales «s», «r», «l»:
 - vamo por vamos,
 - coló por color,
 - papé por papel.
- apócope de sílabas:
 - ná por nada,
 - colorá por colorada.
- aféresis: tá por está.
- contracciones:
 - na'má por nada más,
 - ta'namorá por está enamorada.
- duplicación de consonantes:
 - cueppo por cuerpo,
 - pocqué por porqué,
 - pugga por pulga.
- aspiración de la «s» y la «r» intermedias:
 - pajta por pasta,
 - cajne por carne.
- betacismo: Bitto por Víctor.

Estos cambios acentúan el elemento cómico y también el valor onomatopéyico; ya con este valor los usaron Lope de Vega, Góngora, Sor Juana y otros autores desde el Siglo de Oro.

Palabras de origen africano

2) Vocablos africanos traídos directamente de las lenguas que hablaban los primeros negros esclavos y que han perdido en el lenguaje popular, sobre todo referidos a la religión, términos topográficos, jefes tribales, danzas ceremoniales, frutas y animales.

tas usan todas las correlaciones imaginables para situarnos en ese mundo elemental; se humaniza la naturaleza, se vuelven animados los objetos inanimados, hay sinestesias atrevidas, cromatismos y adjetivación pintoresca, todo esto sin perder de vista el ritmo y la cadencia de la danza.

Reproducimos aquí algunas de las figuras más usadas, aplicadas primero a *elementos cercanos a su primitivo mundo* y luego referidas al *cuerpo de las bailadoras*, a sus *ropas*, a los *instrumentos musicales* y al uso del *color*.

—LA LUNA:

—Buena sandía la luna / para el banquete de negros.

El banquete de los negros
(Tomás Hernández)

—En el candombe del cielo / la luna es un gran tambor.

La ronda catonga
(I. Pereda Valdés)

—La luna es tortuga de plata / nadando en la noche tranquila.

Candombe
(Palés Matos)

—en la oscura plaza del cielo / rumbea / la luna y sus anchas caderas meneas / con su larga cola de blanco almidón.

Comparsa babanera
(E. Ballagas)

—EL SOL:

—¡Ah!, qué pedazo de sol / carne de mango.

Pregón
(N. Guillén)

—Y el sol / se tostó con los meneos / de tus caderas / calientes.

Mari Sabel
(José A. Portuondo)

—sobre el oro fiero de aquel sol mojado / que golpea el barco como un gran tambor.

Marina negra
(Manuel del Cabral)

Olivia óleo olorife
 alalai cánfora sandra
 milingítara girófora
 zumbra ulalindre calandra.

Dice Alfonso Reyes que él escogió la palabra más fragante de aquel racimo y empezó a llamar «jitanjáforas» a las niñas de Brull. Luego se le ocurrió extender el término a toda esa clase de fórmula verbal.

Muchos poetas del género negroide prefieren el uso de la jitanjáfora al de los vocablos deformados de la lengua negra, porque son más sugeridores y más puros en su intención.

* * *

*Sentido
 rítmico*

El fin primordial que persigue el poeta negroide al usar la jitanjáfora y los otros recursos formales que hemos venido analizando 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 golpes de martillo o sacados de un tambor.

Las unidades rítmicas de esta poesía suelen ser breves para hacer posible la sincronización de la rítmica oral con la musical. Por otra parte, el verso acumula todas las licencias que permite la moderna preceptiva poética y viola las normas de prosodia y sintaxis. Sólo obedece al ritmo, que limita la libertad en la medida, imponiendo exactitud, acentos de intensidad bien marcados y valores de sílabas (cantidad). Nicolás Guillén ejemplifica como ninguno esta característica primordial del verso negroide, pues ha denominado «sones» a muchas de sus producciones, que es a la vez el nombre de un rítmico baile popular.

*Peculiaridades
 meta-
 fóricas*

Otro recurso técnico que caracteriza al género es el uso de imágenes, en gran parte referidas al mundo simple y natural del negro.

La naturaleza sirve de base para muchas de ellas. Los poe-

—TIERRAS:

—Jamaica, la gorda mandinga.

—Con su batea de ajonjolí / y sus blancos ojos de magia /
hacia el mercado viene Haití.*Preludio en boricua*
(Palés Matos)—África mastica / en el silencio / su cena de exploradores /
y misioneros.*Ñam-Ñam*
(Palés Matos)

—Islas de betún.

Danza negra
(Palés Matos)

—PARTES DEL CUERPO:

—Ya no veré mis instintos / en los espejos redondos y
alegres de tus dos nalgas.*Elegía a María Belén Chacón*
(E. Ballagas)

—de su grupa mordisqueante y temblorosa.

Caridá
(M. Arozarena)

—pelo de hule encharolado.

Romance de la niña morenita
(Abel Romero Castillo)

—piel negra / tersura de bongó.

Bailadora de rumba
(R. Guirao)

—diente de merengue / bamba de caimito.

Para dormir a un negrito
(E. Ballagas)

—las tijeras de la boca.

Ñam-Ñam
(Palés Matos)

—LAS ESTRELLAS:

—las estrellas forman ronda / cuando juegan con el sol.

La ronda catonga
(I. Pereda Valdés)

—Esa etrella se mandó corré/pocque hay una rumba y ecuchó
el bongó.

Negrito preguntón
(José A. Portuondo)

—LA NOCHE:

—la noche se estira tuerta de luceros.

Tamunangue
(Manuel Rodríguez Cárdenas)

—la noche es un criadero de tambores que croan en la selva.

Mulata Antilla
(Palés Matos)

—LOS FENÓMENOS NATURALES:

—nalguea el viento a la noche.

Cbanca
(Juan F. Toruño)

—en potros de huracán pasas cantando / con cantelleante
espuela de relámpago.

Mulata Antilla
(Palés Matos)

—Rebrilla el relámpago como una navaja
que a la noche conga la carne le raja.

Comparsa habanera
(E. Ballagas)

—en el agua de tu bata / todas mis ansias navegan.

Rumba
(N. Guillén)

—la clara bahía de tu cuerpo.

Mulata Antilla
(Palés Matos)

—De noche saca sus brazos/el río, y rasga el silencio/
con sus uñas.

La balada del güije
(N. Guillén)

—boca, lágrima, madera.

Guitarra
(R. Guirao)

—esos ventrudos bichos musicales
con soñoliento gesto de batracios.

Mulata Antilla
(Palés Matos)

—SINESTESIAS Y JUEGOS DE COLORES:

—es el negro aceite de la raza negra que empieza a chorrear.

Tamunangue
(M. Rodríguez)

—cueripardos o almipietros / más de sangre que de sol /
pues quien por fuera no es negro / por dentro ya amaneció.

Canción del bongó
(N. Guillén)

—música al rojo vivo de alegría
y calientes cantáridas de aroma.

Mulata Antilla
(Palés Matos)

—ritmo gordo.

Danza negra
(Palés Matos)

—lodo succulento.

Pueblo negro
(Palés Matos)

Otras imágenes frecuentes hacen alusión a la *sensualidad de las mulatas*, a las *frutas*, a los *animales*, al onomatopéyico *uso de la lengua*, y algunas son metáforas tan *rebuscadas* que penetran en la zona de los poetas surrealistas y del «ultra». Veamos algunas de estas últimas:

—alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,

—la epilepsia de las caderas.

Baile negro
(H. Salazar Valdés)

—Mis ojos dos cocuyos.

Canción de la mulata
(José J. Tablada)

—los senos de chocolate.

Mosongo y la niña negra
(Adalberto Ortiz)

—agita la maraca de su risa.

Bailadora de rumba
(R. Guirao)

—ROPAS DE LA BAILADORA:

—záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba.

Secuestro de la mujer de Antonio
(N. Guillén)

—la negra baila la rumba / toda frutal en el són / anonas
en su vestido / mamey en su pañolón.

Rumba
(M. Lira)

—INSTRUMENTOS MUSICALES:

—el tambor muerde que muerde.

Cbanca
(J. F. Toruño)

—con cacareo de maracas / y sordo gruñido de gongo.

Preludio en boricua
(Palés Matos)

—chorreaba de los bongoes / la pulpa de un són caliente /
y soplabla en la botija / el ciclón de tus caderas.

Mari Sabel
(J. A. Portuondo)

EN LA FIESTA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO
JUANA-CLARA

Luis de Góngora
España

- J - Mañana sa Corpus Christa,
mana Crara;
alcoholémono la cara
e lavémono la vista.
- C - ¡Ay, Jesús, cómo sa mu trista!
- J - ¿Qué tiene, pringa señora?
- C - Samo negra pecadora
e branca la Sacramenta.
- J - La alma sá como la denta
Crara mana.
Pongamo fustana
e bailemo alegre;
que aunque samo negra,
sá hermosa tú.
Zambambú, morenica del Congo,
zambambú.
Zambambú, qué galana me pongo
zambambú.
Vamo a la sagraria, prima,
zambambú.
Vamo a la sagraria, prima,
veremo la procesiona,
que aunque negra sá persona
que la perrera me estima.
A ese mármolo te arrima.
- C - Más tinta sudamo, Juana,
que dos pruma de escribana.
¿Quién sá aquel?
- J - La perdiguera.
- C - ¿Y esotra chupa madera?
- J - La señora chirimista.
- C - ¡Ay, Jesús, como sá mu trista!
- J - Mira la cabilda, cuánta
va en rengre nobre señora
cuya virtud me namora,
cuya majestá me panta.
- C - ¿Si viene la Obispa Santa?

pululado de *íes* que se aquietan
 en balsas de diptongos soñolientos.

.....
 y sólo queda en mi alma
 la *í* profunda del diptongo fiero,
 en cuya curva maternal se esconde
 la armonía prolífica del sexo.

Pueblo negro
 (Palés Matos)

—Antilla...,
 donde la vida resbala
 sobre frases de natilla
 y succulentas metáforas.

Canción festiva...
 (Palés Matos)

—Al tiqui-t de las claves
 las parejas ahondan cielos concéntricos de contacto.

Nombres negros en el són
 (E. Ballagas)

—Peces de sueño navegan
 el mundo de las caderas,
 eclípticas, encendidas
 de pereza ciñe el trópico.

Nombres negros en el són
 (E. Ballagas)

Hemos expuesto el origen y desarrollo de la poesía negroide en América, así como las características generales del género. Penetremos ahora en la zona que ha aportado las mejores composiciones y veamos con detenimiento la fecunda producción cubana y la puertorriqueña, centrada esta última en un solo autor: Luis Palés Matos.

* * *

»Mas, ¿qué digo? Diosa mío,
 los demonios que me engaña,
 pala que esté mulmulando
 a esa Redentola casa.
 El santo me lo perrone,
 que só una malo hablala,
 que aunque padezca la cuepo
 en ese, libla las almas.»

CARTA DE LA NEGRA CATALINA

Canto argentino
 Anónimo

Hacemi favol, ño Pancho,
 de aplical mi tu papeli,
 polque yo soy bosalona
 y no lo puedo entendeli.

Yo quisiela usté me diga
 lo que ti quieli decí,
 polque tío Juan, mi malido,
 quieli también escribí.

Él es neglo bosalón,
 pelo neglo fedelá,
 y agladecido a la patlia
 que le dio la libeltá.

Esi neglo cada noche
 sueña con don Juan Manuel,
 y luego, de mañanita,
 ota vesi hablando de él.

Como eti gobelnadola
 me dice, e niño tan güena
 e pleciso, Catalina,
 que el señol nos lo conselba.

Ya viste en el candombe
 como glitan los molenos:
 «Viva nuestlo padle Losas,
 el Gobelnadol más güeno.»

J - Chillémola.
 ¡Ay, qué crabela!
 Pégate, Crara, cüela.
 La mano le besará,
 que mano que tanto dá
 en Congo aún será bien quista.
 C - ¡Ay, Jesús, cómo sá mu trista!

VILLANCICO DEDICADO A SAN PEDRO NOLASCO

Sor Juana Inés de la Cruz
 México

Un negro que entró en la iglesia
 de su grandeza admirado,
 por regocijar la fiesta,
 cantó al són de un calabazo:

«¡Tumba, la, la, la! ¡Tumba, le, le, le!,
 que donde ya Pilico esclava...
 no quedé.
 ¡Tumba, la, la, la! ¡Tumba, le, le, le!,
 que donde ya Pilico esclava
 no quedé.

»Oy dici que en las Melcede
 estos Parre Mercenaria
 hace una fiesta a su Padle.
 ¿Qué fiessa? ¡Como su cala!

»Eya dici que ridimi.
 ¡Cosa parece encantada!
 ¡Porque yo la oblaje vivo!
 ¡Y los parre no mi saca!
 La otra noche con mi conga
 turo sin durmí pensaba,
 que no quiele gente plieta
 como eya só gente branca.»

«Solo saco al Pañola,
 ¡pues Dioso! ¡Mila la tlampa!,
 que aunque negla, gente somo,
 aunque nos dici ¡cabaya!

ni habla en contra ni en favor;
de los hombres el Criador
no hizo dos clases distintas.

Y después de esa advertencia,
que al presente viene a pelo,
veré, señores, si puedo,
sigún mi escaso saber,
con claridá responder
cuál es el canto del cielo.

Los cielos lloran y cantan
hasta en el mayor silencio;
lloran al cáir el rocío,
cantan al silbar los vientos,
lloran cuando cain las aguas,
cantan cuando brama el trueno.

VERSOS DE LAS CONGADAS

Canción brasileña
Anónima

Soy rey del Congo, quiero brincar,
llegué ahora de Portugal.
E sambagalá
llegando ahora de Portugal.

Quenguré aois congo da ma
Gira calunga, Manú que vem la.

Mameto del Congo quiere brincar:
llegó ahora de Portugal,
Mala quilombé, quilombé.

E mamao. E mamao.
Ganga rumba, seisese caco.
E mamao. E mamao.
Zumbí, zumbí, oia zumbí.

Tatarana, ai, aué,
Tatarana, tuca, tuca,
tuca pué.

EL NEGRITO

Anónimo, Argentina
 (Cancionero popular cuyano)
 J. Draghi

Palece que viene Quiroga,
 que viene por la frontera,
 y que turito ru que encuentra
 se ru mete en la fratriguera.

E ricen que viene Quiroga
 en un caballo tordillo
 y que turito ru que encuentra
 se ru mete en el bolsillo.

Toro lo lleva para su reja,
 a toras las mozas, a toras las viejas,
 a toras las chicas, a toras las grandes,
 toro lo lleva Quiroga.

Toro lo lleva para su reja,
 a la blanca y a la negra,
 también a la señorita y a la mulatita,
 a la negra cocinera,
 toro lo lleva Quiroga.

EL CANTO DEL CIELO

José Hernández
 Argentina
 (La vuelta de Martín Fierro)

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

Pinta el blanco negro al diablo,
 y el negro, blanco lo pinta;
 blanca la cara o retinta,

si consiente papá,
oh mi bien
yo caso con usted...

Alé, alé, calunga,
Mussunga, mussunga-é.

Si me da de vestir,
si me da de comer,
si me paga la casa,
oh mi bien,
viviré con usted...

Alé, alé, calunga,
Mussunga, Mussunga-é.

«Nané-é, nané-é.
Nunga, calunga,
Calunga-é.
Chamo, nam chamo,
chamo, nam chamo,
chá-chá-oué.

CANCIÓN DER BOGA AUSENTE

Candelario Obeso
Colombia

Qué trijte que etá la noche;
la noche que trijte etá:
No hay en er cielo una ejtrella...
¡Remá!... ¡remá!...

La negra re mi arma mía
mientras yo brego en la má,
bañaro en suró por ella,
¿que hará? ¿que hará?

Tar ve por su zambo amao
doriente suspirará;
o tar ve ni me recuedda...
¡Llorá!... ¡llorá!...

VERSOS DE LAS TAYERAS ⁵

Canción brasileña
Anónima

Virgen del Rosario,
Señora del mundo,
dame un coco de agua,
si no me voy al fondo.

Indere, re, re, re.
Ai Jesús de Nazareth...

Virgen del Rosario,
Señora del norte,
dame un coco de agua,
si no voy al pote.

Ondere, re, re, re.
Ai Jesús de Nazareth.

Virgen del Rosario,
Soberana María,
hoy en este día
es nuestra alegría.

Mi San Benedicto
es santo negro;
bebe limonada
y ronca en el pecho.

Mi San Benedicto
no tiene corona;
tiene una toalla
venida de Lisboa.

Mi San Benedicto,
le vengo a pedir
por amor de Dios
tocar curumbý.

Usted gusta de mí,
y yo gusto de usted;

Tú no eres blanca, mulata,
ni es oro puro tu pelo,
ni tu garganta es de plata,
ni en tus ojos se retrata
el divino azul del cielo.

Pero tu pupila ardiente
como el Vesubio se inflama,
y gota a gota se siente
por tu mejilla candente
escurrir de amor la llama.

Y sólo tu labio morado
luce el diente su blancura,
como el volcán abrasado
ve en su cráter apagado
cuajarse la nieve pura.

Y en cada globo turgente
de tu pecho-estremecido,
terso, elástico, latiente,
de magnetismo viviente
se eleva un vórtice fluído.

Y el deleite te rodea
como el sol al prado baña;
y su talle se cimbreo
y flexible se menea
como palma en la montaña.

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

.....

Cógelo entonces la gentil mulata
convulsiva, frenética, anhelante,
y en voluptuoso arrullo murmurante
su labio exhala la palabra amor.

Y triunfa al exhalarla. El hombre es suyo,
el blanco le obedece servilmente;

Las jembras son como e toro
 lo retá tierra ejgraciá:
 con acte se saca er peje
 ¡der má!... ¡der má!...

Con acte se abranda er jierro,
 se roma la mapaná;
 coctante y ficme laj penas;
 ¡No hay ná!... ¡no hay ná!...

Que ejcura que etá la noche;
 la noche que ejcura etá;
 asina é ejcura la ausencia...
 ¡Bogá!... ¡Bogá!...

LA MULATA

Francisco Muñoz del Monte
 Santo Domingo

¡Mulata! ¿Será tu nombre
 injuria, aprobio o refrán?
 ¡No sé! Sólo sé que al hombre
 tu nombre es un talismán.

Tu nombre es tu vanagloria
 en vez de ser tu baldón;
 que ser mulata es tu gloria,
 ser mulata es tu blásón.

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

Copa que embelesa y mata
 si se liba hasta la hez,
 ¿su almo encanto la multa
 lo debe acaso a su tez?

Dúdanlo las gentes necias,
 y ella que ama su color,
 dice que entre las especias
 la canela es la mejor.

.....

vibra y muestra su loca pasión:
fuego tiene que Venus alaba
y envidiara la Reina de Saba
para el lecho del Rey Salomón.

Vencedora, magnífica y fiera.
con halagos de gata pantera
tiende al blanco su abrazo febril,
y en su boca do el beso está loco,
muestra dientes de carne de coco
con reflejos de lácteo marfil.

ALL GOD'S CHILLUM GOT WINGS

Spiritual
E. E. U. U.
Versión de E. Ballagas

Yo tengo una túnica, tú tienes una túnica
todas las criaturas de Dios tienen túnicas.
Cuando vaya al cielo me pondré mi túnica
y daré gritos de alegría todo en derredor del cielo.

Yo tengo alas, tú tienes alas,
todas las criaturas de Dios tienen alas.
Cuando vaya al cielo me pondré mis alas
y volaré todo en derredor del cielo.
Cielo, cielo,
todos los que hablan del cielo no irán allí.
Cielo, cielo,
voy a volar todo en derredor del cielo.

Yo tengo un arpa, tú tienes un arpa,
todas las criaturas de Dios tienen arpas.
Cuando vaya al cielo tomaré mi arpa.
Y tocaré todo en derredor del cielo.
Cielo, cielo.
todos los que hablan del cielo no irán allí.
Cielo, cielo.
voy a ir a tocar todo en derredor del cielo.

Yo tengo zapatos, tú tienes zapatos,
todas las criaturas de Dios tienen zapatos.

en la boca fatal de la serpiente
el encumbrado pájaro cayó.

EL MULATO

Oswald Durand
Haití
(Versión de Gastón Figueira)

Mi madre era tan blanca como lo eres tú, Lisa.
En sus ojos azules se adormecía el llanto.
Y si se ruborizaba de temor o sorpresa,
creeríase, de pronto, ver en flor un granado.

También su cabellera era blonda. Y con ella
se cubría la frente en los días amargos.
Mi padre era más negro que yo. Piadosamente
la iglesia unió los dos colores. Y dorado,
como nuestro maíz, se vio más tarde un niño
que la madre estaba lactando,
un niño ardiente como el sol
de nuestro país magnánimo.

Hoy, huérfano, te veo, Lisa, y te digo: «Te amo
como a mi madre he amado.»
¡Ay, del hijo del negro no escuchas el clamor!
¡Sólo el desdén me da tu bello rostro!

LA NEGRA DOMINGA

Rubén Darío
Nicaragua

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

Serpentina, fogosa y violenta,
con caricias de sal y pimienta

él arrojó el mundo
y dijo Dios: «¡Esto es bueno!»

Entonces Dios caminó hacia abajo,
y el sol estaba a su mano derecha
y la luna quedaba a su izquierda;
y las estrellas se agruparon alrededor de su cabeza
y la tierra bajo sus pies.
Y Dios caminó, y donde él pisó
sus huellas cavaron los valles
y se combaron las montañas.

Entonces él se detuvo, miró y vio
que la tierra estaba caliente y estéril.
Entonces Dios se asomó sobre el borde del mundo
y escupió los siete mares.
Él abrió sus ojos y el relámpago brilló.
Golpeó sus manos y el trueno rodó
y las aguas alrededor de la tierra bajaron
y las refrescantes aguas corrieron hacia abajo.

Entonces el verde pasto brotó
y las pequeñas rojas flores florecieron
y el pino apuntó su dedo al cielo
y el roble extendió sus brazos.
Los lagos se recogieron abajo en los huecos de la tierra
y los ríos corrieron rumbo al mar.
Y Dios sonrió de nuevo.
y el arco iris apareció
y se enroscó alrededor de sus hombros.

Entonces Dios levantó sus brazos y balanceó su mano
sobre el mar y sobre la tierra,
y dijo: «¡Dad a luz! ¡Dad a luz!»
Antes que pudiera bajar la mano,
los peces y las aves
y las bestias y pájaros
nadaron por los ríos y los mares,
vagaron por los bosques y los montes
y abrieron el aire con un batir de alas.
Y dijo Dios: «Esto es bueno.»

Entonces Dios caminó alrededor
y miró alrededor

Cuando vaya al cielo me pondré mis zapatos
 y caminaré todo en derredor del cielo.
 Cielo, cielo,
 todos los que hablan del cielo no irán allí.
 Cielo, cielo,
 voy a caminar todo en derredor del cielo.
 Voy a caminar todo en derredor del cielo.
 Voy a caminar todo en derredor del cielo,
 voy a caminar todo en derredor del cielo.

LA CREACIÓN

James Weldon Johnson
 E. E. U. U.
 (*Sermón negro*)
 Versión de E. Ballagas.

Y Dios avanzó fuera del espacio
 y miró a su alrededor y dijo:
 «Estoy solo.
 Tengo que hacer el mundo.»

Y a los lejos, donde el ojo de Dios se extendió,
 la oscuridad todo lo cubría,
 más negras que cien medianoches
 en un pantano de cipreses.

Entonces Dios sonrió,
 y la luz se hizo
 y la oscuridad rodó de un lado
 y la luz brillo del otro
 y dijo Dios: «Esto es bueno.»

Entonces Dios avanzó y tomó la luz dentro de sus manos
 e hizo girar la luz alrededor de sus manos;
 y así formó el sol,
 y fijó al sol como luminaria en el cielo
 y de la luz sobrante después de hacer el sol,
 Dios amontonó una brillante pelota
 y la arrojó contra la oscuridad,
 decorando la noche con la luna y las estrellas.
 Entonces debajo y entre
 la oscuridad y la luz

¿Qué haces erguida al borde del camino? ¿Saludar a la bandera?

(Fue mientras nuestro ejército costecía los arenales de la Carolina, que tú, Etiopía, saliendo del umbral de tu cabaña, te adelantaste hacia mí, hacia mí, que a las órdenes del esforzado Sherman marchaba en dirección al mar.)

«Señor: hace cien años me robaron a mis padres, niña me cogieron como se cogen las fieras salvajes, luego el negrero bárbaro, atravesando los mares, desembarcó aquí.»

No dijo más, pero permaneció todo el día ora inclinándose ante los regimientos que pasaban, ora sacudiendo su fiera cabeza y dilatando sus ojos de tinieblas.

Yo pensaba: «¿Qué tienes, mujer fatal, que casi no pareces humana?
¿Por qué sacudes tu cabeza, bajo el turbante rojo, amarillo y verde?
¿Tan extrañas, tan maravillosas, son las cosas que ves o que has visto?»

LA CUARTERONA

Henry Wadsworth Longfellow
E. E. U. U.
Versión de E. Ballagas

Cerca de la ribera, el velamen inerte,
mecíase el Negrero en la ancha laguna.
Aguardaba la pálida salida de la luna
y a que soplara un poco el brisote nocturno.

Al lado, y junto al muelle, estaba atado el bote,
y la tripulación contempló indiferente

todo lo que había hecho.
 Contempló su sol
 y miró su luna
 y miró sus estrellitas
 y miró su mundo
 con todos los seres que vivían,
 y dijo Dios: «Estoy solo todavía.»

Entonces Dios se sentó
 en la falda de un monte donde podía meditar;
 a orillas de un profundo y vasto río se sentó,
 y sosteniendo su cabeza entre las manos
 Dios pensó y pensó,
 hasta que exclamó: «Haré un hombre.»

Sobre el lecho del río
 Dios levantó con sus manos la arcilla,
 y sobre el blanco del río se arrodilló,
 se arrodilló.
 Y entonces el Gran Padre Todopoderoso
 que iluminó el sol y lo fijó en el cielo,
 que lanzó las estrellas al más lejano rincón de la noche,
 que hizo girar la tierra en las palmas de sus manos,
 este gran Dios,
 semejante a una madre encorvándose sobre su nene,
 arrodillándose sobre el polvo,
 trabajando sobre un montón de arcilla
 la modeló a su propia imagen.
 Entonces dentro de ella sopló el aliento de la vida
 y el hombre se convirtió en un alma viviente.
 Amén. Amén.

LA ETIOPÍA SALUDANDO A LA BANDERA

Walt Whitman
 E. E. U. U.
 Versión de A. Vasseur

¿Quién eres, mujer de negra faz, tan vieja que
 casi no pareces humana;
 con tu blanca lanosa cabeza envuelta en un turbante;
 tus anchos y desnudos pies?

Mas la naturaleza lo llamó débilmente
y sopesó en las manos el oro esplendoroso.
El rostro de la joven palideció de pronto;
se le helaron las manos, se le nubló la frente.

El negrero impasible la hizo cruzar la puerta,
la toma de la mano y hasta el barco la lleva
para que le sirviera como esclava y amante
en una tierra hostil, forastera y distante.

¹ Puede verse completo el canto de Góngora en la página 34.

² Cuarterona: hija de blanco y mulata.

³ Arrom, José J.: *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, 1950, página 129.

⁴ Reyes, Alfonso: *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, págs. 200-201.

⁵ Tayeras: taiera(s). Fiesta de los mulatos en el día de Reyes en Sergipe, Brasil.

al lento caimán gris de acorazado lomo,
astuto deslizarse dentro de la corriente.

Olores de azahar y de raras especias,
la atmósfera cargada fuertemente impregnaban
como aires exhalados del mismo paraíso
que aquel mundo de crimen, piadosos visitaran.

En su cabaña tétrica cobijado el colono
fumaba pensativo, cabizbajo y sombrío.
Sacudió el picaporte la mano del negrero
que anheloso mostrábase de partir al instante.

Dijo por fin: «Mi barco cerca de aquí está anclado,
en aquella laguna donde aguarda mi gente;
sólo espero por la resaca vespertina,
el viento de la noche y a que salga la luna.»

Ante los dos, en tímida actitud encogida,
algo como curiosa, como medio asombrada,
alzó su bello rostro de ojos interrogantes
la hermosa cuarterona del blanco codiciada.

Sus ojos eran grandes, de limpia luz colmados,
y los brazos y el cuello los llevaba desnudos.
No traía otra prenda que un manto de colores,
y larga cabellera de azabache acendrado.

Véase en sus labios jugar una sonrisa
tan santa, tan humilde, tan tenue y esbozada
como la luz votiva de una nave en penumbra
de alguna catedral. ¡Los rasgos de una santa!

«Esta tierra es avara y mi granja ya vieja»,
comentó para sí el sombrío colono;
primero contemplaba el oro del negrero
para después mirar a la santa doncella.

Dentro de su conciencia la lucha se entablaba
entre el rayo del bien y aquel oro maldito;
pensó que sus pasiones la dieron a la vida
y que su propia sangre en esas venas iba.

Cabrera en su libro *El Monte* y pueden encontrarse los fragmentos que reproduzco en las páginas 83-85; ya late en ellos el ritmo, la onomatopeya y otras características que luego, más depuradas, veremos en los poemas de Guillén, Tallet y otros.

El tema negro en lo artístico en Cuba no es una consecuencia de la curiosidad folklórica; por el contrario, es algo que está afincado en la abundante sangre africana que hay en el país y en el vigoroso mulatismo en que desemboca. La cuestión del arte negro está unida en Cuba a los más complejos antecedentes, pues el negro ha sido un factor esencial en el proceso de integración de la nacionalidad. Desde hace siglos, forma parte céntrica de su economía y su presencia se siente desde tiempos muy lejanos: podemos remontarnos al primer poema de la literatura cubana, *El espejo de paciencia* (1608), donde ya su autor, Silvestre de Balboa, nos hace aparecer a negros y blancos luchando unidos, con conciencia de pueblo, contra el pirata francés Girón, que ataca a la isla. Balboa destaca la intervención de un negro, así como su habla característica y pintoresca.

Desde los días españoles, poetas afrocubanos pretendieron decir sus sentimientos, pero como lo negro era considerado como algo deleznable, el africano y el mestizo trataban de manifestarse a la manera del blanco, y lo dominante era una canción negra desnaturalizada por formas literarias blancas. Las menos frecuentes eran las manifestaciones folklóricas que Ramón Guirao recoge en su *Órbita de la poesía afrocubana* (La Habana, 1939) y que se conservaron con el carácter de «cantos de cabildo»¹, donde ya el ritmo literario está hecho, ya es presencia pura.

*Cantos de
esclavos*

En este fragmento del siglo XVIII se puede observar la onomatopeya del bongó que reproduce luego «La rumba», de José Z. Tallet (página 93):

Piqui, piquimbín
piqui, piquimbín;
tumba, muchacho
yambanbó y tambó
piqui, piquimbín
piqui, piquimbín;
pa, pa, pa, praca
prácata, pra pa.

«Canto para
matar la
culebra»

En este fragmento de un «Canto para matar culebras», anónimo del siglo XIX, la onomatopeya se hace tierna en el comienzo, luego crece y al fin termina en un *pianissimo*. Es el

II

LA POESÍA NEGROIDE EN CUBA

En la parte continental de la América hispana, el poeta se vuelca sobre las razas indígenas, se asimila a su sensibilidad y expresa el sentimiento de compenetración entre el indio y el paisaje. No ocurre así en las Antillas y sobre todo en Cuba, donde las razas indígenas desaparecieron sin dejar huella. Aquí, la poesía de carácter folklórico tiene que buscar su inspiración en las gentes traídas de África, en los temas y motivos negros.

*Los negros
de Cuba*

El primer contacto del blanco de Cuba con el negro fue la esclavitud. Los esclavos entraron en la isla apenas comenzada la colonización y, a la vez, ellos trajeron al Emperador de la Selva, el «gran tambor» de África. Sus cantos, sus ritmos, sus bailes y toques de cueros vigorosos constituyeron la única alegría dentro de su mísera condición social.

Los esclavos transmitieron estas manifestaciones típicas a sus descendientes en forma de cantos litúrgicos o rezos, llenos de palabras mágicas que buscaban el apoyo del ritmo. Ya en esos cantos primitivos late y se corporiza la futura poesía afro-cubana, pues ese aporte verbal y rítmico del africano se vincula y se transforma debido a la influencia ambiental del blanco.

Cuando el negro o mulato de Cuba, ya en la segunda y posteriores generaciones, canta fuera de los ritos sacraméntales, emplea el idioma castellano y lo hace más al estilo de los blancos: ya se está perdiendo su africanidad y aculturándose a la cubanía. En este trance de su transculturación, los negros olvidan sus viejos himnos tribales (ya no viven en tribus) y se manifiestan en cantos de comparsas, congas callejeras y coplas políticas, pero los gérmenes originarios de África nunca desaparecen totalmente; los conservan en las ceremonias litúrgicas y colectivas de sus religiones, en forma de cantos de cabildos, cantos a objetos sagrados, rezos de mayomberos, etc. Algunos de estos cantos rituales han sido recogidos por Lidia

*Primitivos
cantos
litúrgicos*

¡Cómprame, mi amo José!

¡Cómprame, mi amo José!

Explica Ballagas que este villancico lo conservaba la tradición de su familia en Camagüey y que se decía en la fiesta del Adviento. Lo interpreta de la siguiente manera:

La negra cimarrona andaba huyendo de la gente blanca, pero su pariente, el negro Francisco, le anuncia que la Virgen ha dado a luz un niño.

«Como yo quería ver el parto de vuestro vientre, aquí me tenéis, Señor, jefe de esta familia. Compradme para que yo no padezca más. Yo no soy inútil: sé lavar, planchar, hacer dulces y cocinar. Soy tan diligente que cuando cantan los gallos, al alba, hace rato que me he levantado; preparo el café de la casa y tomo el tablero para vender los dulces de confección casera, cuyo producto, trabajo del esclavo, es para la familia.»

Y torna a suplicar al esposo de la Virgen que la compre...²

Todas estas manifestaciones primitivas del negro existieron por siglos en Cuba, pero como cosa vergonzante y subalterna.

*El
Modernismo
y Darío*

En el último cuarto del siglo XIX, llegó el Modernismo con su exaltación de lo exótico y comienza el negro criollo a ser objeto de interés para el arte, como algo pintoresco que aparece al mismo nivel de las chinerías y japonesismos que tanto gustaban a los poetas de este movimiento. El modernista Rubén Darío viene a Cuba en 1892 a visitar a su amigo el poeta Julián del Casal y se deja impresionar por el tipo y el temperamento ardiente de la negra cubana. Es allí donde crea su único poema negroide, «La negra Dominga» (página 43). Este interés de Darío es solamente en lo superficial, en lo accidental; su posición es de simpatía hacia lo negro, pero no lo mira desde adentro, desde su mecanismo humano³.

*La boga de
lo negro*

Cuando termina la primera guerra mundial y empieza la boga de lo negro en Europa y Estados Unidos, se despierta también en Cuba la expectación por lo africano, pero mientras para Europa el negro era un raro artículo de lujo o algo exótico y desconocido, en Cuba era un elemento familiar. Los artistas nativos encontraron en su propia isla un campo inexplorado de riqueza natural.

*Europa y
América*

El escritor cubano José Juan Arrom, en su ensayo *La poesía afrocubana*, hace resaltar las diferencias de actitud de los europeos y de los cubanos ante el negrismo:

mismo ciclo que presentará más tarde Nicolás Guillén en su poema «Sensemayá» (página 114):

¡Mamita, mamita!
 Yen, yen, yen.
 ¡Culebra me pica!
 Yen, yen, yen.
 ¡Culebra me come!
 Yen, yen, yen.
 ¡Me pica! ¡Me traga!
 Yen, yen, yen.
 ¡Culebra se muere!
 ¡Sángala muleque!
 ¡Culebra se muere!
 ¡Sángala muleque!
 ¡La culebra murió!
 ¡Calabasó-so-só!
 ¡Yo mimito mató!
 ¡Calabasó-so-só!
 ¡so-só, so-só, so-só!

Villancico negro Otro ejemplo de manifestación legítima es el encantador villancico que transcribo y que incluye Emilio Ballagas en su *Mapa de la poesía negra americana*:

Bueno día, mi Siñá,
 yo andaba juyendo gente
 y Francisco mi pariente
 disió que ya vos parió,
 como yo quería aguaitá
 lo que vo había parío,
 aquí me tenei, señá.

¡Cómprame, mi amo José!
 ¡Cómprame, mi amo José!

Yo sabe lavá, planchá,
 jasé dulce y cosiná.
 Cuando la gallo cantá
 ya María ta levantá.
 Pone jasé la café
 y luego coge tablero
 y lo saca pa vendé.

- vuelta y que basó en el poema de Guillén del mismo nombre.
- Las artes plásticas* Dentro de las artes plásticas, muchos artistas abordan el tema negro, como J. Valls y Hernández Cárdenas; pero es en el campo de la literatura donde se consiguen los mayores triunfos.
- La literatura* Debe destacarse que junto con ese tema de intención folklórica que se manifestaba incesantemente a través de los siglos, coexistió en el siglo XIX otro de *denuncia a la abyección esclavista*, y así lo vemos en José Martí, que toma al negro como sujeto de uno de sus *Versos sencillos*⁶ para imprimirle una huella enérgica al tema.
- Tema antiesclavista* Otros poetas del siglo XIX que fueron cultivadores esporádicos de lo negro, pero también con la misma intención de protesta, fueron: Diego Vicente Tejera, del cual reproducimos su poema «Negro y blanco» (página 85), y Manuel Serafín Pichardo, que en «El último esclavo» (página 86) nos presenta una estampa del negro que fue esclavo y luego luchó junto con el cubano blanco por la independencia de la patria, pero muy pronto la República le pagó con ingratitud y olvido.
- Diego Vicente Tejera* Ya señalamos el carácter precursor de los poetas Manuel Pichardo y Diego Vicente Tejera. También incluimos en la parte antológica el poema «La mulata» (página 88), de Bartolomé Crespo Borbón, más conocido por Creto Gangá. Este autor, en fecha tan lejana como el 1847, ya era capaz de comparar a la mulata con el «pimiento que gusta, pero da rabia», y con el licor que emborracha; pero lo que más lo acerca a los poetas posteriores es que para describir su contoneo y sandunga al caminar emplea símiles que nos recuerdan al Ballagas que usa la imagen de la mujer-papalote (página 121), todo esto expresado en la tradicional y española estrofa de romance.
- Manuel Serafín Pichardo* Ya en los primeros años del siglo XX se observa la presencia del negro en algunos poetas, como Felipe Pichardo Moya, que en 1916 publica «La comparsa», en la revista *Gráficos*. Con este poema, reproducido en la página 89, se anuncia claramente la poesía de carácter pictórico, pues es una descripción de la procesión ritual con que los negros celebran el carnaval. Usa Pichardo estrofas irregulares de rima asonante, interrumpidas por un estribillo donde destaca la semejanza de la comparsa con una culebra colosal. Comienza con ella el tema tan característico del baile en hilera, que luego fue interpretado magistralmente por Ballagas en su «Comparsa habanera». Se observa en el poema su sentimiento de terror y de evocaciones tristes del pasado ancestral, así como de elementos sobrenaturales.
- Los precursores: siglo XIX y primeros años del XX* En la obra de estos precursores ya pueden verse las distintas
- Creto Gangá*
- Felipe Pichardo Moya*

Allá eran arios sorprendidos quienes veían las cosas como la momentánea curiosidad del turista que mira, admira y anota en su diario de viajero.

... Se ponen a observar tambores, flechas, lanzas, y olvidan mirar al alma del negro y ver en ella reflejos de la suya propia... En Cuba, por el contrario; lo negro tenía raigambre de cuatro 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 afro-cubanos 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...⁴

*Fernando
Ortiz*

El primero que llevó en Cuba un criterio científico y una intención seria al estudio del negro fue el antropólogo Fernando Ortiz, que mostró la complejidad del negro y aclaró muchos aspectos referentes a la psicología social de los afro-cubanos. El doctor Ortiz llegó a conclusiones por el estudio y análisis de sus características según las regiones africanas de donde procedían⁵ y al observar el desenvolvimiento posterior de asimilación al blanco.

La música

Influídos por él, muchos otros estudiosos y creadores tratan de traer comprensión y respeto para los negros. Las primeras manifestaciones de este movimiento afrocubano fueron en la música y pueden considerarse como pioneros a Amadeo Roldán y Alejandro Caturla. Roldán escribió una zarzuela, *La Rebambaramba*, donde hizo aparecer los instrumentos de percusión nativos (claves, güiro, maracas y bongó), que hasta ese momento se limitaban estrictamente a la música popular. Estos dos compositores también crearon música para muchos de los sones de Guillén. Obtuvieron tanto éxito que fueron rápidamente imitados: Moisés Simons, los hermanos Grenet, Ignacio Villa, más conocido por «Bola de Nieve», y otros. Muy admirado ha sido el poema sinfónico titulado *Sensemayá*, que creó Silvestre Re-

«El sexteto»

poco son las usuales de tal poesía. Esto puede observarse en la composición titulada «El sexteto» (página 91). Este poema está formado por seis décimas, dedicada cada una de ellas a los distintos instrumentos que forman el popular conjunto musical de negros: la guitarra o el tres⁷, las maracas, el bongó, las claves, el contrabajo y, por último, el cornetín.

Hay en estas bellísimas décimas resonancias depuradas de la lírica española contemporánea de Lorca, Alberti y Cernuda; no usa en ellas el lenguaje deformado al que tanto partido sacarán luego Guillén y Ballagas, pero no por eso dejó de describir fielmente algunos aspectos del mundo del negro, en este caso sus instrumentos musicales característicos.

«Bailadora de rumba»

Su más famoso poema es «Bailadora de rumba» (página 93). En él maneja el tema descriptivo en forma impresionista para trazarnos la silueta de la rumbera María Antonia con su piel negra, su tersura de bongó, su pañuelo rojo y bata blanca almidonada. Con estas descripciones llenas de color se materializan hasta las texturas de la ropa y piel. El poema, escrito en estrofas irregulares, sugiere el movimiento y la música de la rumba, presentándola como una danza sensual y llena del ritmo del bongó, todo esto enriquecido con la gracia de los movimientos de la bailadora. Aquí están presentes las características que luego se van a repetir en otros autores: la bailarina y su sensualidad; la comparación con instrumentos musicales; referencias a su ropa y a las partes de su cuerpo, etc. Con este poema Guirao abre y señala el camino a los demás.

* * *

José Z.
Tallet

Ya se ha visto que el año 1928 marca el punto de partida del auge para la poesía negroide en Cuba, y, en gran parte, esto se debe a José Z. Tallet y a su poema «La rumba», que apareció publicado en la revista *Atuey*, en agosto de dicho año. Este poema es una pieza maestra del negrismo plástico y alcanzó gran popularidad cuando la recitadora Berta Singerman lo llevó por todo el mundo incluido en su repertorio.

Tallet es un poeta matancero que nació en 1893. Dedicó toda su vida al periodismo como director de la *Revista de Avance* y redactor del diario *El País*. Murió en Cuba, en 1955.

Su producción poética no es extensa, pues solamente publicó un libro: *La semilla estéril*, en 1915. Es un libro representativo del prosaísmo o de la mediocridad cotidiana que en el fondo oculta un romanticismo frustrado por razones históricas y sociales de la época en que le tocó vivir.

direcciones que va a tomar la poesía negroide en la década de 1928-38 y que señalamos en el capítulo anterior.

* * *

El auge Ramón Guirao, en su *Órbita de la poesía afrocubana*, fija el inicio del período de auge del género en 1928, porque es en ese año cuando se publican «La rumba», de José Z. Tallet, y la «Bailadora de rumba», del propio Guirao. A partir de ese momento, la poesía negroide invade la Isla y son numerosos los escritores que participan y enriquecen la modalidad. Estos poetas pueden reunirse en dos grandes grupos:

Los iniciadores

- a) *El de los iniciadores*, con Ramón Guirao, José Z. Tallet, Alejo Carpentier, Regino Pedroso y Marcelino Arozarena.
- b) *El segundo grupo* está integrado por Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, y son los que realmente dan al género calidad y fuerza.

* * *

Hagamos un breve acercamiento a los poetas del primer grupo y luego estudiaremos de manera especial a Guillén y Ballagas.

Ramón Guirao

Ramón Guirao, valioso periodista y escritor que nació en La Habana en 1908 y murió en la misma ciudad en 1949. Se dio a conocer como poeta en el Suplemento Literario del *Diario de la Marina*, donde el 8 de abril de 1928 apareció su poema «Bailadora de rumba». Colaboró en distintas revistas de la época, y como fruto de sus investigaciones sobre la poesía negroide publicó un valioso ensayo titulado *Poetas negros y mestizos de la época esclavista (Bohemia, agosto 26, 1934)* y su estudio y antología *Órbita de la poesía afrocubana*, a la que ya hemos hecho referencia. Fue miembro fundador de la Sociedad de Estudios Afrocubanos, y como tal, recogió leyendas negras de la tradición oral, como *El tigre, el mono y el venado*, fábula lucumí que publicó en *Espuela de Plata*, octubre de 1939.

Produce su poesía negroide durante toda la década de auge del tema, y en 1934 recopila gran parte de ella en el libro *Bongó*.

Guirao fue poeta puro, y por eso su poesía negroide está invadida casi toda de características más finas, por ejemplo: muchas están escritas en décimas, la estrofa popular del guajiro cubano, pero impropia de la poesía negra; sus metáforas tam-

Todo esto contribuye a aumentar el sentido del ritmo, pero además el autor quiere sugerir la excitación sexual progresiva valiéndose de los olores, y así dice y repite:

*hay olor a selva, a grajo, a macho, a hembra,
a barracón, a solar, etc.*

Selecciona Tallet ciertos adjetivos que destacan el erotismo: *lascivo gesto, líbrico furor, senos rotundos, solaz* ataque, etc.

La agresividad del ataque masculino y de la provocación femenina se reflejan en los verbos de acción y movimiento que llenan el poema. Anoto algunos: *se estira, se encoge, se agacha, camina, dispara, rotan, se lanzan, reta, menea, se desarticula, se revuelcan, vacuna* y otros más.

Aclaremos lo que se conoce como «vacunar» o «vacunao» en Cuba: es el paso marcadamente erótico de la bailadora donde combina movimientos recto-abdominales con otros ondulatorios de la pelvis y que es característico de la rumba brava.

Otro recurso para destacar la sensualidad plástica del poema es la de nombrar las partes del cuerpo, como los *senos* de la bailadora, su *vientre, ojos, nuca* y, sobre todo, las *caderas* y las *nalgas* (las ancas, la grupa). Todos los poetas del género repiten luego estas metáforas.

Sólo bastó este brillante poema a Tallet para que se le considerara como uno de los autores más representativos de la modalidad.

* * *

*Alejo
Carpentier*

Alejo Carpentier es de origen galo-ruso, nació en La Habana en 1904. Ha viajado mucho por Europa, donde cursó gran parte de sus estudios; también ha vivido algunos años en Venezuela, pero la mayor parte de su actividad literaria la ha desarrollado en Cuba. Allí reside actualmente y ocupa un elevado cargo gubernamental bajo el régimen comunista de Fidel Castro.

Desde muy joven empezó a escribir en revistas y periódicos cubanos sobre crítica teatral y musical. En este campo puede considerarse a Carpentier como un gran conocedor y creador, pues ha colaborado en varias obras teatrales, así como en *ballets* y poemas sinfónicos de carácter folklórico cubano. También ha escrito varios ensayos que lo señalan como un gran musicólogo.

Novelas

En el momento actual, Carpentier es uno de los mejores novelistas de Hispanoamérica, que cultiva lo que él mismo llama «el realismo maravilloso» del mundo americano. Entre sus

«La rumba»

Como cultivador de la poesía negroide tampoco escribió mucho, pero sus escasos poemas son de positivo acierto, sobre todo el ya citado «La rumba» (página 93). En él nos presenta el mismo tema de Guirao, aunque con diferente tratamiento.

Es este un poema gráfico y descarnado en que amplifica el tema y la sensualidad del baile, ahora escenificado por una pareja: la negra Tomasa y José (Che) Encarnación.

El ciclo de una rumba

Ya sabemos que la rumba es una danza de amor muy realista, donde los bailadores, un hombre y una mujer, se colocan a buena distancia y representan miméticamente una escena de amor. La mujer, al principio tímida, rechaza los avances del seductor, pero poco a poco se hace menos desdenosa y se va animando. Se mueve cada vez con más desenfado, toma actitudes provocativas y van acercándose los dos danzantes. La cadencia se acelera, la mímica se torna más y más expresiva hasta hacerse frenética; parece que la música y el movimiento van intoxicándolos, y ahora los danzantes se mueven con verdadero frenesí. Llega el éxtasis y el bailaror, chorreando sudor, da sus últimos pasos con las rodillas en flexión. Generalmente caen ambos exhaustos por el esfuerzo y calla el tambor, pero otras veces, por el contrario, se les «sube el santo»⁸ y el baile termina convulsivamente: es que el dios se ha posesionado de sus cuerpos. El público que corea a los bailadores forma un círculo para admirar y reverenciar al dios presente.

Recursos

Este ciclo completo de la rumba es el que presenta Tallet en su poema, pero obtiene la sensualidad plástica mediante el uso de recursos depurados. Emplea, con gran éxito, abundantes frases onomatopéyicas que interrumpen la descripción del baile para reproducir el sonido de los instrumentos musicales primitivos que acompañan a los danzantes:

— el ritmo del *bongó* está dado con la repetición de:

i piqui-tiqui-pan!,
i paca, paca, paca, paca!,
i pam, pam, pam!

— las *maracas*:

i chaquí, chaquí, chaquí, charaquí!

— la *botija* y la *marímbula*:

i zumba!,
i mabimba, mabomba y bombó!

«Liturgia» Esta última fase del rito de iniciación es la que va a captar Carpentier en su poema «Liturgia» (página 96).

Comienza diciéndonos que la potencia o agrupación ha llegado a su momento más emocionante: «la potencia rompió...», y sigue con la invocación oral que va a repetir frecuentemente:

¡Yamba-O!

Continúa con la enunciación de los *trabajos* u ofrecimientos: el gallo muerto, la botija con pimienta, las siete cruces de pólvora, todas estas cosas presentadas y ofrecidas en el rojo altar de Obatalá o divinidad. Aparece entonces el diablito o íreme, especie de sacerdote vestido con extraños ornamentos: gorro, cencerro y bastón, y con su larga barba de paja. Este diablito baila al ritmo endiablado de los tambores mientras se preparan los alimentos que consagrarán al dios Eribó, la entidad abstracta que al fin bendecirá a los diez nuevos ecobios o compañeros que esperan su iniciación.

El jefe ñáñigo o Iyamba cuida de que no se profanen estos alimentos ni el fambá o lugar sagrado donde no deben llegar los no iniciados, y amenaza y castiga al negro que lo intente. Por último, cuando la noche termina y se anuncia el día con el canto del gallo, el diablito se va y los diez nuevos iniciados en la potencia ñáñiga son bendecidos por Eribó.

Carpentier escribió también otros dos buenos poemas del género: «Canción» y «Ciudad», pero después de 1931 no ha continuado como cultivador de la poesía negroide.

* * *

Regino
Pedroso

Otro señalado poeta es Regino Pedroso. De origen muy humilde, nació en la provincia de Matanzas en 1896. Se dedicó a labores en los campos y fábricas azucareras, hasta que se trasladó a La Habana e ingresó en las luchas políticas como comunista militante. Más tarde colaboró en periódicos y revistas de la capital. Sus primeros versos son del año 1918, representativos de un modernismo exotista y parnasiano: *La ruta de Bagdad*; pero pronto el poeta evoluciona hacia un lirismo más grave y profundo, el de su colección *Las canciones de ayer*.

Después de 1927, la temática modernista desaparece totalmente para dar lugar al poeta de vanguardia social, con una poesía proletaria y antiimperialista, que recoge luego en su libro *Nosotros*, 1933. Otros libros de versos posteriores son: *Más allá canta el mar*, 1939, y *Bolívar, sinfonía de libertad*, 1945.

novelas pueden citarse: *Ecué-Yamba-O*, *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *Los pasos perdidos* y *El acoso*.

Carpentier se ha sentido siempre muy atraído hacia el tema negroide y lo ha llevado a sus colaboraciones musicales, así como a la novela. *Ecué-Yamba-O* es una historia semi-documental sobre el mundo mágico primitivo en que vive un sector de la población negra de Cuba. Otra novela donde desarrolla el tema negroide es en *El reino de este mundo*, pero aquí sitúa la acción en Haití y nos presenta fabulosas aventuras basadas en episodios verídicos, pero con el propósito de demostrar que el mundo fantástico del surrealismo negro es una realidad en América.

Poesía Dentro del campo de la poesía ha escrito poco. Aquí incluimos uno de sus mejores poemas: «Liturgia». Este poema apareció en la *Revista de Avance*, en 1930, y ejemplifica de modo magistral la dimensión esotérica de la poesía afrocubana. Lleva a este poema el rito de iniciación de unos neófitos al grupo religioso de los ñañigos, gentes que viven en una etapa prelógica y mística en el medio de una civilización moderna.

Una iniciación ñañiga

Entre los ritos sacromágicos sobrevivientes en Cuba está el de la iniciación a la sociedad secreta de los ñañigos o abakúa. Esta ceremonia se presenta organizada en varias fases: Primero, el sacerdote o hechicero, el *Acué*, se prepara para sus conjuraciones concentrando su atención en el propósito de comunicarse con la potencia numinosa; es un momento de reposo y de silencio: se dirige al ente misterioso sólo con el pensamiento.

Luego, el hechicero habla al espíritu con palabras simples y corrientes, a veces acompañadas de golpes en la tierra y chiflidos; es un rito con recitación, sin canto ni música alguna. La tercera etapa es ya la invocación del espíritu para que se manifieste: ahora hay frases declamatorias repetidas con énfasis y se establece el diálogo con el acólito o ayudante. Una cuarta etapa, aún más expresiva, es cuando los ritos se hacen colectivos por la concurrencia de los iniciados: es el momento de los trabajos u ofrecimientos a la potencia. Se canta ahora en coro, que uno de los presentes guía con una frase y el resto le responde, trabando un diálogo. La cooperación es completa cuando bailan los asistentes en rueda, guiados por el «diablito» o «íreme»⁹. Los ritmos entonces son muy sacudidos y para marcarlos más se emplean varios instrumentos simples y elementalmente percusivos, como el golpeteo en el suelo de varios palitos de madera de poder mágico y de forma ganchuda (a veces son las tibias de un esqueleto); también interviene el toque de una pequeña maraca y de un par de tambores.

mostró interés por la poesía desde muy joven. Empezó a estudiar Derecho en la Universidad de La Habana, pero abandonó pronto los estudios para dedicarse al periodismo y a la política. Viajó a España durante la guerra civil y luego ingresó en el partido comunista, filiación que mantiene, y ahora ocupa altos cargos gubernamentales en la Cuba de Castro.

La mulatez

Para Nicolás Guillén, el tema negro en su poesía no fue una moda, sino el centro y punto de partida de toda su actividad creadora. Parte de lo negro, pero no puede decirse que es sólo cultivador de lo negrista. Domina en toda su producción el deseo de crear una poesía cubana autóctona. Guillén vio la esencia de Cuba en la «mulatez», que no es solamente una confluencia étnica de español y africano, sino una unión cultural que originó un nuevo modo de vida después de cuatro siglos de convivencia y que ha afectado el habla, la música, la poesía y el modo de vivir.

Comienza Guillén con la poesía negra de los *Motivos de són*, en 1930, para ir evolucionando a una poesía más general cubana y antillana representada en los poemas de *Sóngoro Songoro* y de *West Indies Ltd.*, hasta llegar a la poesía francamente social, de acentuado tono de protesta, en su obra posterior. Esta última poesía es de tema antiimperialista y de propaganda militante izquierdista.

Dentro de la poesía negroide, pues, comentaremos sus tres libros iniciales.

Obra inicial

Lo más característico de la obra inicial de Guillén presenta dos elementos conjugados:

- 1) La participación de la sensualidad, el humor, los modos anímicos y musicales del negro cubano, todo esto unido a un profundo conocimiento del folklore; y
- 2) estrecho contacto y unión entre las formas tradicionales españolas del verso popular, especialmente andaluz, y lo popular antillano.

Costumbrismo y folklorismo

El primer elemento es común a casi todos los cultivadores cubanos de la poesía negroide, aunque en Guillén adquiere una nueva perspectiva, ya que nos presenta al negro *desde adentro*; no se queda en el exterior pintoresco, sino que penetra y hace causa común con él; participa de sus problemas vitales y aventuras artísticas; trata de traer comprensión y respeto para ellos. Su conocimiento del folklore, así como su identificación con la sensibilidad popular, lo hacen el poeta más profundo de este grupo.

«Hermano negro» Regino Pedroso es un mestizo de sangre china y africana que no cultivó el tema negroide en lo que tiene de estridente y pintoresco por su ritmo y color. Su poema más representativo es «Hermano negro» (página 99), que pertenece al momento social de esta poesía. En el poema nos presenta la agonía del negro, su aturdimiento, el desprecio que por él se tiene, su condición y su situación de desventaja en una sociedad de blancos.

Le pide que olvide su superficialidad de música y baile y piense en Scottsboro, donde se libró la lucha por la libertad de unos jóvenes negros inocentes. Este poema de intención reivindicativo ha sido traducido al inglés por Langston Hughes.

* * *

Marcelino Arozarena Marcelino Arozarena es un poeta de la raza negra. Nació en La Habana en 1921. Sus poemas se publicaron en el periódico *La Palabra*, que dirigía el líder comunista Juan Marinello.

Entre sus poemas se destaca «Caridá» (página 101), que pertenece a la línea descriptiva y rítmica. Usa en esta composición estrofas de metro variado, pero siempre sobre la base del tetrasílabo, y su tema gira alrededor de la mulata Caridad y su ausencia inexplicable del baile, que hace al poeta recordar con deleite sus movimientos voluptuosos al oír el bongó. Interrumpe el poeta sus descripciones para intercalar el grito jitanjáforico de:

¡Guasa, Columbia,
a conconcó mabó...!

Y termina repitiendo su pregunta:

¿Por qué no viene a
la bacha la hija de Yemayá,
la pulposa,
la sabrosa,
la rumbera, majadera y chanclera Caridá?

* * *

Nicolás Guillén El segundo grupo de poetas negroides de Cuba va a estar integrado por Nicolás Guillén y Emilio Ballagas. Son ellos los que dan altura y trascendencia al lirismo criollo, que adquiere entonces más calidad y reciedumbre.

Nació Guillén en Camagüey en 1902. Tiene origen mulato y

¿Dónde está la Ma Teodora?

—Rajando la leña está.

¿Con su palo y su bandola?

—Rajando la leña está.

¿Dónde está que no la veo?

—Rajando la leña está,

—rajando la leña está,

—rajando la leña está, etc.

Este tipo de són se prolonga a capricho del cantante, que va improvisando preguntas y el coro respondiéndole con su refrán, que es ritmo con disfraz de palabras, puro pretexto rítmico.

Nicolás Guillén afirma que cuando tenía alrededor de siete años oyó cantar en la esquina de su casa, en Camagüey, en bailes populares, un estribillo que nunca olvidó:

¡Ay!, negro bueno,
te gusta bailar de lao...

El poeta narra el proceso mental, casi orgánico, vertiginoso, que dio origen a sus históricos sones primeros¹⁰:

Una noche —corría el mes de abril de 1930— habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela..., cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: «negro bembón». ¿Qué era aquello? Naturalmente, no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa:

Negro bembón,
negro bembón,
negro bembón...

Me levanté temprano y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos. Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde, ya tenía un puñado de poemas —ocho o diez— que titulé de una manera general «Motivos de són»...

Temas *Motivos de són* está formado por ocho monólogos presentados en forma dramática e inspirados en los valores del negro

Popularismo En cuanto al segundo elemento, puede verse que su trabajo corresponde en la forma al tradicional verso de arte menor. Usa preferentemente una especie de octosílabo combinado con un pie quebrado en tetrasílabos o pentasílabos que le sirven de estribillo, y con esto adapta el *són* a los metros españoles.

Lorca y Guillén Es indudable que en la poesía de Guillén se observa la influencia de García Lorca. El procedimiento metafórico empleado por Lorca en su poesía neo-popularista y en particular en el *Romancero gitano*, se refleja en Guillén. Pero el poeta cubano asimila esta influencia y la adapta a su tema y estilo. También su poesía es menos intelectual que la de Lorca, pero está más llena de resonancias sociales.

Comienza su obra con la estereotipación de motivos costumbristas, presentados en forma de *SÓN*, en su primer libro, *Motivos de són*.

Motivos de són Se inspira en aspectos cotidianos de la vida del habanero y da el ritmo de ese baile popular cubano a sus versos, valiéndose del recurso de la repetición y del uso de palabras de marcado valor acústico.

¿Qué es el són? El *són* no es más que una modificación del ritmo africano que introdujeron los esclavos en Cuba. Sus primitivos cantos y bailes, acompañados del Gran Tambor, eran casi todos de carácter litúrgico o curativos. Al entrar en la Isla se vincularon y transformaron, dejando en el pueblo un verdadero almacén de sones, así que el *són* no es africano ni español, es solamente cubano.

Ya desde el siglo xvii existe el *són* perfectamente diferenciado de la música africana. Nace en Santiago de Cuba y llega a La Habana en el siglo xix. Permanece oculto por la contradanza y la guajira, pero triunfa durante los años del 1920 al 1930 gracias al esfuerzo de dos músicos famosos: García Caturla y A. Roldán, y también por el éxito de todo lo africano en Europa.

Este ritmo se esparció rápidamente por toda Cuba y por el mundo entero. Usa el compás de dos por cuatro y lo acompañan la clave, el bongó y la marímbula. La rumba que se baila en Estados Unidos no es más que un *són*, pues la verdadera rumba cubana es mucho más rápida, aunque tienen el mismo esquema general.

El primer *són* que se recoge literariamente es el «*Són de Ma Teodora*», muy gozado en Santiago de Cuba, a mitad del siglo pasado, y que dice:

- 2) seseo:
 - dise por dice,
 - cosina por cocina.
- 3) asimilación:
 - cueppo por cuerpo,
 - acuéddate por acuérdate.
- 4) apócope:
 - pa por para,
 - to por todo,
 - na por nada.

Añade a estas modificaciones ortográficas y fonéticas la introducción de nuevos vocablos de origen africano y otros típicos del habla popular cubana, como *ajiaco*, *bembón*, *santa*, *bachata*, *jaladera*, *correrse*, etc., que aparecen explicados en el «Vocabulario» al final de este libro.

Algunos sones Veamos ahora algunas breves anotaciones a varios poemas de *Motivos* que están incluidos en la parte antológica.

«Negro bembón» En «Negro bembón» (página 102), la negra Caridad le reprocha a su amante, con gran ironía, que no debe molestarse porque le digan que tiene la boca grande, pues, después de todo, a ella le gusta así y lo mantiene con gran «confort» (traje blanco, zapatos de dos tonos, con dinero en el bolsillo y sin trabajar). Es un negro con suerte porque la tiene a ella.

«Mulata» «Mulata» (página 103) trata el tema de la discriminación entre los mismos negros por la diferencia de matiz en el color. El negro, humillado por las burlas de la mulata acerca de su nariz, le recuerda que ella no está tan adelantada en su color y no debe sentirse tan orgullosa de su «pasa colorá» ni de su boca grande. Termina diciéndole que él se siente muy feliz porque tiene otra negra de su mismo nivel.

«Ay, negra, si tú supiera» En «Ay, negra, si tú supiera» (página 102), introduce la repetición de palabras sin sentido lógico, como *sóngoro cosongo*. Estas palabras nos transmiten sensaciones, no conceptos; puro juego verbal que sustituye el sonido por el sabor y que equivale a las jitanjáforas de la poesía pura. En este poemita, el negro está despechado y adolorido porque vio pasar a su negra con otro y le quiere demostrar que no le importa que ella lo haya dejado cuando lo vio sin dinero, y entonces se refugia en el baile.

«Búcate plata» «Búcate plata» (página 104) presenta un tema opuesto al anterior. La negra amenaza ahora a su amante con la ruptura

cubano y en sus problemas, que pueden ser lo mismo de carácter amoroso que de venganzas, celos y hasta de la discriminación entre negros y mulatos.

Guillén presenta estos temas con gracia y en ellos se observa esa característica del cubano que consiste en burlarse de alguien o de algo en forma maliciosa y sin deseo de ofender. Es el «choteo criollo»¹¹ que interpretó tan bien Jorge Mañach en su ensayo *Indagación del choteo* (La Habana, 1928).

Guillén lleva a *Motivos* la esencia de Cuba, que sabe es por idiosincrasia la tierra de la alegría y la música y que el temperamento de los cubanos es ruidoso y expansivo. Esa vitalidad se plasma en el són, que puede considerarse como el símbolo de la cubanidad.

*Diferencias
con los
«blues»*

Aunque Guillén tiene bastante influencia de Langston Hughes¹² en este primer libro, no se puede comparar el espíritu de sus sones con el de los «blues» norteamericanos. Hay diferencias en la integración cultural y racial entre los negros cubanos y los norteamericanos, que se ha llevado a cabo bajo diferentes condiciones económicas, sociales y políticas en los dos países. Por eso, el negro cubano está siempre dispuesto a la alegría y a la fiesta, no a la queja ni al llanto. Los sones contagian su vitalidad y hacen bailar y sonreír, no así los «blues». Otra diferencia estriba en que éstos expresan los sentimientos de un pequeño grupo, de una minoría, mientras que los sones pueden identificarse con la cubanidad y son la expresión popular de toda una nación.

En lo único que se parecen es en que ambos pueden ser cantados¹³.

*Técnica de
los sones*

En cuanto a la técnica usada por Guillén en sus *Motivos* puede decirse que descansa mayormente en la apelación al oído, ya que estos poemas exigen el esfuerzo del lector para imaginar su sonido y necesitan la lectura en voz alta que destaque la cadencia y el ritmo¹⁴.

En estos poemas, Guillén se atrevió, por primera vez entre los cubanos, a usar el lenguaje deformado de los negros, que añade color y tipismo. Pueden señalarse entre las principales deformaciones ortográficas, las siguientes:

- 1) pérdida de las consonantes finales:
 - vo por voz,
 - verdá por verdad,
 - bailá por bailar,
 - ere por eres.

ritmo y de la música verbal de los negros y mulatos... Es... toda una filosofía y toda una religión...»¹⁶.

Temas

Además de presentar lo negro y lo criollo en este libro, Guillén revela el crecimiento de su preocupación política y social. Aquí aparece el poema «Caña», que representa su primer ataque a la explotación de las riquezas de Cuba. Con esto se anuncian las dos direcciones que seguirá desde entonces el poeta:

- 1) El tema criollo con acento en lo negro como representación de la realidad bi-étnica de Cuba.
- 2) El tema económico con injusticia social y corrupción política.

Algunos poemas

Comentaremos algunos de los poemas de *Sóngoro Cosongo* que aparecen en la parte antológica.

«Canción del bongó»

El protagonista del romance «Canción del bongó» (página 105) es el mismo bongó que representa el espíritu mestizo de Cuba. Este instrumento percusivo no es ni africano ni español, sino típicamente cubano, y Guillén, valiéndose de una personificación, lo hace hablar con ironía y humor a los cubanos blancos (almiprietos) y negros (cueripardos) y los convida a oír su voz y su repique. Les recuerda que aunque casi todos en la Isla creen tener un título de Castilla, también tienen un pariente en Bondó, y tarde o temprano responderán al llamado de la sangre. Resume esta idea en este estribillo:

¡Aquí el que más fino sea
responde si llamo yo!

«Canto negro»

En «Canto negro» (página 106) usa las jitanjáforas para tratar de transmitir al lector las sensaciones que experimenta el negro cuando se embriaga con el tambor, la danza y el ron, o sea cuando se *le sube el santo*¹⁷. Estas sensaciones son difíciles de expresar con palabras lógicas y se vale de vocablos sin sentido, como éstos:

—i yambambó, yambambé!
—congo solongo del songo.
—acuememe serambó.

En todo el poema puede apreciarse la imitación que hace el autor de lo que se conoce con el nombre de «música de bamba»¹⁸. Es interesante comparar la última estrofa de este poema

porque él no trae dinero y el amor no va bien con el hambre. En la última estrofa, con típico ritmo de són, ella le recrimina su lujo.

«*Mi chiquita*» En «*Mi chiquita*» (página 104), el negro hace gala de las buenas cualidades de su negra y de lo satisfecho que él está con su rendimiento. No menciona el amor que siente, sino su conveniencia por tenerla.

«*Tú no sabe inglés*» Parece que en este poemita habla una muchacha despechada que se burla de Víctor Manuel, el negro que se creía superior porque sabía hablar inglés, pero se escondió cuando lo vino a buscar una americana turista interesada en él. La celosa muchacha insiste en que ahora todo el mundo sabe que su inglés se limitaba a los elementales términos usados en el juego de beisbol: «Strike one, two, three.»

Es evidente la frescura de motivación y la ingenuidad de técnica de todos estos poemas. El ritmo predomina, ese ritmo del habla y del movimiento que es parte del cubano. En ellos usa Guillén el lenguaje deformado, que les añade color y tipismo.

* * *

«*Sóngoro Cosongo*» En 1931, un año después de sus *Motivos*, dio Guillén a la publicidad su segundo libro: *Sóngoro Cosongo*, que está formado por dieciséis poemas y los ocho sonos de la anterior publicación, a los que añadió tres sonos más.

El primer libro lo consagró como un gran folklorista que pintó un mundo rico, aunque un poco superficial; ahora se muestra como un gran poeta, acompañado siempre, desde luego, por esa conquista de lo popular que le permite crear poemas con su sabor y su fuerza.

Comenzó por abandonar el habla incorrecta de los negros, que provoca risa, y prefirió la libertad verbal, que lo lleva a la creación de las más audaces jitanjáforas. El mismo título del libro, *Sóngoro Cosongo*, es una muestra de lo que será su técnica preferida ahora¹⁵.

En su prólogo llama a estos versos «mulatos», porque cree que así es el espíritu de Cuba y su cultura bi-étnica.

El poeta está convencido de que el negro es un elemento positivo en la cultura de la Isla, a la que ha enriquecido con sus contribuciones.

Miguel de Unamuno, encantado con estos versos mulatos, confiesa: «Me penetraron como a poeta y como a lingüista. La lengua es poesía, y más que vengo siguiendo el sentido del

LORCA:

Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado,
encendieron un candil.

La influencia entre estos dos poetas fue mutua, pues es verdad que Guillén usó una retórica más elaborada después de la visita del español a Cuba en 1930, pero Lorca también se sintió influido por los sonos de Guillén y escribió su «Són de negros en Cuba». Pudiera pensarse que algunas de las reiteraciones de Guillén en «Velorio...», escrito en 1931, pueden haber influido en las del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* (1935).

Veamos esto:

GUILLÉN:

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 ni apareció,
pero te trajeron muerto.

LORCA:

Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida,
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte,
a las cinco de la tarde.
El viento se llevó los algodones,
a las cinco de la tarde.

«Rumba»

En «Rumba» (página 109), nos ofrece el tan gustado tema del voluptuoso y sensual baile cubano, pero ahora no va a la descripción plástica de los movimientos de la bailadora (la negra Fela), sino que nos presenta los sentimientos del negro chulo que la acompaña y la desea y que la quiere persuadir para que se le entregue.

Usa Guillén palabras sugerentes del color de Fela, de su fuego en el baile y de la ardiente pasión del hombre, como,

con los versos que Sor Juana Inés de la Cruz¹⁹ dedicó a San Pedro Nolasco y que aparecen en la página 35.

«Velorio
de Papá
Montero»

El tema de este poema (página 107) es la muerte violenta de Baldomero (Papá) Montero, un negro músico y «bebedor de trago largo», a manos de un «ecobio» o compañero de fiestas. Destaca el poeta el contraste entre la fama de que gozaba Papá Montero, héroe popular de las noches habaneras, y la pequeñez de su muerte en una «bronca de jaladera». También resalta la pobreza del ambiente en donde reposa su cadáver, con sólo dos velas para disipar las sombras.

La influencia de García Lorca es muy marcada en este poema de Guillén. El arrogante negro cubano, con su melena planchada y su camisa colorada, nos recuerda al gitano Antoñito el Camborio, de empavonados bucles, zapatos color corinto y corbata carmesí. Ambos encuentran la muerte en una riña y se les escapa la sangre «por el caño negro de la puñalada» a Papá Montero, y a Camborio los «cuatro puñales» le hacen tener «tres golpes de sangre».

La distribución estructural de ambos romances es paralela también, pues los dos alternan el relato de la acción con apóstrofes al muerto que le dan dramatismo:

GUILLÉN:

—¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

LORCA:

--¡Ay Antoñito el Camborio,
digno de una emperatriz!

Guillén adapta la personalidad del gitano al criollo mulato y traslada el mundo del gitano (cutis de aceituna, superstición, influencia de la luna) al mundo de lo criollo (zumo de caña, carne prieta como jícara, són mulato como níspero). Otro punto de comparación podemos hallarlo en estos versos:

GUILLÉN:

Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra.

.....

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa...

y yo la traje esta noche
¡y te la puse de almohada!

«Pregón»

El pregón es otro medio rítmico de expresión popular de Cuba, y específicamente es la llamada del vendedor de la calle que anuncia su mercancía con música y ritmo para atraer a los compradores.

En el poema «Pregón» (página 112), Guillén nos presenta al vendedor de frutas tropicales que recorre las calles de La Habana con su carretón lleno de mangos, mameyes, melones y plátanos, los cuales poetiza con sugerentes metáforas:

—«pedazo de sol,
carne de mango».

o

—«sangre de mamey sin venas».

Lanza un grito jitanjáforico (¡Quencúyere!) para atraer a la «trigueña de carne amarga» a que vea la mercancía que trae en un «carretón de palmas verdes» y «de sol y tierra».

* * *

«West Indies
Ltd.»

En este libro, publicado en 1934, se cruzan las dos direcciones de la poesía de Guillén: lo estrictamente negro y lo social político. En *Sóngoro Cosongo* ya había insinuado el tema de protesta social con los poemas «Caña» y «Llegada», pero ahora éste va a ser el tema predominante, aunque incluye todavía poemas «mulatos» que tienen solamente intención artística.

Algunos de los mejores poemas afrocubanos de Guillén se hallan en este cuaderno y se sitúan en lo que se puede llamar la segunda etapa de su poesía folklorista, en unión de los de *Sóngoro Cosongo*. Por lo dicho anteriormente puede considerarse a *West Indies Ltd.* como un libro puente, ya que en él llega a su mejor expresión la fase negra de su poesía folklórica, al mismo tiempo que penetra definitivamente en su producción de tipo social.

Como representativos del primer aspecto, reproducimos en este libro los siguientes poemas: «Balada de los dos abuelos», «Sensemayá», «Balada del Güije», «Maracas». También incluimos «Sabás», como ejemplo de su segunda modalidad. Para su mejor comprensión, añadamos algunos comentarios a dichos poemas.

«Balada de
los dos
abuelos»

«Balada de los dos abuelos» (página 113) trata de la confluencia del negro y el blanco en el poema mismo y, en general, en gran parte del pueblo cubano. El poeta reconoce que

por ejemplo: *música espesa, jenjibre, canela, pimienta de la cadera, grupa flexible y dorada, boca seca, locura de bajo vientre*, etc.

Luego construye una serie de originales imágenes a base del agua, que simboliza los fuertes deseos del negro:

—«en el agua de tu bata
todas mis ansias navegan».

—«anhelo de naufragar
en ese mar tibio y hondo,
fondo
del mar».

Por último, en versos octosílabos, cortados frecuentemente por las apelaciones a la «rumbera buena» y a la «rumbera mala», expresa el negro su confianza en el triunfo final cuando ya la «cogerá domada» por la pasión del baile, la fuerza del ron y de su deseo.

«Secuestro
de la mujer
de Antonio»

Otro romance, «Secuestro de la mujer de Antonio» (página 110), donde predominan la pasión y la violencia. El agresivo protagonista quiere conquistar a la mulata Gabriela, que es la mujer de Antonio y va a valerle del poder de la danza y de los tambores, que calentarán su sangre de «prieta, quemada en ti misma», y luego no podrá abandonarlo.

Guillén usa en este poema una serie de imágenes sensuales combinadas con palabras onomatopéyicas del repique del tambor:

—«te voy a beber de un trago
como una copa de ron».

—«aquí molarán tus ancas
la zafra de tu sudor».

—«repique, repique, pique,
pique, repique, po!

Interesante la alusión al *toro* y a *torear*, usados aquí con significado de vigor y erotismo.

«Chévere»

«Chévere» (página 111) es un brevísimo poema de sólo diez versos octosílabos, donde nos describe al valentón pendenciero y figurín que se impone por la fuerza de su navaja. Cuando su negra lo engaña, la navaja se hace violenta y loca..., «y entonces pica, que pica / carne de la negra mala».

Esta fórmula mágica está representada por la jitanjáfora MAYOMBE-BOMBE-MAYOMBÉ. Va describiendo a la culebra con sus ojos de vidrio y sus movimientos para luego ordenar el ataque físico con el hacha.

En la última parte del poema se enumeran sus funciones vitales seguidas de la palabra mágica ¡SENSEMAYÁ!, para que al cesar estas funciones, muera la serpiente. Al conjuro de la palabra llega la muerte y el poema va decreciendo en intensidad, hasta terminar casi en un susurro.

«Balada del
güije»

En la «Balada del güije» (página 116), muestra otro aspecto turbio y profundo de la psicología de los negros: la superstición ante el *güije*, especie de gnomo maligno de la mitología afrocubana. También destaca la conformidad de los negros ante hechos que consideran inevitables, predestinados u ordenados por fuerzas sobrenaturales contra las que no se puede luchar.

El tema del poema es la lamentación de una madre negra porque su niño se ahogó en el río, ya que un espíritu malo (el güije) lo ordenó y ejecutó. La madre relata dramáticamente su muerte a pesar del amuleto de su cuello (el collar), pero Changó, la suprema deidad, no quiso salvar a su hijo y ahora reposa en el fondo del río.

El poema está dividido en tres partes, precedida cada una de ellas por el grito:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque;
Güije, que se vaya el güije!²⁰

Guillén usa figuras de gran fuerza dramática, como la personificación del río (sacó la mano, le apagó los ojos, etc.), así como imágenes de terror: *aguas turbias y bondas, uñas de codrilo frenéticas*, etc.

«Maracas»

«Maracas» (página 117) anuncia ya su poesía de oposición y lucha contra el «yanki», al que considera culpable de la actitud de prostitución al *dollar* de algunos cubanos.

En el poema están ausentes el ritmo y la musicalidad que hemos observado en los anteriores, pero da énfasis al tema con comentario irónico sobre las dos clases de maracas que hay en Cuba: una clase simboliza al tipo de cubano que adula al turista porque trae el dinero y que se le presenta tan pronto llega al puerto. Ésta es la maraca *acróbata, equilibrista*, la que ha perdido toda asociación con la música.

Pero hay en Cuba otra clase de maraca: la genuina, la del músico del sexteto. Ésta no va al puerto a recibir al yanqui (es antiimperialista) y simboliza al cubano con anhelos de inde-

dentro de él se ha reunido la sangre de sus dos abuelos: el africano (conquistado) y el español (conquistador), pero ambos cansados y tristes por las fatigas de la conquista y de la esclavitud.

Presenta alternadamente la pena del negro Taita Facundo y la de don Federico y los recuerdos del pasado que los unen:

—¡qué de barcos, qué de barcos!...

—¡qué de negros, qué de negros!

Uno grita (el blanco); otro calla (el negro); ambos andan distintos caminos; pero, al fin, funden y unen sus sangres. Aquellas dos actitudes separadas se igualan dentro del poeta, y así termina el poema con versos que se van acortando y cuyo significado es que la distancia entre ambos va desapareciendo al unirse en el sufrimiento y en la alegría:

—los dos del mismo tamaño
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

«Sensemayá» «Sensemayá» (página 114), junto con la «Balada del Güijé», está situado dentro de la línea de la poesía negra subjetiva. Ambos muestran la captación por Guillén de algo hondo y misterioso en el alma del negro. En «Sensemayá» vemos ese fondo turbio al interpretar el ritual sacro para matar una serpiente, animal totémico, y el autor trata de acercarnos al misterio de sus almas.

En el folklore africano son frecuentes los cantos de esta índole, ya que los negros trajeron de África sus procedimientos de magia, y tanto la danza como el canto eran parte de esos procedimientos. Cuando un negro quería sol, viento o lluvia, bailaba y cantaba e invocaba a sus dioses con palabras rituales pronunciadas en alta voz, sonora y musicalizada.

De las danzas animales conservadas en Cuba, ésta de matar la serpiente es una de las más populares y de mayor riqueza folklórica. El antiguo baile se ejecutaba el día de Reyes (6 de enero). Los cantores entonaban sus palabras simbólicas y las acompañaban de contorsiones alusivas al acto.

Guillén en este poema reproduce parte del rito para matar la dañina serpiente o culebra, que consiste en repetir ciertas palabras de fuerza mágica para paralizarla y luego liquidarla.

Poco después de *Júbilo y fuga*, publicó su segundo libro: una colección de poemas folklóricos que tituló *Cuaderno de poesía negra* (1934). Dentro de este campo del negrismo, su contribución fue notable, pues además de este *Cuaderno* preparó y publicó dos importantes antologías: en 1935 apareció la *Antología de la poesía negra de América*, y un año después, *Mapa de la poesía negra americana*.

Su tesis de grado para doctorarse en la Universidad de La Habana va a tratar del mismo tema: *Situación de la poesía afroamericana* (1946). En este estudio enfoca el negrismo desde el punto de vista histórico, etnográfico, sociológico, dialectal y literario.

Evolución lírica

Pronto abandonó este campo y se convirtió en un poeta elegíaco, ensimismado y taciturno; es el poeta de *Elegía sin nombre* (1936) y de *Sabor eterno* (1939).

Por último, derivó hacia un neoclasicismo de sesgo católico, al que pertenece su última producción poética *Nuestra Señora del Mar* (1943).

Emilio Ballagas murió joven, en 1954, y con esta muerte prematura las letras cubanas perdieron una figura de gran relieve.

Características de su poesía negroide

La poesía negroide de Ballagas se corresponde con el momento inicial de su lírica pura y presenta las mismas características de su producción de esa época: poesía gozosa, ingenua, sensualista y alegre.

La sensibilidad de Ballagas lo lleva a cultivar la canción de cuna; por su inclinación a las jitanjáforas sensoriales va al deleite de los nombres negros sólo por su sonido; también penetra e interpreta la gracia de las escenas populares. Puede decirse, pues, que su producción negroide se sitúa en la línea externa y sensual de la poesía. Prefiere lo jugoso y grato, el intenso colorido, la riqueza fonética de la lengua de los negros y las reacciones primarias de las gentes de color. Ha dado un gran espacio al simple gesto y esto le ha impedido contemplar al negro desde su centro, como lo ha hecho Guillén, tal vez por la especial condición racial de éste último.

Aunque estas son las características de la producción general de Ballagas, hay algunos poemas dentro de la dimensión subjetiva, como su primera composición de esta modalidad negroide: «Elegía a María Belén Chacón», donde presenta la zona triste y apagada del negro. También en el poema «Actitud» plantea el problema social del negro a través de un monólogo amargo, posiblemente bajo la influencia de Guillén.

Ballagas no viene a lo negro por el camino económico y so-

pendencia económica. Como él, siente orgullo de su pobreza; ocupa su lugar en el sexteto y se conforma al compartir las diversiones del pobre músico negro; beben juntos de su ron barato y se siente feliz al poder compartir con su verdadera función: hacer bailar a Mamá Inés, la simbólica abuela negra cubana, y contribuir a que la rumba sea más sabrosa.

Como se puede apreciar por la lectura de este poema, Guillén sitúa en un segundo lugar la musicalidad. Usa versos de medida variada, aunque predominan los endecasílabos consonantes, que agrupa en estrofas regulares. No emplea el recurso del habla incorrecta, que puede provocar a risa, pero no abandona su popularismo, el cual obtiene principalmente con la simplificación de las figuras literarias. Solamente hace uso de la personificación. Todo el poema es una personificación de las maracas: una, la falsa, saluda, vigila, adula, y la otra, la genuina, siente pudor, riñe, bebe, se gana el pan e ignora al yanqui.

Después de la concepción de este poema, toda la poesía posterior de Guillén va a tomar el camino de la poesía comprometida con mensaje político y está contenida en los libros *España* (1937), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), *El són entero* (1952), *La paloma de vuelo popular* (1958) y *Tengo* (1965).

Emilio
Ballagas

Después de Guillén, es Ballagas el más importante cultivador de la poesía negroide en Cuba, aunque no constituye ésta su única línea poética; dejó abundante producción dentro de la poesía pura.

Nació Ballagas en Camagüey en 1910. Graduado de Pedagogía primero y más tarde de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana, se dedicó por varios años a la enseñanza de la literatura en la Escuela Normal de Santa Clara, en la provincia de Las Villas, y luego en la de La Habana. Este período dedicado a la enseñanza sólo lo interrumpe durante dos viajes de estudios al extranjero patrocinados por el gobierno cubano: uno a Francia en 1937 y otro a los Estados Unidos en 1946.

Su producción
poética

Se dio a conocer como poeta desde los dieciséis años en colaboraciones a periódicos y revistas de su ciudad natal y más tarde en Santa Clara y La Habana. Su primer libro de versos, *Júbilo y fuga*, se publicó en 1931 y recibió grandes elogios de la crítica, que lo consideró como un delicado y espontáneo poeta. Entre estos críticos, Juan Ramón Jiménez fue el más entusiasta, pues lo escogió como uno de los representantes de la línea de la poesía pura e incluyó varios de sus poemas en la antología que preparó: *La poesía cubana en 1936*.

ra, Paula, atraviesa las calles de la ciudad para entregar la ropa limpia. Va acompañada de Caridad y del pequeño Tomás Jacinto, pero este último se niega a caminar y grita pidiendo un automóvil. La madre se queda con el rebelde para quitarle la «perreta» con su zapato.

La recitadora cubana Eusebia Cosme contribuyó al éxito de este poema cuando lo llevó por todos los teatros de la América latina y hasta el Town Hall de New York. (Véase en la página 120.)

«El baile del papalote»

El ciclo de la rumba, tan gustado por todos los poetas del género, se presenta en «El baile del papalote» (página 121). En él identifica a la mulata bailadora con un papalote o cometa que puede ser dirigido en sus movimientos por el bailarín, siempre con la ayuda del ron.

El negro describe el comienzo del baile y podemos ver la intensificación de los movimientos de la bailadora y de la música cuando dice:

Sube, morena, las nalgas,
¡que se ha soltado la música!
Tienes toda la cabuya
y vas subiendo a la altura.
¡Cómo sube la cintura
mientras aumenta la bulla!

Luego va bajando la intensidad de la música y de los movimientos, en parte por la acción del excesivo ron —«estás jalada, mi santa»—, hasta que «recoge cabuya» y baja a la mujer-papalote para recibirla en sus brazos.

Es interesante destacar las metáforas rebuscadas propias del poeta culto que era Ballagas. Una de ellas: «envuelve, José, la música / en un ovillo de claves».

«Comparsa habanera»

«Comparsa habanera» (página 123). Este largo poema es como una proyección cinematográfica, llena de color y sonido, de una comparsa de negros. La comparsa es una evocación de las antiguas costumbres africanas adaptadas y criollizadas en la tierra cubana.

Lo que es una comparsa

Entre los bailes tradicionales que trajeron los negros de África, está el baile deambulatorio en hilera: un bailarín tras otro, puestas sus manos en los hombros o en la cintura del que le precede, y deslizándose paso a paso, van en línea sinuosa tras los tambores y el farol que se sitúan al frente. Marchan a pasos brevísimos y arrastrando los pies, de la manera que los cubanos decimos «arrollando», como en un rito procesional que

cial; así lo expresa en su tesis de grado, ya citada: «Nuestra actitud hacia la poesía negra no es la del etnógrafo ni la del sociólogo, mucho menos la del político velado.»

Pero tampoco podemos pensar que por dejar a un lado lo político y social va a crear solamente poesía «tropicalista» ni «pintoresquista». Ballagas busca el vivir del negro y se acerca a ellos como artista y cristiano. Él vive la vida del negro e identifica su gran sensibilidad con ellos al participar de sus risas, llantos, cantos, pasiones y sufrimientos. Cree Ballagas que «Acercarse es conocer y amar»²¹. Por eso puede decirse que su poesía negroide representa un momento de criollismo provocado por su cariño al afrocubano y su fe cristiana.

Su producción dentro de este campo es muy corta. Dejó solamente diecisiete poemas, doce de los cuales fueron recogidos en su *Cuaderno de poesía negra*. Aquí comentaremos los más representativos y que aparecen reproducidos en la parte antológica.

«Para dormir
a un negrito»

«Para dormir a un negrito» (página 119) es el poema más famoso de Ballagas y ha alcanzado gran popularidad por la delicadeza de los sentimientos expresados. Es una canción de cuna en forma de monólogo donde el poeta contrasta con gran habilidad las asperezas de las expresiones de la madre con la delicadeza de sus sentimientos.

En esta nana usa Ballagas el dialecto deformado de los negros y nos presenta, en estrofas cortas de versos de seis sílabas, un poema de encantador acento cantante. La madre negra quiere dormir a su «nengre bonito», y para ello lo arrulla con visiones del futuro y palabras tiernas, donde destaca el contraste del color de su boca (caimito) y el de sus dientes (merengue).

Luego trata de amedrentar al niño, para que se duerma pronto, con «Vicente el loco» y el «tatajú», personajes del folklore cubano; también hace alusión al sonido que emite el sijú, ave cuyo canto es considerado fatídico por los supersticiosos. Repite ingenuamente ciertas palabras buscando la onomatopeya de ese mundo lingüístico donde sustituye el sentido por el sabor, aludiendo con frescura e ingenuidad al estado natural en que predominan las sensaciones de tacto, olfato, paladar y oído.

Termina el poema con gracia, insistiendo en los cuidados tiernos que promete la madre a su «nengre bonito»: matar la pulga y espantar el mosquito.

«Lavandera
con negrito»

Ballagas capta el tema de lo cómico con verdadera gracia en «Lavandera con negrito». Nos presenta una escena popular, un instante de la vida callejera cuando la negra lavande-

mostrar Ballagas es lo dramático de la situación y el sentido de la angustia, pero no la *causa* que ocasiona el mal.

El poeta cuenta la breve anécdota de la muerte de la mulata María Belén Chacón, la negra bailadora que pierde sus pulmones lavando ropa y planchando de madrugada. Repite el nombre de la negra con esa fruición y gusto que siente el autor al estimular el oído y la imaginación con los nombres típicos de los negros. Aquí los repite por sus calidades rítmicas, que nos muestran a la negra como la personificación de la *sandunga* criolla²³.

Termina el poema repitiendo el mismo estribillo del principio, pero disminuyendo las sílabas de los versos para dar la impresión de que la figura muerta de la bailadora va desapareciendo en el cielo, en cualquier lugar entre Santiago y Camagüey.

Usa Ballagas estrofas de metro irregular y consigue el ritmo a través de las repeticiones de palabras sonoras y de sonidos como la *u* y la *o*, con los que imita la música oscura del bongó.

Argyl Pryor Rice ha escrito un magnífico libro, *Emilio Ballagas; poeta o poesía*²⁴, donde destaca la ausencia de adjetivación en este poema en particular, así como en casi todo el *Cuaderno*. La señora Rice cree encontrar la razón de esta característica en las palabras del mismo Ballagas:

Para los que tienen el deber de ahondar, de prever y de vivir una vida responsablemente creadora, la poesía negra ha de ir cada vez más a la raíz, a la hombría cálida del negro, a lo menos adjetivo, a lo no precedero²⁵.

La autora de *Emilio Ballagas; poeta o poesía*, señala que las anteriores palabras se refieren a los aspectos superficiales y profundos del negro afrocubano, pero ni aún en su lenguaje quiere el poeta depender del adjetivo para cantar al negro.

No cabe duda que Ballagas alcanza en su poesía negroide una vida plena, fresca e ingenua, llena de colorido, y que esta producción, vista en conjunto, se caracteriza por el espíritu de júbilo terrenal, sensorial, donde se despiertan los cinco sentidos con alegría. Su mundo es un mundo primitivo, pero lleno de rítmica vida pasional y de amor a las masas negras y mulatas de Cuba.

* * *

Últimos
poetas

Después del año 1938, en que termina el período de auge en Cuba, persisten algunos autores en producir esporádica-

imita las ondulaciones de la serpiente. A veces los bailarines hacen figuras y algunos de ellos caen en éxtasis convulsivo (subirse el santo) y pierden el dominio mental. Algo parecido ocurre en las multitudes que presencian el paso de la comparsa, porque la embriaguez del ron y la emocional arrastran a un entusiasmo común a todos los copartícipes del baile.

Este cuadro pintoresco de fuerte sabor tradicional es el que capta Ballagas y nos transmite en las variadas estrofas de su «Comparsa habanera». De manera muy artística mezcla el castellano puro de algunos versos con palabras onomatopéyicas del sonido de los instrumentos típicos (Bamba venibamba bo, emaforibia yambó / uenibamba uenigó); también incluye expresiones llenas de cambios morfológicos propias de los participantes del rito y de los que ven pasar la comparsa: «apaga la vela / que'l muelto se va...» «A'ora verá como yo no yoro...»

En su vívida descripción nos muestra la creciente furia que va adquiriendo la comparsa detrás de los tambores y el farol, todos borrachos de sol y de ron. Suben la loma (típicas pendientes de las estrechas calles de La Habana colonial) y bailan las negras con candela en las caderas; llegan al clímax la furia y la sensualidad, bien expresadas en estos versos onomatopéyicos:

Retumba la rumba,
hierva la balumba,
y con la calunga
arrecia el furor²².

Con la llegada de la noche, la comparsa no atenúa su loca marcha y sigue por la plaza de la Catedral y la calle de San Juan de Dios, ahora acompañada por la luna, que compara con una negra de anchas caderas y de bata blanca almidonada. La luna también baila en la plaza de la noche con una comparsa de estrellas detrás.

Asocia entonces Ballagas la comparsa con una serie de presagios supersticiosos propios del ancestro, que les hacen ver relámpagos como navajas que cortan la noche, grillos y güijes, el «ánima sola» que anda por los tejados. Todo esto los hace comenzar a disminuir sus ímpetus, y cierra el poema con la comparsa muriéndose a lo lejos.

Es un poema que se puede *ver* y *oír*.

El tema social

«Elegía de María Belén Chacón» (página 126) es el único de los poemas incluidos en *Cuaderno* que trata problemas económicos y sociales, aunque se ve claramente que lo que quiere

PADRE NUESTRO (en congo)

Tendúndu Kipungulé
 Maní masongo silánbansa
 Sese maddié silánbáka
 Bica dioko bica ndiambe
 Sese maddié, sese maddié.

CANTO PARA BAJAR EL MACUTO

Patti patti patti
 npémba ¡simbico!
 Patti patti patti
 npémba ¡simbico!

Ya e ya patimpolo
 ya ya ya patimpolo
 Que vamos a ver
 Goya ya que patimpolo
 Pa to lo mundo, simbico.

Ya ya ya, María Nganga
 Lo simbico, que patimpolo
 Mambé mambé ¡Dió!
 Chikiringoma recogé
 chikiringoma, a recogé
 vamos recogé.

CANTO A UNA YAYA CIMARRONA ²⁸

¡Tumba, tumba yayita!
 Mi Nganga yatumba
 ¡Como tumba yayita!
 Mi siete rayo,
 Tumba Yayita...

CANTO A IROKO ²⁹

Curukarukú yeyé euré oguttá
 Omolé ambio oumolé
 Omole ambio oumolé

mente sus poesías negroides. Reproducimos el poema «Mari Sabel», de José A. Portuondo (página 129). Este autor nació en 1911 y ha escrito varios poemas que pensó publicar en forma de libro, que nunca ha llegado a ver la luz. Vicente Gómez Kemp, nacido en 1914, tiene un libro, *Acento negro* (1934), y en él aparece la graciosa estampa «Negrito preguntón» (página 131). Otros poemas de este autor son: «Rumba de tumba y dale» y «Són con punta». Son conocidos también el pianista y compositor Ignacio Villa, autor de una nana, «Drumi mobila», en la que usa el mismo tema de Ballagas.

En todos estos poemas se repiten las características ya vistas y que llevaron el género al agotamiento. A veces aparecen composiciones tardías como las de Carmen Cordero, que publicó en Camagüey, en 1949, el libro *Presencia negra*, pero hoy puede decirse que se ha cerrado el ciclo y que la poesía negroide es un género terminado en Cuba.

* * *

CANTOS LITÚRGICOS DE NEGROS ESCLAVOS

Cuba
Siglos XVIII y XIX

REZO DE MAYOMBERO ²⁶

Casimba yeré
Casimbangó
y salí de mi casa,
Casimbangó
yo vengo a buscá... ²⁷
Dame sombra Ceibita
Ceiba da yo sombra,
Dame sombra palo Cuaba
Dame sombra palo Yaba
Dame sombra palo Caja
Dame sombra palo Tengue
Dame sombra palo Grayúa
Dame sombra palo Wakibango
Dame sombra palo Caballero
yo vine a bucá...

y el otro echado en el suelo.
 Aquél, con un bejuquillo,
 acaricia al compañero
 que revolcándose ríe
 al sentir el cosquilleo...
 El niño que ríe es blanco...
 El que lo acaricia, negro...

Dos hombres están furiosos
 en el batey de un ingenio.
 ¡Dos hombres! De pie está el uno,
 y el otro atado en el suelo.
 Aquél, con un fuerte látigo,
 despedaza al compañero,
 que revolcándose grita
 de dolor y rabia lleno...
 El hombre verdugo es blanco;
 el hombre víctima, negro.

COLORES

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

EL ÚLTIMO ESCLAVO

Manuel Serafín Pichardo

Recia espalda y anchurosa,
 corta frente, cuerpo bajo,
 y la pasa entrecanosa
 como gris espumarajo.

Tez abrupta, sin perfil,
 cual escamoso terrón,
 donde blanquea el marfil
 en la grieta del carbón.

Omolé ambio yán
Yán yán Irokó

TOQUE DE CABILDO

¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri mambo
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri diambo
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri dinga
¡Engó teramene!

CANTO DE COMPARSA

—Ma Rosario ta malo.
(¡Cángala lagontó!)
—A be qué cosa tiene
(¡Cángala lagontó!)
—Tiene barriga y doló.
(¡Cángala lagontó!)
—Etá embarazá.
(¡Cángala lagontó!)
—Culebra l'asuttá.
(¡Cángala lagontó!)
—¿Qué animá son ese?
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Yo coge guataca.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Tierra con l'asaó.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Ma Rosario ta buena.
(¡Báquini ba di ba yo!)
—Mañana ba trabajá.
(¡Báquini ba di ba yo!)

NEGRO Y BLANCO

Diego Vicente Tejera

Dos niños están jugando
en el batey de un ingenio.
¡Dos niños! De pie está el uno

LA MULATA

Bartolomé Crespo Borbón
(Creto Gangá)

Es un compuesto de todo,
es entre hereje y cristiana,
es como su misma piel,
entre negra y entre blanca ;
es lo mismo que la trucha
que fluctúa entre dos aguas ;
pulga que quieta atormenta,
y pacífica si salta ;
pimiento que visto gusta,
y que comido da rabia ;
licor que olido conforta,
y que bebido emborracha ;
cantárida que da vida
unas veces, y otras mata.
Pero como hemos de verla
no es en estado de esclava,
sino cuando libremente
y por sus respetos anda.
Ésa, en fin, a quien parece
muy poco toda la acera
por donde pasa, y con cuyos
contoneos de caderas
hace agitar por do marcha
cortinas, toldos y muestras.
Que más que mujer parece,
por lo que se contonea,
una barquilla azotada
por el viento y la marea ;
empinando papalote
cambiando con ligereza ;
maja 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 ;

Vino en un barco negrero
del África Occidental,
y le atezó el más fiero
toque del sol tropical.

Cual profundos arponazos,
de la esclavitud testigos,
muestra en tobillos y brazos
las huellas de sus castigos.

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

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

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

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

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

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

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

como en un rapto de locura... Y de pronto, a un vago impulso,
atravesando las aceras como en un rápido zig-zag,
hacen temblar a las farolas con un temblor epilepsial.

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

Pasa una guardia numerosa
que va estremeciendo sus cuerpos con el más lúbrico ademán...
Cesa la música de pronto, suben las voces por encanto
cual si llegaran al final...
Es «él» que viene: todos callan.
¡Hay un silencio emocionante, se siente el fuerte respirar:
en la cabeza de una joven, sobre el escudo legendario
lleva un símbolo animal!

En la calleja solitaria
se enrosca la comparsa como una culebra colosal.

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

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

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 algún titán—,
de entre los pechos que jadean
sale un soplido sibilante como el del viento sobre el mar,

molinillo de batir
chocolate en mano diestra.

LA COMPARSA

Felipe Pichardo Moya
Cuba

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

En el silencio de la noche
hombres, mujeres, niños, cantan con un monótono compás;
los unos detrás de los otros en una fila inacabable,
van agarrados por los hombros con un temblor epilepsial.
Los ojos brillan en las órbitas
chispeando como un puñal en la siniestra oscuridad,
y los cuerpos se descoyuntan con una furia demoníaca
al impulso irresistible de los palitos y el timbal.

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

Vienen primero los muchachos
llevando hachones cuyas luces el viento hace temblequear;
y un gran tumulto de mujeres, con los brazos extendidos,
haciendo estremecer sus hombros y sus caderas, van detrás.
Suben las voces por encanto,
y luego vuelven a bajar;
la música, ronca y monótona, va evocando mil raras cosas
como el simún cuando remeda el estertor de algún titán,
y de los pechos que jadean
sale un soplido sibilante: ¡tal el del viento sobre el mar!

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

Uno, dos, tres, cuatro hércules
con sus trajes más chispeantes y el paso esclavo del compás,
van apoyando sobre el vientre unas farolas gigantes cas
que un equilibrio penoso parecen irse a derribar.
Dan unos pasos hacia el frente,
luego dan otros hacia atrás

Cara y cruz, tú, bongosero:
 risa blanca y piel morena
 cuando mi cuero resuena
 la bóveda de tu mano,
 el blanco repita: hermano,
 brazo a brazo, voz serena.

CLAVES

Cerca de mí, contra el viento,
 la tibia garganta sabe
 la negra voz de la clave.
 Detrás de mí, sin lamento,
 la guitarra, por momento,
 se queda desamparada;
 ceñida no, desligada
 del seco llanto de cruz
 que a gotas hiere de luz
 la larga bata rosada.

CONTRABAJO

Si aquí la fama derrama
 virutas sobre tu caja,
 sencilla fue la mortaja:
 polvo, sombra, seca rama.
 Oculta mano de grama
 resbala por tu cordaje.
 Hoy, olvidado moblaje
 en casa del cumbanchero:
 con plata no, sin dinero,
 pero con mucho coraje.

CORNETÍN

Llaves, caracol de cobre
 en el azul trompetero,
 hacia lo alto viajero
 en espera que te nombre,
 con ansias de lo que sobre
 para tu gloria futura.

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.

SEXTETO

Ramón Guirao
Cuba

GUIARRA - TRES

Boca, lágrima, madera,
cuerda de acero y espina
al dedo que no te afina
clavándose en tu cadera.
Amante de larga espera,
espera larga de amante.
Jacinto, nata, flamante
galope de cal y plata,
diapasón de agua escarlata
para mi sangre quemante.

MARACAS

Quien por el aire te ve,
china furiosa de fibra,
revuelo de mangas vibra
en ademán que yo sé...
Aquí dentro te clavé,
por dolorosa empuñada,
fruta de mano morada.
Nueva pared para el tope:
al ritmo de tu galope
vieja canción recordada.

BONGÓ

Que no te escuche el rumbero
caliente de llama entera,
que dentro de ti no muera
el látigo del negrero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cornavoz de punta dura
clavado en el firmamento
del són, imagen de viento
en fijo salto de miura.

BAILADORA DE RUMBA

R. Guirao
Cuba

Bailadora de guaguancó,
piel negra,
tersura de bongó.

Agita la maraca de su risa
con los dedos de leche
de sus dientes.

Pañuelo rojo
—seda—,
bata blanca
—almidón—,
recorren el trayecto
de una cuerda
en un ritmo afrocubano
de
guitarra,
clave
y cajón.

¡Arriba, María Antonia.
Alabado sea Dió!
Las serpientes de sus brazos
van soltando las cuentas
de un collar de jabón.

LA RUMBA

José. Z. Tallet
Cuba

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

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

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!

LITURGIA

Alejo Carpentier
 Cuba

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

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

El gallo murió
 ¡Yamba ó!
 en el rojo altar
 del gran Obatalá.

Aé, aé,
 salió el diablito
 —¡cangrejo de Regla!—
 saltando de lao.
 En su gorro miran
 ojos de cartón:
 ¡brujo de Senegal,
 tabú y carnaval!

Aé, aé,
 cencerro de latón,
 de paja la barba,
 de santo el bastón.

¡Tiembla, congo! ¡Dale candela!
 ¡Chivo lo rompe! ¡Chivo lo pagó!

Endoco endiminoco,
 efimere, bongó.
 Enkiko baragofia,
 ¡Yamba ó!

¡Hierve botija!
 ¡Calienta pimienta!
 Siete cruces
 arden ya
 con pólvora negra
 —incienso arará—.

Los muertos llaman,
 ¡cucha el majá!
 Teclean las claves
 a la tibia con tibia,
 tic-tic de palitos.
 ¡Retumba y zumba!
 Tam-tam de atabal,
 timbal de tambor.

¡Rumba en tumba!
 Tambor de cajón
 y ecón con ecón.

Papá Montero,
 marimbulero:
 ñañigo chévere
 bongosero.
 El Iyamba gritó:
 ¡Yamba ó!
 ¡Quien robe comida,
 palo tendrá!

Un negro corrió
 ¡Yamba ó!
 ¿Tú lo cogiste?
 ¡Por boca rodó!

Aé, aé,
 volvió el diablito:
 los muertos comieron,
 la botija cayó.

Aé, aé,
 la luna se va,
 ¡anima la danza!
 el diablito se fue.
 ¡Diez nuevos ecobios
 bendice Eribó!
 Retumban las tumbas
 en casa de Acué
 ¡Yamba ó!
 ¡El gallo cantó!

CANCIÓN

A. Carpentier
 Cuba

Eclipsa la ciudad, Domnisol de Negroluto;
 regaliz que riega regalía;
 María que te vio endomingado,
 con cáliz congo te sabe bautizado.

El alba batahola
 de bata y ola,
 bata-cola de percal,
 blanca de cal,
 con encaje de nata.

¡Calicanto!
 ¡Cal y canto!
 Cálido canto,
 con belfo y coba
 del diablo santo.

Para funeral
 contrabajo, cornetín, tambora,
 tambor de mora,
 en casa de pastora
 la de Atarés.

¡Al monte mi bayo!
 Al monte manigüero,
 donde montuno, como sol curandero,
 hizo del gallo plumero
 el chévere congo
 Papá Montero.

HERMANO NEGRO

Regino Pedroso
Cuba

¡Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
Negro, hermano negro,
yo estoy en ti: ¡canta!
Tu voz está en mi voz,
tu angustia está en mi voz,
tu sangre está en mi voz...
También yo soy tu raza!

¡Negro, hermano negro,
el más fuerte, el más triste,
el más lleno de cantos y lágrimas!

Tú tienes el canto,
porque la selva te dio en sus noches sus ritmos bárbaros;
tú tienes el llanto,
porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas.

¡Negro, hermano negro;
más negro por dolor que por la raza!

Tú fuiste libre sobre la tierra,
como las bestias, como los árboles,
como tus ríos, como tus soles...
Fue carcajada bajo los cielos tu cara ancha.

Y luego, esclavo,
sentiste el látigo
encender tu carne de humana cólera,
y ardiendo en llanto
cantabas.

¡Negro, hermano negro!
¡Tan fuerte en el dolor que al llorar cantas!

Para sus goces
el rico hace de ti un juguete.
Y en París, y en New York, y en Madrid, y en La Habana,
igual que bibelots,
se fabrican negros de paja para la exportación;

hay hombres que te pagan con hambre de risa:
 trafican con tu sudor,
 comercian con tu dolor,
 y tú ríes, te entregas y danzas.

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

¿Y es sólo por tu piel? ¿Es sólo por color?
 No es sólo por color; es porque eres,
 bajo el prejuicio de la raza,
 hombre explotado.

Negro, hermano negro,
 silencio un poco tus maracas.

Y aprende aquí, y mira allí,
 y escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro,
 entre un clamor de angustia esclava,
 ansias de hombre,
 iras de hombre,
 dolor y anhelo humano de hombre sin raza.

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

Aprende aquí,
 y escucha allá,
 y mira allá en Scottsboro, en Scottsboro,
 bajo vestido de piel negra,
 hombres que sangran.

Negro, hermano negro;
 más hermano en el ansia que en la raza.
 Negro en Haití, negro en Jamaica, negro en New York, negro en La Habana,
 dolor que en vitrinas negras vende la explotación,

escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro, en Scottsboro.
 Da al mundo con tu angustia rebelde
 tu humana voz...
 ¡y apaga un poco tus maracas!

CARIDÁ

Marcelino Arozarena
 Cuba

«¡Guasa, Columbia, a conconcó mabó!»

La garganta de aguardiente raja en el eco rojizo
 y en la fuga galopante del bongó
 hay desorden de sonidos desertores del embriago
 y rugiente tableteo del rabioso pacatá.
 ¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,
 la pulposa,
 la sabrosa,
 la rumbosa y majadera Caridá?

La mulata que maltrata la chancleta chacharosa
 en el roce voluptuoso,
 en el paso pesaroso
 de su grupa mordisqueante y temblorosa,
 tentadora del amor.

La epilepsia rimbombante que revuelve sus entrañas,
 el sopor electrizante que le endulza la emoción,
 resquebraja su cintura
 y la exprime con locura
 en la etiópica dulzura del sabroso guaguancó,
 que es embrujo en el reflujó de la sangre azucarada
 y es espasmo en el marasmo del trepidante bongó.

«¡Guasa, Columbia, a conconcó mabó...!»

¿Por qué no viene a la bacha la rumbera Caridá,
 si su risa guarachera de mulata sandunguera,
 cuando la rumba delira,
 llama, rabia, grita y gira,
 percutiendo poderosa sobre el parche del bongó?
 En dulce sopor que embriaga de la magia del embó,

este diablo de mulata resquebraja la cintura
y la exprime con locura en la dulzura del sabroso guaguancó.

«¡Guasa, Columbia, a conconcó mabó...!»

¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,
la pulposa,
la sabrosa,
la rumbera, majadera y chancletera Caridá?

NEGRO BEMBÓN

Motivos de són
Nicolás Guillén
Cuba

¿Por qué te pone tan bravo,
cuando te dicen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de tó;

sin pega y con harina,
negro bembón;

majagua de dril blanco,
negro bembón;

zapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de tó;

¡Caridá te mantiene,
te lo da tó!

AY, NEGRA, SI TÚ SUPIERA...

¡Ay, negra,
si tú supiera!

Anoche te ví pasar,
y no quise que me viera.

A él no le hará como a mí,
que cuando no tuve plata
te corrite de bachata,

sin acordarte de mí.
 Sóngoro, cosongo,
 songo be;
 sóngoro, cosongo
 de mamey;
 sóngoro, la negra
 baila bien;
 sóngoro de uno,
 sóngoro de tre.
 Aé,
 vengan a ver;
 aé, vamo pa ver;
 ¡vengan, sóngoro cosongo,
 sóngoro cosongo,
 de mamey!

MULATA

Motivos de són
 Nicolás Guillén
 Cuba

Ya yo me enteré, mulata,
 mulata, ya sé que dice
 que yo tengo la narice
 como nudo de corbata.
 Y fijate bien que tú
 no ere tan adelantá,
 porque tu boca e bien grande,
 y tu pasa, colorá.
 Tanto tren con tu cuerpo,
 tanto tren;
 tanto tren con tu boca,
 tanto tren;
 tanto tren con tu sojo,
 tanto tren...
 Si tú supiera, mulata,
 la verdá;
 ¡que yo con mi negra tengo,
 y no te quiero pa ná!

BÚCATE PLATA

Búcate plata,
 búcate plata,
 porque no doy un paso má:
 etoy a arró con galleta,
 na má.
 Yo bien sé cómo etá to,
 pero viejo, hay que comer:
 búcate plata,
 búcate plata,
 porque me voy a correr.
 Depué dirán que soy mala,
 y no me querrán tratar,
 pero amor con hambre, viejo,
 ¡qué va!
 Con tanto zapato nuevo,
 ¡qué va!
 Con tanto reló, compadre,
 ¡qué va!
 Con tanto lujo, mi negro,
 ¡qué va!

MI CHIQUITA

Motivos de són
 Nicolás Guillén
 Cuba

La chiquita que yo tengo,
 tan negra como é,
 no la cambio por ninguna,
 por ninguna otra mujer.
 Ella lava, plancha, cose,
 y sobre tó, caballero,
 ¡cómo cocina!
 Si la vienen a bucar,
 pa bailar,
 pa comer,
 ¡ella me tiene que llevar,
 o traer!
 Ella me dice: mi santo,
 tu negra no se te va:

¡búcame,
búcame,
pa gozar!

TÚ NO SABE INGLÉ

Con tanto inglés que tú sabía,
Vito Manué,
con tanto inglés, no sabe ahora
decir: yé.
La mericana te buca,
y tú le tiene que huir:
tu inglés era de trai guan,
de trai guan y guan tu tri...
Vito Manué, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.
No te 'namore más nunca,
Vito Manué,
si no sabe inglés,
¡si no sabe inglés!

CANCIÓN DEL BONGÓ

Sóngoro Cosongo
Nicolás Guillén
Cuba

Esta es la canción del bongó:
Aquí, el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: «ahora mismo»;
otros dicen: «allá voy».
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan al mismo són,
cueripardos o almiprietos,
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.
¡Aquí, el que más fino sea,
responde, si llamo yo!

En esta tierra mulata,
 de africano y español
 (Santa Bárbara de un lado,
 del otro lado, Changó),
 siempre falta algún abuelo,
 cuando no sobra algún Don,
 y hay títulos de Castilla,
 con parientes en Bondó;
 vale más callarse, amigos,
 y no menear la cuestión,
 porque venimos de lejos
 y andamos de dos en dos.
 ¡Aquí, el que más fino sea,
 responde, si llamo yo!

Habrá quien llegue a insultarme,
 pero no de corazón;
 habrá quien me escupa en público,
 cuando a solas me besó...
 A ése le digo:

—Compadre,
 ya me pedirás perdón,
 ya comerás de mi ajiaco,
 ya me darás la razón,
 ya me golpearás el cuero,
 ya bailarás a mi voz,
 ya pasearemos del brazo,
 ya estarás donde yo estoy:
 ¡ya vendrás de abajo arriba,
 que aquí el más alto soy yo!

CANTO NEGRO

Sóngoro Cosongo
 Nicolás Guillén
 Cuba

¡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 serambó,
aé,
yambó,
aé.

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

VELORIO DE PAPÁ MONTERO

Sóngoro Cosongo
Nicolás Guillén
Cuba

Quemaste la madrugada:
con fuego de tu guitarra:
¡Zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva
bajo luna muerta y blanca!

El són te salió redondo
y mulato como un níspero.

Bebedor de trago largo,
garguero de hoja de lata,
en mar de ron barco suelto,
jinete de la cumbancha:
¿qué vas a hacer con la noche,
si ya no podrás tomártela,
ni qué vena te dará
la sangre que te hace falta,
si se te fue por el caño
negro de la puñalada?

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
fue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto;
dicen que él era tu ecobio,
pero te trajeron muerto;
el hierro ni apareció,
pero te trajeron muerto...

Y se acabó Baldomero,
¡zumba, canalla y rumbero!

Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra;
para tu pequeña muerte
con esas dos velas sobra.
Y aún te alumbran más que velas,
la camisa colorada,
que iluminó tus canciones,
la prieta sal de tus sonos
y tu melena planchada.

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra
y allí se quedó clavada.
Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche
¡y te la puse de almohada!

RUMBA

Sóngoro Cosongo
Nicolás Guillén
Cuba

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.
Jenjibre y canela...
¡Malo!
Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
con Fela.

Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:
rumbera buena,
rumbera mala.

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

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

Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta;
resaca de tela blanca
sobre tu carne trigüeña.
Locura de bajo vientre,
aliento de boca seca;
el ron, que se te ha espantado,
y el pañuelo como riendas.

Ya te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
cuando como ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera

buena;
o hacia mi ternura vayas,
rumbera
mala.

No ha de ser larga la espera,
rumbera

buena;
ni será eterna la bacha,
rumbera

mala;
te dolerá la cadera,
rumbera

buena;
cadera dura y sudada,
rumbera

mala...
¡Último
trago!

¡Quítate, córrete, vámonos...!

¡Vamos!

SECUESTRO DE LA MUJER DE ANTONIO

Sóngoro Cosongo
Nicolás Guillén
Cuba

Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa
de un són,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción.
Záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba;
y si Antonio se disgusta
que se corra por ahí:
¡la mujer de Antonio
tiene que bailar aquí!

Desamárrate, Gabriela.
Muerde

la cáscara verde,
pero no apagues la vela;
tranca la pájara blanca,
y vengán de dos en dos,
que el bongó
se calentó...

De aquí no te irás, mulata,
ni al mercado ni a tu casa;
aquí molerán tus ancas
la zafra de tu sudor:
repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
pó!

Semillas las de tus ojos
darán sus frutos espesos;
y si viene Antonio luego
que ni en jarana pregunte
cómo es que tú estás aquí...

Mulata, mora, morena,
que ni el más toro se mueva,
porque el que más toro sea
saldrá caminando así;
el mismo Antonio, si llega,
saldrá caminando así;
todo el que no esté conforme,
saldrá caminando así...

Repique, repique, pique,
repique, repique, pó;
¡prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción!

CHÉVERE

Sóngoro Cosongo
Nicolás Guillén
Cuba

Chévere del navajazo
se vuelve él mismo navaja:
pica tajadas de luna,
mas la luna se le acaba;

pica tajadas de canto,
mas el canto se le acaba;
pica tajadas de sombra,
mas la sombra se le acaba;
¡y entonces, pica, que pica,
carne de la negra mala!

PREGÓN

¡Ah,
qué pedazo de sol,
carne de mango!

Melones de agua,
plátanos.

¡Quencúyere, quencúyere,
quencuyaré!
Que la casera
salga otra vez...

Sangre de mamey sin venas,
y yo que sin sangre estoy;
mamey p'al que quiera sangre,
¡que me voy!

Trigueña de carne amarga,
ven a ver mi carretón;
carretón de palmas verdes,
carretón;
carretón de cuatro ruedas,
carretón;
¡carretón de sol y tierra,
carretón!

BALADA DE LOS DOS ABUELOS

West Indies Ltd.
Nicolás Guillén
Cuba

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
— ¡Me muero!
(dice mi abuelo negro).
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos.
— ¡Me canso!
(dice mi abuelo blanco).
¡Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro!
— ¡Me muero!
(dice mi abuelo negro).
¡Oh costas de cuello virgen,
engañadas de abalorios!
— ¡Me canso!
(dice mi abuelo blanco).
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del Trópico!
¡Oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!...

¡Qué de barcos, qué de barcos!
¡Qué de negros, qué de negros!
¡Qué largo furor de cañas!
¡Qué látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre,
venas y ojos entreabiertos,

y madrugadas vacías,
 y atardeceres de ingenio,
 y una gran voz, fuerte voz,
 despedazando el silencio.
 ¡Qué de barcos, qué de barcos!
 ¡Qué de negros!
 Sombras que sólo yo veo,
 me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita,
 y Taita Facundo calla;
 los dos en la noche sueñan,
 y andan, y andan.
 Yo los junto: —¡Federico!
 —¡Facundo! Los dos se abrazan.
 Los dos suspiran. Los dos
 las fuertes cabezas alzan,
 los dos del mismo tamaño,
 bajo las estrellas altas;
 los dos del mismo tamaño,
 ansia negra y ansia blanca;
 los dos del mismo tamaño,
 gritan, sueñan, lloran, cantan.
 Sueñan, lloran, cantan.
 Lloran, cantan.
 ¡Cantan!

SENSE MAYÁ

West Indies Ltd.
 Nicolás Guillén
 Cuba

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene ojos de vidrio,
 la culebra viene, y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio en un palo,
 con sus ojos de vidrio.
 La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;

caminando se esconde en la yerba.
¡Caminando sin patas!

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar:
¡no puede caminar,
no puede correr!
La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
¡no puede respirar,
no puede morder!

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Sensemayá, se murió!

BALADA DEL GÜIJE

West Indies Ltd.
Nicolás Guillén
Cuba

¡Ñeque, que se vaya el ñeque,
güije, que se vaya el güije!

Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortugas,
cabezas de niños negros.
De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.
Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras,
y estrangula a los viajeros...

¡Ñeque, que se vaya el ñeque,
güije, que se vaya el güije!

Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas torcidas,
sus largas orejas, rectas.
¡Ay, que se comen mi niño
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!
— ¡Huye, que el coco te mata!
¡Huye, antes que el coco venga!
¡Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja!

¡Ñeque, que se vaya el ñeque,
güije, que se vaya el güije!

Pero Changó no lo quiso...
 Salió del agua una mano
 para arrastrarlo... Era el güije.
 Le abrió en dos tapas el cráneo,
 le apagó los grandes ojos,
 le arrancó los dientes blancos,
 e hizo un nudo con las piernas
 y otro nudo con los brazos...

Mi chiquitín, chiquitón,
 sonrisa de gordos labios,
 con el fondo de tu río
 está mi pena soñando,
 y con tus venitas secas,
 y tu corazón mojado...

¡Ñeque, que se vaya el ñeque,
 güije, que se vaya el güije!

¡Ah, chiquitín, chiquitón,
 pasó lo que yo te dije!

MARACAS

West Indies Ltd.
 Nicolás Guillén
 Cuba

De dos en dos,
 las maracas se adelantan al yanqui
 para decirle:
 —¿Cómo está usted, señor?

Cuando hay barco a la vista,
 están ya las maracas en el puerto
 vigilando la presa excursionista
 con ojos vivos y ademán despierto.
 ¡Maraca equilibrista,
 güiro adulón del dólar del turista!

Pero hay otra maraca, con un cierto
 pudor, que casi es antiimperialista.
 Es la maraca artista,
 que no tiene que hacer nada en el puerto.

A ésa le basta conque un negro pobre
 la sacuda en el fondo del sexteto;
 riñe con el bongó, que es indiscreto,
 y el ron que bebe es del que al negro sobre.
 Ésa, ignora que hay yanquis en el mapa,
 vive feliz, ralla su pan sonoro,
 y el duro muslo a Mamá Inés destapa,
 y bruñe y pule más la rumba de oro.

S A B Á S

West Indies Ltd.
 Nicolás Guillén
 Cuba

Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,
 pedir su pan de puerta en puerta.
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro bueno.)

Aunque te den el pan, el pan es poco,
 y menos, ese pan de puerta en puerta,
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro loco.)

Yo vi a Sabás, el negro hirsuto,
 pedir por Dios para su muerte.
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro bruto.)

Coge tu pan, pero no lo pidas;
 coge tu luz, coge tu esperanza cierta
 como a un caballo por las bridas...
 Plántate en medio de la puerta,
 pero no con la mano abierta,
 ni con tu cordura de loco:
 aunque te den el pan, el pan es poco,
 y menos ese pan de puerta en puerta.

¡Caramba, Sabás, que no se diga!
 Sujétate los pantalones,
 y mira a ver si te compones
 para educarte la barriga.

La muerte a veces es buena amiga;
 y el no comer, cuando es preciso
 para comer, el pan sumiso,
 tiene belleza. El cielo abriga.
 El sol calienta. Es blando el piso
 del portal. Espera un poco;
 afirma el paso irresoluto
 y afloja más el freno...
 ¡Caramba, Sabás, no seas tan loco!
 ¡Sabás, no seas tan bruto,
 ni tan bueno!

PARA DORMIR A UN NEGRITO

Emilio Ballagas
 Cuba

Drómiti, mi nengre,
 drómiti, ningrito.
 Caimito y merengue,
 merengue y caimito.

Drómiti, mi nengre,
 mi nengre bonito.
 ¡Diente de merengue,
 bamba de caimito!

Cuando tu sea glandi,
 va a sé bosiador...
 Nengre de mi vida,
 nengre de mi amor...

(Mi chiviricoqui,
 chiviricocó...
 ¡Yo gualda pa ti
 tajá de melón!)

Si no calla bamba
 y no limpia moco,
 le va'abré la puetta
 a Visente e'loco.

Si no calla bamba,
 te va'da e'gran sutto.

Te va'a llevá e'loco
dentre su macuto.

De la mata'e güira
te llama sijú.
Condío en la puetta
eta' e'tatajú...

Drómiti mi nengre,
cara'e bosiador,
nengre de mi vida,
nengre de mi amor.

Mi chiviricoco
chiviricoquito.
Caimito merengue,
merengue y caimito.

A'ora yo te acuetta
e'la maca e papito
y te mese suave...
duce... depasito...
y mata la pugga
y epanta moquito
pa que duelma bien
mi nengre bonito.

LAVANDERA CON NEGRITO

Emilio Ballagas
Cuba

Eta tarde lo bañé
y ya etá otra be'echo un puecco.
¡Como buelba'a comé tierra
te ba a cogé la confronta!

Ba'ber que traé una grúa
pa'lebantá
al negro Tomás Jasinto
que no quiere caminá...

¡Caridá!
 ¡Caridá!
 Sigue alante con la ropa,
 que yo me quedo con él
 pa' quitarle la perreta.

Tú ba'bé, Tomá.
 ¡Tú ba a bé quién puede má!

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

Tomá Jasinto,
 tan bedá como que me ñamo Paula
 que tú te ba lebantá y ba a seguí caminando.
 Me boy a quitá e sapato,
 pa'da'te cranque, moreno.

¡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.

EL BAILE DEL PAPALOTE

Emilio Ballagas
 Cuba

Ponte frenillo en los hombros,
 mulata, y en el ombligo.
 Vas a volar en la rumba.
 ¡Te voy a empinar, te digo!

Abre el chal
 que va a empezar
 el baile del papalote.
 ¡Quieta! ¡Aguanta!

Espera, santa...
Del lado que sopla el ron,
¡te voy a empinar, mulata!

Sujeta... Suelta.
Ya flotas
de seda y güin en la rumba.
Cambia. Gira, sube, baja.
¡Cuidado con la culebrilla!
Empínate, papalote.

Empínate, empina ya.
Sube, morena, las nalgas,
¡que se ha soltado la música!
Tienes toda la cabuya
y vas subiendo a la altura.
¡Cómo sube la cintura
mientras aumenta la bulla!

Empínate, papalote.
Empínate, sube más...
Otra vuelta,
cambia,
cambia.
¡Si se rompe la cabuya
no sé dónde irás a dar!

¿Estás dando culebrilla?
Te hace falta contrapeso.
Suéltate un poco la cola
para que bailes serena.
Ábrete la bata blanca,
nadando en rumba, sirena.

¿Sigues dando culebrilla?
Es el ron que sopla fuerte.
Te estás cayendo, mulata.
Estás jalada, mi santa.

Antes que el viento te lleve
voy a empezar a bajarte.
Voy a recoger cabuya...
(Envuelve, José, la música
en un ovillo de claves.)

Baja...
 Baja el papalote.
 Ya está cerca, ya está abajo...
 Morena, ¡ven a mis brazos!

COMPARSA HABANERA

Emilio Ballagas
 Cuba

La comparsa del farol
 (bamba uenibamba bo)
 pasa tocando el tambor.
 ¡Los diablitos de la sangre
 se encienden en ron y sol!

«A'ora verá como yo no yoro.
 (Jálame la calimbanyé...)
 Y'ora verá como yombondombo
 (Júlume la cumbumyanbó).»

El santo se va subiendo
 cabalgando en el clamor.

«Emaforibia yambó,
 Uenibamba uenigó.»
 ¡En los labios de caimito,
 los dientes blancos de anón!

La comparsa del farol
 ronca que roncando va.
 ¡Ronca comparsa candonga,
 que ronca en tambor se va!

Y... ¡Sube la loma!... Y ¡dale al tambor!
 Sudando los congos van tras el farol.
 (Con cantos yorubas alzan el clamor.)
 Resbalando en un patín de jabón,
 sus piernas se mueven al vapor del ron.

Con plumas plumero
 de loro parlero
 se adorna la parda

Fermina Quintero.
Con las verdes plumas
del loro verdadero.
¡Llorando la muerte
de Papá Montero!

La comparsa del farol
ronca que roncando va.
Ronca comparsa Candonga,
bronca de la cañandongá...
¡La conga ronca se va!

Se va la comparsa negra bajo el sol,
moviendo los hombros, bajando el clamor.
Y ¡sube la loma! (Y baja el clamor.
Pasa la comparsa mientras baja el sol.)

Los diablitos de la sangre
se encienden en ron y sol.

Bailan las negras rumberas
con candela en las caderas.
Abren sus anchas narices,
ventanas de par en par,
a un panorama sensual...

La conga ronca se va
al compás del atabal...

¡Sube la loma, dale al tambor!
Sudando los negros van tras el farol.
(Los congos dan vueltas y buscan el sol,
pero no lo encuentran porque ya bajó.)

La comparsa enciende su rojo farol
con carbón de negros mojados de ron.
La comparsa negra meneándose va
por la oscura plaza de la Catedral.
La comparsa conga va con su clamor
por la calle estrecha de San Juan de Dios.

«Apaga la vela,
que el muelto se va.
Amarra el pañuelo,
que lo atajo ya.»

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

La comparsa conga temblando salió
de la calle estrecha de San Juan de Dios.
¡Clamor en la noche del ronco tambor!

Rembombando viene,
rembombando va...
La conga rembomba
rueda en el tambor.
La conga matonga
sube su clamor,
ronda que rondando,
¡ronca en el tambor!

En la oscura plaza del cielo rumbea
la luna. Y sus anchas caderas menea.
Con su larga cola de blanco almidón,
va la luna con
su bata de olán.
Por la oscura plaza de la noche va
con una comparsa de estrellas detrás.

Y la mira el congo, negro maraquero;
suena la maraca. ¡Y tira el sombrero!

Retumba la rumba,
hierve la balumba,
y con la calunga
arrecia el furor.

Los gatos enarcan
al cielo el mayido.
Encrespan los perros
sombrios ladridos.

Se asoman los muertos del cañaverál.
En la noche se oyen cadenas rodar.
Rebrilla el relámpago como una navaja
que a la noche conga la carne le raja.
Cencerros y grillos, güijes y lloronas:

cadena 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».
 Detrás de una iglesia se pierde la ola
 de negros que zumban maruga en la rumba.

Y apaga la vela.
 ¡Y enciende la vela!
 Sube el farol,
 abaja el farol.

Con su larga cola, la culebra va.
 Con su larga cola, muriéndose va
 la negra comparsa del guaricandá.

La comparsa ronca perdiéndose va.
 ¡Qué lejos!... Lejana..., muriéndose.
 Se apaga la vela; se hunde el tambor.
 ¡La comparsa conga desapareció!

ELEGÍA DE MARÍA BELÉN CHACÓN

Emilio Ballagas
 Cuba

María Belén, María Belén, María Belén,
 María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón,
 con tus nalgas en vaivén,
 de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

En el cielo de la rumba
 ya nunca habrá de alumbrar
 tu constelación de curvas.

¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?
 María Belén Chacón, María Belén Chacón.
 ¿Qué ladrido te mordió el vértice del pulmón?

No fue ladrido ni uña,
 ni fue uña ni fue daño.

La plancha de madrugada fue quien te quemó el pulmón,
 María Belén Chacón, María Belén Chacón...

Y luego, por la mañana,
 con la ropa en la canasta, se llevaron tu sandunga,
 tu sandunga y tu pulmón.

¡Que no baile nadie ahora!
 ¡Que no le arranque más pulgas el negro Andrés
 a su tres!

Y los chinos que arman tánganas adentro de las maracas
 hagan un poco de paz.
 Besar la cruz de las claves.
 (¡Líbranos de todo mal, Virgen de la Caridad!)

Ya no veré mis instintos
 en los espejos redondos y alegres de tus dos nalgas.
 Tu constelación de curvas
 ya no alumbrará jamás el cielo de la sandunga.

María Belén Chacón, María Belén Chacón,
 María Belén, María Belén:
 con tus nalgas en vaivén,
 de Camagüey a Santiago...,
 de Santiago a Camagüey.

CANTO FUNERAL

Emilio Ballagas
 Cuba

¡Cundingui,
 cundingui,
 din, din, din!

Bamo llorá
 muetto pobre,
 mañana toca mí
 pasao toca ti.

¡Cundingui,
 din, din, din!

PREGÓN

¡Casera!
Por la calle va el pregón
como un pañuelo de espumas,
como una ola de sabores.

¡Casera!
En ruedas de brisa y sol
cantando pasa el pregón.

El pregón hala una bamba
y la bamba 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!»

El oído va nadando
en ríos de caimito y mango.
Y el olfato respirando
música en pregón de piñas.

Como una ola de sabores,
como un pañuelo de olores,
pasa cantando el pregón.
«¡Piña, guanábana, mango!
¡Mamey!...»

Por la calle va el pregón
en ruedas de brisa y sol.
¡Casera!

MARI SABEL

José A. Portuondo
Cuba

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.

Chorreaba de los bongoes
la pulpa de un són caliente,
se arrastraba en los chachás
un semillero de rumbas
y soplabá en la botija
el ciclón de tus caderas
y el aliento de una bacha,
muchacha,
despampanante.

Y tú saliste a bailar,
mulata,
con tu batona
y tu pañuelo punzó...

—Blanco y rojo,
rojo y blanco:
métele, mi negra, el pie;
tacone són de tacone
repica con lo tacone,
mi negra,
y métele el pie,
aé, aé,
mi negra métele el pie.

—Pica, pica,
pica, pica,
la clave con tu sandunga;

dale do, dale do,
taconaso en el bongó.
—Y al tíbiri
mancontíbiri
siguiendo al tre
con lo pie
y al tíbiri
mancontíbiri
aé, aé,
mi negra, métele el pie.

Se fue encendiendo
en tu bamba
el calor del ron,
y el sol
se tostó con los meneos
de tus caderas
calientes...

La rumba puso en tu cuerpo
el ritmo de su epilepsia;
se encendieron de lujuria
tus ojazos, y en tus piernas
se enredaron las culebras
de las miradas negras.
Y desgarraron tu bata
navajazos de miradas...

—Ya estás desnuda, mulata,
tu carne fresca y dorada...

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

¡Salto!

... Y se rompió el resorte,
mulata,
de tu sandunga.

NEGRITO PREGUNTÓN

Vicente Gómez Kemp
Cuba

—¡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, mañita, poc qué?

—Ben aca, 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,
pue na, 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.)

¹ Cabildos: Asociaciones clandestinas de negros.

² *Mapa de la poesía negra americana*, Madrid, Aguilar, 1936, págs. 91-93.

³ También alude Darío a la hermosura negra en *Prosas profanas*, y tiene algunas notas en prosa acerca de los negros candomberos.

⁴ Arrom, José Juan: *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, 1950, páginas 127-128.

⁵ Los negros de Cuba proceden principalmente de estos pueblos: Lucumí, Carabalí, Congo y Mandinga.

⁶ Número XXX, que comienza: «El rayo surca sangriento...» *Obras Completas* de Martí, v. 16, Editora Nacional de Cuba, pág. 106.

⁷ Tres: especie de guitarra, pero con tres pares de cuerdas en vez de las seis cuerdas de la guitarra clásica. Es una creación cubana.

⁸ «Subir el santo»: el momento en que el bailaror cae en estado de trance porque ha penetrado en su cuerpo el santo u *orisha*.

⁹ Los diablitos son los personajes de la acción pantomímica.

¹⁰ Entrevista periodística concedida a Samuel Feijoo y publicada en el periódico *El Mundo*, La Habana, 1948.

¹¹ Esta peculiaridad no la abandona el cubano ni aun en los momentos de opresión y angustia, como se demuestra con la abundancia de frases burlescas e ingeniosas que corren hoy por toda la Cuba de Castro y con las que tratan de desahogar su frustración y pena.

¹² Hughes tradujo los *Motivos* al inglés y los llamo «Cuban blues».

¹³ A muchos sonos de Guillén se les ha puesto música. Eliseo Grenet ha ilustrado «Si tú supieras...» y «Negro bembón». Emilio Grenet a «Tú no sabe inglés».

¹⁴ La señora Mary Castan de Pontrelly, en su tesis «The Criollo Poetry of Nicolás Guillén» (Yale, 1959), dice: «Son casi imposibles de leer para quien no sea cubano, pues no se puede saborear su sandunga ni acercarse a su musicalidad sin la expresión adecuada. Sólo un cubano puede leerlos adecuadamente, transmitir su emoción y darles sentido.»

¹⁵ Estas palabras sin sentido lógico ya las había usado antes en el poema incluido en *Motivos*, y que empieza: «Ay, negra, si tú supiera...»

¹⁶ Carta que envió Unamuno a N. Guillén en 1932. Éste la publicó al principio de la edición de 1942 de *Sóngoro Cosongo y otros poemas*.

¹⁷ Referencia a la nota 8.

¹⁸ Fernando Ortiz estudia la música de bamba en su libro *Los instrumentos de la música afrocubana*, I, pág. 182. Dice Ortiz que es la música que se produce con la resonancia de los labios para imitar al tambor.

¹⁹ Ver la *Literatura hispanoamericana* de Valbuena Briones, Barcelona, 1965. Señala este autor que los versos de Sor Juana ya tienen los elementos primordiales del género, que luego va a enriquecerse con procedimientos estilísticos modernos.

²⁰ Ñeque: las fuerzas de la fatalidad, el destino.

²¹ Ballagas, «¡Oh, mío Yemayá!», publicado en el periódico *Hoy*, La Habana, 29 de agosto de 1929.

²² *Calunga* está usada en una acepción propia del centro de Cuba: se refiere al deseo sexual reprimido.

²³ Ya hemos visto este placer de Ballagas en usar nombres: Tomá Jasinto y Caridá, en «Lavandera...»; Fermína Quintero y Papá Montero, en «Comparsa...». Tanto estimulan estos nombres su oído que llegaron a ser el tema de un poema, «Nombres negros en el són»: allí ocupa el primer plano la mulata Rita Barranco, y alrededor de ella están Sacramento Chave, Ignacio la O, Soledá Zamora, Catalino Almansa y Quirina Varona. En un artículo que escribió Ballagas sobre poesía afrocubana, incluye estas líneas:

Bena-Kamba, Kilemba, Kalunga;
Calabar, Katanga, Difunda.
Saranda, Musumba, Kabango...

y dice: «... lo que acabo de escribir no se trata de un poema. Es una lista de nombres de países africanos que leí en un mapa y los puse a continuación. Algunos poemas negros no tienen mayor significación que esta curiosa lista. Pero tampoco tiene significación el canto del ruisenior y nos agrada...» El artículo se titula «Poesía afrocubana» y fue publicado en *Carteles*, en 1946.

²⁴ Rice, Argyl Pryor: *Emilio Ballagas, poeta o poesía*. Ediciones de Andrea, Colección Studium, 56, México, 1967.

²⁵ Ballagas: «Poesía negra liberada», en *Universidad*, tomo IV, núm. 18, México, julio de 1937.

²⁶ Mayombero: brujo, hechicero.

²⁷ Aquí se nombra el hechizo que se desea.

²⁸ Clase de árbol en Cuba.

²⁹ La *ceiba*, árbol sagrado.

III

LA POESÍA NEGROIDE EN PUERTO RICO

El aporte de Puerto Rico a la poesía negroide se puede reducir a la valiosa producción de un solo poeta: Luis Palés Matos, que junto con los cubanos Guillén y Ballagas van a formar la trilogía de los llamados «poetas mayores» del género.

*Luis Palés
Matos*

Nació Palés en Guayama, Puerto Rico, en 1898. En este pequeño pueblo seguramente oyó las primeras «bombas» y cantos de negros que impresionaron vivamente al niño de familia de abolengo literario, pues sus padres escribían versos y sus hermanos y primos son poetas también. Con estos antecedentes no es extraño que ya a los dieciséis años, en 1915, publicara su primer libro de versos: *Azaleas*, de marcada influencia modernista. Esta primera inclinación parnasiana y simbolista desemboca pronto en atrevidas manifestaciones vanguardistas, y de allí se encamina más concretamente a lo negro. En 1926 aparecen poemas de este tipo en periódicos de San Juan.

*Palés, el
primero*

Puede decirse, sin lugar a dudas, que Palés Matos fue el que inició el período crucial del género negroide al publicar su poema «Pueblo negro», en *La Democracia*, el 18 de marzo de 1926, y unos meses más tarde apareció en el mismo periódico de San Juan su «Danza negra». Esto sucede dos años antes de que los cubanos Guirao y Tallet dieran a la publicidad sus famosas composiciones «La bailodara de rumba» y «La rumba», que han sido consideradas por muchos como las primeras, hasta que se ha aclarado la cronología de casi todos los poemas de Palés y se ha demostrado la primacía del puertorriqueño.

Palés Matos recogió sus poemas negroides en un libro que tituló *Tun-tún de pasa y grifería* y que publicó en 1937. Después de esta fecha sólo tocó lo negroide en forma esporádica, y su última producción aparece en *Poesía*, que incluye toda

su obra anterior y que publicó en 1957 la Universidad de Puerto Rico. Murió en su isla natal en 1959.

*Los negros
de Palés*

Palés Matos, como poeta, fue un soñador, y en sus primeros trabajos se sintió atraído hacia los lejanos países del Norte. Su fantasía se desbordó por esos lugares exóticos donde sueña lagos helados, nieblas, florestas escandinavas, y en busca de caminos extraños encuentra la obra de José Más, *En el país de los Bubis*. Empieza a ser África el motivo de sus sueños y crea su «negrería», que comienza siendo algo soñado, fantasmal, una visión de la elemental y salvaje África donde el nativo es un símbolo de la esencia del negro.

Tomás Blanco, en trabajos sobre Palés, explica la génesis del tema negroide en el poeta de la siguiente forma: primero descubre al negro a través de lecturas literarias y científicas, y luego encuentra lo racial y africano en los negros antillanos y puertorriqueños. Más tarde incorpora estos descubrimientos a la creación poética, que enriquece con evocaciones y reminiscencias de su infancia en Guayama¹.

Margot Arce coincide con Tomás Blanco y entiende que Palés llegó al negro por experiencias y contacto con los negros de Puerto Rico, y también por conocimiento de su folklore. Cree Margot Arce que primero estudió al negro como raza y lo conoció teóricamente como una abstracción, pero de allí pasó a su visión del negro y mulato (grifo) de las Antillas. Supo enlazar lo abstracto con lo circundante: unió al África con las Antillas y en eso radica su gran valor².

*Características en
«Tun-tún»*

Encontramos las características de poeta negroide en el estudio de su libro *Tun-tún de pasa y grifería*, que subtitula *Poemas afroantillanos*. Lo publicó en 1937, pero incluye composiciones escritas desde 1926. El título de este libro requiere explicación:

- «tun-tún» es la onomatopeya del tambor;
- «pasa» es el símbolo del negro. Se llama así al pelo duro y ensortijado característico de la raza;
- «grifería» es el símbolo del mulato o mezclado; también se refiere a su pelo rizado y retorcido.

El libro está formado por un grupo de poemas en los que Palés muestra la actitud de un observador que contempla con simpatía al hermano negro, pero habla con su propia voz de hombre blanco que admira y respeta lo que el negro tiene sobre el blanco: su fortaleza ante el dolor, su majestad, la belleza y sensualidad de sus mujeres y el superior sentido del ritmo.

Dos modalidades Se pueden ver dos modalidades en los versos negroides de *Tun-tún...*

1) Hay poemas donde se interpreta a la raza negra pura. El poeta la toma como símbolo para luego encontrar analogías en el fondo de todo negro antillano. Nos presenta al negro hipotético y abstracto, casi exótico, entregado a sus ritos guerreros, sexuales, religiosos; moviéndose al ritmo sincopado del tambor y rodeado de un mundo poblado de dioses, fantasmas, figuraciones astrales y elementos del reino animal; todo esto encuadrado en un fondo de paisaje tropical. Son los poemas más antiguos y algunos de los más característicos y que reproducimos en la parte antológica: «Pueblo negro», «Ñam-Ñam», «Numen», «Bombo», «Candombe», «Lamento» y «Danza negra».

2) Luego evoluciona a una segunda modalidad regional antillana donde aparecen aspectos reales de la vida en ese grupo de islas. Allí vemos al ñáñigo cubano, a los cocolos de Santo Tomás, a duques y papalúas haitianos, elementos jamaquinos y negritos puertorriqueños.

En éstos expone temas locales; siente la amargura antillana y alude al problema económico y racial de la región. Son antillanos estos negros, así como el paisaje, la atmósfera espiritual, las imágenes sensoriales y coloristas, lo mismo que el lenguaje. Pertenecen a esta modalidad poemas como «Ten con ten», «Canción festiva para ser llorada», «Mulata Antilla» e «Intermedios del hombre blanco».

Tanto en los poemas representativos de la modalidad más general y abstracta como en los de la regional antillana no hay pintoresquismo exterior, puesto que el poeta se identifica como humano con la personalidad de su sujeto literario. Además, su negro no es un negro para estudios sociales ni el poeta se siente defensor de una raza oprimida. No hay preocupación política, y en esto se va a diferenciar de Guillén y de los poetas de los Estados Unidos; no plantea el problema social. Algo se acerca a él en sus últimos poemas cuando abandona su posición de observador culto para identificarse con la realidad bi-étnica de Puerto Rico. Es entonces cuando encuentra homogeneidad entre todas las Antillas y escribe algunos poemas amargos contra la explotación de los poderosos, Francia, los Estados Unidos e Inglaterra.

Con referencia a esto, dice H. Ferro en su juicio crítico sobre Palés:

La modalidad social

No intentaba describir una condición social realista, sino una atmósfera impresionista que atrajera la atención no para un fin de reivindicación proletaria —como en Guillén—, sino para un propósito de despertar ancestros telúricos que aportar al nacionalismo³.

*Palés,
culterano*

Otro punto que lo distingue mucho de los poetas negroides, y en especial de Guillén, es que no trata motivos populares y, además, siempre está presente en su poesía la nota refinada de poeta imaginativo con todo el artificio de un culterano que cuida el vocablo y la aplicación de recursos estilísticos. Palés elabora y estiliza el tema folklórico y, además, usa el humor con fino contenido intelectual.

Técnica

Es admirable la técnica que usa Palés en sus poemas. Muestra gran correlación entre el ritmo de los versos y la cadencia de la danza. En cuanto a la medida, emplea gran variedad de metros, desde los octosílabos en el romance «Ñáñigo del cielo», hasta los largos de dieciséis sílabas en la «Elegía al Duque de la Mermelada». Hay otros donde mezcla alternadamente diferentes medidas para dar el ritmo del toque del tambor. Usa con frecuencia los agudos en «ó» y en «ú», así como la repetición de consonantes nasales y velares que imitan el sonido de los instrumentos primitivos. Su combinación preferida es la del romance: asonancia en los versos pares, pero los presenta en gran variedad de medidas.

Sus imágenes y metáforas son originalísimas, especialmente aquellas en que humaniza la naturaleza, los países y las costas. Algunos ejemplos:

*Humaniza-
ciones*

- huracán loco recién fugado de su celda de islas.
- Jamaica, negra mandinga.
- Martinica hace la cama.
- Curazao..., tu bravo puño de hierro
me ha quemado la garganta.
- la feroz noche deglute bosques y junglas.
- estilización de costa a cargo de enteras palmeras.
- tambores que croan en la selva con sus roncadas gargantas de pellejo.

*Cromatismos
y sinestesias*

Su lengua es flexible y expresiva, llena de color y de sonoridades. Véanse estos ejemplos de sinestesias y cromatismos de tonos calientes:

—encendida calle; ciclón caliente y verde; ritmo gordo; lodosuculento; fogosos rones; rugiente cebollín de tus axilas; patualesas islas; rostro arrociblanco; idioma blando y cho-reoso; luz rabiosa, rumba de llamas; pena fría.

*Onomato-
peyas y
jitanjáforas* Sus versos están llenos de onomatopeyas y jitanjáforas ori-ginales:

- El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
- el sapo en la charca sueña: cro-cro-cro.
- tum-cutúm; tum-cutúm.
- ñam-ñam.
- Tembandumba de la Quimbamba.
- rumba, macumba, candombe, bámbula.

Con la aplicación de todos estos recursos, estiliza el verso hasta obtener efectos únicos que, perfeccionados por su maravillosa intuición poética, inspiración y maestría, hacen de su obra algo perdurable y de mérito indiscutible. Pasemos a comentar algunos de los poemas más gustados y que pueden verse en la parte antológica.

«*Preludio
en boricua*»

Esta composición abre el libro de *Tun-tún de pasa y grifería*, pero no corresponde a los primeros poemas negroides de Palés Matos, en los que interpreta la raza negra pura, en abstracto, sino que parece creado expresamente con el fin de encabezar el grupo y hacer resaltar los de la segunda modalidad: aquellos en que destaca aspectos reales del grupo de islas que forman las Antillas, a las que considera como formando parte de un gran todo que goza y sufre.

Nos quiere preparar el autor para lo que vamos a encontrar en el libro y en estrofas de enesílabos modernistas, nos va presentando en síntesis las características de todas y de cada una de las islas que forman el collar antillano. Las identifica con el denominador común del tambor, la maraca y «el betún» (color oscuro de sus gentes). Luego las va individualizando y señala los «ingredientes» característicos de cada una:

—Cuba y sus ñañigos, así como la idiosincrasia despreocupada del mulato cubano que no teme la amenaza del norteamericano, el cual llega primero como turista, pero luego se lleva el dinero como accionista de sus empresas.

—Haití y su «papalúa» con la religión voduista predominante.

- Jamaica, a quien identifica con una negra gorda con poco orgullo, en contraste con...
- Santo Domingo, la isla heroica y cívica, pero que desgraciadamente debe loar con exceso a su caudillo de turno.
- A las Antillas barloventeras las caracteriza siempre temerosas de los huracanes que espantan gráficamente con «matamoscas de palmeras».
- En último lugar, su Puerto Rico, la isla desgraciada de la gran familia antillana, que ha vivido siempre dependiendo de otros países poderosos y de colonia experimental; a su desvalida isla la presenta balando lúgubrementemente «como cabro estofado», con la burla dolorosa del que se entrega a lo inevitable. Por eso notamos en este poema un poco de amargura, algo censorio y también cierta desesperanza.

Al final nos deja ver que lo que vamos a encontrar en el libro es producto de su fantasía y de sus sueños, algo que ha inventado para su disfrute estético, «algo entrevisto o presentido, / poco realmente vivido».

Con este «Preludio en boricua», que puede verse en la página 149 nos introduce Palés en los poemas de *Tun-tún*...

«Pueblo negro»

Este poema (página 150) es la descripción de un pueblo fantástico, sin localización en los mapas; es la evocación de un pueblo soñado que obsede al poeta. El motivo del *pueblo negro* se repite en la obra de Palés; podemos encontrarlo en tres composiciones escritas en fechas diferentes.

La primera es «Pueblo de negros», una descripción en prosa de los habitantes de un pequeño pueblo, probablemente de Puerto Rico, y de su ambiente físico y moral. La segunda composición con el mismo tema es en verso: «Esta noche he pasado», y si se coteja con la prosa de la anterior, se ve una estrecha relación entre ambas obras.

La tercera versión del mismo tema es el poema que publicó en el periódico *La Democracia* en 1926 y de la que nos ocupamos ahora y que incluyó en *Tun-tún*. Para Margot Arce, esta reiteración no es caprichosa ni casual y explica los cambios o alteraciones de una a otra composición como originados en el deseo del poeta de encontrar una expresión más amplia, poética, sugerente y abstracta. Aspira a la superación artística⁴.

Esta tercera versión de un pueblo negro es la más hermosa y depurada.

En versos de varias medidas, pero donde predomina el endecasílabo con rima asonante en los pares, nos va detallando su visión, que puede llamarse de cualquier modo —Massumba, Tombuctú, Farafangana—. Contempla el pueblo tranquilo bajo la luz rabiosa y nos hace palpar hasta la evaporación en las piedras, rojas de calor, así como los aguazales donde se hunde el hipopótamo en su «caldo succulento»; más allá, el elefante duerme bajo un gigantesco árbol. Complementa este paisaje de paz y sueño la negra que entona su canto primitivo y sensual, lleno de sonidos monorrítmicos y guturales que producen en el poeta sensaciones profundas.

En este poema están ya, en síntesis, las características del género:

- nombres toponímicos que evocan el ambiente.
- alusión a la flora y a la fauna.
- ambiente de pereza y sueño,
- el color y la rica sensualidad tropical.

No falta la nota de sexualidad al referirse a la negra «que huele a tierra, a salvajina, a sexo». Muy original la comparación de la «u» «en cuya curva maternal se esconde la armonía prolífica del sexo». Aquí identifica sensaciones de distintos orígenes y calidades. Ya podemos admirar en este poema las figuras elaboradas e intelectuales del poeta culto, como ésta:

... el viento
pululando de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos.

«Pueblo negro», como muchos de los poemas negroides de Palés Matos, lo es por el tema, por la exactitud descriptiva y por el colorido acertado, pero no por el pensamiento y el sentimiento del autor. Palés es casi siempre un poeta blanco que contempla al negro y trata de traducir de una manera *super realista* el espíritu de la raza negra.

«Lamento»

En «Lamento» (página 152), Palés expresa la congoja y el dolor del negro por las consecuencias que trae a su vida la presencia del blanco, al que ve como una sombra maléfica que invade todas sus actividades, desde el baquiné (velorio o funeral) hasta sus danzas y fiestas religiosas (candombe, macumba bembé).

El negro que se lamenta de la intromisión del blanco en su vida no es un negro determinado, sino la raza subyugada por la

civilización y que ve en el blanco al hombre extraño y poderoso que todo lo invade. En su psicología primitiva, lo imagina poseído de poder sobrenatural y así lo dice:

«tiene changó, tiene vodú».

El negro ve al blanco como algo supraterráneo que posee una magia más poderosa que las propias, pues daña sus alimentos —el quimbombó y el calalú— y destruye los poderes de sus dioses —«derriba el senseribó», objeto sagrado que representa la entidad mayor del culto ñáñigo—, y ante el maleficio que trae consigo —ñeque— no pueden hacer nada sus sacerdotes ni sus brujos —Chitomé, Papalúa—.

El único consuelo del negro ante el maleficio del blanco es su lamento, con el cual expresa su desolación.

Palés quiso ambientar estos octosílabos con abundantes palabras afroamericanas, y, por último, cierra el poema con:

«adombe cangá mondé»,

que es un verso de un cantar de negros esclavos recordado por el poeta y probablemente oído en su natal Guayama.

«Ñam-ñam»

Este poema, que aparece en la página 153, se destaca por su gran fuerza dramática, en gran parte obtenida por la repetición de la palabra onomatopéyica que le sirve de título y que crea el autor sobre la base del sonido que producen las mandíbulas cuando mastican; algo parecido a un gruñido y que es un sonido elemental y primitivo que simboliza la personalidad simple y característica del negro. Así, sintetiza Palés en la última estrofa lo primordial para cada continente: Asia sueña, América baila el «jazz», Europa teoriza y África gruñe ñam-ñam.

Usa el poeta en esta composición versos octosílabos combinados en la española forma del romance y repite la onomatopéyica *ñam-ñam* para terminar cada verso par; de esa manera consigue el ritmo percusivo y clava en nuestra sensibilidad la idea central que quiere destacar, la elementalidad del continente negro que se resuelve en las necesidades primarias: comer y gruñir.

«Falsa canción del baquiné»

Vemos en este poema (página 154) al negro entregado a un ritmo religioso: el candombe, danza ceremonial que se dedica a un muerto, en este caso es el baquiné o velorio de un niño.

La madre comienza a lamentarse con las palabras de dolor

«adombe cangá mondé», que ya aplicó Palés en el poema «Lamento» con el mismo fin. Contempla a su niño muerto y cree que el brujo Babilongo ha sido el culpable; esta estrofa de exasílabos está dramáticamente interrumpida por la repetición de la palabra «Ju-jú», que alude al terrible mago de las cavernas y al mismo tiempo da el ritmo y el fondo del tambor.

Llega la conformidad a la dolorida madre que imagina al niño arribando a su paraíso primitivo donde será acogido y guiado por el gran dios fluvial Bombo, que le protegerá contra todo daño, ya venga de blanco, brujo o mujer.

Intercala aquí Palés unas jitanjáforas que intensifican la elementalidad del tema. Por último, vienen los ofrecimientos a Papá Ogún, dios de la guerra del panteón yoruba y la invocación de la madre para que acoja a su niño y lo haga un guerrero como él.

Cierra Palés el poema con su técnica favorita de repetir al final unos versos o estrofa que usa como estribillo y donde sintetiza la idea central, en este caso, el lamento de la madre.

«Danza
negra»

He aquí la obra de Palés Matos (verla en la página 156). Con esta composición, publicada en 1926, al igual que «Pueblo negro», descubre el autor el mundo desconocido de Fernando Poo y de otras islas y regiones africanas; descubre los nombres sonoros que parecen increíbles y llenos de resonancias jitanjáforas y onomatopéyicas.

En rítmicos versos dodecasílabos, combinados con exasílabos, nos presenta la danza negra que hace vibrar el alma africana al unísono, lo mismo en las Antillas («patualesas islas del volcán» o «papiamentosas antillas del ron») que en el lejano Congo o Camerún. A todos los une el «ritmo gordo del mariyandá».

Cuando la raza negra danza al són de los junjunes y de los gongos, evoca las tierras ardientes y lejanas con su Gran Cocoroco y su Gran Cocoroca, acompañados por la corte de cerdos que gruñen en el fango y de sapos que sueñan en la charca.

Dos de las características sobresalientes de este poema son: el rítmico golpeteo de vocales onomatopéyicas y los agudos finales (todos los versos son agudos). Hay que destacar también la original adjetivación:

- islas de betún.
- ritmo gordo.
- sol de hierro.
- patualesas islas.
- papiamentosas antillas.

«Numen» Otro poema negro con ritmo de poesía blanca española: eneasílabos con rima de romance —agudos los pares en «a»—.

En «Numen» (página 157) se ven las reacciones del negro abstracto y puro, lo mismo si vive en la jungla africana e invoca a *Tembandumba*, la simbólica y mítica reina africana, que si está en Haití y cree en que el antiguo esclavo *Macandal* no pudo morir en la hoguera de los blancos y regresará en forma de distintos animales a ayudar a los negros.

Nos hace ver Palés una noche de candombe toda llena de fogatas y tambores donde los brujos mayomberos realizan sus invocaciones a Obatalá y le ofrecen sus ritos. Tan pronto el negro «negro» de Palés escucha el tambor y se entrega a la danza, despierta su numen ancestral y su espíritu primitivo se identifica con los animales de la jungla: la pantera, el antílope, el elefante, el hipopótamo, la serpiente, etc. Cree que ellos le dan su alma, su sigilo, su fuerza, su protección.

Esta es la Nigricia, lo mismo en la jungla africana que en la manigua haitiana.

«Bombo» Nos da Palés en el poema «Bombo» (página 158) una vívida interpretación de la danza ritual o balele en una noche africana, cuando los negros dedican sus bailes y sacrificios a complacer a la máxima deidad de los congos, el dios fluvial Bombo. Representan al dios con horrible figura combinada de gorila, caimán, sapo y cerdo.

Gracias al poder descriptivo del poeta, podemos ver a los negros entregados a su invocación al poderoso fetiche, danzando alrededor de las fogatas y dominados por la voz del tambor que habla: «la bomba dice: —¡Tombuctú!»

Acuden todos al balele, desde los jefecillos pequeños (botucos y alimanes) hasta el tenebroso mago de las cavernas (el ju-jú). Vienen para merecer la protección del mongo máximo, ya que su poder puede librarlos hasta de los irreconciliables enemigos representados por el caimán y la luna.

Es curioso señalar el papel de *la luna*, que en la poesía negroide sugestiona también a los poetas, que destacan su valor patético, pues ahora no es la amiga que ayuda, como en los románticos, sino la enemiga de quien hay que cuidarse. En el concepto elemental y supersticioso del africano, los elementos naturales influyen directamente en el hombre y entre esos elementos le corresponde a la luna ejercer la influencia maléfica, de la que hay que librarse conquistando el favor de otros poderes, en este caso específico el de Bombo, el mongo máximo.

Se debe destacar el dominio de los recursos acústicos del lenguaje en este poema, pues reiterando frases y jugando con

los sonidos logra la evocación de los ruidos que emiten los instrumentos característicos, como, por ejemplo, en el estribillo:

Bombo del Congo, mongo máximo.
Bombo del Congo está contento.

Muy plásticos estos endecasílabos que en estrofas de asonantes y libres nos dan un aspecto de la primitiva Nigricia que baila a sus dioses; al mismo tiempo podemos captar la visión que del alma de los negros tiene Palés, pues aquí son sinceramente sentidos e intuitos por él.

«Majestad
negra»

Onomatopeyas y jitanjáforas llenan este poema (página 160). En sus versos rinde honor a la majestad y hermosura sensual de la negra antillana. Es lo que ve el poeta blanco que contempla y admira a la negra desde afuera y nos describe las contorsiones violentas de sus caderas al oír el tambor, contorsiones que compara poéticamente con los movimientos de las masas del trapiche o molino que extrae el jugo dulce de la caña para obtener el azúcar y la melaza.

Representa a todas las negras antillanas en la simbólica *Tembandumba de la Quimbamba*.

«Lagarto
verde»
y
«Elegía del
Duque de la
Mermelada»

En los poemas ya comentados y que ocupan la primera parte del libro *Tun-tún...*, se ha visto al poeta refinado y sensual que ha sabido captar y percibir el alma del africano, tanto el que sitúa en su imaginada Nigricia como el fondo africano del alma negra antillana. Palés nos ha dado su visión del negro, profundamente sentida, en lo que éste tiene de fatalismo, superstición y capacidad para el dolor. Nos ha mostrado su admiración por ciertos aspectos característicos, entre éstos, la belleza y hermosura de la negra, que ha exaltado en el poema «Majestad negra».

Pero lo que Palés no puede aceptar es que el negro quiera imitar al blanco y dejar de ser negro; es entonces cuando pierde su majestad y grandeza. Pierden todo el respeto que han merecido del poeta, que ahora escribe con burla y con humor poemas como «Lagarto verde» y «Elegía del Duque de la Mermelada» (páginas 161 y 162). En ellos ironiza finamente sobre estos dos simbólicos personajes negros, vestidos con sus uniformes militares franceses y sus falsas gracias y cortesías, que bailan y se pasean por los elegantes salones de la pseudo-referida corte haitiana de Cristobalón, con sus exageradas maneras: «¡Oh perdón!», y sus ridículas sofisticaciones: «¡Volupté!» A pesar de todo eso, en el fondo no pueden olvidar su primitiva naturaleza y están a la merced de su superstición.

ancestral y de sus instintos, pues sólo al nombrar el fatídico «lagarto verde», su miedo de bestia aparece en el Condesito de la Limonada, y el melado Duque tiene que hacer grandes esfuerzos para no tirar a la también «refinada» Madame de Cafolé sobre el canapé rosa para satisfacer sus instintos elementales.

Palés canta aquí con dolor irónico por sus disfraces que los desnaturalizan.

«Candombe»

Volvemos a encontrarnos con el africano puro, visto como símbolo de la raza en «Candombe» (página 162).

Palés emplea sus preferidos enneasílabos asonantados en los pares (*i-a*) y su repetida técnica del estribillo que enfatiza el tema central, en este caso el candombe o baile ritual al ritmo del tambor y ante la fogata.

Se deja llevar por el placer de repetir nombres típicos de negros: Sokola, Babiro, Bombassa, Tombofre, Bulón, Babissa, etcétera, que estimulan el oído y la imaginación; al mismo tiempo nos sitúa en el acostumbrado paisaje tropical de cocoteros, oleajes e islas iluminadas por la luna fatídica, la enemiga que envenena la noche y hechiza a las mujeres y a la que hay que vencer apelando a los recursos que pueda inmunizarlos contra su maleficio: «uñas de lagartija» y «dientes de dingo». Ahora la luna es algo más que un elemento decorativo; tiene fuerza e intensidad dramáticas, casi como la luna de los gitanos de Lorca.

Observemos estos versos:

—vieja tortuga maligna
echando al agua de la noche
su jugo que aduerme y hechiza.

—nos envenena la noche
con su hedionda luz.

Otro rasgo presente en este poema y que es característico de Palés es la utilización de metáforas de carácter gustativo:

—cuerpos de melaza.

«Ten con
ten»

Comienza Palés con este poema (página 164) a expresar la modalidad regional antillana; ahora son antillanos sus negros, así como la atmósfera espiritual. Abandona el poeta su posición diferenciadora de blanco que contempla al negro desde arriba y desde afuera para identificarse con la cultura bi-étnica

de su Isla, pues él sabe que Puerto Rico, al igual que Cuba, posee un espíritu que es el resultante de dos confluencias, la negra y la española, que no pueden separarse, puesto que no es una simple mezcla, sino una creación propia y definitiva, que se apoyan una en la otra: un verdadero «ten con ten» de blanco y negro.

En este poema trata de la confluencia del español y el africano en su verde Antilla. El español aporta sus símbolos: arcabuz, pirata, pólvora, mantilla, civilidad, esbeltez y sobriedad de línea. Pero a estos símbolos de españolidad corresponden otros de los negros de África: sombra, tambor, ritmos, ardiente sangre, amplitud de la línea femenina, etc.

Ambos aportes se funden para dar como resultante ese «ten con ten» de raza, una mitad española y otra mitad africana.

Usa Palés en estos hermosos versos el romance octosílabo, y son dignas de destacarse humanizaciones de la naturaleza y de Puerto Rico como las siguientes:

—el huracán desdobra
su fiero acordeón de ráfagas.

— ... danzas
sobre la alfombra del mar
con fina pierna de palmas.

«Canción
festiva para
ser llorada»

En este largo romance (página 165) abraza Palés a todas las Antillas en un mismo afecto y trata de darnos el panorama épico que las caracteriza. Siente la amargura antillana y toma una actitud burlona, de ahí la ironía del título: «Canción festiva para ser llorada».

Comienza y termina el poema con la síntesis de las tres Antillas Mayores:

Cuba —ñañigo y bachata.
Haití —vodú y calabaza.
Puerto Rico —burundanga.

Intercala este estribillo también entre estrofas, el cual encierra la realidad de las Islas. Destaca en Cuba al ñañiguismo, la irresponsabilidad, el relajo o «choteo», la fiesta. Ve en Haití el misterio de su religión voduísta y la elementalidad de la calabaza, y a su pobre Puerto Rico lo caracteriza como una mezcla de cosas sin valor ni aprecio: una burundanga.

Se dirige primero a Martinica y Guadalupe, las dos posesio-

nes francesas de las Antillas Menores, a quienes hace burla por su lengua (patuá de melaza) y les promete un aristocrático haitiano al estilo del Duque de la Mermelada.

Destaca de Santo Domingo su orgullo y altivez, que mantiene a los poderosos a distancia con su «do de pecho», y pasa entonces al grupo de las Pequeñas Antillas, señalando con original personificación su peligrosa posición geográfica en la ruta de los ciclones tropicales, y así las personifica y envuelve en esta original metáfora:

—titis inocentes bailan
sobre el ovillo de un viento.

Luego, al referirse a la pequeña isla de San Kitts, humoriza así:

—el nené,
el bobo de la comarca,
pescando tiernos ciclones,
entretiene su ignorancia;
los purga con sal de fruta,
los ceba con cocos de agua,
y adultos ya, los remite
C. O. D. a sus hermanas
para que se desayunen
con tormenta rebozada.

Presenta a dos islas del grupo de las Vírgenes con ironía y sin optimismo. A Santo Tomás la ve dando una ofrenda elemental de malangas a su máximo sacerdote, y a los negros de Tortola, confundiendo las enseñanzas protestantes que les legaron los «quakeros» que los colonizaron y mezclándolas con sus primitivas manifestaciones a Bombo, a quien cantan salmos, «biblia en mano», alrededor de una hoguera.

Identifica a la isla holandesa de Curazao con su producción de ron, al que llama «tu bravo puño de hierro». Continúa caracterizando entonces a Cuba con más amplitud y dedica dos estrofas a ampliar lo sintetizado en el estribillo: el ñáñigo y la cumbancha o bachata donde la mulata baila la rumba.

Al presentar a Haití no puede sino evocar las venganzas sangrientas originadas por la práctica del vodú, aplicado a la revolución haitiana y que fue inspirada por el personaje fabuloso Macandal y llevada a cabo por Dessalines y L'Overture.

Termina reuniendo a todas las Antillas en apretada síntesis y destacando sus características en forma altamente poética.

Cierra con un poco de pesimismo, pues piensa que en este paraíso para turistas y aventureros sólo un soñador de irrealidades como Don Quijote puede encontrar algo más que negritos, cocoteros, mulatas y loros.

«*Mulata Antilla*»

Palés Matos alcanza la plenitud en este poema, que puede verse en la página 169, por la estilización del tema, así como por la maestría que muestra en su elaboración.

Toda la composición está basada en la comparación mulata-antilla. Personifica a todas las islas en una mujer mestiza de negro y blanco, en la que se han fundido las características de ambos. Pinta a la mulata-antilla con colores de raza y lleva al cuadro lo que hay de sensualidad, pereza, sueño, ritmos, danzas, plasticidad y sexo, paisaje y pintoresquismo tropical.

Invoca a la mujer-antilla con imágenes sugerentes dirigidas a los sentidos y la sitúa en un ambiente oloroso a frutas, fresco, fragante, lleno de colorido, con sabor a azúcar y a melaza, con calor de ron y de calalú y con música embriagadora.

Pero no es todo delicia y embriaguez de los sentidos. La hermosa y ardiente mujer-antilla también padece y forcejea contra huracanes, pestes y codicias y se muere un poco cada noche. El poeta no termina el canto en lamento, pues pone un poco de su esperanza en el alma sencilla y natural de las gentes y en la sangre caliente y fecunda de esta raza mezclada de la mulata-antilla.

En estos hermosos endecasílabos, con heptasílabos, asonantados los pares, es donde podemos apreciar mejor al autor culto que es Palés. Cubre el poema con un velo de aparente ingenuidad, pero al mismo tiempo vuelca en él una serie de figuras novedosas y sugerentes metáforas. Todo el canto es en sí una sola imagen al identificar a las islas con una mulata, cuyo cuerpo es «cálida bahía» y «puerto de azúcar» con «agua sensual y lenta de melaza». En las curvas de su cuerpo, los ciclones «se alargan y se ovillan». Huele a «limón, tabaco y piña», y tiene la armonía de una sinfonía frutal donde se entrelazan en originales sinestesias los «calientes aromas» con el sonido de «música al rojo vivo».

Viste a la mulata-antilla con el brillante colorido y suave textura que le dan las frutas tropicales: «verde traje de guanábana» y blanco de la leche del caimito; la piña le da la majestad de su corona, y las armas que defienden su imperio del «rubio contrabando de turistas» son «la dorada artillería del plátano y el coco».

Esta mujer ama con amor tórrido y lascivo como «gallo de ron» y dulce como «azúcar derretida». En fin, puede cantarse

a esta mulata perfecta con las mismas palabras maravillosas que en el *Cantar de los cantares* se canta a la esposa, Sulamita.

Hermoso e inspirado poema de Palés que bastaría por sí solo para situarlo en un lugar de honor dentro de la lírica hispanoamericana.

«Intermedios
del hombre
blanco»

En este largo poema (página 171) de ritmo español expone Palés la actitud de los blancos al encontrarse con la realidad antillana, la cual reduce a estos cuatro elementos: *islas, tambores, placeres y ron*.

Esto es lo único que buscan y ven los blancos que llegan a las islas. A cada uno de estos elementos dedica un poema y en ellos siente la amargura de estas tierras, donde no todo es rumba, música y alegría, y resuelve esta amargura en ironía burlona. Expone el problema social y económico antillano y se siente un poco indefenso ante el imperialismo absorbente de «yankis» y europeos.

En la primera parte, que titula «Islas», sintetiza lo que son todas estas tierras juntas para el extranjero:

- acordeón con sordina de palmeras.
- Azul de mar y cielo.
- melaza de cantos negros.
- en un hotel, un blanco, «bajo el puño de hierro de los rones...», contempla sin ver las islas.

En «Tambores», después de personificar al tambor, símbolo de la noche antillana, y hacerlo croar y chapotear en el fango «con soñoliento gesto de batracio», lanza una advertencia al blanco soberbio que desdeña la magia del trópico, pues corre el peligro de que llegue hasta él el aguijón de su música. Le aconseja que se tape las orejas, ya que si

«te picara un tambor de danza o de guerra
su terrible ponzoña
correrá para siempre por tus venas».

En «Placeres» ironiza sobre las delicias que buscan las tres grandes potencias —Francia, Inglaterra y los Estados Unidos— en estas islas: *puta, ron y negro*.

Por último, en «Ron» nos da una apretada y poética visión de lo que constituye la esencia de Jamaica para el marino que llega a sus costas: negros que bailan y negras que ríen; gallos que cantan y aman, todos ellos envueltos en *ron*.

Con la lectura de estos poemas de Palés Matos hemos comprobado que este poeta es un refinado sensual que supo captar y percibir el alma negra, tanto la del negro abstracto, que simboliza la raza, como la del americano y antillano, en cuyo fondo se atisba el eco de la selva ancestral.

Palés no utiliza en ellos el pintoresquismo del negro para hacer versos bonitos y nada más, sino que sus poemas valen por la belleza, equilibrio y perfección técnica, cualidades que los elevan a verdaderas obras maestras del género, sólo comparables a la producción de algunos cubanos. Éstos agregaron nuevos ritmos y presentan un panorama más vasto, porque poseen un folklore mucho más rico, pero en las obras negroides de Palés Matos está el negro en esencia y en presencia, con su patetismo, su fuerza y su intensidad dramática; está el negro entregado a sus ritos guerreros, sexuales, religiosos, etc., y todo esto expresado en forma elaborada y con una técnica admirable que aseguran la perdurabilidad de su obra.

PRELUDIO EN BORICUA

Luis Palés Matos
Puerto Rico

Tun-tún de pasa y grifería
y otros parejeros tuntunes.
Bochinche de ñañiguería
donde sus cálidos betunes
funde la congada bravía.

Con cacareo de maraca
y sordo gruñido de gongo,
el telón isleño destaca
una aristocracia macaca
a base de funche y mondongo.

Al solemne papalúa haitiano
opone la rumba habanera
sus esguinces de hombro y cadera,
mientras el negrito cubano
doma la mulata cerrera.

De su bachata por las pistas
vuela Cuba, suelto el velamen,
recogiendo en el caderamen
su áureo niágara de turistas.

(Mañana serán accionistas
de cualquier ingenio cañero
y cargarán con el dinero.)

Y hacia un rincón —solar, bahía,
malecón o siembra de cañas—
bebe el negro su pena fría
alelado en la melodía
que le sale de las entrañas.

Jamaica, negra mandinga,
reduce su lingo a gandinga.
Santo Domingo se endominga
y en cívico gesto imponente
su numen heroico respinga
con cien odas al Presidente.

Con su batea de ajonjolí
y sus blancos ojos de magia
hacia el mercado viene Haití.

Las Antillas barloventeras
pasan tremendas desazones,
espantándose los ciclones
con matamoscas de palmeras.

¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente,
para ti todo ha terminado.
En el yermo de un continente,
Puerto Rico, lúgubrementes,
bala como cabro estofado.

PUEBLO NEGRO

Luis Palés Matos
Puerto Rico

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

La luz rabiosa cae
 en duros ocres sobre el campo extenso.
 Humean, rojas de calor, las piedras,
 y la humedad del árbol corpulento
 evapora frescuras vegetales
 en el agrio crisol del clima seco.

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

Allá entre las palmeras
 está tendido el pueblo...
 —Massumba, Tombuctú, Farafangana—,
 caserío irreal de paz y sueño.

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

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

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

L A M E N T O

Luis Palés Matos
Puerto Rico

Sombra blanca en el baquiné
tiene changó, tiene vodú.
Cuando pasa por el bembé
daña el quimbombó, daña el calalú.

Al jueguito va su zombí,
derribando el senseribó,
y no puede el carabalí
ñañiguar ante Ecué y Changó...
¡Oh, papá Abasí!
¡Oh, papá Bocó!

En la macumba siempre está;
en el candombe se la ve,
y cuando a la calenda va
contra su ñeque no puede ná
ni el infundio de Chitomé
ni el muñanga de papaluá.

Sombra blanca que el negro ve
sin aviso del Gran Ju-jú,
dondequiera que pone el pie
suelta el maná de su fufú.

Hombre negro triste se ve
desde La Habana hasta Zimbambué,
desde Angola hasta Kanembú
hombre negro triste se ve...
Ya no baila su tu-cu-tú,
al-adombe gangá mondé.

ÑAM - ÑAM

Luis Palés Matos
Puerto Rico

Ñam-Ñam. En la carne blanca
los dientes negros -ñam-ñam.
Las tijeras de la 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. África mastica
en el silencio -ñam-ñam,
su cena de exploradores
y misioneros -ñam-ñam.
Quien penetró en Tangañica
por vez primera -ñam-ñam;
quien llegó hasta Tembandumba
la gran matriarca -ñam-ñam.

Ñam-Ñam. Los fetiches abren
sus bocas negras -ñam-ñam.
En las pupilas del brujo
un solo fulgor -ñam-ñam.
La sangre del sacrificio
embriaga el tótem -ñam-ñam,
y Nigrícia es toda dientes
en las tinieblas -ñam-ñam.

Asia sueña su nirvana.
América baila el «jazz».
Europa juega y teoriza.
África gruñe: Ñam-Ñam.

FALSA CANCIÓN DEL BAQUINÉ

Luis Palés Matos
Puerto Rico

¡Ohé, nené!
¡Ohé, nené!
Adombe gangá mondé,
Adombe
Candombe del baquiné,
Candombe.

Vedlo aquí dormido,
Ju-jú.
Todo está dormido,
Ju-jú.
¿Quién lo habrá dormido?
Ju-jú.
Babilongo ha sido,
Ju-jú.
Ya no tiene oído,
Ju-jú.
Ya no tiene oído...

Pero que ahora verá la playa.
Pero que ahora verá el palmar.
Pero que ahora ante el fuego grande
con Tembandumba podrá bailar.

Y a la Guinea su zombí vuela...
—Coquí, cocó, cucú, cacá—
Bombo, el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Ni sombra blanca sobre la hierba
ni brujo negro lo estorbará.
Bombo, el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Contra el hechizo de mala hembra
cocomacaco duro tendrá.
Bombo, el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
—Coquí, cocó, cucú, cacá—

Para librarle de acechanza,
colgadle un rabo de alacrán.
Será invencible en guerra y danza
si bebe orines de caimán.

En la manteca de serpiente
magia hallará su corazón.
Conseguirá mujer ardiente
con cagarruta de cabrón.

A Papá Ogún va nuestra ofrenda,
para que su arrojo le dé
al són del gongo en la calenda
con que cerramos el baquiné.

Papá Ogún, dios de la guerra,
que tiene botas con betún
y cuando anda tiembla la tierra...
Papá Ogún, ¡ay, Papá Ogún!

Papá Ogún, quiere mi niño,
ser un guerrero como tú;
dale gracia, dale cariño...
Papá Ogún, ¡ay!, Papá Ogún.

Ahora comamos carne blanca
con la licencia de su mercé.
Ahora comamos carne blanca...

¡Ohé, nené!
¡Ohé, nené!
Adombe gangá mondé,
Adombe.
Candombe del baquiné.
¡Candombe!

DANZA NEGRA

Luis Palés Matos
Puerto Rico

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

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

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

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

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

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

NUMEN

Luis Palés Matos
 Puerto Rico

Jungla africana —Tembandumba.
 Manigua haitiana —Macandal.

Al bravo ritmo del candombe
 despierta el tótem ancestral:
 pantera, antílope, elefante,
 sierpe, hipopótamo, caimán.
 En el silencio de la selva
 bate el tambor sacramental,
 y el negro baila poseído
 de la gran bestia original.

Jungla africana —Tembandumba.
 Manigua haitiana —Macandal.

Toda en atizo de fogatas,
 bruja cazuela tropical,
 cuece la noche mayombero
 el negro embó de Obatalá.
 Cuajos de sombra se derriten
 sobre la llama roja y dan
 en grillo y rana su sofrito
 de ardida fauna nocturnal.

Jungla africana —Tembandumba.
 Manigua haitiana —Macandal.

Es la Nigricia. Baila el negro.
 Baila el negro en la soledad.
 Atravesando inmensidades
 sobre el candombe su alma va
 al limbo oscuro donde impere
 la negra fórmula esencial.

Dale su fuerza el hipopótamo,
 coraza bríndale el caimán,
 le da sigilo la serpiente,
 el antílope agilidad,
 y el elefante poderoso
 rompiendo selvas al pasar,
 le abre camino hacia lo profundo
 y eterno numen ancestral.

Jungla africana —Tembandumba.
 Manigua haitiana —Macandal.

B O M B O

Luis Palés Matos
 Puerto Rico

La bomba dice: —¡Tombuctú!
 Cruzan las sombras ante el fuego.
 Arde la pata de hipopótamo
 en el balele de los negros.
 Sobre la danza Bombo rueda
 su ojo amarillo y soñoliento,
 y el bembé de ídolo africano
 le cae en cuajo sobre el pecho.
 ¡Bombo del Congo, mingo máximo,
 Bombo del Congo está contento!
 Allá en la jungla de mandinga
 —Baobab, calabó, cocotero—
 bajo el conjuero de los brujos
 brota el terrible tótem negro,
 mitad caimán y mitad sapo,
 mitad gorila y mitad cerdo.
 ¡Bombo del Congo, mingo máximo,
 Bombo del Congo está contento!

Él es el numen fabuloso
 cuyo poder no tiene término.
 A su redor traza Nigricia
 danzantes círculos guerreros.
 Mongos, botucos y alimanis
 ante él se doblan en silencio,
 y hasta el Ju-jú de las cavernas,

en tenebrosas magias diestro,
 tiembla de miedo ante sus untos
 cuando su voz truena en el trueno.
 ¡Bombo del Congo, mongo máximo,
 Bombo del Congo está contento!

¡Feliz quien bebe del pantano
 donde Él sumerge su trasero!
 Contra ése nada podrá el llanto
 engañoso del caimán negro.
 Bajo su maza formidable
 todo rival caerá deshecho;
 podrá dormirse en pleno bosque
 a todo ruin cuidado ajeno,
 y el hipopótamo y la luna
 respetarán su grave sueño.
 ¡Bombo del Congo, mongo máximo,
 Bombo del Congo está contento!

Venid, hermanos, al balele.
 Bailad la danza del dios negro
 alrededor de la fogata
 donde arde el blanco prisionero.
 Que la doncella más hermosa
 rasgue su carne y abra el sexo,
 para que pase, fecundándola,
 el más viril de los guerreros.

Venid, hermanos, al balele.
 La selva entera está rugiendo.
 Esta es la noche de mandinga
 donde se forma un mundo nuevo.
 Duerme el caimán, duerme la luna,
 todo enemigo está durmiendo...
 Somos los reyes de la tierra
 que a Bombo, el dios, sólo tememos.

Venid, hermanos, al balele.
 Crucen las sombras ante el fuego,
 arda la pata de hipopótamo,
 resuene el gongo en el silencio...
 ¡Bombo del Congo, mongo máximo,
 Bombo del Congo está contento!

MAJESTAD NEGRA

Luis Palés Matos
Puerto Rico

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba
—Rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo (gongo y maraca)
ritma una conga bomba que bamba.

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.

Flor de Tortola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bámbulas;
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
fogosos rones te da Jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!,
y Puerto Rico: ¡melao, melamba!

¡Sus, mis cocolos de negras caras!
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
—Rumba, macumba, candombe, bámbula—
va Tembandumba de la Quimbamba.

LAGARTO VERDE

Luis Palés Matos
Puerto Rico

El Condesito de la Limonada,
juguetón, pequeñín... una monada,
rodando, pequeñín, juguetón,
por los salones de Cristobalón.

Su alegre rostro de tití
a todos dice: Sí.

—Sí, Madame Cafolé, Monsieur Haití,
por allí, por aquí.

Mientras los aristócratas macacos
pasan armados de cocomacacos
solemnemente negros de nobleza,
el Conde, pequeñín y juguetón,
es un fluido de delicadeza
que llena de finuras el salón.

—Sí, Madame Cafolé, Monsieur Haití,
por allí, por aquí.

Vedle en el rigodón,
miradle en el minué...

Nadie en la Corte de Cristobalón
lleva con tanta gracia el casacón
ni con tanto donaire mueve el pie.
Su fórmula social es: ¡oh, perdón!
Su palabra elegante: ¡volupté!

¡Ah, pero ante Su Alteza
jamás oséis decir «lagarto verde»,
pues perdiendo al instante la cabeza
todo el fino aristócrata se pierde!

Y allá va el Conde de la Limonada,
con la roja casaca alborotada
y la fiera quijada
rígida en epiléptica tensión...
Allá va entre grotescos ademanes
multiplicando los orangutanes
en los espejos de Cristobalón.

ELEGÍA DEL DUQUE DE LA MERMELADA

Luis Palés Matos
Puerto Rico

¡Oh, mi fino, mi melado Duque de la Mermelada!
 ¿Dónde están tus caimanes en el lejano aduar del Pongo,
 y la sombra azul y redonda de tus baobabs africanos
 y tus quince mujeres olorosas a selva y a fango?

Ya no comerás el succulento asado de niño,
 ni el mono familiar, a la siesta, te matará los piojos,
 ni tu ojo dulce rastreará el paso de la jirafa afeminada
 a través del silencio plano y caliente de las sabanas.

Se acabaron tus noches con suelta cabellera de fogatas
 y su gotear soñoliento y perenne de tamboriles,
 en cuyo fondo te ibas hundiendo como en un lodo tibio
 hasta llegar a las márgenes últimas de tu gran bisabuelo.

Ahora en el molde vistoso de tu casaca francesa,
 pasas azucarado de saludos como un cortesano cualquiera
 a despecho de tus pies que desde tus botas ducales
 te gritan: —Babilongo, súbete por las cornisas del palacio.

¡Qué gentil va mi Duque con la Madama de Cafolé,
 todo afelpado y pulcro con la onda azul de los violines,
 conteniendo las manos que desde sus guantes de aristócrata
 le gritan: —Babilongo, derribala sobre ese canapé de rosa!

Desde las márgenes últimas de tu gran bisabuelo,
 a través del silencio plano y caliente de las sabanas,
 ¿por qué lloran tus caimanes en el lejano aduar del Pongo?
 ¡Oh, mi fino, mi melado Duque de la Mermelada!

C A N D O M B E

Luis Palés Matos
Puerto Rico

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

Bajo el cocal, junto al oleaje,
dientes feroces de lasciva,
cuerpos de fango y de melaza,
senos colgantes, vaho de axilas
y ojos de brillos tenebrosos
que el gongo profundo encandila.
Bailan los negros en la noche
ante la fogata encendida.
Tum-cutúm, tum-cutúm.

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

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

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

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

de todo mal nos inmunizan.
Tenemos el diente del dingo
y una uña de lagartija.

Manasa, Cumbalo, Bilongo,
pescad esa luna podrida
que nos envenena la noche
con su hedionda luz amarilla.
Pescad la luna, pescad la luna,
el monstruo pálido que hechiza
nuestra caza y nuestras mujeres
en la soledad de la isla.
Tum-cutúm, tum-cutúm
ante la fogata encendida.

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

TEN CON TEN

Luis Palés Matos
Puerto Rico

Estás con pirata y negro,
mi isla verde estilizada,
el negro te da la sombra,
te da la línea el pirata.
Tambor y arcabuz a un tiempo
tu morena gloria exaltan,
con rojas flores de pólvora
y bravos ritmos de bámbula.

Cuando el huracán desdobra
su fiero acordeón de ráfagas,
en la punta de los pies
—ágil bayadera— danzas
sobre la alfombra del mar
con fina pierna de palmas.

Podrías ir de mantillas,
 si tu ardiente sangre ñáñiga
 no trocara por madrás
 la leve espuma de España.

Podrías lucir, esbelta,
 sobriedad de línea clásica,
 si tu sol a fuerza de oro,
 no madurase tus ánforas
 dilatando sus contornos
 en amplitud de tinaja.

Pasarías ante el mundo
 por civil y ciudadana,
 si tu axila —flor de sombra—
 no difundiera en las plazas
 el rugiente cebollín
 que sofríen tus entrañas.

Y así estás, mi verde Antilla,
 en un sí es que no es de raza,
 en ten con ten de abolengo
 que te hace tan antillana...,
 tu lindo ten con ten bailas,
 una mitad española
 y otra mitad africana.

CANCIÓN FESTIVA PARA SER LLORADA

Luis Palés Matos
 Puerto Rico

Cuba —ñáñigo y bachata—,
 Haití —vodú y calabaza—,
 Puerta Rico —burundanga—.

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

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

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

Cuba —ñáñigo y bachata—,
Haití —vodú y calabaza—,
Puerto Rico —burundanga—.

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

Aquí está San Kitts el nené,
el bobo de la comarca.
Pescando tiernos ciclones
entretiene su ignorancia.
Los purga con sal de fruta,
los ceba con cocos de agua,
y adultos ya, los remite
C. O. D. a sus hermanas,
para que se desayunen
con tormenta rebozada.

Aquí está Santo Tomé,
de Malagueta y malanga

cargado el burro que el cielo
de su Santidad demanda.
(Su Santidad, Babbit Máximo
con sello y marca de fábrica).
De su grave teología
Lutero hizo una fogata,
y alrededor, biblia en mano,
los negros tortolos bailan
cantando salmos oscuros
a bombo, mingo de África.

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

Cuba —ñáñigo y bachata—,
Haití —vodú y calabaza—,
Puerto Rico —burundanga—.

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

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

Macandal bate su gongo
en la torva noche haitiana.

Dentaduras de marfil
 en la tiniebla resaltan.
 Por los árboles se cuelan
 ariscas formas extrañas,
 y Haití, fiero y enigmático,
 hierve como una amenaza.

Es el vodú. La tremenda
 hora del zombí y la rana.
 Sobre los cañaverales
 los espíritus trabajan.
 Ogún Badagari en la sombra
 afila su negra daga...
 —mañana tendrá el amito
 la mejor de las corbatas—.

Dessalines grita: ¡Sangre!
 L'Overture ruge: ¡Venganza!
 Mientras remoto, escondido,
 por la profunda maraña,
 Macandal bate su gongo
 en la torva noche haitiana.

Cuba —háfiigo y bachata—,
 Haití —vodú y calabaza—,
 Puerto Rico —burundanga—.

Antilla, vaho pastoso
 de templa recién cuajada.
 Trajín de ingenio cañero.
 Baño turco de melaza.
 Aristocracia de drill
 donde la vida resbala
 sobre frases de natilla
 y succulentas metáforas.
 Estilización de costa
 a cargo de entecas palmas.
 Idioma blando y chorreoso
 —mamey, cacao y guanábana—.
 En negrito y cocotero
 Babbitt turista te atrapa;
 Tartarín sensual te sueña
 en tu loro y tu mulata;
 sólo a veces don Quijote,

por chiflado y musaraña,
de tu maritornería
construye una dulcineada.

Cuba —ñáñigo y bachata—,
Haití —vodú y calabaza—,
Puerto Rico —burundanga—.

MULATA ANTILLA

Luis Palés Matos
Puerto Rico

En ti ahora, mulata,
me acojo al tibio mar de las Antillas.
Agua sensual y lenta de melaza,
puerto de azúcar, cálida bahía,
con la luz en reposo
dorando la onda limpia,
y el soñoliento zumbo de colmena
que cuajan los trajines de la orilla.

En ti ahora, mulata,
cruzo el mar de las islas.
Eléctricos mininos de ciclones
en tus curvas se alargan y se ovillan,
mientras sobre mi barca va cayendo
la noche de tus ojos, pensativa.

En ti ahora, mulata...
¡Oh despertar glorioso en las Antillas!
Bravo color que el do de pecho alcanza,
música al rojo vivo de alegría,
y calientes cantáridas de aroma
—limón, tabaco, piña—,
zumbando a los sentidos
sus embriagadas voces de delicia.

Eres ahora, mulata,
todo el mar y la tierra de mis islas.
Sinfonía frutal cuyas escalas
rompen furiosamente en tu catinga.
He aquí en su verde traje de guanábana

con sus finas y blandas panteletas
de muselina; he aquí el caimito
con su leche infantil; he aquí la piña
con su corona de soprano... Todos
los frutos, ¡oh mulata!, tú me brindas,
en la clara bahía de tu cuerpo
por los soles del trópico bruñida.

Imperio tuyo, el plátano y el coco,
que apuntan su dorada artillería
al barco transeúnte que nos deja
su rubio contrabando de turistas.
En potro de huracán pasas cantando
tu criolla canción, prieta walkiria,
con centelleante espuela de relámpagos
rumbo al verde Walhalla de las islas.

Eres inmensidad libre y sin límites,
eres amor sin trabas y sin prisas;
en tu vientre conjugan mis dos razas
sus vitales potencias expansivas.
Amor, tórrido amor de mulata,
gallo de ron, azúcar derretida,
tabonuco que el tuétano te abrasa
con aromas de sándalo y de mirra.
Con voces del *Cantar de los Cantares*,
eres morena porque el sol te mira.
Debajo de tu lengua hay miel y leche,
un unguento derramado en tus pupilas.
Como la Torre de David, tu cuello,
y tus pechos gemelas cervatillas.
Flor de Sarón y lirio de los valles,
yegua de Faraón; ¡oh Sulamita!

Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico,
fogosas y sensuales tierras mías.
¡Oh, los rones calientes de Jamaica!
¡Oh, fiero calalú de Martinica!
¡Oh, noche fermentada de tambores
del Haití impenetrable y voduista!
Dominica, Tortola, Guadalupe.
¡Antillas, mis Antillas!
Sobre el mar de Colón aupadas todas,
sobre el Caribe mar, todas uncidas,

soñando y padeciendo y forcejeando
 contra pestes, ciclones y codicias,
 y muriéndose un poco por la noche,
 y otra vez a la aurora rediviva,
 porque eres tú, mulata de los trópicos,
 la libertad cantando a mis Antillas.

INTERMEDIOS DEL HOMBRE BLANCO

Luis Palés Matos
 Puerto Rico

ISLAS

Las tierras del patois y el papiamento.
 Acordeón con sordina de palmeras.
 Azul profundidad de mar y cielo
 donde las islas quedan más aisladas.

Acordeón en la tarde.
 Fluir perenne en soledad sin cauce.
 Horizontal disolución de ideas,
 en la melaza de los cantos negros.

Emoción de vacío,
 con el trapiche abandonado al fondo,
 y el cocolo bogando en su cachimbo
 quién sabe hacia qué vago fondeadero.

Y en la terraza del hotel sin nombre,
 algún aislado capacete blanco,
 alelado de isla
 bajo el puño de hierro de los rones.

TAMBORES

La noche es un criadero de tambores
 que croan en la selva,
 con sus roncadas gargantas de pellejo
 cuando alguna fogata los despierta.

En el lodo compacto de la sombra
parpadeando de ojillos de luciérnagas,
esos ventrudos bichos musicales
con sus patas de ritmo chapotean.

Con soñoliento gesto de batracios
alzan pesadamente la cabeza,
dando al cálido viento la pringosa
gracia de su energía tuntuneca.

Los oye el hombre blanco
perdido allá en las selvas...
Es un tuntún asiduo que se vierte
imponderable por la noche inmensa.

A su conjuro hierven
las oscuras potencias:
fetiches de la danza,
tótemes de la guerra,
y los mil demonios que pululan
por el cielo sensual del alma negra.

¡Ahí vienen los tambores!
Ten cuidado, hombre blanco, que a ti llegan
para clavarte su agujijón de música.
Tápate las orejas,
cierra toda abertura de tu alma
y el instinto diapasón a la defensa;
que si en la torva noche de Nigricia
te picara un tambor de danza o guerra,
su terrible ponzoña
correrá para siempre por tus venas.

PLACERES

El pabellón francés entra en el puerto,
abrid vuestros prostíbulos, rameras.
La bandera británica ha llegado,
limpiad de vagos las tabernas.
El oriflama yanki...,
preparad el negrito y la palmera.

Putá, ron, negro. Delicia
de las tres grandes potencias
en la Antilla.

RON

Los negros con antorchas encendidas
bailando en ti.
Las negras —grandes bocas de sandía—
riendo en ti.
Los mil gallos de Kingston, a la aurora,
cantando en ti.
—¡Eh, timonel, proa a tierra:
estamos en Jamaica!

¹ Blanco, Tomás: «Refutación y glosa a Margot Arce», en *Revista Bimestre Cubana*, núm. XXXVIII, La Habana, 1936, págs. 24-30.

² Arce, Margot: «Los poemas negros de Luis Palés Matos», en *Revista Ateneo Puertorriqueño*, vol. I, núm. I. San Juan, 1935, págs. 35-52.

³ Ferro, Helén: *Historia de la poesía hispanoamericana*, Las Americas Pub. Co., New York, 1964, pág. 265.

⁴ Véase el ensayo de Margot Arce, «Tres pueblos negros», en la revista *La Torre*, Homenaje a Luis Palés Matos, enero-junio 1960, págs. 163-187.

IV

LA POESÍA NEGROIDE EN OTROS PAÍSES AMERICANOS

La boga del negrismo en la literatura americana obedeció en parte a un capricho de la novedad, pero mayormente respondió a una aspiración colectivista de exaltar los valores espirituales de algo parcial o particular con el fin de llegar a una superación de los conceptos universales. Fue así como a todo el continente, desde la Argentina hasta los Estados Unidos, llegaron las radiaciones que tenían su punto de partida en las Antillas, y en todas partes se percibió la misma voz, a veces alegre y musical, otras angustiosa, que postulaba un orden más humano por el cual el negro, mulato o zambo debía sentirse como un miembro de una comunidad a la que lo unían fuertes lazos espirituales.

Recogemos en este capítulo la obra de algunos poetas que representan a varios países americanos de habla española: Santo Domingo, Panamá, Nicaragua, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Uruguay y la Argentina. También incluimos algunas versiones de obras de tema negroide escritas en portugués, francés e inglés que corresponden a autores brasileños, haitianos, de la Guayana Francesa y de los Estados Unidos. Por último, aparecen varios poemas de españoles del siglo xx que se sintieron atraídos por el tema, como Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, García Lorca y Rafael Alberti.

Dificultades del género

En el resto de la América, la aportación negra no alcanzó influencia cultural, pues utilizar el pintoresquismo del negro para hacer versos bonitos nada más, no vale gran cosa, literariamente hablando. Para que la belleza de un verso trascienda a la historia, éstos deben ser verdaderos y no solamente bonitos. La poesía negroide, como el canto flamenco, es secreto de sangre; no hay que ser negro, pero se necesita tener el pensamiento y el sentimiento mestizo al menos; hay que tener impulso de raza y saber situarse como lo haría un negro. El que

es blanco de mentalidad no puede improvisar estos versos, ya que uno de los secretos de la poesía negroide está en la riqueza de sus ritmos y en el valor de las repercusiones de este ritmo sobre el alma del autor. Es imposible asimilar y transmitir en una obra literaria esto si antes no se da a la mente el sentido de la raza.

Condiciones

Una composición puede tener tema negroide, colorido acertado, vocabulario y giros de la masa negra y no por eso ser arte negroide. Para asegurar la integridad de la concepción poética se deben reunir una serie de factores, como conocer las palabras y sus asociaciones, fundir la palabra y la plástica en adecuado medio de expresión, dominar la musicalidad negroide y saber trasladar el movimiento rítmico de los cuerpos que bailan a la métrica. Hay que entender el lenguaje del tambor, que es de acción y no de ideas; hay que adentrarse en el alma del negro y captar su intimidad y su dolor. Si toda esta complejidad de factores no concurren, se obtendrá una poesía blanca con disfraz negroide, no un «canto hondo» que sale desde adentro, como desde un profundo abismo de africanidad. Por todo esto, no es fácil cultivar el género negroide.

* * *

En los poemas que incluimos al final de este capítulo y que son representativos del resto de la América, se pueden ver las distintas temáticas que observamos ya y que fueron tratadas con éxito por los maestros antillanos. Podemos resumirlas así:

Temas que se repiten

1. El impulso sexual encuadrado en la música y el ritmo.
2. El folklore colorista y plástico destacado por el uso de la metáfora, la onomatopeya y la jitanjáfora.
3. Lo racial y el problema económico determinado por el ambiente de tristeza y opresión.

«Negrismo» contra «indigenismo»

Los dos primeros temas son los predominantes en los representativos de Centro y Sur de América, que van a darnos un aporte no tan denso como el que dan a su propia literatura *indigenista*, pero con la ventaja sobre ésta de que su arte no se apoyará en la nostalgia y tristeza de civilizaciones desaparecidas, sino que lo hará en una realidad viva y actual: el negro que ríe, baila, canta y sufre.

El tema de lo racial y económico va a ser tratado mayormente

te por poetas de habla inglesa y francesa, como Langston Hughes, Charles McKay y L. G. Damas.

* * *

Santo
Domingo

Hagamos una breve reseña de los autores escogidos. Representan a Santo Domingo, Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco. En esta isla, a diferencia de las otras dos Grandes Antillas, la poesía negroide no tuvo muchos cultivadores de mérito. Manuel del Cabral (nació en 1907) es poeta intenso e irónico y ha escrito varios libros dentro de la modalidad, entre ellos, *Doce poemas negros* (1937), *Trópico negro* (1957) y *Compadre Mon* (1943). (Recogió toda su obra en dos antologías: *Antología tierra* (1949) y *Antología clave* (1957), que revelan su universalidad como poeta y la variedad de sus temas y tonos.) Reproducimos dos poemas de Cabral: «Voz de tierra» (página 189) y «Marina negra» (página 190). Debe destacarse como dato curioso que el motivo marino de este último poema no es frecuente en la poesía negroide.

De Tomás Hernández Franco (1904-1952) puede verse el poema «Yelida» (página 190), que cuenta, en versos irregulares y libres, la historia de un amor apasionado entre un blanco noruego y la negra Suquietta en un ambiente de evocaciones oscuras y referencias religiosas. El otro poema de Hernández Franco está en la página 191 y se titula «El banquete de negros en el muelle de la noche», donde se destacan originales referencias a la luna, como ésta:

—buena sandía la luna
para el banquete de negros.

Panamá

Por Panamá traemos a Demetrio Korsi¹, que nace en este país americano en 1889. Cancela el modernismo en la literatura panameña e inicia el vanguardismo con una serie de libros: *Bajo el cielo de California* (1924) y *El viento de la montaña* (1926). El poema que reproducimos en la página 192, «Incidente de Cumbia», apareció en la colección negroide titulada *Cumbia y otros poemas*. En estos versos observamos la aparición de un elemento racial nuevo que no se ha visto en las Antillas, nos referimos al *zambo*, que se origina por la mezcla del indio con el negro. En el poema de Korsi la embrujadora zamba Meme baila la cumbia caliente en casa de Pancha Manchá y luego encuentra la muerte trágicamente a manos del

negro tamborero, Chimbombo, cuando lo desprecia y se va con su nuevo amante gringo.

Costa Rica

Representa a Costa Rica el poeta Max Jiménez (1902-1947). Inquieto y de recia personalidad, anduvo por los campos de la literatura, la pintura y la escultura, y ha dejado abundante producción en todos ellos. Escribió ensayos humorísticos en *El domador de pulgas* y versos en *Ravenar* y otros volúmenes. Visitó frecuentemente La Habana, donde se dejó influir por el tema negro, y escribió en 1935 el poema «Rumbera», que puede verse en la página 194.

Nicaragua

Nicaragua está representada por el poema «Chanca» (página 195), de Juan Felipe Toruño². Es poeta, historiador, novelista y crítico agudo. Entre sus libros de poesías se cuenta *Vaso espiritual* (1941) y varia producción dispersa. En 1953 publicó en México *Poesía negra; ensayo y antología*, en la que hace un documentado estudio del género negroide, sus antecedentes y sus proyecciones. Incluye allí numerosos poemas propios, entre ellos el que aquí reproducimos. En «Chanca» nos pinta una noche de tambor y baile, aguardiente y sudor, en la región nicaragüense de Wi-wi-lí, en las montañas segovianas donde están las minas. Con juegos de palabras y contrastes de color nos sitúa Toruño en una noche de chanca entre negros, indios y zambos.

México

Por México aparecen dos poemas: «Canción de la mulata» (página 196), de José Juan Tablada, y «Rumba» (página 197), de Miguel N. Lira.

José Juan Tablada (1871-1945) es uno de los principales cultivadores del modernismo en México. Usó la nota de lo exótico en *El florilegio* (1899). Es el iniciador en lengua española del Hai-Kai japonés, esas estrofas de tres versos de metro menor. Otros libros de versos son: *Un día, poemas sintéticos* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920) y *La feria* (1928), al que pertenece el poema «Canción de la mulata». Sus trabajos en prosa son menos abundantes.

Miguel N. Lira (nació en 1905) es un poeta de tipo popularista con resonancias lorquianas. También es novelista, crítico y autor dramático. En los versos de «Rumba» captó el colorido de este baile antillano y también la técnica de los mejores poetas del género con sus onomatopeyas, jitanjáforas y la plástica descripción de la negra «toda frutal en el són / anonas en su vestido / mamey en su pañolón», donde pueden apreciarse las sinestesias de color y sabor. Otros libros de Lira son: *Tú* (1925), *La guayaba* (1927), *Corrido de Domingo Arenas* (1932), *México, pregón* (1933) y *Corrido-són* (1937).

Venezuela Venezuela es uno de los países sudamericanos que tiene mayor proporción negra en su población, y por consiguiente se observa más la influencia de la raza en su cultura y tradición. Muchos poetas se han sentido tocados por el tema negroide desde los siglos pasados, y en el momento del auge surgen varios poetas cuyas producciones incluimos en la parte antológica y que representan lo mejor de un vasto panorama.

Andrés Eloy Blanco es uno de ellos. Nace en Cumaná, provincia de Venezuela, en 1897 y ha obtenido varios premios en concursos de poesías. Es poeta de tipo culto-popular a la manera de Lorca y bebe en las fuentes de lo criollo venezolano. Algunos de sus libros son: *Tierras que me oyeron* (1921), *Poda* (1934) y *Barco de piedra* (1937). Murió en 1955. Reproducimos su famoso poema «Píntame angelitos negros» en la página 199, que ha alcanzado fama continental y al cual se le ha puesto música.

Manuel Rugeles (1904-1959) nace y se forma en pleno modernismo³. Le interesa como tema principal de sus poemas la tierra de Venezuela, su pasado y la exaltación de lo vernáculo. Fue poeta nativista desde *Cántaro* (1937) hasta *Cantos de Sur y Norte* (1954). Otras de sus obras son: *Oración para clamar por los oprimidos* (1939), *Puerta del cielo* (1944-1945, su obra maestra), *Memorias de la tierra* (1947-1948) y *Cantos de Iberoamérica* (1947).

Se acercó al tema negroide en varios poemas, entre ellos el que reproducimos en la página 201: «El romance del rey Miguel». En él recuerda Rugeles un curioso episodio de la esclavitud venezolana: el alzamiento del negro Miguel, trabajador de las minas de San Felipe que se proclamó a sí mismo rey e hizo reina a una negra llamada Guiomar, de quien tenía un hijo, que, naturalmente, fue hecho príncipe; también hizo nombrar obispo a un negro de los suyos.

Otro venezolano digno de mención lo es Manuel Rodríguez Cárdenas, de quien copiamos sus poemas «Tamunangue» y «El manifiesto de Cama» en las páginas 204-205. Nace Rodríguez Cárdenas en el estado de Yaracay en 1912 y se siente fuertemente impresionado por el folklore de la población negra de este estado. Su producción negroide está recogida en el libro *Tambor* (1938).

Colombia Arturo Camacho Ramírez representa el movimiento en Colombia. Camacho nace en 1909 y pertenece al grupo de los poetas colombianos llamados «los piedracielistas», por sus cuadernillos de poesía *Piedra y cielo*, donde no sólo había «juarramonismo», sino también «nerudismo». De su producción

como poeta puro puede citarse el libro *Espejo de naufragio* (1935) y también *Presagio de amor* (1939). De Camacho traemos el poema «Bamba» (página 206), que, con reminiscencias de los versos de los cubanos, nos describe plásticamente los retorcimientos de la negra zamba llamada Bamba en una noche de rumba.

Ecuador

Los poetas representativos de Ecuador tienen un tono más melancólico, grave y pesimista; sus poemas son sencillos y clásicos en la forma, sin retorcimientos onomatopéyicos ni estridencias de colores; en el fondo de ellos, sobre todo en los del poeta Adalberto Ortiz, reproducidos en las páginas 207-209 «Yo no sé», «Mosongo y la niña negra» y «La tunda para el negrito», hay un tono elegíaco y de protesta social.

Adalberto Ortiz (nació en 1914), mestizo de negro y blanco, es principalmente novelista de carácter realista y naturalista, que denuncia condiciones de vida del pueblo y está contra las injusticias del sistema social. Usa un lenguaje crudo en sus obras y exagera lo sombrío y sórdido al exhibir las vergüenzas nacionales con el propósito de combatirlas. Escribió una novela de tema negro, *Juyungo*, en 1942, y dentro de la lírica, el libro de cantares negros y mulatos *Tierra, són y tambor* (1945).

Ángel Abel Romeo Castillo (nació en 1904) representa el tránsito entre el modernismo y las poesías de vanguardia, y está adscrito a modos y metros populares que no le impiden abordar de vez en cuando temas de mayor empeño. Reproducimos su «Romance de la niña morenita» en la página 209. Puede citarse como parte de su obra literaria el libro *Nuevo descubrimiento de Guayaquil*.

Uruguay

En Uruguay la tendencia nativista dentro de la literatura se va a manifestar en dos vertientes: lo gauchesco y lo negrista. El poeta y crítico Ildefonso Pereda Valdés (nació en 1899) es uno de los escritores uruguayos que se ha dedicado al tema negro y sigue la tendencia bastante difundida en un sector de escritores del Plata de reivindicar el valor del aporte negro a la vida artística de América. En Pereda se puede observar también un germen de inspiración social, ya que el poeta participa de las inquietudes políticas y es un militante decidido de las «izquierdas» uruguayas. Esto lo llevó a cultivar la poesía negroide quizá antes que el cubano Guirao y casi al mismo tiempo que Palés Matos, pues su composición «La guitarra de los negros» data de fecha tan temprana como el 1926.

Otras obras de Pereda Valdés dentro del género son: *Raza negra* (1929) y *Antología de la poesía negra americana* (1936), en la que se revela como un ferviente admirador de Langston

Hughes y Claude McKay. Tiene varios libros de poemas, todos dentro de una fuerte orientación de partido.

Pereda es un indagador del negrismo y en este aspecto escribió en prosa *El negro rioplatense y otros ensayos* (1937). Es un fino creador de poesía con influencia popular y a la vez cultista. Aquí pueden verse varios poemas de Pereda; el ya citado «la guitarra de los negros», «Canción de cuna para dormir a un negrito», «El candombe» y «La ronda catonga» (páginas 211-213).

El otro poeta que representa el género en Uruguay y a la vez en Brasil es Gastón Figueira (nació en 1905). Comenzó desde niño a publicar sus poesías y para su producción negroide se inspira en el folklore del Brasil, país que conoce y ama profundamente. Muestra su fervorosa admiración a Brasil en una serie de poemas que aparecen recopilados en la serie *Geografía poética de América*, colecciones de poemas, rondas, canciones y juegos editados en Buenos Aires. En el libro quinto, que titula *Alba en la playa de los mil cocoteros* (1939), encontramos algunos poemas representativos del estilo de este autor que reproducimos en las páginas 214-217. Sus títulos son: «Batuque», «Quitadeira», «Samba» y «Tatuaje negro». Ellos nos dan el panorama negro brasileño visto por un poeta de habla hispana.

Argentina

Para terminar esta ligera visión panorámica de la producción negroide en Iberoamérica, hagamos alusión a un poeta argentino, Luis Cané (1897-1957).

Es necesario destacar que en la Argentina el proceso de transculturación afroamericana casi no ha dejado rastros, y, por tanto, los poetas argentinos (sobre todo en Buenos Aires) no se sienten atraídos por el tema. Los hombres del siglo xx tienen un recuerdo desvaído de los negros y lo asocian con los tiempos de la colonia y la tiranía de Rosas.

Reproducimos un fino poema que incluyó Cané en el *Romancero de niñas* (1932). Es el «Romance de la niña negra» (página 218).

* * *

Haití

La literatura de Haití es riquísima en poesía negroide debido a que ese es el carácter racial del país. En el siglo pasado se oyó la queja de Oswald Durand⁴ y de otro poeta haitiano que también sirvió de precursor con su obra en «creole», Georges Sylvian, que escribió sus extraños poemas «Cric? Crac?» (1901). Ambos poetas prepararon el campo para los magníficos cantos de Jacques Roumain, Etzer Vilaire y Charles F. Pressoir.

De Jacques Roumain (1907-1944) traemos el poema «Cuan-

do bate el tam-tam», que puede verse en la página 220. Este poeta recibió educación europea y fue un miembro eminente del grupo de jóvenes haitianos que fundaron la *Revista Indígena*, en la que publicó Roumain muchos de sus poemas. Se sintió atraído hacia la filosofía comunista y esto le ocasionó persecuciones políticas que lo llevaron a la prisión y luego al exilio, en el que permaneció por varios años. Murió temprano, antes de los cincuenta años, y después de su muerte se publicó, en inglés, su novela *Masters of the Dew*, que le ha dado nombre.

En el poema transcrito mantiene el tema del orgullo de raza y allí hace ver a un mulato, como en un espejismo reflejado en el río, su pasado ancestral en el que lo atávico negro revive al escuchar el sonido del tambor. Incita al mulato a oír esa voz como propia y a olvidar su parte blanca, ya que es algo tan despreciable como puede serlo un salivazo que se aleja en la poderosa corriente negra del río.

*Guayana
Francesa*

Otro país de habla francesa dentro de la América es la Guayana Francesa, y lo representamos por León G. Damas, nativo de allí. En su juventud, Damas fue a París, donde se convirtió en un protegido de André Gide y en un amigo del surrealista André Bretón. Después de la primera guerra mundial regresó a su país y fue elegido diputado a la Asamblea Nacional Francesa.

Dentro de su obra literaria pueden citarse los siguientes libros de poemas: *Pigments* (1937), *Poèmes nègres sur des airs africains* (1948), *Graffiti* (1952), *Black-Label* (1956). En 1961 se publicó en inglés una recopilación de poemas de Damas bajo el nombre de *Africans Songs of Love, War, Grief and Abuse*, en los que muestra su pesimismo y amargura. En su poesía hay también calor humano e intensidad, pero no se siente el calor del ritmo, pues no obedece reglas poéticas. Se palpa en ella la existencia del negro o el mulato que protesta en un mundo de opresión.

Característico de la producción de Damas es su poema «Hoquet», «Hipo», del que aparece una versión en la página 220. En estos amargos e irónicos versos el poeta nos expone la tragedia del mulato que no puede ser ni blanco ni negro en una sociedad donde predominan en número estos últimos, pero los dominadores política, económica y culturalmente son los blancos. Damas nos presenta en forma poética los recuerdos amargos del hombre frustrado y acosado por su refinada madre que continuamente lo hostigaba, cuando niño, para que se comportara como correspondía a su color mulato, superior a

los negros, y que no le permitió aprender a tocar el banjo, puesto que no es un instrumento apropiado a su color. Hoy estos amargos recuerdos lo enferman y le producen el hipo que lo sacude como bofetón de pillo.

* * *

Los Estados Unidos Ya vimos en el capítulo I, en la parte relativa al aporte de los precursores al género negroide, cómo los ritmos africanos se transmitieron a través de generaciones en el sur de los Estados Unidos y se plasmaron en los «Spirituals», así como en las «Canciones de trabajo»; más tarde tuvieron acogida en autores como Wadsworth Longfellow, Walt Whitman y la primera producción de James Weldon Johnson⁵. A principios de este siglo todo aquel ritmo se vuelca estrepitosamente sobre el jazz, pero no solamente en la música y en la poesía va a manifestarse esta fuente de escape al instinto reprimido, sino que además va a tener el tema un brillante período en el teatro y la novela. Este período de resurgimiento del arte negro se conoce como el Nuevo Renacimiento negro o Renacimiento de Harlem.

Dentro de la poesía escribirán abundantemente poetas tales como Langston Hughes, Countee Cullen, Walter E. Hawkins, Roscoe Jamison, Jean Toomer, Anne Spencer y muchísimos más.

Poesía rebelde Estos poetas parten de las maneras y cantos de los negros del Sur, pero ya no muestran la humildad, la timidez ni el miedo que les legó la esclavitud, sino, por el contrario, una rebeldía desesperada que les hace sacudir la cabeza para tratar de evadir la explotación y, sobre todo, para tratar de saltar el abismo que separa una raza de otra. Son dos aspectos de un fenómeno que tiene como fondo común estos factores: dolor, trabajo y fracaso.

Ironía Otra faceta de la poesía negroide entre los norteamericanos es la profunda ironía que la caracteriza y que refleja un estado psicológico de la raza por el cual se muestra el sufrimiento a través de una sonrisa amarga. En los Estados Unidos florece una poesía negroide sin el pintoresquismo de la de las tierras tropicales, sino como algo en su mayor parte doloroso y violento donde el negro da gritos y gemidos que reflejan su estado económico y social.

Orgullo racial La característica unificadora del Renacimiento de Harlem fue el orgullo racial, que trajo consigo el repudio al simbólico «Tío Tom», y eso lo vamos a encontrar en la poesía también.

El nuevo negro americano escribió libremente sobre temas raciales y trató de enseñar a sus lectores blancos que tenía dignidad e inteligencia humana y que no estaba satisfecho con el «status quo» de las relaciones sociales.

En la poesía negroide de los años 20 y 30 en adelante, los poetas piden menos caridad y más justicia y reaccionan contra el sentimentalismo, el optimismo y el escapismo. La raza no va a ser caricaturizada ahora y van a tratar de decir sus versos en tono ordinario y humano. Sus temas van a girar alrededor de estos puntos:

- Temas*
1. Descubrimiento de África como la fuente de su raza.
 2. El uso de héroes negros y de episodios heroicos de la historia americana.
 3. Revelación íntima y profunda del sentimiento en forma romántica; otras veces en forma realística.

Hemos escogido tres poetas de este Renacimiento de Harlem: Langston Hughes, Countee Cullen y Charles McKay, que nos darán en su obra una buena imagen de este fenómeno.

*Langston
Hughes*

Langston Hughes nació en Missouri en 1902 y se educó en Cleveland y Columbia University, N. Y. Escribió sus primeros poemas cuando asistía a la Escuela Secundaria y se publicaron en la revista de la escuela. Después de un año en la Universidad, abandonó los estudios y desempeñó varios trabajos en New York, hasta que emprendió un viaje como marino mercante por África y Europa que duró dos años. Durante algún tiempo, su poesía había estado atrayendo la atención al publicarse en distintas revistas y en 1925 ganó el primer premio en un concurso literario; al año siguiente publicó su primer libro de versos, *Weary Blues*. Terminó su educación en Lincoln University y desde 1929 fue un escritor profesional. Murió en 1967.

Su obra literaria comprende novelas, cuentos, autobiografía y poesías. Entre los libros de poemas citamos algunos: *The Dream Keeper* (1932), *Shakespeare in Harlem* (1942), *Fields of Wonder* (1947) y *One Way Ticket* (1949).

Por sus versos puede considerarse como un gran poeta que canta con el alma la angustia de su raza y que lucha por la emancipación del pueblo negro de los Estados Unidos que quiere ejercer a plenitud el derecho de ser negro y que anhela no igualarse al blanco, ya que es una equivocación la tendencia igualitaria del negro al querer imitar al blanco.

En la poesía de Hughes se ven dos modalidades: la primera,

representada por sus primeros poemas, en los que apunta solamente una marcada tendencia racial. En la segunda incluye los poemas en que ya ha encontrado el significado de la palabra «revolución» y canta a todos los explotados del mundo. Es el poeta que se ata a la filosofía socialista, como puede verse en las composiciones «Good-Bye, Christ», «The Ballad of Lenin», «Letter to the Academy» y muchos más.

De Langston Hughes reproducimos los siguientes poemas, en versiones de J. Logli y de E. Ballagas: «Song for a dark girl» («Canto a una joven negra»), «I, too, sing America» («Yo también canto América»), «Preludio a Weary Blues», «Cross» («Cruzado») y «Merry-go-round» («Carrusel»), páginas 222-225.

* * *

Countee
Cullen

Cuando el Renacimiento negro estaba en su apogeo en 1924, un joven de veinticuatro años, nacido en Harlem, debutó en el *American Mercury* con un largo poema alegórico, «Shroud of Color». En él pedía a Dios con amargura por la raza negra. Este poeta era Countee Cullen. Recibió su educación elemental y secundaria en New York y se graduó con altos honores en la Universidad Estatal de la gran ciudad y luego en Harvard. Ya antes de graduarse había ganado un segundo premio en un concurso de poesía con su «Ballad of the Brown Girl», que está basada en una balada inglesa del mismo nombre y que él desarrolló sobre el tema del prejuicio racial.

Su primer libro de poemas, *Color*, fue publicado en 1925, y es un conjunto de poemas donde predomina el orgullo de raza. Allí aparece «Incident», unos pocos versos en los que recuerda un doloroso episodio de su niñez, que puede verse en la página 225. En el siguiente libro, *Copper Sun* (1927), se vuelve hacia temas más universales, como el amor y la muerte, pero regresa al tema racial en *The Black Christ*, que escribió en París en 1928 mientras viajaba con una beca Guggenheim.

En 1932 publica la novela *One Way to Heaven*, y ese mismo año declara que apoya la candidatura del partido comunista para las elecciones, aunque realmente nunca se sintió muy interesado en la política. Dos años más tarde dejó estas actividades y se dedicó a enseñar francés hasta su muerte, ocurrida en 1946.

Pueden encontrarse algunas semejanzas entre este poeta y su contemporáneo Langston Hughes, referidas principalmente al tono pesimista de sus versos. Ambos fueron muy fecundos en

su producción y alcanzaron gran popularidad, pero Cullen es tradicional en su forma y subjetivo en el fondo, mientras que Hughes es revolucionario y experimental y frecuentemente objetivo y dramático.

Otros poemas de Countee Cullen que se reproducen aquí son: «A un muchacho moreno» y «A una muchacha morena» (página 226).

Claude
McKay

Por último, veamos un tercer poeta que no nació en los Estados Unidos, pero la mayor parte de su vida la pasó en este país y su producción es considerada como representativa de la literatura norteamericana en este período del Renacimiento de Harlem: Claude McKay.

Nació McKay en Jamaica en 1891. Allí comenzó a escribir poesías, y a los veintiún años publica su primer libro en Kingston y en Londres, *Songs of Jamaica*. Este es un conjunto de encantadores poemas sobre las experiencias de un joven campesino y que comprenden desde una oda a la banana hasta un ataque a la hegemonía económica del blanco en su isla.

Poco después parte para los Estados Unidos, donde va a residir hasta su muerte. Allí realiza estudios universitarios en Kansas y pronto se hace editor de *The Liberator*, revista dedicada al tema de la justicia social.

Publicó su segundo libro en Inglaterra en 1920, que luego refunde con otros poemas y aparece dos años más tarde en los Estados Unidos con el nombre de *Harlem Shadows*.

Al igual que Cullen y Hughes, reconoce y condena en sus versos el prejuicio racial y lo dice en amargos y desafiantes sonetos. La más conocida composición de McKay es el dramático poema «If We Must Die» (página 227), cuyo mensaje puede extenderse a todos aquellos que son sojuzgados por una fuerza superior y que se aplica a cualquier situación extrema como la que inspiró el poema: «los race riots» de 1919. Muchos lo han considerado como una llamada a las armas y así lo entendió Winston Churchill cuando lo leyó, veinte años después de compuesto, en la Cámara de los Comunes debido a la situación de emergencia originada por una inminente invasión alemana a Inglaterra. Podemos ver una traducción de J. Logli de este poema en la página citada.

Escribió McKay artículos políticos en *The Liberator* y en ellos se mostró interesado en el proletariado y en una sociedad comunista que llevaría al hombre a la igualdad racial. Visitó Rusia como observador de la Cuarta Conferencia de la Internacional Comunista y luego decidió permanecer por once años

en Europa. Pocos poemas compuso en estos años, pero escribió tres novelas y un libro de cuentos.

Regresó a los Estados Unidos en 1934 y luego publicó una autobiografía, *A Long Way from Home*. En esta nueva etapa es un anticomunista y en 1944 aquel libre-pensador, ahora pobre y enfermo, se bautizó en una iglesia católica y empezó a escribir poesía religiosa y ardientes panfletos en defensa de la religión. Murió en Chicago tres años después de su bautismo, en 1948.

Tiene el poeta una personalidad cambiante y compleja que se refleja en su obra, y así encontramos al McKay rebelde social de «If We Must Die»; otro McKay comprensivo que nos pinta las gentes de las calles de Harlem: sus elegantes negras y las bailarinas de cabaret, de cuerpos de serpientes, como en «Harlem Dancer» (página 227). Pero no hay que desconocer al McKay soñador, nostálgico de su nativa Jamaica, que se puede apreciar en *The Tropics in New York* y «My Mother».

Estos tres poetas dieron gran contribución al Renacimiento negro con sus escritos y con el ejemplo de su propio triunfo personal, ya que ellos combatieron el tradicional estereotipo del negro como un servil «Tío Tom» o como un lascivo y salvaje.

* * *

Repercusiones en la España contemporánea

Aunque el tema que hemos venido desarrollando ha sido el de la poesía negroide en América desde sus orígenes hasta su pleno desarrollo en el primer tercio del siglo XX, creemos que es interesante observar cómo el tema, que ya había inspirado a Lope de Vega y a Góngora, ahora con características más definidas y específicas, pudo influir en autores como Salvador Rueda, Unamuno, García Lorca y Rafael Alberti, por no citar más que a cuatro.

Salvador Rueda

Unos autores se ven empujados a cultivar el género por razones de exotismo y colorismo, como lo hace el precursor del modernismo, Salvador Rueda, que con su fantasía y musicalidad poetiza lo mismo los soles de Andalucía que las brumas nor-teñas; el mundo clásico o las selvas y la raza africana. Esto último puede verse en el soneto modernista en dodecasílabos titulado «Los negros», que aparece en la página 228 de este libro.

García Lorca

Otros, como García Lorca, van al tema por la moda y por circunstancias temporales. Es cierto que García Lorca se caracteriza por su popularismo, que lo acerca al gitano, y el gitano es al español del Sur lo que el negro y el mulato a muchos ame-

ricanos, por eso no es extraño que gustara de los versos negroides antillanos antes de su visita a Cuba en 1930. Al llegar a la Isla se siente envuelto en el ambiente y escribe su poema «Són de negros en Cuba»⁶, al estilo de los sones de Nicolás Guillén, con la repetición del estribillo rítmico que caracteriza a este tipo de composición y que en Lorca dice: «iré a Santiago...» También es característico el empleo de sus metáforas:

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!

.....

¡Oh cintura caliente y gota de madera!

Este es un poema de alusión alegre al paisaje que él ve en Cuba, un paisaje de caja de tabacos con negros sin drama, que contrasta con el de los negros de New York (página 228).

Unamuno

Don Miguel de Unamuno, después de leer los excelentes versos mulatos de Guillén, escribe el poema que reproducimos en la página 229, «Día de Magos», y se lo envía al cubano con una sentida carta que ya comentamos en el capítulo correspondiente a Cuba. El poema es un romance en el que usa como tema de inspiración al rey negro Baltasar que va a ofrecer sus dones al Niño con la magia de su risa blanca, que es un símbolo de la risa pura de los negros, con lo que el poeta espera puedan fundir la nieve de la incomprensión y el prejuicio. Unamuno vierte en él sus ideas de llegar al color universal o humano a través del arte.

Alberti

Por último, otros españoles contemporáneos van al género negroide llevados por sus ideas sociales, como Rafael Alberti, que puso su poesía al servicio de su ideología política y que al sentirse influido por el ritmo contagioso del són, escribe su poema «Casi són» (página 230), en el que se ve una marcada influencia del Guillén de *Cantos para soldados y sones para turistas*. En el poema, Alberti ataca al imperialismo norteamericano, que explota a los cubanos y los obliga a andar en cuatro pies, arrastrándose, ante el poderoso yanqui. Hace un llamado a blancos y negros para que luchen contra el americano opresor que se lleva el azúcar que muelen los centrales de Cuba.

Hoy, cuando se lee este poema, hace asomar una sonrisa irónica a los labios del lector al pensar en lo equivocado de su mensaje, ya que desde hace diez años, los cubanos, unidos mano a mano, como pedía Alberti, lograron echar a las «curracas azucareras», que es verdad que se llevaban el azúcar de sus centrales, pero que pagaban en dólares (hasta más de 400 mi-

llones al año), que contribuían a hacer de este pequeño país el segundo de América por su elevado *standard* de vida.

Hoy no hay yanquis en su economía, pero el cubano blanco y el negro siguen en cuatro pies, ahora aterrorizados, arrastrándose ante *otro* poderoso que se sigue llevando el azúcar, pero con la diferencia de que no devuelve dólares, sino los más modernos y perfectos armamentos que han hecho de Cuba el segundo país de América *mejor armado*.

VOZ DE TIERRA

Manuel del Cabral
Santo Domingo

Tenía el negrito a ratos
como un lunar de marfil;
el sol le daba en la punta,
la punta de su nariz.

Por sus venas le subía
algo que pudo salir.
(Aquella canción de campo
ya no se deja de oír.)

Es que es un poco de tierra
que no se quiere dormir.
Aire eterno que da al aire
su raíz.

El negrito la cantaba
no queriéndola decir.
La tierra estaba en su voz
como el campo está en un diente
de maíz.

.....

Hoy duerme sin tiempo, duerme
cuando no debe dormir.
Hoy temprano le da el sol
más allá de su nariz.

Pero al negrito, al negrito
yo no le dejo de oír.

Aquel negrito que a ratos,
 tras el monte de su bamba,
 le salía
 como un cuernito de luna
 si reía
 (no queriéndose reír).

MARINA NEGRA

Manuel del Cabral
 Santo Domingo

Sobre el oro fiero de aquel mar mojado
 que golpea el barco como un gran tambor;
 sobre el ruido espeso de saladas lunas;
 sobre el esperanto que habla el mar con sol.

Los cocolos cantan, y entre sus canciones
 usan los cocolos risas de dolor;
 su rabiosa risa que en la sombra afirma,
 que devora blancas..., que devora blancos
 copos de algodón.

Y ya más que el viento de los marineros,
 entre los ciclones, oigo otro ciclón:
 el pequeño viento que el cocolo estruja
 y retuerce dentro de su bandoneón.

YELIDA

Tomás Hernández Franco
 Santo Domingo

Esta no es la historia de Erick al fin y al cabo
 que a los treinta años ya no era marinero
 y vendía arenques noruegos en su tienda de Fort Liberté
 mientras la esposa de Erick madam Suquí
 rezaba a Legba y a Ogún por su hombre blanco
 rezaba en la catedral por su hombre rubio
 Madam Suquí había sido antes mamussel Suquiete
 virgen suelta por el muelle del pueblo

hecha de media noche a toda hora
 con hielo y filo de menguante turbio
 grumete hembra del burdel anclado
 calcinada cerámica con alma de fuente
 himen preservado por el amuleto de mamualá Clarise
 eficaz por años a la sombra del ombligo profundo.
 Erick amó a Suquiete entre accesos de fiebre
 escalofríos y palideces y tomaba quinina en grandes tragos de tafia.
 para sacarse de la carne a la muchacha negra
 para ahuyentarla de su cabeza rubia
 para que de los brazos y el cuerpo se le fuera
 aquel pulido y agrio olor de bronce vivo y de jungla borracha
 para poder pensar en su playa noruega con las barcas volteadas
 como ballenas muertas.
 Pero Suquiete lo amaba demasiado porque era blanco y rubio
 y cambió el amuleto de mamualá Clarise
 por el corazón de una gallina negra
 que Erick bebió en viernes bajo la luna llena con su tafia y su quinina
 mientras en la montaña el Papalúa Lupié
 cantaba el canto de la guinea y bebía la sangre de un chivato blanco.
 En la noche sudada de fiebres y marismas
 Erick sin sueño marinero varado sobre la carne fría y nocturna de Suquí
 fue dejando su estirpe sucia de hematozoarios y nostalgias
 en el vientre de humus fértil de su esposa de tierra
 y Erick murió un buen día entre Jesucristo y Damballa-Oueddo
 apagado el pulso de viento del velero perdido en el sargazo
 su alma sin brújula voló para Noruega
 donde todavía le quedaba el recuerdo
 de un pie de mujer blanca que hacía frágiles huellas en la arena mojada.

EL BANQUETE DE NEGROS EN EL MUELLE DE LA NOCHE

Tomás Hernández Franco
Santo Domingo

En el banquete del muelle
 se están comiendo la luna
 los negros,
 con dientes de la canción.

Vinieron de islas lejanas,
 los negros,
 en balandros de aguardiente,

por meridianos de fuego,
los negros,
de islas de sal y ciclón.

Les trajo el viento salado;
los negros ya no se van,
se están comiendo la luna
con dientes de la canción.

Buena sandía la luna
para el banquete de negros
en el muelle de la noche
—hamaca dulce y caliente—,
canción,
crujir de palo de proa,
los negros ya no se van.

Con vientos de la tormenta
está inflado el acordeón,
el volcán de Martinica
está en el trago de ron,
trueno de noche del trópico
rodando va en el tambor.

Almas de negros alegres
están llegando de lejos...
y aguas de quillas ancladas
dan compás a la canción.

INCIDENTE DE CUMBIA

Demetrio Korsi
Panamá

Con queja de indio y grito de chombo,
dentro la cantina de Pancha Manchá,
trasumando ambiente de timba y kilombo
se oyó que la cumbia resonando está...

Baile que legara la abuela africana
de cadena chata y pelo cuscú;
fuerte y bochincosa danza interiorana
que bailó cual nadie Juana Calambú.

Pancha Manchá tiene la cumbia caliente,
la de Chapigana y la del Chocó,
y cuando borracha se alegra la gente,
llora el tamborero, llora el Chimbombó...

Chimbombó es el negro que Meme embrujara,
Chimbombó es el negro del gran corazón;
le raya una vieja cicatriz la cara;
tiene mala juma y alma de león.

¡Y el tambor trepida! ¡Y la cumbia alegra!
Meme baila... El negro, como un animal,
llora los desprecios que le hace la negra
y es que quiere a un gringo la zamba fatal.

Como un clavo dicen que saca a otro clavo,
aporrea el cuerpo que su mano hinchó;
mientras más borracho su golpe es más bravo;
juma toca cumbia, dice Chimbombó.

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

Del puñal armado los persigue, y ambos
mueren del acero del gran Chimbombó,
y la turbamulta de negros y zambos
sienten que, a la raza, Chimbombó vengó.

Húyese hacia el Cauca el negro bravío
y otra vez la cumbia trepidando está...
¡Pero se dijera que no tiene el brío
de la vieja cumbia de Pancha Manchá!

Es que falta Meme, la ardiente mulata,
y es que falta el negro que al Cauca se huyó:
siempre habrá clientela y siempre habrá plata.
¡Pero nunca otro hombre como Chimbombó!

RUMBERA

Max Jiménez
Costa Rica

Don Quijote dejó la jaca,
sin cargamento de uva,
porque crece la maraca
en toda la isla de Cuba.

Ya por huesos tengo claves;
no hace falta la ilusión,
ya que el esqueleto mío
tiene pasito de són.

Yo he visto volar un güiro
tras el palito de un chino,
el ave cortó el camino
en el palo de un guajiro.

Mi corazón es maraca
que no necesita maña,
por un lado mete caña
y por otro azúcar saca.

Deja queditas las nalgas
que se va a salir el mar,
quiere regalarte algas
pa' que le enseñe a menear.

Nada podrá contra ti
ningún norteano animal,
la vida la lleva aquí
y hay abeja en el panal.

¿Por dónde te entra la rumba?,
negra de mi corazón.
Dos maracas en mi tumba
pa' que allí bailemos són...

CHANCA

Juan Felipe Toruño
Nicaragua

¡Aaauy, chanca, chanca... chaas!
Chanca chasque la Juja
que ha florecido en betún
purum-púm... purum-pum-púm.

Los arrojaron las minas
de Güigüilí, wi, wi, wi.
Renacieron de los hoyos
más negros que el hoyo, hollín.
Jaramba, chicha y casusa
y pusiéronse a bailar.

Retumba el flanco del negro,
nalguea la negra el flanco
y el tambor muerde que muerde
a la noche de los negros
con sonsones y rezongos
burum-búm... bu-rúm-bum-búm...

La negra relumbra en negro
y el negro anochece en blanco
en un tabardo que tiene
cabeza, lumbré y betún.

Chanca, chanquean los chanclos,
mordiéndole a la tierra prieta...
Y revientan los aúyes
roncos del negro Zanzún.
Nalguea el viento a la noche
la redoma del tabú.

¡Negro, negro; negra, negra!
remolinos de Stambul,
tizones de Güigüilí
y de Tacucurucú.

¡Ajá, ajó, que se jué...!
Berrinches, sudor y guaro.

El teclado de sus dientes
el negro castañetea
y repican las caderas
del tiempo sobre la Chanca.

Purum-púm... pu-rum-pum-púm.
Chan-chan, chanque la Juja...
Acharolados los rostros
por el sudor, negro y negra
en un conjuro de piernas
hacen el paro: ú-ú-ú.

Los ojos miran ausencias
del negro y la negra aaó.
Funden cansancio en sudores
y aúlla la tristeza negra
por el parche del tambor.

Y ya se alejan dejando
lo que ahí se queda en ayes
gruñendo en el acordeón.
Negro y negra, negra y negro...
Sus hijos serán los negros
retoños de hoyo y calor
y bailarán una noche
bom-bóm... bom-boróm-bom-bóm.

CANCIÓN DE LA MULATA

José Juan Tablada
México

Esos «que ven claro de noche»,
¡vengan!
¡Aquí hay candela!

Mi cuerpo es una hamaca
tropical con vaivén de danzón;
mis labios tienen miel de níspero;
mi cuerpo es un jardín nocturno;
mis senos dos guanábanas;
mis ojos dos cocuyos...

Esos que «mascan goma», vengan,
¡aquí hay candela!

De la Reina de Saba, Salomón
amaba la candela;
vengan; para encenderse el corazón,
¡aquí hay candela!

RUMBA

Miguel N. Lira
México

¡Ay, Rita, no te me arrime,
que no te me arrime, no,
que tu sandunga me quema,
quema de quemacambó!

Me quema la bamba,
me quemó,
quema la candela,
me quemó;
quema la calunga,
me quemó;
quema la balumba,
quema de quemacambó.

La negra baila la rumba
toda frutal en el són;
anonas en su vestido,
mamey en su pañolón.

El negro Tomás la sigue
como guardia de prisión:
la cárcel lleva en las rejas
a cuadros del pantalón.

La negra gira en redondo
y gira el negro bembón;
la negra baila los ojos
y el negro su corazón.

La negra enarca las piernas
y su falda de almidón;
y el negro Tomás se quiebra
de cintura y de pulmón.

Alza la cadera izquierda
de culebra en contorsión,
luego mueve la derecha
en remolino y ciclón.

Tú enciende la vela,
yo apago el farol,
tú apaga la vela,
yo enciendo el farol.

Tatajú ya viene,
ya viene Changó,
da la media vuelta
que te alcanzo yo.

Los ojos se abren al negro,
ritmo negro en convulsión;
grito de negro en los labios
vuelven negra la emoción.

Amor y negro deseo
encienden negra pasión,
si negra entre los palmares,
negro junto al malecón.

La negra esconde el cuerpo
de negra en papel carbón;
el negro que no la encuentra
negra siente su aflicción.

Dónde está mi negra,
dónde está mi amor,
enciende la vela
y enciende el farol.

El negro Tomás se muere
de negra desolación;
llanto de negro es cortina
que negro baja el telón.

PÍNTAME ANGELITOS NEGROS

Andrés Eloy Blanco
Venezuela

¡Ah, mundo..., la negra Juana
la mala que le pasó!
¿Se le murió su negrito?
Sí señó. Ah, compadrito del alma,
lo sano que estaba el negro.
Yo no le miraba el pliegue,
yo no le acataba el güeso;
como yo me enflaquecía
lo medía con mi cuerpo.
Se me iba poniendo flaco
como yo me iba poniendo.

«Ya se murió mi negrito,
Dios lo tenía dispuesto.
Ya lo tendrá colocao
como angelito del cielo.»
Desengáñese, comae,
Si no hay angelitos negros.

Pintor de santos de alcoba,
pintor sin tierra en el pecho,
que cuando pintas tus santos
no te acuerdas de tu pueblo.
Y cuando pintas tus vírgenes
pintas angelitos bellos,
pero nunca te acordaste
de pintar un ángel negro.

Pintor nacido en mi tierra
con el pincel extranjero,
pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos,
aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

No hubo pintor que pintara
angelitos de mi pueblo,
ángel de buena familia,

no basta para mi cielo.
Yo quiero angelitos rubios
con angelitos trigueños.
Aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

Si queda un pintor de santos,
si queda un pintor de cielos,
que haga el cielo de mi tierra
con los tonos de mi pueblo;
con sus ángeles catires,
con sus ángeles trigueños;
con sus angelitos blancos,
con sus angelitos negros;
con su ángel de perla fina,
con su ángel de medio pelo,
que vayan comiendo mangos
por las barriadas del cielo.

Igual que pintas tu tierra
así has de pintar tu cielo,
con un sol que tuesta blancos,
con un sol que tuesta negros,
porque para eso lo tienes
calentito y de los buenos.
Aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

Si al cielo voy algún día
he de hallarte allá en el cielo,
angelítico del diablo,
serafín cucurucero.
No hubo una iglesia de rumbo,
no hay una iglesia de pueblo
donde hayan dejado entrar
el cuadro: «Angelitos negros.»
Y entonces, ¿adónde van
angelitos de mi pueblo,
zamoritos de Guaviare,
torditos de Barlovento?

Si quieres pintar tu cielo
igual que pintas tu tierra,
cuando pintes angelitos

acuérdate de tu pueblo,
y al lado del ángel blanco
y junto al ángel trigueño,
aunque la Virgen sea blanca,
píntame angelitos negros.

EL ROMANCE DEL REY MIGUEL

Manuel F. Rugeles
Venezuela

Ya otro siglo, Rey Miguel,
perdido acaso en el cielo,
buscando minas de oro
para adornar los cabellos
de tu reina. Ya otro siglo.
Rey Miguel, Rey de los negros.

Andabas aquella noche
con el demonio en el cuerpo.
En tus venas, en tus ojos,
en tu alma de aventurero
llamas de odio encendía
la sangre de tus abuelos.

En Buria como en Aroa
se paga bien tu recuerdo.
Hoy los esclavos se doblan
curvados por el tormento
sobre los feudos que guardan
minas de olvidado imperio.

Tristes esclavos que un día
príncipes contigo fueron.
Mayorales o soldados
de tus negros regimientos
que dieron vida al milagro
de tu alucinado reino.

Gritos de la negrería
desde el socavón minero,
horadan flechas de odio
tus más negros pensamientos.

Sordos tambores de Nirgua
sacuden penas y duelos
con su bárbaro tam-tam
sobre los ocios del viento.
Guiomar en su reino de oro,
sonriendo va entre el sahumero
de palabras y aleluyas
de los esclavos libertos.

Claro amanecer de Buria
pisando tierra sin dueños.
Tierra de júbilo y cantos
ya libre de cautiverios,
sin los hierros del oprobio
sin las trompetas del miedo.

Con tizonas y arcabuces,
adelantados y tercios,
gentes de España en América
llegan por todos los cerros.
Vetas abiertas en chorros
de sangre y flor de silencios
mana la carne en suplicio
de negros fusilamientos.

Lejos de roncós tambores
y clarinadas de incendio,
corre la turba desnuda
cien caminos sin saberlo.

Triste en la flor de tu sangre
que va prendida a tu pecho
como antorcha lastimosa,
Rey Miguel, Rey de los negros.
Desde la oscura manigua
lloran los tamborileros
tu muerte exhausta de sombras,
libre de llanto y de ruegos.
Tu muerte en mitad del alba
sin pájaros ni luceros.

TAMUNANGUE

Manuel Rodríguez Cárdenas
Venezuela

En la sombra se oye sonar el tambor:
¡Carrataplán! ¡Carrataplán! ¡Carrataplán!
Es el negro aceite de la raza negra que empieza a chorrear.
¡Carrataplán! ¡Carrataplán! ¡Carrataplán!

Y chilla la mina coreando el estruendo bajo del bongó.
Nervios que se tuercen entre el telegrama
que manda la raza desde el Tumbuctú:
¡Tritraqui-tritraqui! ¡Tritraqui-tritraqui! ¡Carrataplán!

¡Mírame mi negra! ¡Mírame mi negra! ¡Poneme cuidado!
Manea la cintura. Saca bien los pechos. Dale despacito...
Pacito..., pacito..., jálate palante..., jálate patrás...
¡Jálame mi negra! ¡Jálame! ¡Jálame mi preciosidá!

¡Carrataplán! ¡Carrataplán! ¡Carrataplán!
Es el negro aceite de la raza negra que empieza a chorrear.

Y suena el profundo clamor del petróleo.
Y el látigo negro que encerró la tierra para hacer carbón.
El aire se ha puesto color de azabache.
Color de las barbas de Ammón y Moloch.

La noche se estira tuerta de luceros
y curva las palmas como en un temblor.
Las estrellas crujen y brillan gangosas
en la colcha tenue de su pizarrón.

—¡Jocico e tetero!
¡Mi catira linda!
¡Batumba! Babuca que aún pan mi Sión.
—Cuerpito e culebra, güelente a malasa
y a naura y a caña y a trago de ron.

¡Carrataplán! ¡Carrataplán! ¡Carrataplán!
Es el negro aceite de la raza negra que empieza a chorrear.
Me sirve pa mucho. Pa ganarme plata. Pa limpiá zapato.
—¡Cógemela mama! Guárdala en el cofre que me vai a da.

¡Cógemela mama! Que es a dale lustre
a los brodequines de Pedro Joaquín.
Y viene la luna flotando al desgaire
con patas de hielo como un calamar.

¿Quién echó esa vacía caja de shinola
entre la totuma negra del betún?

Y los negros bailan. Se estiran, se encogen,
ondulan, se mueven, se encharcan en barro de fétido olor.
Las negras titilan con el sexo al aire
surcado de venas y hediondo a sudor.

—¡Eepaa! ¡El Comisario! Que coja cad'uno su mona y su jembra.
Que ahí mismito viene toa la comisión.
—Coge el tamunango tú, narí e jacha.
—Y tú la camisa, pelo e chicarrón...

Silencio profundo. En la noche negra
se escucha el aullido de un perro cansón.
Ululan los vientos en la cornucopia
verde y arrogante de los almendrones.
Zumban los zancudos entre la maleza
y el río en silencio copia las cabezas
de los negros que huyen por el callejón.

EL MANIFIESTO DE CAM

Manuel Rodríguez Cárdenas
Venezuela

Negro, compañero,
de manos de zarpa y ojos de alacrán;
negro encadenado
de rotas rodillas y gesto de cal;
negro sin bitácora
perdido en la tela de araña
de la sociedad.

Negro berebere, cabila o tuaregue,
venido de un mundo que ya se olvidó.
Negro tremebundo con patas de araña.
Negro de la tierra donde zumba la o.

Negro que fundieron en costras volcánicas
 los retortijones de Fernando Poo.
 Negro subterráneo como las chorreras
 de miel y vinagre de Pirapecó.
 Negro reventado por un cataclismo,
 tremendo y horrible que al mundo rajó:
 del otro tu bamba, tus ojos, tu jeta,
 de cuero curtido, tu triste bongó.

Negro despreciable sin Ras Mulagueta
 que te abra al machete los reinos de Dios;
 negro sin amigos, negro sin poetas,
 hoy estamos solos tu tristeza y yo.

Aquí está mi mano, negro pestilente,
 negro enchorretado de vientre caliente
 perdido en los rumbos de la geografía.
 Negro de Nigeria, de Agad, de Kodol.
 Negro del Negusti blanco de Etiopía.
 Negro chafarino, negro de Morón.

Aquí están mis nervios. Aquí están mis fuerzas,
 y aquí están mis versos para tu bongó.
 Crujirán las palmas, subirán los ríos
 y mil cocoteros temblarán de frío,
 sí, ñañigo y canto, partimos los dos.

Despierta ya, negro. Distiende los brazos.
 Marchemos al ritmo de tu hosco tam-tam.
 Que se hunda en el polvo la frente del mundo.
 Nada nos importe, negro tremebundo.

Destruyamos esto para que resurjan
 sobre un campo nuevo tus patas de araña,
 tus flores, tus cantos, tus frágiles cañas,
 tu triste derecho de un trozo de pan.

B A M B A

Arturo Camacho Ramírez
Colombia

¡Bamba, Bamba, Bamba,
qué palo de negra, zamba
candongga!

Tu boca bamba y rezonga
sílabas negras que zumba.

Aoeech... aaaah...
comba la cintura ya,
combaláaa...

Bamba, como una llama que arde en la madrugada
asida al leño ardiente de su lujuria fresca,
se desgaja en racimos de eternidad que crujen
sobre su dorso húmedo, sobre su danza crespa.

Bamba retumba y tiembla rodando por la rambla
con sus rampantes crines de resonante tromba.
Bamba, atada a la noche, se tumba entre la sombra
mordida por los sobrios tambores de la rumba.

¡Bamba, Bamba, Bamba,
qué palo de negra, zamba
candongga!

Bamba se bambolea como bullente bomba,
burbuja que brota su burbullante cimba.
Quimba zamba del negro brincando por la chamba,
de las piernas que ofrecen su rechinante timba.
Bamba negra: en el ritmo de tu carne deshilada
retuerce en torbellinos tu piel lechosa y turbia;
esparce sus caderas con frenesí sonámbulo,
flotando entre tambores de miel picante y rubia.

¡Bamba, Bamba, Bamba,
qué palo de negra, zamba
candongga!

YO NO SÉ

Adalberto Ortiz
Ecuador

¿Po qué será,
me pregunto yo,
que casi todo lo negro
tan pobre son
como soy yo?

Yo no lo sé.
Ni yo ni Uté.

Ma, si juera un gran señó,
rico, pero bien rico,
me lo gatara todito
entre negroj como yo.

Ma, rico yo no he de sé,
esa sí que e'la verdá,
nunca plata he de tené.
Ma, si juera un gran señó,
siempre negro sería yo.

¿Po qué será?
Yo no lo sé.
Ni yo ni Uté.

MOSONGO ⁷ Y LA NIÑA NEGRA

Vestida de verde va
una joven de azabache:
del ébano el corazón
es la fibra de su carne,
con movimientos de mar
y temblores de cazabe.
Los labios de marañón,
los senos de chocolate,
su linda risa es de cal,
de caña brava su talle,
y tersura hay en su piel
como en la flor de la tarde.

Quien en la calle la vio,
 de ella no quiso olvidarse;
 quien la ha sacado a bailar,
 quiere estar en todo baile.
 Todos arden por saber
 el secreto de su carne.
 Sus amigas, las demás,
 hasta han llegado a envidiarle.
 De sus miradas de sol
 nadie ha podido escaparse.

De ser negra como es
 no han podido avergonzarle;
 pero hasta ahora su amor
 a nadie ha podido darle.
 ¿Para quién ella será?
 Ella misma no lo sabe.
 ¿Será de un blanco tal vez?
 Quién sabe, negra, quién sabe.
 De un negro serías mejor
 vestida de verde cade.

CONTRIBUCIÓN

Adalberto Ortiz
 Ecuador

África, África, África,
 tierra grande, verde y sol
 en largas filas de mástiles
 esclavos negros mandó.
 Qué trágica fue la brújula
 que nuestra ruta guió.
 Qué amargos fueron los dátiles
 que nuestra boca encontró.
 Siempre han partido los látigos
 nuestra espalda de Cascol
 y con nuestras manos ágiles
 tocamos guasa y bongó.
 Sacuden sus sones bárbaros
 a los blancos, a los de hoy,
 invade la sangre cálida
 de la raza de color,

porque el alma, la del África
que encadenada llegó
a esta tierra de América
canela y candela dio.

LA TUNDA PARA EL NEGRITO

Pórtate bien, mi morito,
pa que yo te dé café.
Porque si viene la tunda
la tunda te va a cogé.

No te escondas, mi negrito,
que ya te voy a buscá,
y si la tunda te encuentra
la tunda te va a entundá.

Pa duro te toy criando
y no pa flojo, ¿sabé?
Y si te agarra la tunda,
la tunda te va a mordé.

Cuando llegues a sé hombre,
vos tenés que trabajá.
Porque si viene la tunda,
la tunda te va a llevá.

ROMANCE DE LA NIÑA MORENITA

Abel Romeo Castillo
Ecuador

No era ni blanca ni rubia.
La niña era morenita.
Pelo de hule encharolado,
brillante sin brillantina,
ondulado natural
sin ir a peluquerías.
Boca de abultados labios
recién picados de avispa.

(Cuando estaba en el colegio
 las otras niñas decían:
 «No juguemos con la zamba,
 que no es de buena familia.»)

No era ni blanca ni rubia.
 La niña era morenita.
 Tan grandes eran sus ojos
 que en su cara no cabían.
 Tan estrecha su cintura
 que en la pulsera entraría.
 Cuando iba por las calles
 tempestades producía,
 vendaval de admiración
 con truenos de simpatía:
 ¡Qué negra más estupenda,
 qué mulata tan bonita!

No era ni blanca ni rubia.
 La niña era morenita.
 Y sin saberlo por qué
 al pensarlo entristecía.
 Hubiera querido ser
 blanca como margarita,
 Tener la carne color
 de la pulpa de la piña.
 No se oiría llamar:
 ¡Negra!, ¡zamba!, ¡mulatilla!
 (Ay, no poder desteñirse
 lo mismo que una camisa.)

No era ni blanca ni rubia.
 ¡La niña era morenita!
 ¡Qué más galardón que ser
 Venus tallada en diorita!
 ¡Criolla como lo fue
 la Emperatriz Josefina!

¡Qué más suerte que tener
 el talle de leve espiga,
 el pecho firme de asfalto,
 la carne canela tibia
 y el corazón con ardor
 de hierro en la llama viva!

¡No era blanca! ¡No era rubia!
¡La niña era morenita!
¡Morenita retrechera
de esas que roban la vida!

LA GUITARRA DE LOS NEGROS

Ildefonso Pereda Valdés
Uruguay

Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando,
tienen labios de alboroto,
echan chispas por los ojos.

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

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

¡Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando!

CANCIÓN DE CUNA PARA DORMIR A UN NEGRITO

Ninghe, ninghe, ninghe,
tan chiquito,
el negrito
que no quiere dormir.

Cabeza de coco,
grano de café,
con lindas motitas,
con ojos grandotes
como dos ventanas
que miran al mar.

Cierra esos ojitos,
negrito asustado;
el mandinga blanco
te puede comer.
¡Ya no eres esclavo!

Y si duermes mucho,
el señor de casa
promete comprar
traje de botones
para ser un «groom».

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

EL CANDOMBE

Ildefonso Pereda Valdés
Uruguay

Gritos salvajes cortan el aire.
Tambores suenan en la noche,
que los negros ponen más negra,
con tristeza africana trasplantada a la América.

Nuestros abuelos vieron el Candombe,
entre faroles rojos, junto a la ciudadela.
A nosotros nos legaron el recuerdo
de una alegría frenética de negros.

Entre risas federales
la Reina abre su abanico de colores,
mostrando unos dientes que blanquean
en el piano de la boca.

¡Los negros son alegres en el llanto!
¡Los tamboriles están templando
como estrellas en la noche!

Brujería de luces
en los vestidos rojos y chillones.

Sombras de galerones y cintajos
en las paredes blancas como dientes de negros.

¡Candombe! ¡Candombe!
¡Excitante sexual en las noches del trópico!

LA RONDA CATONGA

Ildefonso Pereda Valdés
Uruguay

Los niños en las esquinas
forman la ronda catonga,
rueda de todas manos
que rondan la rueda ronda.

Macumba macumbembé,
los negritos africanos
forman también una ronda
con la noche de la mano.

Para ahuyentar la mandinga,
macumba macumbembé,
hay que tirar una flecha
y bailar el candombé.

Al tango tiringutingo,
tiringutango, tiringuté,
pasó una linda negrita,
más linda que no sé qué.

Las estrellas forman ronda
cuando juegan con el sol,
y en el candombe del cielo
la luna es un gran tambor.

A la rueda, rueda;
a la ronda, ronda,
que los negros hicieron catonga
y los blancos, mandinga.

B A T U Q U E

Gastón Figueira
Uruguay

Sí, «el negro gime todo el día,
el negro quiere batucar».
En la locura del baile
el negro quiere limpiar
su sangre del acíbar
colonial.
¡Batuque, batuque, batuque,
rimbombo
del bombo!
El jongo
zumba
como en una noche del Congo.
Chiqui-chá, chiqui-chá de la maraca,
caracaxá kerekexé, canzá.
Y las negras y las mulatas
hacen vibrar sus amuletos de plata
—berenguendén
del sol, de la luna, del pez—
y en ese zapatear y en ese ondular,
¿no ríen abuelos y abuelas
que pasaron su vida gimiendo
ávidos de libertad?
Y parece que la roja noche tropical
se llena de un grito sediento:
«Bailemos y cantemos
—majumbé, majumbarilá—
que el *señor del ingenio* ya no aparecerá,
no nos castigará.
Bailemos y cantemos
—ohé-ohá, jui-jé, jui-já—
que mañana es carnaval.»
Zumba y retumba el jongo,
rumbombo del bombo,
chiqui-chá, chiqui-chá del maraca
chiqui-chá, chiqui-chá, canzá, kerekexá, caracaxá
—el *señor del ingenio* ya muerto está—,
esta tierra es tierra buena,
tierra de libertad,

y Bahía es ciudad linda
 y en Bahía hay que zapatear.
 Bailemos y cantemos
 sin descansar.
 ¡Que no deje el jongo
 de zumbar y zumbar!
 ¡Que llegue hasta el Congo
 como una voz de redención
 el eco de nuestro batuquear!

QUITANDEIRA

Gastón Figueira
 Uruguay

Negra quitandeira bahiana
 que ofreces tus dulces
 con una sonrisa lánguida.
 Buena quitandeira bahiana,
 quiero volver a ser niño
 comiendo tus cocadas,
 tus cocadas blancas,
 tus cocadas negras,
 ¡tan ricas, tan buenas!
 Quitandeira bahiana
 con tus aros, tus anillos, tus collares,
 tu falda de matices cantantes,
 tu blusa ancha
 de encajes adornada,
 y un pañuelo de colores vivientes
 anudado en la frente.
 En un braserito
 calientas tus bollos de mandioca,
 mientras la tarde taciturna
 va muriendo
 con una sonrisa lánguida
 como la de tu alma...
 Dame tus cocadas,
 buena quitandeira,
 tus cocadas blancas,
 tus cocadas negras,
 Dame tus «pes de moleque»,
 dame esos dulces redondos, color de rosa,

llamados «beijinhos de moca».
 En tu bandeja ofreces, quitandeira bahiana,
 dulcísimos pedacitos de infancia.

S A M B A

Gastón Figueira
 Uruguay

¡Revolotear del samba!
 ¡Alegría triste, rutilante de lágrimas!
 Casitas pobres,
 de vivos colores,
 que escalan verdes morros.
 Caboclos
 que lloran el recuerdo de la mujer amada.
 Cabañas
 en la selva trágica.
 Noches de luar voluptuoso.
 Transatlánticos
 que en busca del mar huracán
 se alejan de puertos,
 llenos de cocos y de negros.
 Siestas de fuego.
 Mujeres de ojos de niebla y cuerpos lánguidos
 que en barrios sombríos
 reparten su amor
 como pétalos de una flor...
 Embriagador perfume de naranjos.
 Inmortal belleza
 de la Naturaleza.
 Inocencia de la primera luz del día,
 jugando en islas
 que se alzan como verdes sueños del mar.
 Suburbios cariocas en días de fiesta:
 Meyer, Mangueira, Piedade, Madureira.
 Civilizada melancolía.
 Alegría
 de nidos con píos
 y de sertões en flor
 y de fazendas con niños.
 Noches de magnificencia tatuadora,
 noches del Amazonas,

cuando mil voces fundidas en una
 hieren la inmensidad adusta.
 Frescura de varandas.
 Languidez de hamacas.
 Los lindos ojos de yaya.
 Las canciones de esclavos, del bangué de yoyo.
 Brazos abiertos de bahías.
 Muchachas que sueñan y sueñan
 en un pueblito lento, desterrado del mundo...
 Todo eso, todo eso,
 yo lo veo
 cuando en mi cuerpo y en mi alma
 baila
 la embriaguez de tu triste alegría,

TATUAJE NEGRO

Gastón Figueira
 Uruguay

Junto a la bahía de Todos los Santos,
 negros y negras bailan y zapatean
 con una gracia y una alegría
 que es un encanto.
 El arabesco sensual del samba
 trae a los ojos evocaciones de selvas húmedas, anchas, vibrantes,
 que apuñalean rayos de sol,
 selvas espesas, exhuberantes,
 con sus canciones verdes de pájaros,
 de una alegría loca, ondulante.
 Ríos que huyen a lo infinito
 con sus afluentes serpenteando cual las raíces de un árbol líquido.
 El samba bamba, con su voz blanda, manda alegría:
 ¡Voz de Bahía! ¡Voz de Bahía! ¡Voz de Bahía!
 Y es cada cuerpo una llama negra
 que arde en raíces de jungla conga,
 mágica,
 trágica,
 honda,
 tristes pantanos, chozas de palma, luz roja y blondas,
 fieras que rugen a la tormenta,
 madres que lloran al hijo esclavo, lejos, ¡tan lejos!
 Largos tambores que abren la sombra con sus gemidos

locos fetiches de faz violeta,
despavoridos.

En el cruel barco negrero
vino de África el llanto.

Pero también, como una redención,
vinieron la música, el baile, el canto.

Y aquí están, en la tierra del mocoto,
del vatapa, del efó,
de la Baixada o Sapateiro
y del carurú.

La noche gruñe. La noche es como un gran tatú.
Bate-pé, cantiga, mandinga, machuque
el suelo el batuque.

Betún, azabache, alquitrán.

Tabaco, loros, cañaverál.

Xangó.

Bate-pé. ¡Sapé!

¡Zapatead, negros, zapatead,

sin descanso,

pisotead, deshaced el fantasma implacable
del brazo!

ROMANCE DE LA NIÑA NEGRA

Luis Cané
Argentina

I

Toda vestida de blanco,
almidonada y compuesta,
en la puerta de su casa
estaba la niña negra.

Un erguido moño blanco
decoraba su cabeza,
collares de cuentas rojas
al cuello le daban vueltas.

Las otras niñas del barrio
jugaban en la vereda,
las otras niñas del barrio
nunca jugaban con ella.

Toda vestida de blanco,
almidonada y compuesta,
en un silencio sin lágrimas
lloraba la niña negra.

II

Toda vestida de blanco,
almidonada y compuesta,
en su féretro de pino
reposa la niña negra.

A la presencia de Dios
un ángel blanco la lleva:
la niña negra no sabe
si ha de estar triste o contenta.

Dios la mira dulcemente,
le acaricia la cabeza
y un lindo par de alas blancas
a sus espaldas sujeta.

Los dientes de mazamorra
brillan a la niña negra,
Dios llama a todos sus ángeles
y dice: «¡Jugad con ella!»

CASOS DE LA NEGRA VIEJA

Raúl Bopp
Brasil

La floresta hinchóse.
Un árbol dijo:
Yo quiero ser elefante,
y salió caminando en el medio del silencio.
Aratabá-becúm.
Aratabá-becúm.
Aquella noche fue muy larga.
Por eso es que los hombres salieron negros.
Aratabá-becúm.

CUANDO BATE EL TAM-TAM

Jacques Roumain
Haití

Tu corazón tiembla en la sombra
como un rostro reflejado en el agua turbulenta.
El antiguo espejismo se eleva en el abismo de la noche.

¿Conocéis el dulce sortilegio del pasado,
un río que te lleva lejos de los bancos,
que te conduce hacia el bosque ancestral?
Escucha esas voces: ellas cantan la tristeza del amor.
Oye el tam-tam en la montaña
palpitando como el seno de una jovencita negra.

Tu alma es un reflejo en las susurrantes aguas
donde tus antepasados inclinaban sus oscuros rostros.
Secretos movimientos se perciben en la oscuridad.
Y el blanco que te hizo mulato
es solamente un copo de espuma abandonado lejos
como salivazo en la cara del río.

HIPO

L. G. Damas
Guayana Francesa

Y tengo que tragarme un sorbo de agua
tres o cuatro veces cada veinticuatro horas.

Me viene a la memoria mi infancia
en un hipo que sacude
mi instinto
cual bofetón de un pillo.

Mi madre quería que su hijo fuera fino en la mesa
—las manos en la mesa
el pan no se corta
el pan se rompe
el pan no se desperdicia porque es el pan de Dios
El pan que es el sudor de la frente de tu padre
el pan del pan.

Un hueso no se chupa, se come con decencia
 un estómago debe ser sociable
 y el estómago sociable evita los regüeldos
 un tenedor no es un palillo de dientes
 prohibido sonarse
 en presencia
 a la vista de todo el mundo
 y así tendré presente
 que una nariz bien educada no se limpia con la servilleta
 y así y así
 y así en el nombre del Padre
 del Hijo
 y del Espíritu Santo
 se dice al acabar cada comida
 y así y así
 y así (que desastroso,
 vengan a contarme de fastidio
 a contarme a mí de eso).

Mi madre queriendo de su hijo hacer un memorandum
 —si no te sabes la lección de historia
 irás a misa sin
 tu traje de domingo
 este niño será la vergüenza de mi casa
 este niño será la cruz que Dios me manda.
 Cállate
 ¿No te he dicho que se habla en francés
 en el francés de Francia
 francés de los franceses
 en el francés francés?
 (Fastidio
 que vengan a contarme de fastidio
 a contarme a mí de eso.)

Mi madre queriendo hacer del hijo un hijo de su madre
 —no saludaste a la vecina
 tienes los zapatos sucios todavía
 y tengo que regañarte en la calle
 en el césped de la plaza
 frente a los mismos monumentos de los muertos
 porque te pones a jugar
 a pelearte con una chusma
 un ripiera que ni está bautizado.
 (Fastidio)

que vengan a contarme de fastidio
a contarme a mí de eso.)

Mi madre quería que su hijo fuera bien do
bien re
bien mi
bien fa
bien sol
bien si
bien do
bien re-mi-fa
so-la-si
do.

— ¿Conque no te supiste tu lección de violín?
¿un banjo?
¿Has dicho un banjo,
un banjo, cómo dices, un banjo?
no señorito
tenga presente que aquí no se tolera
ni ban
ni jo
ni guí
ni ta
ni rra...
los mulatos no tocan eso
déjasele a los negros.

CANTO DE UNA JOVEN NEGRA

Langston Hughes
E. E. U. U.

(Versión de E. Ballagas)

Fue allá en el Sur, en el Sur.
(Llevo el corazón partido.)
Colgaron a mi moreno
de un árbol junto al camino.

Fue allá en el Sur, en el Sur.
(Su cuerpo pende.) Pregunto
al blanco Señor Jesús
de qué me sirvió rezar.

Fue allá en el Sur, en el Sur.
(Llevo el corazón partido.)
El Amor, sombra desnuda,
cuelga de un árbol torcido.

YO TAMBIÉN

(Versión de Ballagas)

Yo también canto, América.
Soy el hermano oscuro.
Me mandan a comer en la cocina
cuando llegan visitas,
mas yo me río
y como bien
y crezco fuerte.

Mañana
me sentaré a la mesa
cuando lleguen visitas.
Entonces,
nadie se atreverá
a decirme:
«Ve y come en la cocina.»

Además
verán que soy hermoso
y se avergonzarán.

Yo también soy América.

PRELUDIO A «WEARY BLUES»

(Versión de E. Ballagas)

Soy un negro
tan negro como la noche oscura,
negro como la entraña de mi África.

He sido esclavo:
César me hizo limpiar sus escaleras,
cepillé las botas de Washington.

He sido obrero:
bajo mis manos se alzaron las pirámides.
Hice la mezcla para el Woolworth.

He sido cantor:
todo el camino de África hasta Georgia
llevé mis cantos tristes.
Inventé el rag-time.

He sido una víctima:
los belgas me cortaron las manos en el Congo,
me linchan hoy en Texas.

Soy un negro,
tan negro como la noche oscura,
negro como la entraña de mi África.

CRUZADO

Langston Hughes
E. E. U. U.
(Versión de J. Logli)

Mi padre era un viejo blanco
y mi madre una negra vieja.
Si alguna vez maldije a mi viejo padre,
me arrepiento de mis maldiciones.

Si maldije a mi madre negra y vieja
y deseé que estuviera en el infierno,
lamento ese deseo diabólico
y ahora espero que esté en el cielo.

Mi viejo se murió en una buena casa.
Mi mamá se murió en una barraca.
Me pregunto: ¿Dónde me tocará morir
si no soy ni blanco ni negro...?

CARRUSEL

Langston Hughes
E. E. U. U.
(Versión de J. Logli)

¿Dónde está la sección de Jim Crow
en este carrusel, Señor?
Quiero montarla.
En el Sur, de donde yo vengo,
los blancos y los negros
no pueden sentarse juntos.
Allá en el Sur, en el tren,
hay un carro de Jim Crow.
En el ómnibus, nos echan al fondo,
pero... ¡un carrusel no tiene fondo!
¿Dónde está el caballo
para el negrito?

INCIDENTE

Countee Cullen
E. E. U. U.
(Versión de J. Logli)

Una vez, cuando paseaba por la vieja Baltimore,
con la cabeza y el corazón llenos de alegría,
vi a un ciudadano
que me miraba fijamente.

Yo tenía ocho años y era muy pequeño.
Él era pequeño también.
Le sonreí, pero él me sacó la lengua
y me llamó «negro».

Conocí toda la ciudad de Baltimore;
estuve allí desde mayo hasta diciembre;
pero de todas las cosas que sucedieron
ésta es la única que recuerdo.

A UNA MUCHACHA MORENA

Countee Cullen

E. E. U. U.

(Versión de E. Ballagas)

¿Que su mirada es audaz y libre,
 su boca látigo que azota?
 Así deben de ser los ojos de un amante,
 y así, los labios del amador.

¿Qué si no un prejuicio puritano
 puede cohibirlo de lo delicioso?
 No cruzara dos veces por el mismo camino
 ni aunque estuviese hambriento de tu cuerpo moreno.

Y tan cierto como se abrazaron
 la Virgen y la Magdalena,
 la juventud es tiempo de disfrutar abierto
 y con el tiempo, negra, él se hará cauteloso.

A UN MUCHACHO MORENO

(Versión de E. Ballagas)

La altivez de esa bronceada muchacha
 le da un toque de reina a su hermosura.
 Muchacho, no reprimas el ansia de tu cuerpo
 cuando el amor está a la vista...

Porque hay un ancho espacio para el goce
 en el orgullo, en la pureza de la carne de bronce.
 Y los labios calientes saben mejor del beso
 que de entonar los rezos de los blancos.

Y cuando tu cadáver haga nacer
 del suelo una encendida primavera,
 nadie preguntará si esta florida tierra
 fue carne blanca un día o si fue carne oscura.

SI TENEMOS QUE MORIR

Claude McKay
 Jamaica (E. E. U. U.)
 (Versión de J. Logli)

Si tenemos que morir, no muramos como cochinos,
 cazados y encerrados en un lugar sin gloria,
 mientras a nuestro alrededor los perros furiosos y hambrientos ladran,
 burlándose de nosotros, los malditos.

Si tenemos que morir, muramos noblemente
 para que nuestra preciosa sangre no caiga en vano.
 Entonces, hasta los monstruos que odiamos
 tendrán que darnos honor, aunque estemos muertos.
 ¡Oh, compañeros! ¡Tenemos que enfrentarnos al enemigo común!
 Aunque son más numerosos, nos mostraremos valientes,
 y por sus mil golpes, daremos un golpe mortal.

¿Nos espera otra cosa diferente a una tumba abierta?
 Como hombres nos enfrentaremos a esa manada de cobardes asesinos.
 Pegados a la pared moriremos, pero lo haremos defendiéndonos.

LA BAILARINA DE HARLEM

Claude McKay
 Jamaica (E. E. U. U.)

Los jóvenes reían con las prostitutas
 y aplaudiendo contemplaban
 su cuerpo perfecto y semidesnudo;
 su voz era como el sonido de las flautas
 de negros tañedores paseando por el campo.

Ella bailó y cantó gracil y tranquila
 con las flotantes gasas en torno de sus formas.
 Me pareció una palma majestuosa y flexible
 erguida y adorable después de la tormenta.

Sobre su cuello moreno
 caían profusamente brillantes ondas
 y agitadas monedas de estímulo.

Los embriagados jóvenes y las mismas muchachas
la devoraban con miradas de admiración y asombro.
Pero observando en ella esa falsa sonrisa
yo la sabía ausente de aquel lugar extraño.

LOS NEGROS

Salvador Rueda
España

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

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

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

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

SÓN DE NEGROS EN CUBA

Federico García Lorca
España

Cuando llegue la luna llena,
iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago
en un coche de aguas negras.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña.
Iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano.

Iré a Santiago.
 Con la rubia cabeza de Fonseca.
 Iré a Santiago.
 Y con el rosal de Romeo y Julieta.
 Iré a Santiago.
 Mar de papel y plata de monedas.
 Iré a Santiago.
 ¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago.
 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago.
 Brisa de alcohol en las ruedas.
 Iré a Santiago.
 Mi coral en la tiniebla.
 Iré a Santiago.
 ¡Oh bovino frescor de cañaveras!
 ¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
 Iré a Santiago.

DÍA DE MAGOS

Miguel de Unamuno
España

Melchor, Gaspar, Baltasar,
 tres magos; Baltasar negro,
 noche negra, van los magos
 y el negro mirando al cielo
 de las estrellas se ríe.
 Y la blanca luna, espejo,
 se le ríe, se le ríe,
 y el niño al ver mago negro
 se echa a reír y su risa
 mece el pesebre del Cielo.
 Risa pura, luna llena
 funden las nieves del suelo.
 Conquistarán nuestra tierra
 con risa pura de negros:
 con risa que es sólo risa...
 Dios les aguarda riendo;
 magia de risa les cría,
 negra noche, Dios sin ceño...
 ¡Dichosos los que se ríen
 que dormirán sin ensueños!

CASI SÓN

Rafael Alberti
España

Negro, da la mano al blanco.
Blanco, da la mano al negro,
mano a mano,
que Cuba no es del cubano,
que es del norteamericano.

¿Ves, ves, ves?
El negro va a cuatro pies,
el negro baila la rumba,
y aunque se vuelva tarumba
del derecho o del revés,
¿ves?,
el negro va a cuatro pies.

Mano a mano,
que Cuba no es del cubano.
Digo, dice, dices, digo...
digo que el cañaveral
sabe muy bien que el central
muele con viento enemigo.
Te lo dice un negro amigo:
blanco, ¿tú no ves
que el blanco va a cuatro pies?
¡Tú, tan listo, y no lo ves!

Los yanquis vienen volando,
urracas azucareras,
urracas que urraqueando
hasta nos están llevando
el aire de las palmeras.

Negro, da la mano al blanco,
dala ya,
dásela ya.
Blanco, da la mano al negro,
dala ya,
dásela ya.
Y al yanqui que viene y va,

negro, dale ya,
 blanco, dale ya,
 negro y blanco, dale ya.

Mano a mano
 contra el norteamericano.
 Negro, mano a mano,
 blanco, mano a mano.
 Negro y blanco, mano a mano,
 mano a mano,
 mano a mano.

¹ Korsi es en realidad Coorsi, hijo de griegos.

² Muchos consideran a Toruño como salvadoreño por su larga residencia en San Salvador.

³ M. Rugeles y A. Eloy Blanco pertenecen a la llamada generación del 18, que tanto dio a la literatura venezolana.

⁴ Ya aludimos al poeta Durand en el capítulo I de este libro, y puede verse su poema «El mulato» en la página 43, donde se queja del desprecio que sufre por parte de una muchacha blanca que ama, debido al prejuicio racial.

⁵ J. W. Johnson (1871-1938). Debido a su larga y fecunda vida de escritor, su producción ha pasado por distintas etapas, que permiten incluirlo como representativo de la lírica negroide del pasado siglo y considerarlo como uno de los escritores que más aportaron al renacimiento de Harlem, en la década del 20.

⁶ Lorca escribió también sobre el tema negroide durante su visita a los Estados Unidos, en 1929, donde le inspiró Harlem. Producto de esta inspiración es su libro *Poeta en New York*, que recoge poemas como «Oda al Rey de Harlem» y «Los negros».

⁷ Nombre fingido del cantor.

CONCLUSIONES

Hemos realizado en este trabajo un recorrido por la lírica negroide desde su genealogía, pasando por los diversos jalones o etapas; nos detuvimos a saborear la obra de los poetas antillanos y hemos dado, finalmente, un apretado panorama de las proyecciones del género en el resto de la América. Se ha visto que el radio de acción de la poesía negroide no se circunscribió a las Antillas hispánicas, sino que la amplitud de su onda alcanzó a las Antillas francesas e inglesas, y más aún tuvo prolongaciones hasta en los Estados Unidos.

La «ola» del negrismo como corriente literaria se puede explicar como otra forma más de los *ismos* o movimientos de vanguardia que se abrieron paso en la década del 20 al 30. Ésta, parte claramente del exotismo modernista para penetrar en el campo del nacionalismo o nativismo, y de allí se deriva fácilmente a la poesía de carácter social que puede usarse como buena arma de propaganda ideológica comunista.

¿Cuál fue el aporte de la poesía negroide a la poesía de América?

En primer término puede decirse que aportó una temática nueva y legítimamente americana. Además, descubrió los valores expresivos de un grupo racial y demostró el valor trascendente de su aporte a la cultura regional. Asimismo dio vida a un lenguaje lleno de fuerza onomatopéyica y de ritmos alucinantes que enriqueció la concepción poética.

Los poetas negroides, unas veces con gracia e inocencia humorísticas y otras con misterio elemental, nos dieron un mundo lleno de color y ritmos. En otras ocasiones, con el dolor y el desgarramiento de una raza que sufre, nos acercaron a la verdadera naturaleza del hombre negro y su medio, el cual sintieron y amaron.

Esta poesía, en lo que tenía de expresión del arte por el arte, cerró su ciclo hace años, pero su alcance persiste y no puede ignorarse. Presentó los motivos particulares de una cultura y los valores vitales de una sociedad en transformación.

No cabe duda que llenó un momento y que por la universalidad alcanzada se le puede señalar un lugar destacado en la gran poesía de América.

VOCABULARIO

A

- Abasí.*—Divinidad africana que representan por Jesús Nazareno.
- abayuncar.*—abatir, dominar a una persona.
- abierto.*—con despreocupación: «gozar abierto».
- Abisinia.*—Estado de África.
- abombado.*—una persona que está aturdida, atontada.
- ácana.*—árbol de madera dura.
- acocué.*—natural de la región de Calabar.
- acué.*—(ecué) uno de los hijos de Abasí, el espíritu supremo.
- acuemene.*—forma onomatopéyica.
- adelantada.*—la mulata de color claro que se aproxima a una blanca.
- adombe-gangá-mondé.*—frase en lengua africana para invocar a los dioses.
- añ.*—interjección rítmica con que los negros acompañan sus cantos.
- ajío.*—especie de yuca.
- aguacate.*—árbol americano de fruta de color verde.
- aguaitar.*—mirar una cosa con atención y curiosidad.
- ¡aguanta!*—¡sujeta!, ¡espera!
- anjá.*—anjá.
- ajíaco.*—especie de olla podrida que se hace con legumbres, carne en pedazos y se sazona con ajo.
- ¡ajilla!*—interjección para ordenar a alguien que se marche de un lugar.
- ajonjolí.*—pequeña semilla comestible.
- ajumarse.*—emborracharse.
- alelar.*—ponerse tonto.

- alimanis.*—caciques de poco poder o jefes de grupos pequeños.
- aloja.*—bebida refrescante compuesta de agua, miel y especias.
- amarrar.*—atar; asegurar la fidelidad o el amor de una persona por medio de filtro, sortilegio o brujería.
- Amón.*—hijo de Lot y fundador del pueblo amonita || Rey de Judea.
- ampanga.*—(venir de) se dice de la persona tonta o estúpida.
- anaquillé.*—baile africano.
- Angola.*—Colonia portuguesa de África.
- ánima sola.*—Eleguá, alma en pena, ánima del purgatorio.
- anona.*—anón, fruta muy dulce y blanca por dentro.
- antilope.*—animal rumiante. Simboliza la astucia.
- arará.*—natural de esa región de África. En lengua yoruba significa «enanos».
- areíto.*—canto y danza de los indios de Cuba.
- Atarés.*—barrio de las afueras de La Habana.
- aura.*—ave que se alimenta de animales muertos.
- avagüñar.*—vulgarismo que significa «pagar».

B

- ¡ba!*—interjección que se usa para negar algo.
- Babbitt.*—el concepto de la vida y de la moral propio de un hombre de la clase media.

babilongo.—epíteto burlesco; tonto || brujo negro.
Babissa.—Rey africano legendario.
babul.—baile africano.
babún.—cierto mono africano.
babunuco.—rodete que se ponen en la cabeza para llevar algo.
bacha, bachata.—parranda, orgía, diversión desordenada.
bachatear.—ir de bachata.
balele.—fiesta.
balumba.—ruido, alboroto.
bamba.—jugada afortunada || baile mejicano.
bambú.—caña larga y flexible.
bambuco.—baile colombiano.
bámbula.—baile en Puerto Rico.
bandoneón.—acordeón.
bangué.—barracón; casa grande para alojar esclavos.
banjo.—guitarra de los negros estadounidenses.
baobab.—árbol gigante de África.
baquiné.—velorio de un niño de raza negra.
batacazo.—golpe fuerte y con estruendo.
batea.—tina ancha para lavar la ropa.
batey.—plazoleta donde está enclavado el ingenio de hacer azúcar.
batuc.—cierto toque de tambor brasileño.
bayoyo, a.—abundante; especie de lagarto.
Belén.—un barrio de La Habana donde abundaban los negros.
bemba.—labios gruesos de los negros.
bembé.—fiesta de carácter religioso.
bembón.—aumentativo de bemba.
berebere.—de esta región africana.
berocos.—testículos.
berún.—natural de este pueblo de África.
biajaca.—pez de agua dulce.
bibijagua.—especie de hormiga.
bilongo.—hechizo, embrujo.
bilonguero.—brujo.
bitongo.—niño mimado, tonto.
biyaya.—persona muy lista.
bobo, ba.—persona de corto entendimiento.
Bocó.—divinidad africana.
bochineche.—grupo, reunión || casa barata y en malas condiciones.

boga.—remero.
bobío.—cabaña.
Bomba.—Dios fluvial del Congo || tambor grande.
bondo.—pueblo de negros.
bongo.—lancha grande de río.
bongó.—tambor pequeño de origen afrocubano.
bongosero.—tocador de bongó.
borococó.—enredo, confusión.
borocoto.—sonido de tambor.
bosalón.—vea bozalón.
botija.—receptáculo de barro que emite sonidos musicales al soplar en él.
botucos.—jefecillos de tribus.
bozal.—negro que hablaba su lengua nativa y se expresaba con dificultad en castellano.
brodequín.—especie de zapato.
bronca.—riña, pleito ruidoso.
bruja.—negro pobre, sin dinero.
brujo, a.—hechicero, individuo que practica la brujería.
brujería.—hechizo.
bunga.—orquesta pequeña.
buquenque.—alcahuete, buscón.
burundanga.—cosa sin valor ni aprecio || alboroto y escándalo.
butifarra.—embutido, especie de longaniza.

C

cabecao.—prenda de vestir de las paraguayas: camisa o túnica.
cabildo.—asociaciones clandestinas de negros.
cacarear.—voz onomatopéyica aplicada al canto de la gallina.
cacica.—mujer del cacique.
cachanchán.—hombre de confianza.
cachimba.—pipa de fumar.
cachimbo.—barco pequeño || ingenio azucarero pequeño.
cachumbambé.—juego de muchachos; una tabla que se monta y se inclina a uno y otro lado.
cafre.—pueblo de África.

cafuné.—rascar suavemente la cabeza de un niño.
caimán.—reptil parecido al cocodrilo.
caimito.—fruta morada por fuera y blanca por dentro.
cajón.—instrumento de percusión.
calabó.—madera africana que sirve para fabricar tambores.
calalú.—plato de la cocina afrocubana; un conjunto de hojas sazonadas.
calambuco.—beato, santurrón.
calenda.—baile africano.
calunga - Kalunga.—región de África || en Uruguay es un baile || metafóricamente significa sensualidad ardorosa.
cambiar.—movimiento que hacen los chicos cuando manipulan el cordel que sostiene a un cometa en el aire.
cambumba.—juego infantil.
cambujar.—el acto sexual; por extensión, un baile.
Camerún.—región de África.
camote.—batata.
candombe.—baile que forma parte de una ceremonia africana.
cáncamo.—muy viejo.
canchánchara.—bebida.
candongá.—voz onomatopéyica.
canela.—corteza del árbol de su nombre.
caney.—región de Oriente, Cuba.
caña.—planta de donde se saca el azúcar.
cañandonga.—fruto; también aguardiente de caña.
cañengo.—enfermizo.
cao.—ave parecida al cuervo.
caoba.—árbol de madera negra y dura.
carabali.—natural de Calabar, región africana.
caracol.—clase de molusco.
icaramba!—interjección que denota extrañeza o enfado.
caibía.—sustancia que deja la yuca después de rayada y exprimida.
catinga o caringa.—baile.
catonga.—ronda infantil.
cañabe o cazabe.—torta que se hace con la harina de maíz o yuca.
ceiba.—árbol sagrado para los negros africanos.

ciclón.—huracán.
clave.—instrumento musical que consiste en dos palos redondos y cortos de madera dura y sonora.
cocada.—dulce de coco seco y rallado.
coco.—árbol y fruto de la familia de las palmas || cabeza calva || fantasma para meter miedo a los niños.
cocolo.—fantasma.
cocomacaco.—garrote.
cócora.—incomodidad, disgusto.
cocoricamo.—brujería.
cocorioco.—muy feo.
Cocoroco.—jefe máximo de las tribus negras.
cocotudo.—cabeza dura, testarudo.
cocuyo.—insecto, especie de luciérnaga.
comebolas.—tonto.
comparsa.—conjunto de negros esclavos que el día de Reyes bailaban y cantaban al ritmo de tambores en calles y plazas; llevaban animales de trapo o cartón iluminados por faroles y se les unía el populacho.
confronta - «te va a coger la confronta».—expresión popular que quiere decir «te voy a castigar».
Congo.—región de África.
congrí.—plato popular formado de frijoles negros revueltos con arroz.
conuco.—parcela pequeña de tierra de los esclavos.
correrse.—marcharse, irse de fiesta.
cotunso.—ave rapaz nocturna.
cranque.—(dar) hacer arrancar un automóvil.
criollo.—el hijo de padres europeos nacido en América.
Cristobalón.—Henri Christopher, primer rey haitiano después de la revolución negra.
croar.—sonido emitido por la rana, voz onomatopéyica.
cuarterona.—hija de un blanco y una mulata.
cucalambé.—cierto baile de negros.
cucaracha.—insecto.
cucarachón.—viejo enamorado.
cucuyé.—baile afrocubano.

culebra.—animal totémico.

culipandear.—mover el trasero y las caderas.

cumbancha.—orgía, juerga, diversión ruidosa.

cumbia.—baile de negros en Panamá.

cusú.—adjetivo aplicado al pelo de una negra.

cutucú.—bolsa hecha de la piel de la jutía.

CH

chachá.—instrumento músico afrocubano; también un baile.

champola.—refresco hecho con pulpa de guanábana.

chanca.—fiesta de negros en Nicaragua.

changa.—broma, burla.

Changó.—Dios del rayo y del trueno entre los yorubas. En Cuba se identifica con Santa Bárbara. Su color simbólico es el rojo por asociación con el fuego y la sangre. En su culto entran el ron y la pólvora.

changuear.—chancear, bromear.

changüí.—bailecito, reunión.

chapotear.—caminar por el lodo o fango.

cheche.—matón, guaposo, matasiete.

chévere.—elegante, guaposo.

chibirico.—especie de pastelillo.

chichinguaco.—pájaro negro que tiene mal olor.

chinguirito.—trago de bebida alcohólica.

chitomé.—brujo africano.

chivado.—fastidiado, que está mal.

chivar.—molestar.

chivón.—fastidioso, mortificón.

chombo.—buitre.

chorreoso.—líquido espeso.

chotear.—poner en ridículo por la burla.

choteito.—broma ligera.

chucho.—látigo.

chulo.—pícaro, rufián || el que vive de una mujer.

churre.—suciedad.

churro.—masa de buñuelo que se fríe y luego se corta.

D

Dabomey.—región africana.

Damballá - Ouedo.—deidad africana.

danzón.—baile cubano en pareja. Su ritmo es lento, a diferencia de la rumba.

daño.—sortilegio, hechizo o brujería.

Dessalines.—general haitiano que nació esclavo y llegó a conquistar la independencia de la Isla de los franceses.

diablito.—personaje vestido con extraños ornamentos en las fiestas carnavalescas de los negros de Cuba y Colombia. Su tradición es de origen Congo. Es una especie de sacerdote y baila en las calles y lugares de culto. Su nombre es Ireme.

dingo.—perro.

dril (blanco).—tela tropical; traje de lujo de los criollos cubanos.

E

ébano.—madera tropical de color negro.

ecobio.—amigo, compañero en lengua de ñáñigos.

ecón.—cencerro ñáñigo usado en las ceremonias rituales.

Ecué.—divinidad ñáñiga simbolizada por un crucifijo.

Echú.—el genio del mal en la mitología afrocubana. El diablo en la religión cristiana de los negros.

Ejí.—nombre de la región de Calabar, en África.

esión.—sangre, en lengua ñáñiga.

ejcura.—oscura.

ejgracia.—desgracia.

Eleguá.—divinidad de la brujería afrocubana. También se le designa con el nombre de «Ánima sola».

embó.—hechizo, sortilegio. Se usa el embó para provocar la mala suerte en una persona o para alejarla de ella.

empinar.—elevar el cometa en el viento.

encangrejarse.—detenerse el vehículo en el medio del camino de manera que cueste trabajo echarlo a andar.

encorio.—pie.

encorocos.—zapatos.

endoco.—órgano genital femenino.

enkiko.—gallo con cuya carne se prepara el plato ritual de los ñáñigos.

Eribó.—entidad abstracta que es la máxima divinidad venerada por los ñáñigos. Se representa por el Cáliz.

Etiopía.—región de África.

eya.—ella.

F

fajar.—enamorar a una mujer.

fajarse.—pelearse.

fambá.—lugar sagrado en el templo de los ñáñigos, donde se guardan los objetos del culto y a cuyo sitio no han de llegar los no iniciados.

fambellé.—portero o guardián de esos objetos del culto.

fandango.—pendencia o riña.

farandulero.—vanidoso, ostentoso.

farola.—linterna grande, adornada vistosamente, que llevan las comparsas afro-cubanas durante la noche. La sostiene un hombre que va al frente y la mueve a compás.

Farunfagana.—región de África.

fedelá.—federal.

féferes.—trastos, bártulos, cosas fútiles.

Fernando Poo.—isla perteneciente al África.

fetiche.—piedra, planta u objeto que el hombre primitivo adora porque lo considera asiento del alma de un antepasado suyo o residencia del tótem ancestral.

fiñe.—de reducido tamaño.

flamboyan.—árbol tropical de hermosas flores rojas.

ifo!—exclamación que se dice cuando se percibe mal olor.

fon-jón.—castigo de azotes.

foto.—instrumento de viento hecho con un caracol marino.

¡fuá!—onomatopeya de un golpe o caída.

fuácata.—pobreza, miseria.

fuju.—plato hecho con ñame y plátanos hervidos.

funche.—maíz seco molido y agua.

G

gaguear.—tartamudear.

gandinga.—las entrañas; guiso de entrañas.

ganga.—cosa que se adquiere a poco costo.

gangá.—natural de una región africana.

gongo.—tambor.

gorila.—mono.

grillete.—instrumento de hierro que llevaban los esclavos en los pies para prevenir su huida. También instrumento de tortura.

gringo.—nombre despectivo dado a los norteamericanos en México y la América Central.

guagua.—especie de ómnibus.

guaguancó.—baile cubano.

guajiro.—el campesino cubano.

guanábana.—fruto cuya masa blanca se es-tima para hacer refrescos.

guanajo.—pavo; también una persona tonta.

guángara.—broma, alegría bulliciosa.

guano.—dinero.

guao.—planta que produce irritación.

guarapeta.—borracho, borrachera.

guarapo.—jugo de la caña.

guararey.—celos o baile ruidoso.

guaríao.—ave.

guaricandá.—nombre onomatopéyico.

guaricandilla.—persona informal y revol-tosa.

guasa.—chanza, burla.

guasanga.—escándalo, alboroto.

guataca.—azadón || adulador.

guataquear.—adular.

guateque.—reunión de gente de pueblo donde se canta y se baila.

Guaviare.—río de Colombia.

guayabera.—especie de camisa de manga larga para los hombres.

güelente.—oliente.

güije (o *jigüe*).—espíritu del río, especie de «coco» fluvial. Los güijes hacen travesuras y se llevan a los niños que se bañan en los ríos; son enanos, con grandes orejas y un gran vientre; su color es negro.

- güigüilli*.—minas de Nicaragua.
güin.—varilla vegetal o caña que se usa para hacer jaulas de pájaros y papalotes.
Guinea.—región de África.
Guiomar.—mujer del Rey Miguel, negro esclavo de Venezuela que se proclamó rey en una revuelta.
güira.—fruto del árbol de la güira con cuya corteza disecada se hacen vasijas y también se rellenan de semillitas para hacer las maracas.
güiro.—instrumento de percusión consistente en una larga calabaza estriada que se raspa con una varilla.
guizazo.—planta de frutos espinosos.

H

- Habano*.—tabaco de Cuba.
Haiti.—isla de las Antillas Mayores. Hay una gran influencia francesa y la mayoría de la población es negra.
hamaca.—cama colgante tejida.
barina.—dinero (en sentido figurado).
hierro.—arma blanca (cuchillo).
hipopótamo.—animal muy nombrado en las leyendas negras.
buele buele.—desorden, alboroto.
huyuyo.—persona o animal huraño o indómito (juyuyo).

I

- iguana*.—reptil parecido al lagarto.
ilá.—sopa de quimbombo.
ingenio.—fábrica de azúcar.
itam.—referente a la serpiente.
ireme.—el diablito en los cultos ñáñigos.
iyamba.—uno de los jefes máximos en las agrupaciones ñáñigas.

J

- jaba*.—cesta.
jabado.—matizado de varios colores || mulato con el pelo rubio.

- jabuco*.—aumentativo de jaba.
jaiba.—cangrejo pequeño; también abrir la boca grande.
jaladera.—borrachera.
jalarse.—emborracharse.
jején.—mosquito.
jelengue.—riña, alboroto.
jembra.—hembra.
jicara.—recipiente hecho con la mitad de la guira seca y vacía.
jimagua.—gemelo, mellizo.
jipijapa.—sombrero masculino hecho de paja, fresco para usar en el campo.
jocico.—hocico.
ju-jú.—para ciertos africanos, dios terrible que habita en las cavernas.
jubo.—culebra inofensiva.
juego.—grupo o potencia ñáñiga.
juera.—fuera.
jungla.—selva espesa y cubierta de lianas.
junjún.—instrumento musical, especie de violín primitivo.
julia.—mamífero roedor.
juyuyo.—huyuyo.

K

- Kábila*.—pueblo de África.
kilo.—moneda de a centavo.
Kilombo.—choza de los negros cimarrones.

L

- lijoso*.—vanidoso.
linga.—dar linga es dar mucho quehacer.
L'Overture.—político y militar haitiano que tomó parte en el levantamiento de los negros; luego se pasó al servicio de los españoles y más tarde al de los franceses.
lucumi.—pueblo y comarca importante de África. Los negros lucumíes que vinieron a Cuba tenían la cultura yoruba.

M

má.—apócope de mamá.
mabuya.—divinidad indoantillana.
macaco.—mono || feo, deforme.
macana.—arma ofensiva; especie de machete.
Macandal.—personaje fabuloso de Haití que fue esclavo y huyó al monte, pero luego fue quemado vivo. Los negros lo divinizaron y lo consideraron su guía para la revolución contra los blancos.
macao.—crustáceo || dicese de la persona que se resiste a hacer algo o a abandonar un cargo.
macumba.—baile o fiesta de esclavos en el Brasil.
macuto.—saco largo y estrecho.
machango.—mujer marimacho.
maja.—culebra no venenosa de Cuba || haragán, perezoso.
majagua.—traje lujoso y caro de hombre.
majasear.—haraganear.
malagüeta.—árbol que produce granos picantes.
malanga.—planta cuya raíz es comestible.
malecón.—el muro frente al litoral habanero.
malembo.—enfermo.
Mamá Inés.—personaje que simboliza a la abuela negra.
mamatomba.—voz onomatopéyica.
mambi.—insurgente cubano.
mamey.—fruto de color rojo por dentro, muy carnoso y agradable.
mandinga.—de un pueblo de África.
manglar.—barrio extramuros de La Habana donde había muchos negros || sitio poblado de mangles.
manguá.—dinero.
¡mangué!—interjección que usan los vendedores de frutas para anunciar el mango en su pregón.
manguí.—amigo o camarada.
maní.—cacahuete.
manigua.—terreno cubierto de maleza.
manunga.—hechizo.
mapiango.—inútil, tonto.

maraca.—marugas que se hacen de dos güiras secas con sus propias semillas o piedrecitas dentro.
marimbula.—especie de marimba; una caja de madera sobre la que se colocan varillas sujetas por uno de sus extremos y que producen vibraciones cuando se oprimen los extremos libres.
marimbulero.—el que toca la marimbula.
mariyandá.—baile de negros en Puerto Rico.
Martinica.—una de las islas de las Antillas Menores.
maruga.—sonajero.
masamba.—mujer homosexual.
Massumba.—región de África.
masucamba.—comida; también un baile en Cuba.
matumba.—natural de esa región del Congo.
matungo.—persona enfermiza.
maturranga.—treta, ardid.
mayombe.—natural de esa región africana.
mayombero.—brujo que practica la brujería de mayumba.
mayumba.—clase de brujería seguida por los congos.
mazamorra.—dulce hecho de maíz.
mazorca.—sociedad política argentina en la época de Rosas.
melaza.—líquido pardo y muy dulce.
meque.—golpe dado con una mano.
merequetén.—cólera, rabia, dificultad.
Moansá.—supremo sacerdote de los congos.
molendera.—que muele.
Moloch.—rey divinizado al que se le hacían sacrificios humanos.
mondongo.—intestino y panza de la res o cerdo.
mongo.—dios selvático.
Monserate.—barrio popular habanero.
movio (movido).—pequeñín.
Mozambique.—región oriental de África.
múcara.—roca alta que sobresale en el mar.
muengo.—persona o animal que le falta una oreja.
mulato.—persona nacida de la mezcla de blanco y negra o viceversa.

muleque.—negro bozal de siete a diez años.

muñanga.—hechizo.

musenga.—caña de azúcar.

N

nagua.—enaguas.

na má.—nada más.

negrero.—el barco en que traían los negros a América; también el comerciante.

Nigricia.—Nigeria, región de África || en sentido general, región poblada por negros.

ningbe.—por «negrito».

nispero.—fruto de color mulato.

Nirgua.—región de Venezuela donde hay muchos negros.

numen.—cualquiera de los dioses fabulosos adorados por los gentiles.

Ñ

ña.—equivale a doña o señora.

ñam-ñam.—gruñido || onomatopeya de las mandíbulas masticando.

ñame.—planta cuya raíz es comestible.

ñangado.—de piernas torcidas.

ñangué.—planta.

ñañara.—llaga, enfermedad.

ñañigo.—etimológicamente quiere decir «cuidadoso del culto de los antepasados». Miembro de una sociedad de protección mutua.

ñado.—chato, de nariz roma.

ñau-ñau.—fantasma que se come a los niños.

ñengue.—raro, excelente.

ñeque.—fatalidad, maleficio. Persona que es capaz de traer mala ventura. Azabaches y güiras son talismanes contra los ñeques.

ñingal.—¡nunca!, ¡mierda!

O

Obatalá.—Divinidad yoruba que se representa por el crucifijo o por la Virgen de las Mercedes. Su color es el blanco.

Obi.—brujo en Haití y Jamaica.

Ogún.—Dios de una religión africana: es el dios de la guerra.

olelé.—plato de la cocina afrocubana; pasta de frijoles carita.

oyá.—dinero.

P

pájaro.—afeminado.

palma.—planta totémica.

paluchero.—el que habla continuamente.

papa.—patata.

Papá Montero.—simboliza al negro valiente y guapetón que es un gran bailarín, y por todo eso es admirado y temido en el barrio.

papalote.—cometa que elevan los niños en los días de viento.

papalúa.—papá; así llaman los hijos al brujo.

papiamento.—dialecto donde se mezcla el español, el inglés y el danés. Lo hablan los negros de Curazao.

parejero.—el que le gusta igualarse a personas de mayor jerarquía.

patuá (patois).—deformación del francés. Habla de los negros de Haití y otras islas francesas.

payador.—el cantor dentro de los gauchos.

pega.—trabajo.

peje.—pez.

pellejo.—piel.

perendengue.—adorno de las orejas.

piirre.—clase de ave.

prángana.—sin dinero, desnudo, en cueros.

pringosa.—sucia, grasienta.

Q

quemacambó.—voz onomatopéyica.

queque.—galletica.

quimbamba.—lugar muy remoto.

- quimbo*.—machete.
quimbombó.—planta comestible originaria de África.
quindembo.—baile afro cubano.
quiquiribú.—morir.
Quitandeira.—las mujeres de Bahía (Brasil) que venden dulces.

R

- raspadura*.—dulce hecho de melado de caña.
Ras-Malagueta.—sobrenombre del soberano de Etiopía.
rebambaramba.—escándalo, desorden, confusión.
Regla.—barrio popular de La Habana.
revirao.—soberbio, de mal carácter.
Rey Miguel.—trabajador de las minas de San Felipe, Venezuela, que se proclamó rey e hizo reina a su mujer, Guiomar.
ripiera.—pícaro, golfo.
ron.—jugo fermentado de la caña de azúcar.
rumba.—baile de ritmo violento y movimientos lascivos.
rumbantela.—diminutivo de rumba.
rumbear.—ir de fiesta.

S

- Saba*.—famosa ciudad por su reina (Belkis), que fue a visitar a Salomón.
safacoca.—riña tumulto.
salvajina.—referido a los animales salvajes.
sambeque.—jaleo, zambra.
sambi.—instrumento de cuerda africano.
sambumbia.—bebida aguada (café claro).
sandunga.—movilidad o sabrosura del baile; cadencia sensual al caminar.
santo.—agradable, bello. También el espíritu que puede posesionarse de un creyente de la brujería (subirse el santo).
sánvara.—huir, escapar.
sato.—perro callejero o de mala raza.
Senegal.—región de África.
senseribó.—especie de capón, adornado con plumas y caracoles que representa en los

- altares ñáñigos la abstracta potencia de Eribó, entidad mayor del culto.
serembe.—voz onomatopéyica.
serpiente.—animal totémico de los africanos.
siló.—juego de dados.
¡sió!—interjección: ¡chitón!
sirimba.—ligero desmayo, síncope.
siroco.—viento africano.
socotroco.—persona fea y vulgar.
solar.—casa de vecindad.
són.—baile popular cubano en pareja; no tan lento como el `danzón, pero menos violento que la rumba.
Sóngoro.—reino mandinga de África.
sóngoro-cosongo.—voz sin significado creada por el poeta Nicolás Guillén.
subirse el santo.—sentirse poseído del espíritu que se invoca en las prácticas de brujería.
Sulamita.—la esposa en el *Cantar de los cantares*.
¡Sus!—exclamación equivalente a ¡Jesús!

T

- tabonuco*.—árbol de resina olorosa.
tabú.—cosa prohibida.
taco.—persona cuidadosa en el vestir.
tacho.—paila de cobre o hierro donde se hierve el jugo de la caña.
tainos.—indios de Cuba y las Antillas.
taita.—tratamiento que se da a los negros ancianos.
tam-tam.—voz onomatopéyica del sonido del tambor.
tamarindo.—árbol de frutas pequeñas y muy ácidas.
tamba.—voz onomatopéyica.
Tartarin.—personaje aventurero de la famosa novela de Alfonso Daudet *Tartarin de Tarascón*.
tatajú.—papá, de taita o tata || Taita Judas: personaje que infunde temor.
Tembandumba.—reina de África. Simboliza a la negra o mulata.
ten con ten.—unidos, mezclados; con moderación.

simbeque.—alboroto, escándalo || baile poco decoroso.

tinaja.—cántaro ancho de barro cocido.

tiiti.—mono pequeño.

tiitingó.—pendencia, riña.

tiiringó.—fiesta.

Tombuctú.—ciudad de África.

tonga.—pila desordenada.

tordo.—color mezclado de negro y blanco en el pelo de un caballo. También señala al mestizo o mulato.

toro.—hombre fuerte; el que manda sin apelación.

tótem.—animal venerado por considerarlo como el antepasado de una tribu.

tren.—ajetreo, preocupación activa.

tres.—especie de guitarra con tres pares de cuerdas.

trijte.—triste.

tuareg.—raza que habitaba el Sahara central.

tumba.—tambor africano || baile.

tumbadero.—prostíbulo.

tun-tún.—voz onomatopéyica que se refiere al sonido del tambor.

tunda.—coco de los niños negros en Ecuador.

tuntuneca.—voz onomatopéyica del sonido del tambor.

turo.—todo.

turito.—todito.

U

uanga.—voz conga que significa hechizo, brujería.

ucumí.—lucumí.

i unjúl.—interjección de asentimiento.

untos.—friegas, operaciones mágicas.

uña (uña raspada).—hechizo de brujería para dañar al enemigo.

uté.—usted.

V

venderse caro.—hacerse de rogar.

vodú.—religión fetichista haitiana.

voduismo.—culto de los feticheros.

W

Walballa.—mansión de los muertos en la mitología escandinava. Es donde moraban los héroes.

Y

yagua.—tejido fibroso que rodea el tronco de la palma real.

yalofe.—pueblo mandinga.

yambambó.—voz onomatopéyica.

yarey.—especie de palma.

yaya.—árbol que limpia y quita ñeque.

ye-yé.—baile de negros.

Yemayá.—Virgen de la Caridad, patrona de Cuba.

Yoruba.—región del África; habitante de esa región.

yuca.—planta comestible en la América tropical.

yurumú.—plato o guiso de calabaza.

Z

zafra.—cosecha de la caña y fabricación del azúcar.

Zambeze.—río de África.

zambo.—el hijo de negro e india y viceversa.

zamuro.—en Venezuela, excreta de gallina; se usa para hacer brujerías.

zangandongo.—hombre holgazán y tonto.

zángano.—haragán, que no tratabaja.

zarambeque.—baile alegre de la gente de color.

zombí.—sacerdote del rito vodú || alma, espíritu.

zombie.—individuo sin voluntad por la acción de brebajes administrados por un brujo.

zumbar.—propasarse en acciones o palabras.

zunzún.—ave pequeña.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- Anderson Imbert, Enrique. *Spanish-America Literature. A History*. Wayne State University Press, Detroit, 1964.
- Díez Echarri - José M. Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1964.
- Hamilton, Carlos. *Historia de la literatura hispanoamericana*. New York, Las Américas, 1960.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Meléndez, Concha. *Signos de Iberoamérica*. México, 1936.
- Monguió, Luis. *Estudios sobre literatura hispanoamericana*. México. Ediciones de Andrea, 1958.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, 1942.
- Sánchez, Luis Alberto. *Escritores representativos de América*. Madrid, Gredos, 1963.
- Torre, Guillermo de. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Losada, 1961.
- *La aventura y el orden*. Buenos Aires, 1942.
- Torres Rioseco, Arturo. *Historia de la literatura iberoamericana*. New York, Las Américas, 1965.
- Valbuena Briones, Ángel. *Historia de la literatura española* (tomo IV: Literatura hispanoamericana). Barcelona, Gustavo Gili, 1962.

ANTOLOGÍAS

- Anderson Imbert, E., y Florit, E. *Literatura hispanoamericana*. New York, Odyssey, 1956.
- Ballagas, Emilio. *Antología de la poesía negra hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1944.
- *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires, Pleamar, 1946.

- Guirao, Ramón. *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-37*. La Habana, Úcar García, 1938.
- Hughes, Langston and Bontemps, Arna. *The Poetry of the Negro 1746-1949*, New York, Doubleday and Co., 1951.
- Labarthe, Pedro Juan. *Antología de poetas contemporáneos de Puerto Rico*. México, Ed. Clásica, 1946.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana, (1882-1932)*. Segunda Edición. New York, Las Américas, 1961.
- (X) Pereda Valdés, Ildefonso. *Antología de la poesía negra americana*. Santiago de Chile, Ercilla, 1926.
- Valbuena Briones, A., y Hernández Aquino, L. *Nueva poesía de Puerto Rico*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952.
- Valle, Rafael. *Índice de la poesía centroamericana*. Santiago, Ercilla, 1941.
- Vitier, Cintio. *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana, Ministerio de Educación, 1952.

* * *

OBRAS ESPECIALIZADAS

- Arce de Vázquez, Margot. «Los poemas negros de Luis Palés Matos», *El Mundo*, enero 21, 1924, y *Revista Ateneo Puertorriqueño*, vol. I, San Juan, 1938.
- «Los adjetivos de la danza negra de Palés Matos», *Impresiones*, San Juan, 1950, págs. 61-75.
- Arrom, José J. «La poesía afrocubana», *Estudios de literatura hispanoamericana*. La Habana, 1950.
- Ballagas, Emilio. *Situación de la poesía afroamericana*. Tesis para el grado de Dr. en Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. Publicada en la *Revista Cubana*, vol. XXI, La Habana, 1946.
- «Poesía negra liberada», *Universidad*, tomo IV, número 18, México, julio 1937.
- *Cuaderno de poesía negra*. La Habana, 1934.
- Blanco, Tomás. *Sobre Palés Matos*. San Juan, P. R., 1950.
- Becco, Horatio J. *El tema negro en cantos y bailes del siglo XVI*. Buenos Aires, 1951.
- Bedrinana, Francisco. «La luna en la poesía negra», *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXVIII, La Habana, 1936, págs. 12-16.

- Bronz, Stephen H. *Roots of Negro Racial Consciousness*, New York, Libra Publishers, 1964.
- Cabrera, Lidia. *El monte. Igbo. Finda*. Miami, Rema Press, 1968.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, 1946.
- Castan de Pontrelly, Mary. *The criollo poetry of Nicolás Guillén*. Tesis para el grado de Dr. en Filosofía de la Universidad de Yale, 1958.
- Diego Padró, J. de. «Antillanismo, criollismo, negroidismo», *El Mundo*, Puerto Rico, 19 de noviembre de 1932.
- Enguídanos, Miguel. *Poesía como vida: Luis Palés Matos*. Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Río Piedras, 1961.
- Fernández de Castro, J. A. *Tema negro en las letras de Cuba*. La Habana, 1943.
- Fernández Retamar, R. *La poesía contemporánea en Cuba, (1927-53)*. La Habana, 1954.
- Figueira, Gastón. *Geografía poética de América*, tomo V. Buenos Aires, 1939.
- Florit, Eugenio. «Nicolás Guillén, poeta entero», *Revista de América*, 38, febrero 1938.
- Font, Saldaña, Jorge. «El negro lírico de Luis Palés Matos», *Puerto Rico Ilustrado*, 1938. XXVIII.
- González Contreras, G. «La poesía negra», *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXVII, La Habana, 1936, págs. 40-45.
- Goulthard, G. R. *Raza y color en la literatura antillana*. Sevilla. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1952.
- Guillén, Nicolás. *Motivos de són*. La Habana, 1930.
- *Sóngoro Cosongo*. La Habana, 1931.
- *West Indies Ltd.* La Habana, 1934.
- *El són entero*. Buenos Aires, 1947.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*, volúmenes I-II. Puerto Rico. Ed. El Mirador, 1963.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.
- Hernández Aquino, Luis. «Homenaje a Luis Palés Matos», *Revista Hispánica Moderna*, XVII, 1951.
- Labarthe, P. J. «El tema negroide en la poesía de Luis Palés Matos», *Hispania*, vol. XXXI, 1948, págs. 30-42.
- Lloréns, Washington. «La jitanjáfora en Luis Palés Matos», *Artes y Letras*. Puerto Rico, 1950 (núm. 10).
- Malaret, Augusto. *Vocabulario de Puerto Rico*. New York, Las Américas, 1955.

- Manrique Cabrera, F. *Historia de la literatura puertorriqueña*. New York, Las Américas, 1956.
- Marinello, Juan. *Poética, Ensayos de entusiasmo*. Madrid, 1933.
- Noble, E. «Nicolás Guillén y Langston Hughes», *Nueva Revista Cubana*, La Habana, 1962.
- Olivera, Otto. *Breve historia de la literatura antillana*. México, Studium, 1957.
- Onís, Federico de. *Poesía de Palés Matos*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Ortiz Fernández, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana, 1924.
- *De la música afrocubana*. La Habana, Cultural, S. A., 1934.
- «La poesía mulata», *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXIV, La Habana, 1934, págs. 38-100.
- *La clave «xilofónica» de la música cubana*. La Habana, Tipografía Molina, 1935.
- «Más acerca de la poesía mulata», *Revista Bimestre Cubana*, volumen XXXVII. La Habana, 1936, págs. 27-39, 439-443.
- «Sobre Luis Palés Matos y el negrismo poético antillano», *Estudios africanos*, núm. I. La Habana, 1937.
- «Preludios étnicos de la música afrocubana», VII, *Revista Bimestre Cubana*, LXII. La Habana, 1948, págs. 145-160.
- Ortiz Oderigo, Néstor. «Nicolás Guillén, poeta social», *Saber vivir*, VI, 1947.
- Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*. San Juan. Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937.
- Pattee, Richard. «La América latina presta atención al negro», *Revista Bimestre Cubana*, XXXVIII, 1936, págs. 17-23.
- Picón Salas, M. «Las Antillas y un poeta de los negros», *Revista del Pacífico*. Chile, 1938.
- Rice, Argyl Pryor. *Emilio Ballagas, poeta o poesía*. México, Ed. de Andrea, 1967.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de la literatura puertorriqueña*. San Juan. Universidad de Puerto Rico, 1938.
- Salazar, Adolfo. «El movimiento africanista en la música de arte cubana», *Estudios afrocubanos*, II, núm. 1, 1938.
- Toruño, Felipe J. *Poesía negra. Ensayo, Antología*. México, Colección Obsidiana, 1953.
- Valbuena Prat, A. «En torno a los temas negros», *Hostos*. Puerto Rico, marzo 1929, I, núm. 3.
- Valle, Rafael H. «Diálogo con Nicolás Guillén», *Universidad de México*, III, 1937.

ÍNDICES

ÍNDICE DE POESÍAS

En la fiesta del Santísimo Sacramento	34
Villancico dedicado a San Pedro Nolasco	35
Carta de la negra Catalina	36
El negrito	37
El canto del cielo	37
Versos de las congadas	38
Versos de las tayeras	39
Canción der boga ausente	40
La mulata	41
El mulato	43
La negra Dominga	43
<i>All god's chillum got wings</i>	44
La creación	45
La Etiopía saludando a la bandera	47
La cuarterona	48
Cantos litúrgicos de negros esclavos	83
Negro y blanco	85
El último esclavo	86
La mulata	88
La comparsa	89
Sexteto	91
Bailadora de rumba	93
La rumba	93
Liturgia	96
Canción	98
Hermano negro	99
Caridá	101
Negro bembón	102
Mulata	103
Mi chiquita	104
Canción del bongó	105
Canto negro	106
Velorio de papá Montero	107
Rumba	109
Secuestro de la mujer de Antonio	110
Chévere	111

Balada de los dos abuelos	113
Sensemaya	114
Balada del güije	116
Maracas	117
Sabás	118
Para dormir a un negrito	119
Lavandera con negrito	120
El baile del papalote	121
Comparsa habanera	123
Elegía de María Belén Chacón	126
Canto funeral	127
Mari Sabel	129
Negrito preguntón	131
Preludio en boricua	149
Pueblo negro	150
Lamento	152
Ñam-ñam	153
Falsa canción del baquiné	154
Danza negra	156
Numen	157
Bombo	158
Majestad negra	160
Lagarto verde	161
Elegía del Duque de la Mermelada	162
Candombe	162
Ten con ten	164
Canción festiva para ser llorada	165
Mulata Antilla	169
Intermedios del hombre blanco	171
Voz de tierra	189
Marina negra	190
Yelida	190
El banquete de negros en el muelle de la noche	191
Incidente de cumbia	192
Rumbera	194
Chanca	195
Canción de la mulata	196

Rumba	197
Píntame angelitos negros	199
El romance del Rey Miguel	201
Tamunangue	203
El manifiesto de Can	204
Bamba	206
Yo no sé	207
Mosongo y la niña negra	207
Contribución	208
La tunda para el negrito	209
Romance de la niña morenita	209
La guitarra de los negros	211
Canción de cuna para dormir a un negrito	211
El Candombe	212
La ronda catonga	213
Batuque	214
Quitandeira	215
Samba	216
Tatuaje negro	217
Romance de la niña negra	218
Casos de la negra vieja	219
Cuando bate el tam-tam	220
Hipo	220
Canto de una joven negra	222
Yo también	223
Preludio a «Weary Blues»	223
Cruzado	224
Carrusel	225
Incidente	225
A una muchacha morena	226
A un muchacho moreno	226
Si tenemos que morir	227
La bailarina de Harlem	227
Los negros	228
Són de negros en Cuba	228
Día de magos	229
Casi són	230

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	7
LA POESÍA NEGROIDE	11-13
Preliminares - Orígenes - Denominación - Ubicación - Razones del auge - La moda en Europa - Frobenius - Cendrars - El jazz - En los Estados Unidos - En Hispanoamérica.	
ANTECEDENTES	13-17
En España: <i>Lazarillo</i> - Cervantes - Lope de Rueda - Lope de Vega - En la lírica - Los <i>Cancioneros</i> - El Renacimiento - El Barroco: Góngora y Quevedo - Antecedentes en América: Sor Juana Inés de la Cruz.	
PRECURSORES (SIGLO XIX)	17-21
Argentina - Brasil - Colombia - Cuba - Santo Domingo - Haití - Puerto Rico - Nicaragua - Estados Unidos: «Spirituals» - James W. Johnson - Walt Whitman - Wadsworth Longfellow.	
DIRECCIONES DE LA POESÍA NEGROIDE	21
TEMAS	22-24
Baile y música - Las nanas - Los pregones - La bailadora - Sensualidad - El humor y lo cómico - Nostalgia de África - Sentido religioso - Superstición - Sincretismo - Sentido esotérico - Sentido social.	
FORMA	24-50
Tres tipos de recursos formales: cambios morfológicos - Palabras de origen africano - Jitanjáforas - Sentido rítmico - Peculiaridades metafóricas.	

LA POESÍA NEGROIDE EN CUBA	51-54
LOS NEGROS DE CUBA: Primitivos cantos litúrgicos - Cantos de esclavos - «Canto para matar la culebra» - Villancico negro - El Modernismo y Darío.	
LA BOGA DE LO NEGRO	54-56
Europa y América - Fernando Ortiz - La música - Las artes plásticas - La literatura - Tema antiesclavista: José Martí - Diego V. Tejera - Manuel S. Pichardo.	
LOS PRECURSORES	56-57
Creto Gangá: «La mulata» - Felipe P. Moya: «La comparsa».	
PERÍODO DE AUGE	57-63
Los iniciadores: Ramón Guirao, «El sexteto» y «Bailadora de rumba» - José Z. Tallet: «La rumba» - El ciclo de una rumba - Recursos - Alejo Carpentier: novela y poesía - Una iniciación ñáñiga - «Liturgia» - Regino Pedroso: «Hermano negro» - Marcelino Arozarena: «Caridá».	
NICOLÁS GUILLÉN	63-77
La mulatez - Obra inicial - Costumbrismo y folklorismo - Popularismo - Lorca y Guillén - <i>Motivos de són</i> : ¿Qué es el són? - Temas - Diferencias con los «blues» - Técnica de los sones - Algunos sones: «Negro bembón» - «Mulata» - «Ay, negra, si tú supiera» - «Búcate plata» - «Mi chiquita» - «Tú no sabe inglés» - <i>Sóngoro Cosongo</i> : Temas - Algunos poemas: «Canción del bongó» - «Canto negro» - «Velorio de Papá Montero» - «Rumba» - «Secuestro de la mujer de Antonio» - «Chévere» - «Pregón» - <i>West Indies Ltd.</i> : «Balada de los dos abuelos» - «Sensemayá» - «Balada del güije» - «Maracas».	
EMILIO BALLAGAS	77-82
Su producción poética - Evolución lírica - Características de su poesía negroide - «Para dormir a un negrito» - «Lavandera con negrito» - «El baile del papalote» - «Comparsa habanera» - Lo que es una comparsa - El tema social: «Elegía de María Belén Chacón».	
ÚLTIMOS POETAS	82-132
José A. Portuondo: «Mari Sabel» - Vicente Gómez Kemp: «Negrito preguntón».	

LA POESÍA NEGROIDE EN PUERTO RICO 133-137

LUIS PALÉS MATOS: Palés, el primero - Los negros de Palés - Características - Dos modalidades - La modalidad social - Palés, culterano - Técnica - Humanizaciones - Cromatismos y sinestias - Onomatopeyas y jitanjáforas.

TUN-TÚN DE PASA Y GRIFERÍA 137-173

«Preludio en boricua» - «Pueblo negro» - «Lamento» - «Ñañam» - «Falsa canción del baquiné» - «Danza negra» - «Numen» - «Bombo» - «Majestad negra» - «Lagarto verde» - «Elegía del Duque de la Mermelada» - «Candombe» - «Ten con ten» - «Canción festiva para ser llorada» - «Mulata Antilla» - «Intermedios del hombre blanco».

LA POESÍA NEGROIDE EN OTROS PAÍSES AMERICANOS ... 175-177

LA MODA DEL NEGRISMO: Dificultades del género - Condiciones - Temas que se repiten - «Negrismo» contra «indigenismo».

PANORAMA EN EL RESTO DE LA AMÉRICA 177-181

Santo Domingo: Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco - Panamá: Demetrio Kirsi - Costa Rica: Max Jiménez - Nicaragua: Juan Felipe Toruño - México: José Juan Tablada y Miguel M. Lira - Venezuela: Andrés Eloy Blanco, Manuel Rugeles y Manuel Rodríguez Cárdenas - Colombia: Arturo Camacho Ramírez - Ecuador: Adalberto Ortiz y Angel Romeo Castillo - Uruguay: Ildefonso Pereda Valdés y Gastón Figueira - Argentina: Miguel Cané.

EL GÉNERO NEGROIDE EN PAÍSES AMERICANOS QUE NO HABLAN ESPAÑOL 181-187

Haiti: Jacques Roumain - Guayana Francesa: León G. Damas - Estados Unidos: Langston Hughes, Countee Cullen y Claude McKay.

REPERCUSIONES EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA 187-231

Salvador Rueda - García Lorca - Unamuno - Alberti.

CONCLUSIONES 233

VOCABULARIO 235

BIBLIOGRAFIA 245

INDICE DE POESIAS 251

SE ACABO DE IMPRIMIR ESTA OBRA
EL DIA QUINCE DE ABRIL DE
MIL NOVECIENTOS SETENTA.

zona con más detenimiento y nos hemos dedicado a profundizar en la obra de varios poetas, pero principalmente en los que pueden considerarse «los tres grandes del género»: Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, de Cuba, y Luis Palés Matos, de Puerto Rico.

Dedicamos la última parte del libro al estudio de algunos poetas representativos de otros países de habla española, como Santo Domingo, Costa Rica, Nicaragua, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Uruguay y Argentina.

Como ejemplo de poesía negroide cultivada en otros países americanos que no hablan español traemos varias versiones de Langston Hughes, Countee Cullen y Charles McKay como representantes de los Estados Unidos; de Jacques Roumain por Haití y de Leon G. Damas por la Guayana Francesa. La tónica general que podemos encontrar en ellos es el predominio del tema racial y económico. Su poesía es irónica y rebelde, y es una consecuencia de estos tres factores: dolor, trabajo y fracaso.

Por último, pensamos que sería interesante observar cómo el tema que ya había inspirado a Lope de Vega y a Góngora, pudo desarrollarse ahora en autores españoles contemporáneos, y por ello añadimos producciones negroides de Salvador Rueda, García Lorca, Unamuno y Alberti.

Esperamos que al leer la abundante producción negroide que incluimos aquí y que no es más que una pequeña parte de la totalidad existente, se pueda captar la universalidad alcanzada por el género y también lo mucho que ha aportado a la poesía de América: le ha dado una temática nueva y legítimamente americana y un lenguaje lleno de fuerza onomatopéyica y de ritmos alucinantes que enriqueció la concepción poética.

Por todas estas razones se le debe señalar a la poesía negroide un lugar destacado en la gran poesía de América.