


ANALES 6

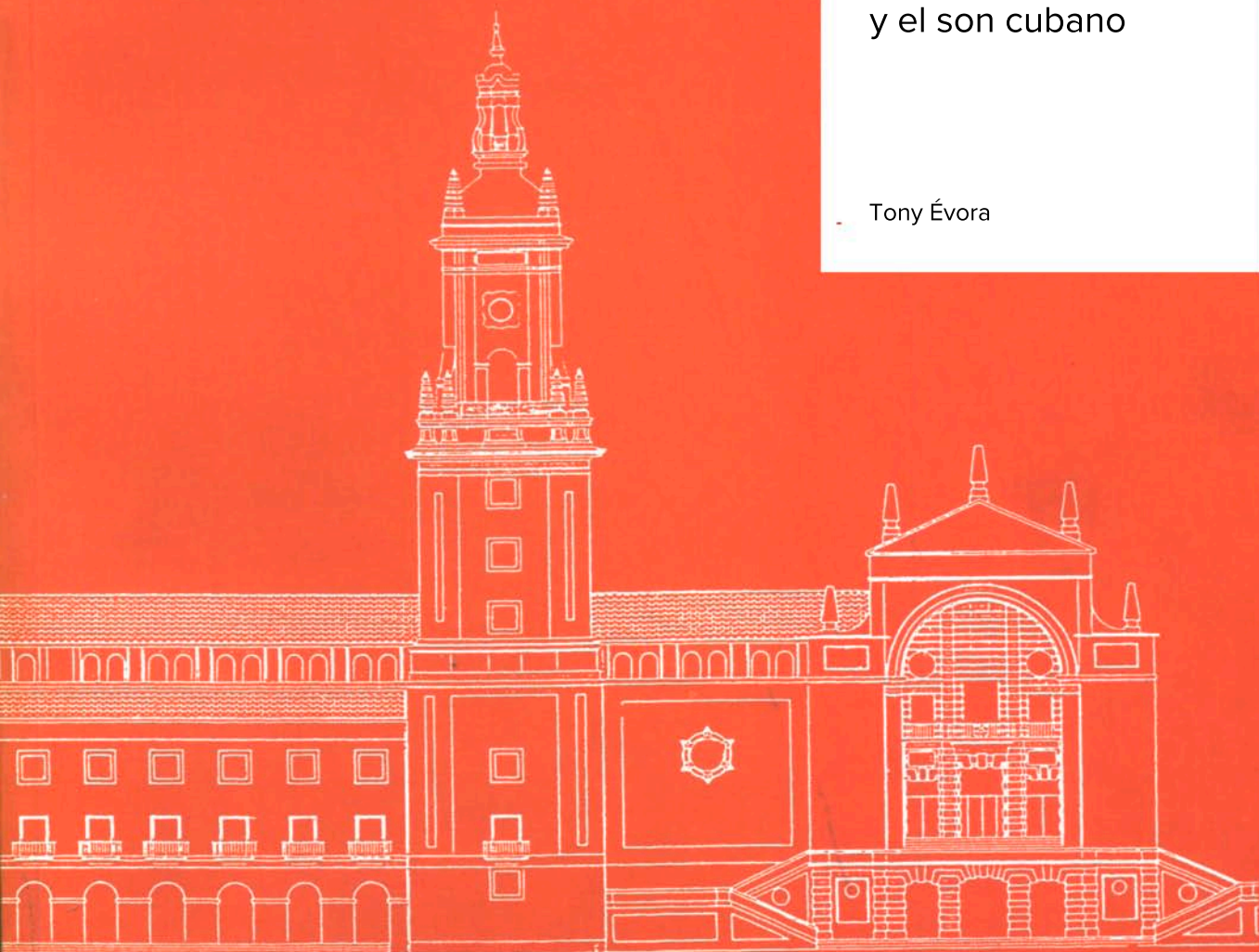
MUSEO DE  AMÉRICA

1998

Artículo

La poesía afroantillana
y el son cubano

Tony Évora



TONY ÉVORA
PINTOR Y MUSICÓLOGO CUBANO

OÜŦŦĖ | H̄ B̄H̄ ĖĨ | G ĖŦ ĖĖJĨ Ė ĖĖĖ Ą

La poesía afroantillana y el son cubano

Entre 1925-35 poetas de varias nacionalidades de habla hispana se acercaron al tema negro positivamente influidos por la publicación de importantes estudios antropológicos sobre África. Este “redescubrimiento” del negro coincidió con el éxito del son en Cuba y del *jazz* y luego del *blues* a ambos lados del Atlántico así como de los *spirituals* religiosos de los afronorteamericanos. En los Estados Unidos surge un movimiento artístico-literario radical, el llamado *Harlem Renaissance*, que examinó el sueño norteamericano desde la perspectiva de la familia negra, un movimiento que comenzó en 1919 y culminó en 1929, el año del desastre financiero de Wall Street. La publicación de *Harlem shadows* en 1922 a cargo del jamaicano Claude McKay, radicado en Nueva York, y la febril actividad de importantes escritores como Jean Toomer, Langston Hughes, W.E.B. DuBois, Zora Neale Hurston, Nella Larsen, James Weldon Johnson, Ann Petry, Georgia Douglas, Booker T. Washington, Jessie Faucet y otros, reflejaron la fuerza y ambiciones de aquel renacer negro y su impacto en la educación, la raza, la religión, la música y la política. No sería exagerado afirmar que el cultivo por los negros norteamericanos de las artes durante el período señalado continuó décadas después con la concienciación política y cultural de los años sesenta, la cual desembocó en el enorme movimiento en pro de los derechos civiles y la formación del *Black Power*.

En el ámbito del Caribe se habían desarrollado, a través de varios siglos, importantes expresiones culturales, y muy especialmente la música y la danza; de ahí que la mejor manifestación caribeña sea exhibicionista, excesiva y ruidosa. El sabio Fernando Ortiz (La Habana, 1881-1969) estaba convencido de que la historia de Cuba se encontraba no sólo en el desarrollo del azúcar y el tabaco sino también en el sandungueo de su música. Preocupado por el alto nivel de discriminación racial existente en la isla aconsejaba en 1911:

La música popular es algo más que la voz del arte, es la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones. Fortifiquemos, pues, la enseñanza de las emociones musicales y de las músicas de los pueblos, que dondequiera que canten los pueblos, cantarán las patrias, y dondequiera que las patrias canten, sus cánticos y voces nos hablarán de grandezas, de fraternidad, de progreso, de trabajo y amor. (Ortiz, 1987: 124).

En el caso de Cuba, quienes directamente introdujeron el negrismo poético fueron el asturiano Alfonso Camín y Felipe Pichardo Moya en 1925, seguido de la publicación de *Pueblo negro* del puertorriqueño Luis Palés Matos en 1926. El uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, publicó algunos poemas

en 1927 en la habanera *Revista de Avance*. También las traducciones de algunos versos del negro norteamericano Langston Hughes, que aparecieron en la revista *Social* en 1928, llamaron la atención hacia el negrismo poético: su creación de una voz poética correspondiente a la cotidiana del negro, usualmente con una obvia intención ideológica más que enfrascado en la experimentación formal, ejerció una influencia notable en Cuba. Todavía no había surgido el concepto panamericano de *Négritude* que enarbolaba el martiniqueño Aimé Césaire. El auge del interés poético en el negro y su cultura fue inseparable del curso de las relaciones sociales en medios donde el negro no constituía una curiosidad más o menos exótica, sino un factor problemático y activísimo, a menudo también parte del pasado étnico del propio poeta.

En *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris, 1945), aparece la palabra clave y se describen las aspiraciones y propósitos del movimiento: rechazo del mundo blanco y de la humillación que imponía. Aparece una nueva fuerza y una esperanza en el vínculo común con el Africa ancestral. La *négritude* de Aimé Césaire ha sido adoptada por poetas del Africa francesa como el senegalés Léopold Senghor, mas sus raíces se hallan en el Caribe, particularmente entre diversos intelectuales haitianos.

Los antecedentes inmediatos de la poesía hispanoamericana, romántica y modernista, durante el siglo XIX, ofrecen numerosos ejemplos del tema negro, pero sólo excepcionalmente se intenta la recreación lingüística del idioma de su objeto, como en los casos de *Creto Gangá*, seudónimo favorito del gallego Bartolomé Crespo Borbón (1811-71), poeta y dramaturgo del teatro bufo habanero, del zambo colombiano (mezcla de negro e indio) Candelario Obeso (1849-84), y de Manuel Cabrera Paz (1824-72), un poeta del pequeño pueblo de Artemisa, al oeste de La Habana. También aparecieron bastantes poemas anónimos que imitaban jocosamente la manera de expresarse del africano, pero a modo de burla. Es evidente, sin embargo, que en esos poemas decimonónicos, lo mismo que en las novelas cubanas de tema antiesclavista: *Francisco* (1838) de Anselmo Suárez y Romero, *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Cecilia Valdés* (1879) de Cirilo Villaverde, se trata del negro, de alguien brutalmente sometido pero que comparte las condiciones básicas a una misma proximidad nacional con el autor: la cercanía de sujeto y objeto excluirá a la larga el exotismo.

Alrededor de 1930 Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y Nicolás Guillén, entre otros, se convierten en los más señalados cultivadores de la poesía afroantillana en Cuba, la cual podría describirse como las nupcias de la polirritmia africana con el verbo español. El propósito central de este trabajo es establecer precisamente la íntima relación entre la riqueza de esta poesía y la música del son. Porque ¿qué sería de la música popular cubana sin la estrecha relación entre la palabra y su sonoridad, esa voz que flota en la melodía y queda atrapada en la frase rítmica? A menudo el predominio fónico del verso llega a absorber totalmente su sentido ideológico, como sucede con el son-pregón, género surgido a finales del siglo pasado en el ámbito urbano, donde las voces de los vendedores crearon un estilo con combinaciones estróficas poco frecuentes. El pregón cubano tiene dos características principales: el melisma, ese grupo de notas sucesivas que adornan una sílaba -rasgo quizá comparable con el cante jondo- y el uso del falsete y otros trucos como gorjeos y jipidos. Aprovechándose a menudo de fragmentos de la música campesina u otros géneros populares como la guaracha, los pregoneros les adaptaban su propio mensaje para vocear sus productos. Cada vendedor se diferenciaba por su ronca tonadilla y en el revuelo causado en la calle subía aquella frase musical, vernácula y folclórica a la vez, salida de la ingeniosidad del pequeño comerciante, que a menudo comenzaba en pianísimos y terminaba desgañitándose en notas agudas y prolongados calderones.

¿Quién no ha escuchado alguna vez el son-pregón más famoso de todos: *El manisero* de Moisés Simons, creado en 1928? Ya en 1927 Ignacio Piñeiro había grabado *Échale salsa* con su Septeto Nacional: un reconocimiento al modesto establecimiento que tenía un negro apodado “el congo” en el pueblo de Catalina de Güines, y que por la sabrosura de sus empanadas y butifarras se había convertido en parada obligatoria para los que hacían por aquel entonces el trayecto en coche de La Habana a Matanzas. Por contraste citaré un pregón colonial cantado en el mercado de verduras habanero por el ex-comandante negro de uno de los batallones de “pardos y morenos” que tuvieron que luchar del lado de España en su desquiciada aventura por reconquistar México en 1860.

¡A lo *frijole* caballero
quién ha vito un negro comandó
vendiendo plátano, calabaza amarilla
y *quimbombó!*

Es muy rara la expresión poética en algún lenguaje de origen africano (tanto en Cuba como en Haití o Brasil), que no esté contenida en cantos ni tenga compañía musical. Entre otras razones, porque al ser tonales los lenguajes de los negros su merca locución suena ya como líneas de sinuosidades mélicas. No resulta sorprendente por tanto encontrar profusión de frases que poseen tal sentido rítmico y onomatopéyico, que su significado no es más que su sonido. Y me viene a la cabeza aquella reveladora frase de Ballagas: “Ofrece estímulo al oído y a la imaginación. Nos hace saber que el hombre no es todo lógica y reflexión racional; que lo primitivo, que es energía, forma parte también del organismo mental del hombre civilizado”.

EL FENÓMENO DEL LENGUAJE

Aún aquellos poemas que sólo alcanzan el enfoque pintoresquista podrían considerarse dentro del movimiento de la poesía afroantillana. Sin embargo, en los diez años centrales de dicho movimiento (1925-35), los poetas mayores trataron de adentrarse en la lengua, el ritmo y el espíritu del negro como sujeto cultural y social, en lugar de elaborar el tema negro sirviéndose de él sólo a un nivel superficial o anecdótico, como sucedió en muchos casos. El asturiano Alfonso Camín (1883-1972) llegó a La Habana en 1924; un año después escribía sus primeros poemas negros y en 1926 publicó el libro *Carteles*, defendiendo en su prólogo su prioridad respecto a Palés Matos como primer poeta de lo negro. Otros acercamientos al negro, por más que sinceros, no consiguieron sino muy rara y breve identificación subjetiva.

Macorina
Alfonso Camín
(fragmento)

Veinte años y entre palmeras.
Los cuerpos, como banderas.
Noche. Guateque. Danzón.
La orquesta marcaba un son
de selva ardiente y caprina.

El cielo, un gran frenesí:
“Pon,
ponme la mano aquí,
Macorina”.
Alumbran el barracón
grandes faroles de China.
¡Finas plantas de criolla
que bordan el canevá
de aquel danzón, que se enrolla
como en la palma el majá;
y alguien que dice que “arrolla”
tu cuerpo, ritmo y pasión!
Como guitarra en tensión
tú ibas temblando, pulsando
un bordón y otro bordón.

El fenómeno de la transculturación fue plenamente estudiado por Ortiz, así como el uso cotidiano de afronegrismos en el español de Cuba. Téngase en cuenta que los negros esclavos vendidos en el Caribe aprendieron un español con fuertes rasgos fonéticos de origen andaluz; de ahí que una característica que afecta la sintaxis de todo el Caribe hispánico ocurre en ciertas oraciones interrogativas: “¿Cómo estáh tú?”... “¿Qué Ud. quiere?”... Esta repetición del pronombre del sujeto produce expresiones muy populares como: “¿Así es que tú te vas pronto”.

El transplantado tuvo que abandonar su lenguaje original y adoptar la *lingua franca* impuesta, incluso para comunicarse con otros africanos. En Cuba predominaron las etnias africanas lucumí o yoruba, los mandingas, los carabalís y los congos. Estos negros hablaron el castellano con grandes imperfecciones, con acento bozalón primero y después como criollo, pero nunca como en Castilla. Téngase en cuenta que para el negro la l y la r son intercambiables (“amol”, “comel”, o “cabbón” por carbón), y poseen la irrefrenable tendencia a tragarse las consonantes finales (“casa” por casas o la elisión opcional como en “ehto” por esto).

Por otra parte, nadie tuvo verdadero interés en Cuba en conocer los lenguajes negros, no sólo por apatía colonial sino también porque como en todas partes, y hasta hace pocos años, era opinión común que no merecían el estudio de los blancos. Así fueron esfumándose los lenguajes africanos sobre suelo cubano, sobreviviendo básicamente en la jerga religiosa-musical entre los *babalaos* o los *iyambas ñañigos*. De estos últimos han pasado al léxico cubano un buen número de vocablos y frases como: *chaucha* o *butuba* (comida), *ekobio* (cofrade ñañigo), *asere* (amigo íntimo), *ñampear* (matar). Un *ocambo* es un viejo y a una persona fea se le denomina *kokorioko*, término que designa a un espíritu temible en la religión abakuá. Si alguna persona es de cuidado en Cuba se le dirá que es de *ampanga*. *Chévere* (que le va bien o se ve atractivo) viene de *Mokongo Má Chébere*, el jefe de una potencia ñañiga.

La llegada a América de unos con pólvora y de otros con grilletos determinó las relaciones futuras. Con la fuerza o a la fuerza, las gentes y sus culturas, exógenas y por tanto desgarradas, se enfrentaron en condiciones poco favorables para una de ellas, ambas con el trauma del desarraigo original y su dura transplantación a un ámbito desconocido, ambas buscando la manera de recrear sus respectivas identidades y costumbres.

Los negros tuvieron que conformarse con sacarle la máxima musicalidad a sus voces y complejos toques de tambor. Estos cuerpos sociales no eran entes totalmente aislados. Se interrelacionaban –con la constante supremacía del blanco– compartiendo frecuentemente tramos de una misma historia en el lecho o en las faenas agrícolas. La mayor parte de los esclavos, hombres, mujeres y niños, estaba condenada a vivir una vida de trabajos sin tregua con edades que oscilaban entre los 18 y 40 años y una altísima tasa de mortalidad dentro de un predominio masculino de más del 80 por ciento. Otros tendrían la suerte de desempeñar un papel menos ingrato; los menos alcanzarían la libertad, convirtiéndose en artesanos y músicos. Pero cualesquiera que fueran las tareas la decisión no estaba en sus manos.

HABLA SENSEMAYÁ

El folclor cubano da cuenta de un rumbero de fama, conocido como Papá Montero, a quien se le vio bailar después de muerto, suceso recogido en innumerables versiones de sones y guarachas, como la titulada *El muerto se fue de rumba*, que interpretaban *Machito* y sus *AfroCubans* en Nueva York en el salón *Palladium* de los años 50. Que un muerto baile antes de ser enterrado cae dentro del reino cubano de lo posible: en el espiritismo criollo es bastante común que las presencias del más allá se manifiesten a través del baile. Lo cual no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que las deidades de la santería o *Regla de Ocha*: *Elegguá*, *Ochún*, *Yemayá*, *Changó*, *Oggún*, *Oyá*, *Babule Ayé* y otros orichas, desciendan a la tierra bailando sus ritmos preferidos, pero a los toques de los tres tambores batá.

Un número que le dio gran popularidad al Sexteto Habanero a finales de los años 20 fue precisamente *Papá Montero*. Compárese la versión lograda por el músico calificado Eliseo Grenet, que tengo grabada en interpretación de Enrique Bryon, entre otros soneros de la época, con el poema de Nicolás Guillén “Velorio de Papá Montero”, del libro *Sóngoro cosongo* (1931).

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

*(Seguido del montuno
con toda la pimienta sonera)*

(coro) A llorar a Papá Montero
¡Zumba! Canalla rumbero
(solista) Lo llevaron al agujero
(coro) ¡Zumba! Canalla rumbero
(solista) Este muerto no llega al cielo
(coro) ¡Zumba! Canalla rumbero

Velorio de Papá Montero
Quemaste la madrugada
con fuego de tu guitarra
zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva,
bajo luna muerta y blanca.
El son te salió redondo
y mulato, como un níspero.

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

*¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!*

En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
fue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto.
Dicen que él era tu ecobio,
pero te trajeron muerto;
el hierro no apareció,
pero te trajeron muerto.

*Ya se acabó Baldomero:
¡zumba, canalla y rumbero!*

Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra;
para tu pequeña muerte
con esas dos velas sobra.
Y aun te alumbran, más que velas,
la camisa colorada
que iluminó tus canciones,
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.

Antes, en *Motivos de son* (1930), Guillén había recreado el habla “mulata”, en realidad castellano incorrecto, sin mezcla de otras lenguas, ciertamente influido por los poetas mencionados anteriormente de la segunda mitad del XIX. En esos poemas llenos de humor, al igual que en otros de Ballagas, Vicente Gómez Kemp, Marcelino Arozarena, que imitaban también el habla popular, especialmente del pueblo habanero, es donde la poesía afroantillana se amoldó mejor al plano lingüístico de su objeto. Guillén demostró una progresiva concienciación respecto a las implicaciones sociales del tema escogido, como en la afirmativa “Llegada”, el primer poema de *Sóngoro cosongo*. Del segundo libro, “Caña” es ya un poema deliberadamente político mientras que “Balada de los dos abuelos”, del tercer libro, *West Indies Ltd.*, es un poema social construido sin ningún apoyo folclórico. En “Rumba”, del segundo libro, la danza provoca sentimientos líricos y de expresión culta excepto por la presencia de alguna voz popular al principio, destinada a introducir el tema.

Sensemayá.
Canto para matar a una culebra.
Nicolás Guillén
(fragmento)

*¡Mayombe-bombe-mayombe!
¡Mayombe-bombe-mayombe!
¡Mayombe-bombe-mayombe!*

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas,
la culebra se esconde en la yerba,
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

*¡Mayombe-bombe-mayombe!
¡Mayombe-bombe-mayombe!
¡Mayombe-bombe-mayombe!*

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.

En consecuencia, la poesía negra va a incluir una dimensión política, no siempre declarada, con frecuencia sin consciencia de sí misma, o incluso como una conciencia negativa en ocasiones, porque el poeta parte de la presencia del negro dentro de una trama de interacciones socioeconómicas de una sociedad en cuyo destino político aquél debería participar más activamente. Para mí, es esta dimensión la que altera y hace más complejo un resultado poético que de otro modo repetiría exactamente el conseguido por la poesía clásica: poesía descriptiva culta o humorística, y poesía de intención folclórica con énfasis en la pura creación lingüística. Y es también la dimensión que la separa de la música popular.

Mientras que J. P. Sartre insistió en el carácter no individualizado de la poesía negra como la base para su universalidad, señalando que no se trata de una poesía sentimental, sino funcional, pues a través de ella el negro toma consciencia de sí mismo, la investigadora Mónica Mansour estima que la poesía afroantillana fue una literatura de protesta, de carácter eminentemente social.

QUE EMPIECE EL SON

Un clima singular rodea las islas del archipiélago cubano. Entre una franja de calor ardiente y la bendición de los vientos alisios se forjó una fantástica sensualidad musical tan fértil como su tierra. Si algo distingue al pueblo cubano es ese apego a los sentidos, al goce de los placeres corporales y a la expresión franca y directa, atrapada en voz y baile, siguiendo una sonoridad abundante y sabrosa.

Desde el punto de vista etnológico el son cubano integra motivos culturales muy diversos, fundiendo en su compleja sencillez agudos contrastes de raza, lengua y clase social. Es muy posible que esa capacidad integradora le haya permitido convertirse, junto al bolero, en el sistema musical más difundido e influyente salido del territorio cubano. Convertido en todo un complejo cultural, el son ha penetrado cada resquicio de la vida cultural del país. Esta música mulata se gestó en el último tercio del siglo XIX en los campos de la zona sur de la provincia más oriental de Cuba. Las raíces de su árbol genealógico son largas y enmarañadas y posiblemente tienen bastante que ver con los cantos de ida y vuelta. En los años 70 del presente siglo lo encontramos formando la base de la música de salsa que se originó en Nueva York.

Para los creadores populares las letras del cancionero del son comprendían motivos descriptivos y a menudo satíricos, aplicándoseles las más diversas circunstancias personales, como ocurre en *La mujer de Antonio* de Miguel Matamoros, otro tema que Guillén aprovecharía. Pero lo fascinante es la cadencia del son. En su forma clásica evolucionada, tal como lo interpretaban los principales sextetos y septetos de los años 20 y 30, el son presentaba una distribución en tres franjas o líneas tímbricas que conforman su estructura percusional y rítmico-armónica. Mediante un diseño constante a cargo del contrabajo ejecutado en pizzicato, que constituye el llamado bajo anticipado sincopado, aportación que representa una de las características del género, se fija la primera franja de dicha base rítmico-armónica. Mientras la guitarra-tres puntea sus motivos decorativos en tonos agudos, la guitarra sostiene un patrón invariable en su rayado, como un rasgueado semipercutido, que en compás de 2x4 corresponde a dos grupos de cuatro semicorcheas. La dinámica de ese rayado implica un singular desplazamiento de acentos que no se lleva en otro lugar sino en la sangre. Por su parte, el bongó y las maracas duplican rítmicamente la figuración que lleva a cabo la guitarra y fijan juntos la segunda franja tímbrica. Ambas franjas se someten al ritmo bicompasado que mantienen las claves, menos en la parte del estribillo, donde el bongó abandona su martilleo constante para expresarse en figuraciones rítmicas libres que adornan las improvisaciones del solista.

ALGUNAS SIMILITUDES ENTRE EL SON Y LA POESÍA

1. El carácter de los versos y la distribución de acentos en las frases musicales.
2. Los ritmos internos de la mejor poesía negra.
3. Aparecen dos tipos de acento: uno que permanece en el mismo lugar de una frase repetida (acento estable), y otro que se desplaza a sonidos vecinos dentro de una misma frase rítmica sin que por ello cambie su carácter o expresividad (acento móvil).
4. Los versos de los poemas y de los sones carecían de rima, coincidiendo con la melodía (que en el caso del son proviene de una fuerte característica bantú), transmitiendo el mensaje de forma clara y convincente.
5. Los textos mostraban una marcada tendencia hacia la síntesis; unas pocas palabras alcanzaban a sugerir una situación mientras que todo lo demás debía recrearlo el lector/oyente. Los estribillos en ambos casos podrían clasificarse en dos grandes grupos: los onomatopéyicos y los simbólicos.
6. La conexión del son (su ritmo, sus instrumentos, sus temas, su lenguaje callejero) con los mejores poemas negros es incuestionable.

En entrevista con Nancy Morejón, el poeta Guillén señaló:

La influencia más señalada en los *Motivos de son* es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la Mujer de Antonio y Papá Montero. Yo creo que ellos hicieron volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado hasta entonces importante, o mejor dicho, existente, el papel del negro en la cultura nacional (Morejón 1974: 41-42).

A finales de la década de 1920 se produjo un hecho de extraordinaria significación cultural: la corriente afrocubana desbordó el cauce de la música popular e invadió los dominios de la música sinfónica

(los malogrados compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla), así como los de la literatura y las artes visuales (los pintores Eduardo Abela y Víctor Manuel y el escultor Teodoro Ramos Blanco, quien obtuvo medalla de oro en la Feria de Sevilla de 1929, donde también triunfó el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro). Los primeros poemas negristas escritos por cubanos aparecieron en 1928 con “La rumba” de José Z. Tallet (1893-1962) y “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao (1908-49), publicada en el *Suplemento* del conservador *Diario de la Marina* del 8 de abril 1928, y con la cual, según Cintio Vitier, se inauguró en Cuba la poesía negra. Las décimas del “Sexteto” son el único ejemplo de un barroquismo formal de tema negro.

Bongó

Ramón Guirao

Que no te escuche el rumbero
caliente de llama entera,
que dentro de ti no muera
el látigo del negrero.
Cara y cruz, tú, bongosero:
risa blanca y piel morena
cuando mi cuero resuena
la bóveda de tu mano,
el blanco repita: hermano,
brazo a brazo, voz serena.

La influyente *Revista de Avance* fue la que rompió fuego publicando “Elegía de María Belén Chacón” de Emilio Ballagas (1908-54) y “Liturgia” del joven Alejo Carpentier (1904-80). Junto a la nueva poesía, que transgredía los fuertes prejuicios raciales de la época, aparecieron las ilustraciones firmadas por Jaime Valls y Antonio Gattorno. Pero la poesía negrista no adquirió verdadera fuerza hasta abril de 1930 en que un mulato de la provincia de Camagüey publicó los ocho poemas de *Motivos de son*: “Negro bembón”, “Mi chiquita”, “Búcate plata”, “Sigue”, “Ayé me dijeron negro”, “Tú no sabe inglés”, “Si tu supiera” y “Mulata”. Los versos de Guillén diferían de los compuestos por Tallet, Ballagas, Guirao y Carpentier, todos ellos blancos, que habían mirado al negro desde fuera. Con Guillén el negro entró en las letras nacionales hablando con desenfado de sí mismo, de sus aspiraciones, de su sexualidad, de su situación marginal. Guillén logró captar la manera de hablar del negro sin que esto supusiera una crítica velada o burla manifiesta.

Elegía de María Belén Chacón

Emilio Ballagas

(fragmento)

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?

Ni fue ladrido ni uña,
ni fue uña ni fue daño.
¡La plancha, de madrugada, fue quien te quemó el pulmón!
María Belén Chacón, María Belén Chacón...

CONCLUSIONES

Paralelo al interés por producir poesía negrista o afroantillana ocurrió el asentamiento del son como el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural cubana; un género vocal e instrumentalailable que presenta elementos de las músicas españolas y africanas, aunque ya fundidos en un estilo criollo.

Poetas mulatos como Nicolás Guillén acudieron a las raíces africanas de su propia cultura para darles vida poética, mas sus logros no resultaron al cabo diferentes de lo que hicieron poetas blancos como Ballagas o Palés Matos, igualmente interesados en el elemento negro de la sociedad antillana, y cuya recreación termina también orientándose en la dirección de su papel sociopolítico. El resultado final, en el caso de los mejores exponentes del negrismo, como ocurrió con la música del son, fue la visión de una conquista de negros y blancos juntos, una cultura no negra, sino mulata.

BIBLIOGRAFÍA

AGRAIT, Gustavo (1972): *Luis Palés Matos, un poeta puertorriqueño*. Biblioteca de autores puertorriqueños, San Juan.

BALLAGAS, Emilio (1955): *Obra poética*. Edición póstuma. Reimpresa en Miami: Mnemosyne, 1959.

COULTHARD, G. R. (1962): *Race and colour in Caribbean literature*. Oxford University Press. Oxford.

ÉVORA, Tony (1997): *Orígenes de la música cubana*. Alianza Editorial, Madrid.

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Óscar, y PAMIES, Alberto N. (1973): *Iniciación a la poesía afro-americana*. Universal, Miami.

GUILLÉN, Nicolás (1972): *Obra poética. 1920-1958*. Instituto Cubano del Libro, La Habana.

MANSOUR, Mónica (1973): *La poesía negrista*. Era, México.

MONDEJAR, Plubio L. (1972): *Poesía de la negritud*. Fundamentos, Madrid.

MOREJÓN, Nancy (1974): *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Casa de las Américas, La Habana.

ORTIZ, Fernando (1987): *Entre cubanos*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

ORTIZ, Fernando (1924): *Glosario de afronegrismos*. Siglo XX, La Habana.

SARTRE, Jean-Paul (1949): *Orphée Noir*. Situations. Gallimard, París.

VITIER, Cintio (1970): *Lo cubano en la poesía*. Instituto del Libro, La Habana.