

Vauquelin Duvalier

La poesía negra de Cuba



TODO fenómeno es tanto o más complejo cuanto su causa lo es. La literatura no es únicamente la evolución de la lengua de un pueblo, sino la manifestación del pensamiento de los núcleos étnicos.

El fenómeno de la nueva poesía cubana es complicado por la importancia del factor negro.

La literatura de las naciones de la América precolumbina estaba en formación. De los pueblos más adelantados se conservan vestigios poéticos, pero los cantos de la primitiva Cuba se ahogaron en la garganta de los siboneyes cuando éstos murieron a manos del conquistador.

El indígena, muerto en las minas y en los rudos trabajos de la agricultura costeña, fué substituído por los hombres traídos del Africa. Las rutas del alto valle del Nilo y de Guinea, las orillas del lago Tchad y las costas del océano Indico sangraron los pies de las negras caravanas y sus noches quedaron doloridas de lamentos rebeldes. Los negros que son cantidad en las

Antillas, Norteamérica y Brasil han generado un arte propio, cosa que no sucede con los grupos esporádicos que van siendo absorbidos por las otras razas.

Durante el coloniaje, las letras isleñas tomaron dos direcciones: erudita y popular. La primera es española ciento por ciento y la segunda es nacional con el mismo porcentaje. Es natural que mientras la última no se incorpore a la erudita, no existirá poesía verdaderamente cubana.

En la tierra colonizada por bárbaros que no traían más que la cinta de una espada sostenida por un pomo en forma de cruz, naturalísimo fué que las primeras estrofas saliesen de labios de los siervos del Señor o del Rey. El primer poema es el Espejo de Paciencia que relata la prisión de Fray Juan de las Cabezas Altamirano, Obispo de Cuba en Manzanillo, más la poesía propiamente dicha nace con los tres Manueles: Manuel de Zequeira y Arango, Manuel Justo Rubalcaba y Manuel María Pérez, militares y poetas a la vez.

Rarísimos son los poetas cultos que recogen en sus versos el clamor de las masas. De la isla antillana pasamos lista de presente a un trío de revolucionarios: José María de Heredia, José Martí y Bonifacio Byrne. El cantor del Niágara es un rebelde aun antes de pertenecer a los Soles de Bolívar y su verso recoge el estruendo de las cataratas como el grito del explotado que desde entonces es otro estruendo. La vida del Libertador es una epopeya que concluye en el combate de Dos Ríos. La estrofa de Byrne se quiebra en dos

partes, una pertenece al período de la Revolución y la otra al de la construcción.

Se puede decir por cenestesia que existe poesía blanca, negra, amarilla y roja; la compuesta por la combinación de estos elementos y la adulterada por las coloraciones anormales, ni más ni menos que como en dermatología existen acromías, cromías, discromías, etc.

La literatura cubana no se puede estructurar con los elementos nativos, ya que éstos desaparecieron, pero sí con el concurso del africano. Los cantos negros nacieron en los lugares de trabajo colectivo: minas, ingenios de azúcar, de tabaco, de café, etc.

El canto siempre ha servido y servirá para unificar a las masas; en las trabajadoras, además de unir espiritualmente a los individuos, aligera el cansancio de éstos. En los pueblos adolescentes se comprueba en todas sus partes la teoría rítmica de Bücher expuesta en su Trabajo y Ritmo.

El verso negro aparece íntimamente ligado a la canción. La historia se repite. Se puede decir que esta poesía no se ha divorciado del canto.

Perteneciendo al folklore, fué natural que no se le diese importancia durante el período de la Colonia, en el cual el poeta cortesano, inspirándose en los lunares y verrugas de las damas de la corte, escribía sonetos en italiano, francés y español.

El alma de este pueblo es colorista y musical. El mulato no puede tararear una melodía o recitar un poema sin mover el cuerpo con mayor o menor intensidad

conforme va ascendiendo la línea melódica. Por lo mismo que su temperamento es musical, se injertaron las espinelas o «décimos», como las llama el pueblo, y que cantadas al son del güiro habría de producir la guajira. Se auna aquí la retórica literaria del español a la retórica musical del africano.

El romance, que es la forma más genuina de España, no encontró acogida, pero sí la glosa. Los moldes de la décima y la glosa son pegadizos, porque significan orden y rebuscamiento, contrarios completamente a su espíritu que es desorden y musicalidad naturales.

Los que han creído que el primer poeta racial es, cronológicamente, Gabriel de la Concepción Valdés, sufren equivocación, pues Plácido no utiliza el tema afrocubano y en sus formas usa constantemente la décima y la glosa, contrarias a esta moralidad literaria.

Lo negro llamó la atención de la aristocracia por su tropicalidad lujuriosa, música y colorista; se fijaron que el negro tenía «gracia» (en la acepción más imbécil del vocablo), y desde entonces, lo que principió a conocerse por curiosidad hasta llegar al análisis, ha marchado en crescendo.

Entre las extravagancias de los poetas simbolistas de América y de Francia, se cuenta lo oriental.

Los poetas gustan del claroscuro. La forma acabada nos produce una sensación tan aguda que molesta; al contrario, lo que no dilucida sus contornos nos atrae por la suavidad, pudiéramos decir. Se encuentra lo vago en el tiempo o en la distancia. Verlaine se fugó

hacia lo pasado; los demás simbolistas buscaron la lejanía en el espacio. Como Gautier, casi todos giraron su vela hacia el oriente. Baudelaire amó lo negro, pero «realmente». Algunos escritores han dicho que el poeta de los cisnes era afecto a la música, el perfume, el color y lo sensual porque tenía algo de la savia negra, pero estos atributos pertenecen al simbolismo y en tal caso éste habría sido producto de factores negros, cosa rectilíneamente falsa.

Se puede ser negro (poéticamente), por temperamento o comprensión psicológica, y lo mismo decimos en lo que respecta a la poesía de otras razas.

Julián del Casal fué atraído por lo exótico, pero lo exótico no fué para él lo africano que tenía en su tierra, sino lo asiático tan solamente, porque estaba de moda, y Cruz e Souza, obscuro por la piel, fué un blanco en su poesía, pues que es nada menos el introductor del simbolismo en el Brasil. Es necesario tener el criterio de un niño para considerar como verso mulato el escrito por gente de color, aunque en su producción no se perfíle ni un rasgo de la psicología afroamericana, tal como ingenuamente lo cree Ildefonso Pereda Valdés.

Aparece con el siglo, el tronco del futurismo que dió los retoños de mínimos grupos, entre ellos el cubismo. Varios escritores de esta capilla, también se fugaron, más ya no al oriente sino a lo etíope. El jazz que nació en el tiempo nervioso de la Gran Guerra, ha servido, con la rumba, para infiltrar en el alma europea la

curiosidad de lo negro, pero esta curiosidad se dirige a la comprensión, es decir, al estudio.

La vaguedad negra es más real que la de oriente, pues en ésta las cosas parece que estuvieran en formación y rodeadas de un ambiente apagado; la otra es más verdadera, porque todo se nos aparece con sus líneas más rectas, menos movibles y con un ambiente de agua.

En los pueblos americanos donde el ébano es dimensión—Faja Negra de los Estados Unidos, Brasil, Cuba— la poesía de pigmento nació en los campos de labor. Sones, cantos de trabajo y «spirituals» son frutos de la misma rama.

Lawrence Gellert y Philip Schtz han recogido parte del folklore estadounidense y entre los literatos cultos se cuentan los nombres de James Corrothers, Lewis Alexander, Paul Laurence Dunbar, y sobre todo el de Langston Hughes, el de este romántico que tuvo deseos de llorar frente a la isla de Capri, el de este revolucionario que en un pueblo italiano provocaba o los fascistas dividiendo con sus camaradas una pieza de pan en tantos pedazos que apenas si alcanzaban migajas.

Langston es el poeta más amplio de su raza en los Estados Unidos. Como el jamaiguense Charles Mc. Kay, escribe versos a las prostitutas de Harlem como a sus hermanos linchados en Texas.

Sin olvidar a Luis Gama, no creemos que exista un poeta de color que represente al Brasil; la poesía camítica de este país no ha rebasado el folklore.

En el primer tercio de este siglo, nacen la música y poesía cubanas. La *Rembambaramba* (1929), de Amadeo Roldán, que tuvo como antecedentes la *Obertura sobre temas cubanos* y los *Tres pequeños poemas* del mismo compositor, marcan la génesis de la música.

La poesía de color y el verso revolucionario de tema socialista no nacen como brotes puros, sino que se desgajan del llamado movimiento vanguardista que alcanzó su apogeo entre el 26 y el 27.

Iniciándose el siglo aparece lo obscuro en *Voces Nómadas*, de Francisco J. Pichardo; José Manuel Poveda calza la *tocata de siniestro encanto* con el *Grito Abuelo* y José Zacarías Tallet nos hace sentir el olor de la hembra y el de los frutos del trópico en esa joya de arte que es *La Rumba*, publicada en 1926, pero en estos escritores lo mulato es ornamento; cultivan lo periférico y no lo medular.

Los *Motivos de Son*, de Nicolás Guillén, aparecidos en 1930 y que marcan el advenimiento de la nueva lírica de Cuba, son ligeros apuntes que cuajan en toda su plenitud en *Sóngoro Cosongó* publicado un año después.

Guillén no es la cumbre del verso afrocubano, sino el cimiento del mismo. Con él se revela esta poesía, pero como es natural, no nace adulta. Si este poeta es el exponente más grande que ha tenido su raza en las Antillas, lógico es que los caracteres de ella (música y plástica), se multipliquen en él. Varios temas del folclore los ha marginado con su rara personalidad. El

pueblo que comprende lo suyo, le ha musicado varios poemas y compositores como Lecuona y los hermanos Grenet, han puesto música a Sóngoro Cosongo, Quirino con sus tres, Me vendo caro, Negro Bembón, Curujey, Velorio de Papá Montero, etc., y Roldán y A. García Caturla, músicos técnicos, también han musicado letras de Guillén.

Su forma no es sincopada como la de Lanton Hughes, sino que orquestal y rítmica.

En *West Indies Ltd.* (1934), brota una aguda preocupación social y extrae la belleza de los tipos del pueblo: niños miserables, soldados, bucaneros, campesinos, etc. La belleza no existe únicamente en las vaguedades de niebla, en las señoritas olorosas a «tabú», en los «té-danzante»; la hay también en la mujer del pueblo, en el cargador y en el campesino, en un conjunto de hambrientos como en una fábrica.

En los Cantos para soldados y sonos para turistas, recién publicados, podemos comparar a Guillén, por su dramaticidad revolucionaria, con Valdemiro Mayakowski. En este libro donde se auna lo mulato y lo social se encuentra la influencia formal de García Lorca y de Rafael Alberti. La influencia del romancero gitano es puntual y nada tiene que ver el tema nacionalista que utilizan los dos poetas. Una bella composición es la del hombre que va a ser fusilado y que nos recuerda, por su aguafuerte, *El Desertor* del poeta de Lascas.

Emilio Ballagas y Regino Pedroso son también valores en la poesía afrocubana.

Ballagas, como lo afirma Fernández de Castro, es el folkloreda del campo, al opuesto de Guillén que lo es de la ciudad. Su famosa Elegía y Nombres negros bastan para considerarlo como valor insustituible. Usa la onomatopeya pero sin el abuso con que la usa el portorriqueño Luis Palés Matos. El Solo de Maracas nos da la sensación del monótono batir del tam-tam.

Pedroso, que principió con figuras chinescas y pueretas preciosistas, ha terminado por ser un místico revolucionario.