

LOS VALORES NEGROS EN LA POESIA DOMINICANA

Por Bruno Rosario Candelier

¿Qué estatura tendrá la sonrisa del negro? . . .
Manuel del Cabral

DE LOS ELEMENTOS QUE INTEGRAN LA REALIDAD latinoamericana, hay una considerable porción racial y cultural) que conforma la estructura del continente mestizo: la negritud.

La población de la mayoría de las naciones latinoamericanas está formada, entre otros grupos raciales, por negros, y en todos esos pueblos donde hay un predominio o una cuantiosa base bío-cultural negra, la impregnación de los valores constitutivos de la negritud —valores que llegaron con los diversos grupos étnicos del continente africano— es un hecho insoslayable.

La aportación cultural negra había sido minusvalorada, no sólo por blancos y “blanquistas”, sino por muchos estudiosos del mundo negro-africano, y el reconocimiento a las contribuciones fundamentales negroafricanas o afroamericanas ha tenido lugar en los últimos años, tras la aparición del movimiento literario de la “negritude”, cuyos antecedentes hay que buscarlos en Las Antillas.

Fue en el arte, y especialmente en la poesía, donde los occidentales se asombrarían de las fecundas y expresivas manifestaciones estéticas del hombre negro y su lírico talante comunicativo. “Los artistas del siglo XX —escribe Luis María Ansón— en un fecundo período de dudas y vacilaciones, de ensayos y confusionismos, encontraron, en el arte negro, la elementalidad expresiva que buscaban. Y lo que se había considerado ingenuas

manifestaciones primitivas fue incorporado como gran hallazgo”¹. En el citado texto, se habla de Cocteau, Matisse, Apollinaire, Braque, Picasso, y otros, que descubrieron y se impregnaron de la estética negroafricana y la incorporaron abiertamente al nuevo arte, al nuevo arte occidental, por lo que Ansón colige la siguiente conclusión: “La negritud, como forma de cultura, como cultura del ritmo, comenzaba a ser reconocida, admirada y valorada”².

Pero para llegar a dicho reconocimiento, ha habido que destruir muchos prejuicios, de los cuales todavía quedan muchos resabios. Y son prejuicios que vienen desde lejos. La misma colonización se efectuó dentro de un patrón de prejuicio racial contra el negro y antes contra los aborígenes de las tierras recién conquistadas— y esa discriminación racial negra fue la raíz de la tendencia a la “blanquización”, cuyo aspecto positivo significó una fusión de los valores culturales negros y blancos, pero en su aspecto negativo, engendró un desprecio por el negro y por lo negro. Desprecio que, paradójicamente, han asimilado, inclusive, muchos negros.

CA Pues bien, ese desprecio, que ha penetrado en todas las capas sociales, ha sido una barrera para la justa valoración del negro y su cultura. En efecto, los rasgos culturales negros existentes en Santo Domingo no han sido valorizados del todo ni en todo su alcance. Pese a que están ahí, se niegan, se ocultan o se subestiman sus manifestaciones culturales. Tal vez por ello no existe en la República Dominicana, a pesar de que hay herencias negras caracterizables, un “todo orgánico y organizado de supervivencias africanas definidas”, como dice Juan Liscano al hablar de la influencia negra en Venezuela³. Y ello se debe, probablemente, a los procesos de “desafricanización” y “transculturación” registrados en los países donde el negro fue obligado a integrarse a la cultura occidental⁴. Aunque, gracias al *cimarronaje cultural*, del que habla René Depestre, permitió que los hombres de descendencia africana transformaran los esquemas culturales occidentales en función de sus necesidades afectivas profundamente tributarias del Africa (*cimarronaje ideológico*) o resistiendo, como una forma original de rebelión, con su peculiar actitud de vida y sentido de la misma, manifestándose en la religión, en el folklore, en el arte (*cimarronaje cultural*)⁵.

La cultura negra late en la cultura antillana, aunque se ha ido restando su influencia por la simulación que se adopta ante ella, consecuencia, claro está, de la política impuesta por los poderes dominantes. Y aún queda una predisposición contra el sustrato cultural negro. Desde luego, para tener una visión adecuada hace falta

investigar cuáles son esos elementos negros conformadores de la realidad cultural dominicana, en nuestro caso.

Cuando se niega aquello que configura la propia realidad humana peligra la autenticidad por cuanto la alienación la suplanta. Vale recordar aquí las palabras de Mons. Roque Adames, cuando dice: “El dominicano de hoy piensa como piensa y es como es, precisamente en función tradicional. Lo de hoy es resultado moderno del pensamiento y la acción desarrollados durante todos los años que tiene la República, partiendo del criterio ilustrado de los conquistadores y de la fuerza intuitiva de aborígenes y negros”.⁶

La concordancia con la verdad, vale decir, la adecuación a la propia realidad, se impone: esto es, la conjunción de los valores heredados, no el menosprecio ni la ultravaloración de unos u otros. Como antillano, el dominicano no puede ser antihispanista ni cultivar un prohispanismo con desmedro de los perfiles configuradores de lo nacional propio, como tampoco acentuar la negritud con detrimento de los rasgos autóctonos conformadores de la propia identidad. Pero, de ningún modo, menospreciar nuestra filiación africana.

En la composición racial dominicana confluyen caracteres de tres bases biológicas distintas: la indiana aborígen, la hispánica y la negroafricana. Y con lo biológico vino lo cultural. Pero la cultura patrimonial latina o europeo—occidental suplantaría el acervo cultural autóctono y ahogaría los valores tradicionales del negro. Por ello, a la postre de los años, la “cuestión negra” vino a ser un aspecto problemático en la conjunción cultural, tanto en la vida social, como en el orden literario, en uno y otro lado del continente americano. En lo literario, el *negrismo* —mero “vehículo expresivo de ritmos africanos”— va a ser superado por la *negritud*, que tratará de explicar “la raíz profunda de ese choque cultural”, reprochándose al *negrismo* el no haber retenido sino el aspecto superficial y folklórico de la condición de los negros en América, por lo que pregona una rebeldía capaz de dar cuenta de una *búsqueda de la identificación*⁷.

Tal actitud implicaba un enfrentamiento honesto con el problema de la relación de blancos y negros. Y fue necesario hacerlo desde el punto de vista humano, y no desde el color de la piel para llegar a consideraciones objetivas del tema, por encima de los prejuicios raciales e ideológicos.

La ausencia de lo negro

Andrés Eloy Blanco, culto poeta venezolano con entrañable sentido de lo popular, en su popularizado romance *Angelitos negros*, reprocha la actitud “blanquista” con respecto al negro:

*Pintor de santos de alcoba,
pintor sin tierra en el pecho,
Que cuando pintas tus santos,
no te acuerdas de tu pueblo,
que cuando pintas tus vírgenes,
pintas angelitos bellos,
pero nunca te acordaste
de pintar un ángel negro:*

.....
*aunque la virgen sea blanca
píntame angelitos negros!*

*No hay un pintor que pintará
angelitos de mi pueblo!
Yo quiero angelitos blancos
con angelitos morenos!*

.....
*Si queda un pintor de cielos
que haga el cielo de mi tierra
con los tonos de mi pueblo,*

.....
*con sus angelitos blancos,
con sus angelitos indios,
con sus angelitos negros. . . 8!*

En todo el poema, su autor lamenta la ausencia del negro y sus valores en la obra de arte. Reconoce que no podemos prescindir de los valores de raigambre europea —en nuestro caso, la tradición hispánica— (“con sus angelitos blancos”), pero lamenta la ausencia de los valores autóctonos (“con sus angelitos indios”) y los valores negros (“con sus angelitos negros”). Increpa a aquellos artistas criollos que “desprecian su color”. O como dice la versión musicalizada de esa misma canción: “Pintor, si pintas con amor, / ¿por qué desprecias su color? /, si sabes que en el cielo/ también los quiere Dios? /... ¿Por qué al pintar en tus cuadros/ te olvidaste de los negros? /...”. El poema es un retrato cabal del racismo latente,

pese a que se pretende ocultarlo. Es, además, una llamada, un alerta a los artistas criollos para que no se desarraiguen de lo autóctono.

Juan José Ayuso, en su citado poema de los *cimarrones* lamenta la triste situación del negro y lo denuncia sin rodeos:

*El negro por la puerta del servicio.
El mulato en el patio y el mestizo.*

Manuel del Cabral alerta, en su poema *Un recado de Mon para Bolívar*, a quienes se acomplejan por llevar la piel negra:

*Pero tú estás todavía en esa piel que medita
del negro que a fuerza humana,
siempre su noche se quita
hoy con risa de mañana.*

El prejuicio racial fue tan fuerte que el remedio de la “blanquización” no bastó: produjo lo que se podría calificar como el *estigma del color*, que se tradujo en una vergüenza por la fuerte pigmentación de la piel. A este respecto, G. R. Coulthard ha subrayado: “En todo antillano, el color o matiz de su piel, es un factor en su formación psicológica aunque, claro está, puede reaccionar de muchas maneras ante el hecho de su color y su relación con la sociedad, profundamente preocupada por cuestiones de raza y color. Es natural, pues, que el observador de esta sociedad, que es el novelista o el poeta, tome en cuenta este factor cuando se dispone a retratar a sus conciudadanos”⁹.

Esos reflejos del color son consecuencias o reacciones frente al desprecio del blanco por la oscura tez, captados también por Manuel del Cabral en su doliente poema *Negro sin risa*:

*Negro triste. . .
Tú que vives tan cerca del hombre sin el hombre. . .*¹⁰

Francisco Domínguez Charro, en *Viejo negro del puerto*, canta en cultos versos las penas del negro:

*Viejo negro del puerto,
hace mucho que vengo mirando
la oscura silueta de tu cuerpo manso,
deslizarse, en silencio, en las noches,
del muelle a lo largo;*

*por recintos cargados de sombra
con tu fardo de penas a espaldas,
yo te he visto, escrutando, a lo lejos,
algún raro misterio
perdido en lo alto. . .*¹¹

J. Jahn habla de los millones de afroamericanos que van creciendo —en Sudamérica, en las Antillas, en los Estados Unidos— sin un conocimiento de la cultura africana, en un ambiente hostil a la cultura negra donde aún los propios negros —mestizos y mulatos— la desprecian. “Parte de ellos —dice Jahn— quieren ser blancos, liberarse del molesto recuerdo que les supone la fuerte pigmentación de su epidermis...”¹² Y Sócrates Nolasco afirma que “el negro dominicano es mentalmente blanco”, y añade que hasta los haitianos que llegan de la República vecina, por fenómeno psicológico, se adaptan a la vida dominicana, llegando a considerar como negros a los residentes más allá de la raya fronteriza,¹³ fruto de la actitud del desprecio existente hacia el negro, desprecio que Jean Price—Mars califica de “prejuicio incorregible”¹⁴.

Pues bien, esa actitud ha conducido al autoengaño, a la inautenticidad, efectos perniciosos que los poetas negroamericanos han tratado de contrarrestar con su voz de alarma, y que muchos escritores están contribuyendo a desarraigarlos. Frantz Fanon ha dicho que el negro —y quienes participan de su herencia biológica y cultural, habría que añadir— encuentra el secreto de su emancipación autenticándose, es decir, renunciando a imitar al blanco y volcando su alma en su propia poesía, en su propia música, en su propio arte.¹⁵ La pauta equilibrada está implicada en estas palabras de José María Ansón: “El hombre puede amar, en fin, la delicadeza del violín, sin renunciar por ello a la voz rítmica del tam—tam”¹⁶

El aporte cultural negro

Para una formulación explícita del legado negro—africano a la cultura occidental basta rastrear y vear las numerosas manifestaciones —textos y hechos— que en todos los ámbitos de suproyección se han realizado a lo largo de la historia. Cuando Alexis Kagame analiza la filosofía africana —la que trata de estructurar a base de la tradición poética de su pueblo, pues a pesar de la opinión tan generalizada de ver nada más que intuición en los negros, hay también profundos rasgos reflexivos que tienen otra manifestación por responder a una cultura diferente a la cultura europeo—occidental—entiende que la ausencia de sistematización

consciente no significa una inexistencia de contribuciones comprobables.¹⁷

En efecto, en el mapa negroamericano, donde se registra la mayor influencia cultural africana fuera de las fronteras del continente negro, la aportación negra es tremendamente significativa en los órdenes histórico, sociológico y cultural. Al respecto, Franklin J. Franco señala que “la aportación del negro a la formación del pueblo dominicano ha sido siempre relegada a último plano —cuando no completamente desterrada— en todos los estudios que de nuestra historia hasta la fecha se han hecho. Naturalmente, esto tiene su explicación. Se trata —dice el citado escritor— sencillamente del “manipuleo” de los datos de parte de las minorías que en nuestro país han tenido acceso, no sólo a una elevada educación, sino también a las fuentes mismas del conocimiento”. Al final de su estudio concluye apuntando que el ideal de lucha por la libertad es “la más importante aportación de los negros nativos en la formación del pueblo dominicano”¹⁸ Manuel del Cabral expresa lo mismo en estos versos de *Tierra familiar*:

*Desnuda como el instinto
recién crecido en tus dientes
gritaste
con la voz cimarrona de los negros. . .*¹⁹

En lo social, la presencia del negro se revela en la lucha que ha sobrellevado para subsistir, desde el viejo *cimarronaje* cultural, hasta el moderno, la *negritud*, que es un cimarronaje consciente, una vigorosa forma de contestación,²⁰ contra las diversas frustraciones sicosociológicas que le causaban sus amos. Los mecanismos de defensa a los que consciente o inconscientemente acudieron los negros, en vista de la hostilidad a que eran sometidos, los llevaba a refugiarse a los diversos instrumentos socio—culturales que les servían de desahogo: música, rezos, fórmulas mágicas, mitos, remedios, alimentación, etc., que fueron el vehículo mediante el cual los negros incorporaron la cultura africana en el proceso de integración americana.²¹

Esas circunstancias, adversas originalmente, favorecieron la inserción de los valores culturales negros junto a la cultura de los conquistadores. Y fueron sobre todo la danza y el ritmo —máxima expresión de la negritud— los instrumentos que afirmarían contundentemente la pujanza de la presencia del negro. Culturalmente, pues, es innegable, porque está a la vista, el legado de

los negros. Así dice Jahn que varias formas rítmicas que ha procreado la música occidental son propias de la cultura africana y su presencia es “un signo seguro para saber hasta dónde se extiende la influencia africana en el campo musical”²²

La polimetría y la polirritmia son signos que sugieren la influencia cultural africana en el ámbito afroamericano, dice Jahn, ilustrando su afirmación con la lírica afrocubana que trasladó el ritmo de la rumba al lenguaje —“lírica con ritmo de rumba”—, dejando con ello a un lado la tradicional pretensión “blanquista” —imitadora de los modelos europeos, y por tanto, sin patria, sin finalidad, sin estilo, sin significación propia: “Al asumir su herencia africana, la lírica cubana se ha encontrado a sí misma, y a ella debe su eficacia y su originalidad”²³ Cita a Nicolás Guillén con su célebre poema *Sensemayá*, en cuyos versos revive el texto de la canción cultural:

Sensemayá, con sus ojos. . .
Sensemayá.
Sensemayá con su lengua,
Sensemayá.
Sensemayá con su boca,
Sensemayá!

Y este otro fragmento de *Sóngoro Cosongo*:

Mira sus ojos: parecen candelas. . .
Mira sus dientes: parecen alfileres. . .

Muestra de semejante lírica, que comporta tradiciones africanas o afrohaitianas en el folklore dominicano, da evidencia el merengue titulado *Papá—bocó*:

Ah, ah. . .
Aé, aé, aé, aé. . .
Aé, aé, aé, mamá,
aé, aé, aé, papá,
aé, aé, aé, bonsuá
ya comenzó.
Aé mi luá, Papá—bocó
aé, aé, mi cetifé
ya se montó. . .

*Con un retrato boca'bajo
una candela en la boca
con una vela en la mano
y un rabo'e gato en la otra
y un pañuelo colorao. . .!* ²⁴

El estilo, el ritmo y el contenido de esos versos participan de la herencia cultural africana. Esa herencia se aprecia muy particularmente en la lírica negro—americana, cuyos poetas interpretan los ritmos por medio de estrofas onomatopéyicas, tomadas muchas veces de la herencia lingüística africana, ya con idéntica cadencia rítmica, ya cortado por un contrarritmo, “tan de acuerdo con el canto alternado de la tradición africana”²⁵ Formas que recuerdan las tonadas del popularizado merengue *San Antonio*, en el que se alternan sílabas tónicas y átonas, como en la lírica negroafricana:

*Dice San Antonio
—Sí, señor. . .
aquí mando yo;
—cómo no.
Yo soy el patrón
—Sí, señor. . .
de Guaraguanó.
—Cómo no!* ²⁶

Cuando Nicolás Guillén comenta la influencia temática y formal de la poesía negra, afirma: “. . .la raza negra ha influido en la poesía moderna y revolucionaria de manera profunda, incorporando a la temática social (desde el punto de vista del contenido) los problemas creados por la esclavitud del negro moderno, y la lucha de este contra la explotación de que es víctima, tanto en los países del Tercer Mundo, como en los países capitalistas más desarrollados, como Estados Unidos. Desde el punto de vista formal, la influencia negra se manifiesta mediante un nuevo sentido del ritmo, frente a los ritmos de la retórica tradicional”²⁷

Así, junto al ideal de lucha por la libertad, los valores musicales —ritmo, canto y baile— constituyen, entre otras, sólidas aportaciones culturales negroafricanas en el ámbito social latinoamericano. Asimismo, es oportuno destacar la influencia del “mundo” negro en el terreno poético por cuanto muchos de sus elementos —temática, imágenes y ritmos— han sido incorporados a la lírica culta de América y Europa. Igualmente, tanto en la literatura de intención

social, como en el proceso de revalorización de lo popular en general, los valores característicos de la tradición poética negroafricana han repercutido considerablemente al estimarse la negritud como lo que realmente es: un constitutivo radical de lo nacional en la mayoría de los países latinoamericanos.

Carácter de la negritud

A raíz de los años treinta ocurrió un fenómeno socio-cultural que muchos dieron en llamar “moda negra”. Se empezó a escribir al *estilo negro*, con temas y elementos negros. Entonces los escritores africanos comenzaban a tomar conciencia de la africanidad, y los escritores afroamericanos, a cobrar conciencia de su herencia africana, revitalizándose las culturas de la negritud tanto en Africa como en América.

Esa toma de conciencia de *lo negro* —que significó un proceso de liberación y de confesión— consistía en romper con los moldes europeos, a base de nuevas imágenes, nuevo sentido del ritmo, nuevos elementos temáticos, y aferrarse a la propia tradición negroafricana. Ese movimiento fue alumbrado por Aimé Césaire en su *Cahiers d'un retour au pays natal* (París, 1939), poema que dio inicio a la “negritude”, que como movimiento literario tuvo sus antecedentes políticos y culturales en Haití, desembocando, tras su paso por el *negrismo*, en la *negritud*.

Surgieron entonces escritores africanos, hoy de talla universal, como el senegalés Leopold Sédar Senghor, que ha sido considerado como el “apóstol” de la negritud, no ya movimiento literario solamente, sino cultural, con todas las significaciones que esta palabra arrastra hoy. Y surgieron también escritores negroamericanos, hoy reconocidos mundialmente, como Frantz Fanon, con ensayos que explican los diversos procesos por los que ha pasado el negro para encontrar los propios medios culturales de autenticación.

Al poco tiempo, en las Antillas la “moda negra” se transforma en una consciente preocupación por descubrir y revelar los valores negros que integran el folklore local y las actitudes latentes que bullían en el subconsciente colectivo de las comunidades que “sufrían” la herencia africana. Todo ello ha motivado una reconsideración de las costumbres y tradiciones afroantillanas.

Así, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas en Cuba, Manuel del Cabral, en Santo Domingo, Luis Palés Matos en Puerto Rico, René

Depeste en Haití, John McFarlane en Jamaica, quienes con Césaire y otros representantes de la poesía negroantillana, han contribuido a romper el entredicho que pesaba sobre lo negroafricano, restableciéndose, con la negritud, “la legitimidad de pertenecer a la cultura africana”²⁸ Y todo ello, porque la negritud, según J. Jahn, no podía ser un fantasma momentáneo: quitó a Africa su mancha y demostró que siguiendo las formas africanas podía hacerse algo valedero. Por lo que concluye que dicho movimiento, en su base, no es ya un “estilo”, sino una postura.²⁹ O como dice Luis María Ansón: “La negritud no es sólo un movimiento literario de varia fortuna; la negritud es una forma de cultura, aún más, una forma de vida”³⁰

Desde luego, no todos los que siguieron los pasos de “la moda negra” han superado el *negrismo* que consiste, según René Depeste, en recurrir, por simpatía o por simple curiosidad hacia lo negro, “a los elementos rítmicos, onomatopeyas, factores sensoriales, propios de las literaturas orales de los negros”. La superación de la moda literaria fue marcada por la *negritud* que comporta, según el poeta y escritor haitiano citado, una toma de conciencia de la situación histórica de los negros, por lo que es un moderno *cimarronaje* cultural, un movimiento de ideas y de sensibilidad con implicaciones progresistas tanto en el ámbito negroafricano como en el afroamericano en la búsqueda de la propia identificación.³¹

El *negrismo*, pues, comporta caracteres anecdóticos; la *negritud*, sentido social. El *negrismo* aborda lo superficial; la *negritud* se adentra en la problemática subyacente. Con idénticos instrumentos, ambas modalidades persiguen propósitos diferentes. Por tanto, la *negritud* va a tener una finalidad relevante por su trasfondo humano y humanizante. El tema negro no es un objeto folklórico, sino motivo de reflexión, como se aprecia en *Este negro*, de Manuel del Cabral:

*Negro simple,
tú que tienes
a tu vida y al mundo
dentro de un amuleto;
de ti,
sólo asciende
el humo de tu cachimbo.
Negro sin cielo,
tu indiferencia tenaz
es como la palabra TIERRA.*

*Sin embargo,
tienes para los hombres
una sonrisa blanca,
que te pone muy alto.
Ni los niños,
ni el asno
tienen tu sencillez.
Negro lejano.
Noche sin mañana.
Letra de algún remoto alfabeto.³²*

Sus poemas conectan, además, con la realidad local. El ritmo interno de sus versos viene conjugado con imágenes tomadas de los elementos negros nativos. En *Aire negro*, como en tantas de sus creaciones, los símiles y las metáforas participan de las referencias afroantillanas, como “los cocolos bajo los cicales”, “cánticos calientes”, y otras igualmente impresionantes:

*Cantan los cocolos bajo los cicales.
Ya la piel del toro muge en el tambor.
Los temibles lirios de sus carcajadas:
sus furiosas lunas contra el nubarrón.*

*Está fiero el cielo que cayó en sus ojos.
Lucha con las ancas de la hembra el son.
Por entre pestañas de los cocoteros
cuchillos de vida le clava ya el sol.*

*Nórticos turistas mascan voces negras;
piel color de rosa trópico quemó;
pipas neoyorkinas, tufo de cerveza;
(se tragó la kódak los Papá—bocó). .*

*Las cocolas cantan cánticos calientès,
cantos que retuercen vientres de alquitrán,
y entre sus corpiños tiemblan cocos negros
que a los cocolitos vida blanca dan ³³.*

Luis Palés Matos evoca el pasado del negro al contrastar su duro presente. En *Preludio en Boricua* aparecen elementos antillanos:

*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*³⁴

Con estas breves muestras, así como las que se verán más adelante, se pueden caracterizar las notas distintivas de la poesía afroamericana, cuyas constantes son como siguen: carácter social, incorporación de elementos populares negros, imágenes, símbolos y valores rítmicos expresivos de la realidad negroamericana. Tales notas se diferencian parcialmente de las constantes de la poesía negroafricana —de la que se inspiró la lírica negroamericana— que viene cualificada por los siguientes atributos: proyección comunitaria, valores rítmicos hondamente expresivos y significativos y carácter ritual en los elementos sexuales (esta es la nota propiamente caracterizadora y por la que se distingue de la poesía negroamericana, pues en esta el elemento sexual carece de trascendencia religiosa, siendo en ella lo sexual más bien erotizante y sensualista). En cuanto a la poesía culta africana se observa un hondo lirismo, y la poesía popular está recargada de tradiciones y creencias ancestrales.

Señala Miguel Barnet, comentando la poesía anónima africana, que esta “es una poesía para cumplir un rito, una poesía más allá de la finalidad esteticista”, y añade que para conocer la función que cumple en su contexto, el propósito que obliga a sus anónimos autores a decirla y a representarla es necesaria una incursión en las obras dedicadas a los estudios culturales de África³⁵. Dichos estudios arrojan, entre otras especificaciones, cierto espíritu colectivo, es decir, una acentuación de la comunidad, donde el yo actúa en función del nosotros, sentido comunitario que se aprecia en la obra poética, que es creada para satisfacer necesidades comunitarias, generalmente rituales. Por eso carácter comunitario de la lírica negroafricana —donde no cuenta el individuo como individuo, sino como miembro de una comunidad— hace que dicha poesía sea “hablada y cantada oralmente o vertida a y en instrumentos musicales.”³⁶

Hay, pues, dos notas que distinguen a la lírica negroafricana de la lírica negroamericana: el carácter ritual y el sentido comunitario, notas que corresponden a la cultura africana. Y la nota eminentemente caracterizadora de la poesía negra en general —esto es, tanto la de África, como la de América— es el ritmo en su peculiar significación. En la cultura negroafricana, ritmo y significado están íntimamente entrelazados, hasta tal punto, que el sonido de los tambores es también lenguaje, como apunta J. Jahn. La poesía negra

intenta reproducir el ritmo instrumental, “los diferentes acentos de los tambores”. En vista de la capacidad intensamente expresiva del ritmo en la lírica africana, el arte africano está transido, dice Jahn, de un ritmo que significa algo, donde las partes siempre están rítmicamente articuladas y referidas unas a otras.³⁷

Senghor condensa los rasgos sustanciales de la negritud de la siguiente forma: primacía de la emoción sobre la razón, sentido grupal, espíritu religioso y omnipotencia del ritmo.³⁸ En el siguiente fragmento de *Mujer negra*, de Senghor, se confirman algunos de esos atributos:

*Mujer desnuda, mujer oscura,
aceite que no puede encrespar ningún soplo,
|aceite sobre los costados del atleta,
sobre los costados de los príncipes de Malí,
gacela de los lazos celestiales, las perlas
|son estrellas sobre la noche de tu piel,
delicia para los ojos del espíritu, los reflejos
|del oro rojo sobre tu piel ennegrecida,
mi angustia se ilumina en los soles vecinos
|de tus ojos,
mujer desnuda, mujer negra,
canto tu belleza que pasa, tu forma que fijo
|en lo Eterno,
antes que el Destino te incinere para nutrir
|las raíces de la vida³⁹!*

La cultura bantú llegó a América con el tambor de los esclavos negros, y ese rústico instrumento no sólo iba a reproducir la danza y el ritmo —máxima expresión de la negritud—, sino que condensaría —tal vez inadvertido para los colonizadores— el lenguaje expresivo de la lírica tradicional negroafricana. Descubrir, pues, su significación e imitar esa sonora expresividad es lo que intentan muchos de los poemas negros de raigambre criolla.

Manuel del Cabral o la poesía negra en Santo Domingo

La poesía de tema negro, como la temática del indio aborígen en algunos países latinoamericanos, es una forma de expresión de lo popular. El cultivo de la poesía negra en la cuenca del Caribe fue “la posición —dice José Juan Arrom— que estos poetas adoptaron ante la corriente enaltecida de lo popular”⁴⁰ Con su timbre folklórico y

su tono nativo, la poesía negra, “popular en su concepción y en su técnica, está destinada principalmente a servir de base para experimentos futuros en una forma de arte más intelectual”⁴¹

La vinculación de la raza negra a la sociedad dominicana⁴² ha dado aliento al folklore nativo con sus valores expresivos, como los ritmos musicales, las voces criollas matizadas a lo afro o voces africanas matizadas a lo español; expresiones rituales, mitos del antiguo agisymbio, y otras tantas influencias registrables tanto en la lírica como en la narrativa popular.

El rico filón de temas folklóricos y de ritmos musicales de una tradición común⁴³ se ha convertido, en la poesía de Manuel del Cabral, en gracia, magia y sexo, por un lado; y por otro, en testimonio de denuncia y protesta social. El principal exponente de la poesía negrodominicana establece una triple escala de valores ascendentes en su producción estética. Primero, lo racial en su sensualidad; segundo, lo mágico en su ritualidad; y tercero, lo humano en su sentido social.⁴⁴ El propio del Cabral ilustra su aserto con los versos del citado poema *Aire negro*, del que copiamos este fragmento:

*Y los dulces huesos de la dura caña
no tienen más mieles ni más duros son,
que la carne negra de la negra alegre
que se alegra a golpes de tambora y sol.*

*Sube por su cuerpo de bestia divina
fuerte olor a tierra. Su respiración
viene como un viento del ciclón del Cosmos,
(la emborracha el rito mucho más que el ron).*

*Sale ya del vientre del tambor la selva.
Ya la piel del toro muge en el tambor.
Y contra el silencio de sus ruidos roncacos
la negra desnuda parece una voz.*

El tono sensual que se distingue en su primera etapa va a dar paso a la modalidad de su segundo momento, donde se manifiesta “el poderío de las fuerzas mágicas”⁴⁵ que se aprecia en este trozo de *Colasa*:

*Colasa: manteca inquieta
quemada a ron con vudú.*

*No se te va el retacito
de espiritismo que a gritos
está entre tu ropa y tú.*

El carácter social se percibe en la mayoría de sus producciones poéticas, en las que resalta un calor humano contagiable. El siguiente fragmento de *Oda a Colá* lo revela:

*No. No puedo detenerme a ver tu greña.
No he venido a hacer versos. He venido a gritarlos.
He venido a tirar palabras como piedras.
Junto a ti no se puede tocar una guitarra.
Junto a ti no se puede fabricar el olvido.
Yo que he visto las gotas de azúcar cómo ruedan
sobre la dentadura del machete;
yo que sé que la caña lo que pone
es a llorar tu filo. . .*

*Gota a gota se caen de tu llanto de azúcar
Martinica, Jamaica, Guadalupe, Bahamas. . .
No. Hoy no quiero venir a beberme el elástico,
el sólido aguardiente del cuerpo de la haitiana.⁴⁶*

Héctor Incháustegui Cabral describe el proceso evolutivo en la poesía negra de Manuel del Cabral —del paso ornamental a la actitud reflexiva— con estas palabras: “Lo que al principio fue moda, ritmo, superficie rara, influencias, nobles y fecundas, presentes en la obra de todos los grandes poetas que han cultivado el género, se torna de pronto en acento original y poderoso, en grave poesía social, pese a las sonrisas que asoman entre los rictus del dolor”⁴⁷

Manuel del Cabral va a explotar lo negro: va a recoger y transmutar los materiales que conforman lo negro, no sólo para elevarlo a la categoría estética, sino para despertar a su través la conciencia lacerada de quienes impugnan la negritud. En *Trópico picapedrero*, del Cabral describe doloroso el calvario del negro, la cantera de su dolor:

*Hombres negros pican sobre piedras blancas,
tienen en sus picos enredado el sol.
Y como si a ratos se exprimieran algo. . .
Lloran sus espaldas gotas de charol.*

Hombres de voz blanca, su piel negra lavan,

*la lavan con perlas de terco sudor.
Rompen la alcancía salvaje del monte,
y cavan la tierra, pero al hombre no.*

*Y los hombres negros cantan cuando pican
como si ablandara las piedras su voz.
Mas los hombres cavan, y no acaban nunca. . .
cavan la cantera: la de su dolor.*

*Contra la inocencia de las piedras blancas
los haitianos pican, bajo un sol de ron.
Los negros que erizan de chispas las piedras
son noches que rompen pedazos de sol.⁴⁸*

Ahora bien, aunque el propio del Cabral diga que sus poemas reflejan —al menos algunos de ellos— un carácter ritual, y aunque se diga que en *Los huéspedes secretos*, por ejemplo, hay un clima eminentemente puro en torno al objetivo erótico que toma de pronto cualidades mágicas de cristal angélico,⁴⁹ el sexo —y la excitación erótica— carece del sentido sagrado que tenía para los antepasados bantúes. Está privado de la significación religiosa de lo sexual ante el placer amoroso, de la espiritualidad religante con fines supracarnales. Los poemas de del Cabral no tienen la intención de sacralizar el sexo ni de conferir un carácter cultural a la pasión erótica, ni persiguen “un entendimiento religioso del sexo”, como dice Luis María Ansón de la temática sexual de la lírica negroafricana.⁵⁰ Pretenden, más bien, abordar las manifestaciones populares negras en el ámbito festivo de sus diversiones, como se observa en *Trópico suelto*:

*El tambor, a ratos,
va poniendo furiosos tus zapatos.
Ya con su limpia agilidad de fieras
trepa el son y trabaja en tu cadera.
La terca tempestad de la tambora
sopla la ola de tu vientre ahora.
Y tu taco toca, y tu taco así
riega por el aire tu caliente Haití.*

*Reventó la selva, desde tu cintura
hasta el paraíso de tu mordedura.*

*Tu canción de curvas canta más que tú:
sabe los secretos que te dio el vudú.
Negra que sin ropa, tienes lo de aquel*

que siendo secreto se quedó en tu piel.

*Tiro mis ojos en tus pezones
cuando tu vientre derrite sonos.*

*Trópico que bailas, deja que te diga
el terremoto de tu barriga,
terremoto alegre y sudando ron,
con su voz callada canta más que el son.*

*Negra desatada —deja a tu cintura
que se derrita con su calentura—.*

*Que ya van saliendo del ronco bongó
abuelos remotos del Papá—bocó.
Abuelos que tienen en ritos enredados
tus supersticiosos pies huracanados.*

*Trópico furioso y alegre a la vez
desde que tu rabia se bajó a los pies.*

*Ya te vas quedando vestida de viento.
Allí son tus pechos dos buches de ron.
Algo de la tierra me sube violento,
oigo que tus curvas cantan más que el son.*

*Y tu taco toca, y tu taco a ratos,
echa al aire al Congo que hay en tus zapatos.⁵¹*

Ni mucho menos en *Música bárbara* donde admira complacientemente la carnosidad piramidal de la venusta rumbera:

*Que siga negra, que siga
el terremoto de tu barriga.*

*Tiro mis ojos en tus pezones
cuando tu vientre derrite sonos.*

*Desgranando en el piso un tiroteo
se desenreda tu zapateo.⁵²*

En la poesía negroquisqueyana no hay un poema que conmute la apariencia erótica en relevante función espiritualizadora, como ocurre en la lírica africana. En la cultura tradicional agisymbia

(negroafricana), la totalidad de la vida es concebida religiosamente, dice J. Jahn. El mismo tambor es un instrumento sagrado por la función religiosa a que estaba destinado, siendo irremplazable en la acción cultural.⁵³ Muchas formas religiosas de la cultura negroafricana han logrado sobrevivir en el continente americano,⁵⁴ pero no han calado, con el valor ritual de la poesía bantú, en la lírica negroquisqueyana, como se observa en la poesía anónima africana o en la lírica culta de sus creadores, como ya se ha podido apreciar en Sédar Senghor, quien se inspira en la mujer de piel morena para elevar un canto espiritual de profundo sentido teocéntrico.

En fin, se puede afirmar, sin la sospecha de la duda, que en la poesía de tema negro en Santo Domingo no hay, en los elementos sexuales, el carácter religioso, ritual o espiritual que distingue a la lírica negroafricana, la que expresa “las concepciones cosmogónicas y religiosas, los valores éticos, las gestas legendarias de los héroes culturales”.⁵⁵ En *Oficio bárbaro*, Manuel del Cabral recuerda o intuye la actitud religiosa frente al sexo —muy atenuado, por cierto— cuando una “llamita muda” le trae el eco de “tambores primitivos”, resonancia de un ancestro latente, pero la influencia antillana se impone, y la carne termina venciendo al espíritu, lanzándose “allí donde ella tiene vitalicio el verano”:

*Pero aún su latido de reloj asustado
al entrar en mi instinto deja en la puerta un angel.
Ella cuida ese lujo. . . Pero terco,
mi amuleto de chivo la trabaja, la asedia
allí donde ella tiene vitalicio el verano,
allí donde una fiebre lucha con el instinto,
allí donde una herida pelea con el Tiempo.
De sus dientes le sale con el mundo en la punta
una llamita espesa, furiosamente ágil,
una llamita muda, que hablando con mi piel
me trae a los oídos tambores primitivos,
tambores que me tuercen el origen y sacan
la selva de mi cuerpo. Lo supe por los golpes
de tambor que también daba mi corazón. . .⁵⁶!*

Pero lo que le falta a la poesía dominicana de tema negro —ese sello propio de la lírica africana, además del profundo sentido del ritmo— lo suple la vertiente de lo social, que trabajando sobre los elementos populares negros del ámbito local, al tiempo que implica una revalorización de lo negro, comporta una actitud de identificación con la oprimida situación que padece el negro. Héctor

Incháustegui Cabral dice que los materiales que conforman lo negro existían, “pero estaban dispersos, a veces toscamente mezclados o intencionalmente encubiertos”⁵⁷ recogiendo los del Cabral para hacer de ellos un arma de combate, un signo de denuncia con su actitud compartida:

*Negro Colá, tú eres una cosa sin cáscara.
Eres demasiado tú, Tú eres
demasiado semilla
para hablar de las cosas que se te mueren siempre
sobre la superficie rodeándote,
comiéndote materia.*

*Yo que vi entre tus manos el sol endurecido;
tus centavos de carne que sangraba la tarde,
sólo para que no se te muriera el alva
de nueve años que nació en tu catre:
quiero decir, Colá, que entre tus manos
te cabe limpia la palabra padre.*

*Cómo puedo yo ahora ponerme a escribir versos,
cómo puedo yo venir a ponerte
el cascarón del grito que me dieron
en el “mercado negro” de la palabra blanca.*

*Yo que te vi en la esquina hablando solo,
diciendo no sé qué cosa sin gramática,
como si te salieran por primera vez,
todas las palabras inventadas por el hambre;
yo que te vi sacar tu gran Cristo de palo,
y gastarle los pies con tu beso de rito,
casi adulando al trozo de árbol, para que mate
los ángeles terribles que hace el ron de tu fiebre.*

*No vengo a hablar ahora de tus Antillas
machacadas de rumba;
ni del luto sin ropa de tu cuerpo que siempre
pones en la guitarra.
Hoy no vengo a arrancarle a Martinica
los trapos de su vientre que se viste de sonos;
ni el chivo que se arrastra por su carne de ola
como lamiendo ritmos. . .⁵⁸!*

Con todo, el problema que se plantea quien analiza la poesía de

Manuel del Cabral —fundamentalmente de tema negro— es que su producción poética no adentra en el verdadero espíritu de la negritud. Su poesía es más bien consecuencia de su mirada compadecedora de alguien que herido por la condición degradante de la vida del negro —vida de opresión, de desprecio. . .— se identifica con sus miserias y dolores, y hace suya la causa del negro. Pero sin adentrar en su mundo. Dicho de otra forma, su poesía refleja una posición —digna, noble, humanizante, por cierto— desde una perspectiva externa al negro. Y ello tiene su explicación. Porque Manuel del Cabral no es un hombre de color —no es el típico mulato o “indio” dominicano—. Manuel del Cabral no habla *desde* el negro, aunque lo hace por el negro. En pareja situación se encuentra Palés Matos, aunque la identificación y el compromiso de del Cabral es más profundamente humanizante. En cambio, es distinta la perspectiva que se observa en Nicolás Guillén, que habla del negro como negro, *desde lo negro*. Y ello se pone en evidencia comenzando por los elementos negroides que usa Guillén, como el léxico afrocubano, rasgos culturales africanos enraizados en la isla antillana; y especialmente los valores rítmicos tan acusados de sus versos. Guillén —dice Angel Augier— habla del negro *en negro*, “con un sentimiento de lo negro *desde dentro*, desde la piel y desde la sangre y desde cada partícula del ser”⁵⁹ Esa disposición afectiva, esa actitud emocional del poeta hacia el hombre y los recursos negros hace que haya más elementos negros en la poesía de Nicolás Guillén que en la de Cabral, y es por lo que se puede hablar en propiedad de una *poesía cubana de expresión negra* o poesía negra de expresión cubana. Veamos algunas ejemplificaciones, como este fragmento, en el que participa el juego onomatopéyico:

*El negro canta y se ajuma
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.*

*Acúsmeme serembó
aé
yambó
aé
tamba, tamba, tamba, tamba,
tumba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
iyamba, yambó, yambambé⁶⁰!*

O bien, donde la rima pugna con el ritmo, predominando siempre el elemento negro:

*Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.
Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandingo, carabalí⁶¹!*

Una de la clave del éxito de Nicolás Guillén radica en que incorpora a su creación cuantos elementos (léxicos, rítmicos, rituales, socio—culturales...) conforman lo negro, lo negro cubano. Justamente lo que le ha faltado a Manuel del Cabral, la incorporación plena de cuantos recursos conforman lo negro dominicano, aparte, claro está, de esa compenetración afectiva “desde dentro” para con el negro.

Por otra parte, hay que subrayar el carácter épico-lírico de numerosas producciones de Manuel del Cabral, siendo *Compadre Mon* (1943) su obra más notable en esta línea. “Las Antillas, según la poesía de del Cabral, son un hervidero de negros, mulatos y explotación —dice Antonio Fernández Spencer—; (. . .) Esas noches del trópico antillano, incendiadas de estrellas, ven pasar también a Compadre Mon en su caballo; va lleno de historias, de violencias, pero conserva su honor limpio. . . Mon es el criollo, el héroe racial de la tierra dominicana: con él, Cabral nos representa al caudillo (. . .) que ha ido formando (. . .) la ardiente historia de un pueblo. . . Representa el héroe de un pueblo de tierra adentro en contacto con las cosas menudas. . .”⁶²:

*Ya ves, Compadre Mon,
no puedo hablarte ya de cosas grandes;
tu pistola, tus barbas, tu caballo,
tu nombre,
todo es pequeño junto a esta sonrisa.
¡Cómo brilla tu historia en los dientes de Tico!*

Qué grande estás, Compadre Mon, en esas

cosas pequeñas.

*El trueno no lo sabe,
pero tú estás en la garganta ronca
de los tambores que enronquecieron
de tanto hablar de ti. . . , de los rugidos
del paso de tu sangre.
El agua no lo sabe,
pero eres el agua con un cuento. . .
Tú le pusiste edad al agua de los hombres. . .
al agua que más duele, la pesada
ique siempre lleva venas, y con sed siempre el
/hombre⁶³ !*

El tema del negro en otros poetas dominicanos

Junto a Manuel del Cabral, hay otros cultores del tema negro en la poesía dominicana. Domingo Moreno Jimenes, Tomás Hernández Franco, Pedro Mir, Manuel Rueda, Rubén Suro y Fausto del Rosal, entre otros, tienen poemas de tema negro o protagonizados por el negro, a excepción de del Rosal, cuya producción es casi toda, temática y estilísticamente, negra.

En Domingo Moreno Jimenes, el tema del negro aparece en *El haitiano*, *Oro vil*, *Siesta*, y otros poemas en los que el negro es motivación creadora. En *Siesta*, Moreno Jimenes teje una madeja de recuerdos en torno a la cita junto a los naranjos:

*La negra de los dientes blancos
me ha prometido
darme una cita junto a los naranjos,
a la hora de la umbría,
en el momento que gorgean los pájaros.*

*Se fue por la avenida de las acacias.
/Y en tanto
que unas cotorras la empalizada brincan
y ella por el andén se va alejando,
por mi memoria cruza
la visión de otro cuadro,
vivido hace unos meses
en el campo.*

La quietud y el bochorno

*me van amodorrando,
y ya siento en mis brazos su cintura
y en mis labios sus labios;
tiemblan cual uvas sus morados senos;
y como un tronco al cual ya ha herido un rayo
|y exterior,
cae su cuerpo por tierra, y en el bosque
los ruidos cesan por un rato.*

*Y ya desvanecido aquel mal sueño,
con los ojos fijos en el término vago
continúa mi impiedad, indiferente
como si nada hubiera pasado.⁶⁴*

Tomás Hernández Franco, en *Yelidá* (1942), poema negro de carácter épico—lírico, enseña que la fuerza del solar nativo es mucho más determinante que la de cualquier origen foráneo.⁶⁵ En dicha composición hay la síntesis racial de los elementos biológicos cuyo cruce determina al mulato, como *Yelidá*, que concentra las rubias cejas del blanco y el hondo aliento de tam—tam de la negra. El poema se nutre de los componentes de la negritud local: dioses protectores (Legbá y Ogún); costumbres ancestrales (el amuleto de mamaluá Clarisse); devociones y creencias negras (el dios del atabal; Badagrís, el dios de los cañaverales; hechiceras, como la de la cueva de bongó), y todo en un estilo de contraste, a base de figuras estilísticas apropiadas (como esta sinestesia: “aquel pulido y agrio olor de bronce y de jungla borracha”), con una fuerza telúrica imponente, donde se equilibran el tono culto y los elementos populares negro—antillanos:

*... Y así vino al mundo Yelidá en su vagido
|de gato tierno
mientras se soltaba la leche blanca de los
|senos negros de Suquí
alegre de todos sus dientes y de su forma rota
por el regalo del marido rubio
y Yelidá estaba inerme entre los trapos
con su torpeza jugosa de raíz y de sueño
pero empezó a crecer con lentitud de espiga
negra un día sí y un día no
blanca los otros
nombre de vodú y apellido de kaes
lengua de zetas
corazón de ice—berg*

*vientre de llama
hoja de alga flotando en el instinto
nórdico viento preso en el subsuelo de la noche
con fogatas y lejana llamada sorda para el rito.
Los otros sólo tuvieron la sospecha de un
|peligro cercano
mientras Suquí descendía su aima por los caminos
|de noche de su entraña
y engordaba en su alegría de matriz de misterio
ternura de polen en su hija de llama. . .⁶⁶*

A su vez, poetas como Pedro Mir o Manuel Rueda, sin ser propiamente poetas negros, no obstante, aprovechan temas o motivos negros para el enriquecimiento de su lírica. Es interesante advertir —dice Lil Despradel— cómo en Pedro Mir, “un gran poeta mulato de nuestro país —cuya poesía no puede calificarse de afroamericana—” se encuentra la concepción del poeta—mago que recrea el mundo con su verbo,⁶⁷ pero como en los restantes, se ve al negro y al mulato como algo exótico, aunque se identifican con sus problemas y adversidades. En *Poema del llanto trigueño*, Pedro Mir, con su acostumbrado sentido del ritmo, resalta la oposición blanco/negro, y con el contraste, no sólo perfila hechos desconcertantes, sino que refleja situaciones autóctonas:

*Es la calle del Conde asomada a las vidrieras;
aquí las camisas blancas;
allá, las camisas negras,
y dondequiera el sudor emocional de mi tierra.
Qué hermosa camisa blanca!
Pero detrás, la tragedia!*

*El monorrítmico son de los pedales sonámbulos;
el secreto fatídico y tenaz de las tijeras.
Es la calle del Conde asomada a las vidrieras;
aquí, las piyamas blancas;
allá, las piyamas negras,
y dondequiera, exprimida como una fruta mi tierra!
Qué cara piyama blanca!
Pero, señor! , no es la tela:
es la historia del dolor escrita en ella con
|sangre!
Es todo un día sin sol por cortar veinte docenas,
es una madre muriendo el presente del hambre,
es la madre soñando el porvenir de la escuela!*

*Es la calle del Conde asomada a las vidrieras;
aquí, los ensueños blancos;
allá, las verdades negras,
y dondequiera, ordeñada como una vaca mi tierra!*⁶⁸

En Manuel Rueda, lo negro es fuente de honda meditación, como su poema *Cantos de la frontera*, altamente culto:

*Allí donde el Artibonito corre distribuyendo
/la hojarasca
hay una línea,
un fin,
una barrera de piedra oscura y clara
que infinitos soldados recorren y no cesan
de guardar.*

*Al pájaro que cante de este lado
uno del lado opuesto tal vez respondería.
Pero esta es la frontera
y hasta los pájaros se abstienen de conspirar,
mezclando sus endechas.*

*Fino el tambor como un polvillo oscuro que se
filtra en la distancia.
Hogueras. Y el tambor —pulso y retumbo—
/a favor de las aguas apagadas,
moviendo el seno puntiagudo, rutilante de amuletos.
Y el grito de los búhos que en la noche pierden
/la dirección
y nos rezan con alas y conjuros.*

*Blanco y negro, la piedra oscura y clara
donde el reptil se desenvuelve,
meditabundo,
con sus anillos sincopados y trémulos.
Negro y blanco y un hálito de muerte allí rodando,
de un horizonte a otro, llamando y respondiendo,
hasta que no hay vestigio de maldad o recuerdo.*

*(¿En dónde estás, hermano, mi enemigo de tanto
/tiempo y sangre?
¿Con qué dolor te quedas, pensándome, a lo lejos?)*⁶⁹

En otros creadores, como en Rubén Suro, lo negro es fuente de mera entretención, de simple poesía *negrista*, pintoresca y superficial. En *Rabiaca del haitiano que espanta mosquitos* no hay una expresión auténtica del espíritu de la negritud. Sus versos constituyen más bien una deformación de los perfiles negros por cuanto no rebasa los aspectos anecdóticos y formales de la situación del negro. Al reflejar sólo las apariencias de los rasgos culturales negros no alcanza a penetrar en la esencia de la negritud. El tono desnaturaliza sus matices expresivos, y el poema, en conjunto, deviene una creación vacua, insustancial y caricaturesca:

*Maldite! moquite,
me tiene fuñíe
con ese rumbíe
que no puo aguantá!*

*Yo quema oja seque,
a be si se ba,
yo quema paper,
yo quema de to,
y ér pasa mu celque
de mi negre piel,
juega con el ume
ace culñiqui,
y buebe a sumbá.*

*Er saque lo diente. . .
yo digue violente:
animá del diable
láguese de aquí,
y si no se laga
me vuá di p'Haití!*

*Tuamí no me asute!
Buca gente blanque
pa'que te dé gute
pa'que puá picá,
que si pica un negre
te pué embenená!*

*Yo resa oraciones
a Papá—bocó. . .
y er moquite fuese. . .
y luegue bobió⁷⁰!*

Con todo, hay algunos aciertos expresivos, por ejemplo, en el momento en que el autor pone en boca del negro los versos que dicen: “Buca gente blanque/pa’ que te dé gute. . .”, en vista de que en ellos se evidencia un desahogo emocional del negro frente a la explotación del blanco —explotación, desprecio, discriminación— situación emotiva que aprovecha muy oportunamente Rubén Suro.

Entre los poetas jóvenes, Fausto del Rosal cultiva la poesía de tema negro con particular inquietud. La preocupación social, junto al rigor formal, sobresalen en sus creaciones. En *Canto vudú para negros*, el negro aparece identificado con su pueblo:

*Papá—bocó lo dijo catorce años atrás:
Este médico negro,
imponente,
seco,
agrio mandatario con sonrisas de llanto,
trazará el mapamundi de Haití crucificado.
Y así fue. . .
La sentencia creció con sus dedos de alambres,
entre pueblos y aldeas,
y en los montes
y los llanos masticando palabras,
golpeando las horas y el silencio,
y amarrando las pupilas de la noche
se enterró en la epidermis de su canto.*

*Esta es la historia negra,
de un pedazo de isla maniatada

por el dolor y el hambre
clavada en las entrañas. . .⁷¹!*

En su poema *La culebra*, Fausto del Rosal maneja con singular destreza los elementos simbólicos que recrea de la realidad ambiental para aludir a poderosas fuerzas que se oponen a los “gritos de tambores rebelados”:

*La culebra
negra y larga como el río
caminando se desmaya en el camino.
Y retuerce el silencio
y la arena
y la sombra.*

*Y se amarra a las pupilas de la noche silenciosa.
La culebra
se arrastra sobre la playa negra,
fina y ágil
como el viento de las tardes otoñales.
La culebra
hambrienta y larga como el crimen,
rubia y fría
se desliza como áspid sobre el alba.
La culebra
blanca y vieja se desploma
por el grito de los Andes,
por las voces sublevadas de América,
de Africa y de Asia. . .
Por los cánticos salvajes de la India,
por la sangre derramada.
La culebra oscura se desploma,
por los gritos de tambores rebelados,
por el hambre y la miseria,
por el llanto de los pobres con fusiles,
con guitarras,
con tamboras
y con flautas.*

*Esta culebra blanca,
caminando parece que se estanca,
cuando corre deja una marca negra en cada playa,
en cada luna desmayada,
en cada güira desangrada,
en cada mar sin esperanzas,
en cada negro sin espadas,
en cada indio,
en cada blanco,
y en cada sol una nota de dolor que hiere
|el alma.⁷²*

Los graves sonidos del tam—tam y los inconfundibles colores de la selva son extrañados por aquellos en quienes pervive el eco de un pasado ancestro o late el peso de un ayer influyente que pide su incorporación en la medida de su presencia, como ocurre con *Los inmigrantes*, de Norberto James Rawlings. En la obra de Norberto James —dice Juan José Ayuso— lo trascendente es el reclamo de un puesto para la negritud en la integración racial dominicana. “*Los inmigrantes*, recuerda materialmente la aparición del negro en la raza

y su integración a través de los años. Es la justificación histórica del reclamo, lírica y triste, pero de gran firmeza y de mayor propiedad":⁷³

*Hubo un tiempo
—no lo conocí—
en que la caña
los millones
y la provincia de nombre indígena
de salobre y húmedo apellido
tenían música propia
y desde los más remotos lugares
llegaban los danzantes.*

*Por la caña.
Por la mar.
Por el raíl ondulante y frío
muchos quedaron atrapados.
Tras la alegre fuga de otros
quedó el simple sonido del apellido adulterado
difícil de pronunciar.
La vetusta ciudad.
El polvoriento barrio
cayéndose sin ruido.
La pereza lastimosa del caballo de coche.
El apaleado joven
requiriendo
la tibieza de su patria verdadera.*

*Los que quedan. Estos.
Los de borrosa sonrisa.
Lengua perezosa
para hilvanar los sonidos de nuestro idioma
son
la segura raíz de mi estirpe.
Vieja roca
donde crece y arde furioso
el odio antiguo a la corona.
A la mar.
A esta horrible oscuridad
plagada de monstruos.*

*Vengo con todos los viejos tambores
arcos, flechas*

*espadas y hachas de madera
pintadas a todo color
ataviado
de la multicolor vestimenta de "Primo"
el Guloya—Enfermero.
Vengo a escribir vuestros nombres
junto al de los sencillos.
. . .Porque cada día que pasa
cada día que cae
sobre vuestra fatigada sal de obreros
construimos
la luz que nos deseáis.
Aseguramos
la posibilidad del canto
para todos.⁷⁴*

El tema del negro aparece también, como es lógico, en la poesía popular dominicana, ya en coplas, como se ha visto en algunas de las citadas en esta obra, bien en décimas, como esta que sigue, recogida en el Cibao, y por tanto, la forma del lenguaje típico de la zona, la que por cierto revela una actitud singular ante el negro:

*Si ei negro te causa epanto
no le muestre tu nobleza,
de negro viten la iglesia
ei Jueve y ei Vieine Santo;
de negro ponen ei manto
en aquei sagrado aitai
poique de negro ha de tai
jata ei sábado a su hora,
y para entrai a la gloria
todo semo de un iguai⁷⁵!*

En el amplio repertorio del folklore dominicano hay numerosos refranes populares en los que se trata al negro despectivamente, lo cual es injustificable, aunque explicable en un país como Santo Domingo, donde la orientación ideológica de los grupos dominantes tendía a reforzar la actitud blanquizante, con su consecuente desprecio hacia el negro. Pero es paradójico que una tendencia similar ocurra en un país con fundamento racial negro mayoritario. Ese sedimento discriminatorio de la presión ejercida contra lo negro —que arrastra centurias y dolores— se habrá de sepultar cuando haya una integración racial indiscriminada. Pero ello supone alcanzar una conciencia cultural desmistificada de prejuicios, tabúes y

malentendidos.

Con todo, el lenguaje popular criollo conserva giros y expresiones de solidaridad. Así, los términos *negro* y *negra*, en el habla viva del pueblo, tienen una connotación emocional y un matiz expresivo por entonación especial. Dichos términos, con los valores afectivos señalados, se pueden registrar no sólo en el lenguaje coloquial, sino en algunas manifestaciones poético—musicales. En el citado merengue *Caña brava*, la expresión 'mi negra' se refiere a la mujer a quien se ama: "Se acabó la caña/se acabó el moler/ya se va mi negra/para no volver". Con idénticos matices, aparece 'negra' en *El negrito del batey*, también citado: "A mí me gusta bailar apambichao/con una negra retrechera y buenamoza/a mí me gusta bailar de medio lao/bailar apambichao/ con una negra bien sabrosa. . .".

Poesía negra de expresión dominicana

En los últimos años se tiende a aplicar la expresión *poesía negra* a la procedente de pueblos con total predominio racial negro, como son los pueblos africanos, y decirse entonces *poesía negra de expresión* francesa, inglesa, portuguesa, etc., según los países que la cultiven. La ciencia literaria ha de establecer, dice J. Jahn, en qué consiste esa "africanidad" que permite hablar, no de literatura inglesa, francesa, portuguesa, en Africa, sino de literatura africana en inglés, —"african literature in english"—, en francés —"littérature africaine d'expression française"—, etc., investigando los medios estilísticos y los rasgos conceptuales originados en tradiciones y culturas africanas.⁷⁶ Nicolás Guillén comparte esta postura. El poeta cubano dice: "Yo no creo que exista una poesía 'negra', hablando en términos absolutos, sino en los países africanos. En el Caribe, por ejemplo, hay siempre un elemento de mestizaje muy importante, que es el idioma. Por eso yo creo que la solución que dan a este problema los franceses es correcta: Poesía negra de expresión inglesa, francesa, holandesa, española, etc., de acuerdo con la mezcla afroeuropea".⁷⁷ Y ello es acertado, porque lo negro que hay, por ejemplo, en Santo Domingo, está tan fusionado a lo blanco; de tal modo, que la tónica que diferenciaría lo uno de lo otro resulta difícil de distinguir. Y ocurre, como se ha dicho, que esa fusión —y como tal, inseparable, pese a la preferencia por lo blanco— no resiste la subestimación de unos valores ya incardinados a la propia naturaleza.

Peor sucede cuando se trata de juzgar lo negro con el patrón de lo blanco. Cuando Aimé Césaire escribió: "Razón, te ofrezco al viento de la tarde. ¿Tú te llamas a ti misma lenguaje del orden? Para mí

eres corona de látigo. . .”, Bretón —que había declarado la guerra a la lógica del entendimiento— encontró que esos versos del poeta martiniqués declaraban la guerra a la razón. Sin embargo, J. Jahn, que los leía en el sentido en que fueron escritos, es decir, atendiendo a la mentalidad de la cultura africana —o si se quiere, de acuerdo con los postulados de la negritud— advierte un desacierto interpretativo, señalando que dichos versos van contra una determinada razón, “contra la seudorrazón —dice— de algunos europeos que juzgan falsamente de las costumbres y mentalidad africanas. Es la razón del látigo, la que Césaire odia”⁷⁸ Para ratificar lo afirmado, Jahn recuerda que en la poesía negroafricana la palabra es función, activación de las fuerzas vitales, conjuración de nuevas realidades: “En la lírica africana —apunta Jahn— la expresión siempre está al servicio del contenido; nunca se trata de expresarse, sino de expresar *algo*, y siempre atenta a los resultados, ya que ella es función”⁷⁹

Otra diferencia esencial entre la poesía occidental y la africana, es la heterogénea función de la imagen en una y otra lírica: “En la poesía occidental la imagen precede a la palabra. . . En la poesía africana, la palabra existe antes que la imagen”⁸⁰ Esa es la razón por la cual la lírica africana no se aviene con ninguno de los grupos estilísticos europeos, dice Jahn, por lo cual si un africano escribe en lengua europea, la lingüística y la literatura africanas no tienen porqué registrar noticia alguna de su obra. Basta encuadrarla dentro de una u otra de las literaturas europeas, siendo su interpretación recta en la medida en que encaje en el sitio asignado⁸¹

No se puede, pues, conmutar la lírica negroafricana con la negroamericana, aunque esta tenga su inspiración en aquella. La lírica afroamericana participa de la herencia africana y de la europea en vista de que es una conmixtión de ambas líricas, aunque con características propias. Así como hay diversas literaturas europeas, así también hay diversas literaturas negroafricanas, y también negroamericanas. Como hay también distintas negritudes: africana, americana, antillana, etc. Pero en las diversas negritudes africanas y afroamericanas hay, como ya se ha dicho, puntos de contacto. Todas ellas guardan, indudablemente, relación, sobre todo, en el aspecto formal, por el ritmo, las imágenes y los términos idiomáticos, aunque en estos mismos detalles se observan diferencias de matices. El ritmo, por ejemplo, con su sentido de trasfondo en la percusión, es más atenuado en la lírica afroamericana. Las voces onomatopéyicas de ascendencia africana, por razones fonéticas, comportan cierta variación, y las imágenes, por supuesto, van referidas a los elementos del contorno propios del país en que se produzca la creación. Una de

las estrofas del citado poema de Fausto del Rosal, *Canto vudú para negros*, señala algunos recursos instrumentales de diferenciación con respecto al medio dominicano:

*Y tocando los timbales de la noche,
danza la blanca rumba de la tarde
con marimbas y sin macumba,
sin gaitas y con maracas.*

Por todo lo antedicho se colige que la *poesía negra de expresión dominicana* es tal, en la medida en que conjugue los recursos de la aportación lírica negroafricana con los valores negrodominicanos —vale decir, con arraigo en los elementos nativos del paisaje y en las motivaciones humanas de la negritud local— y todo ello compartido con la tradición lírica occidental. Primará lo formal o lo sustancial de una u otra lírica, tanto cuanto se incardine en una de ellas, ya sea en la tradición poética negroantillana, ya en la tradición literaria europeo—occidental, aunque, huelga repetirlo, lo negro se encuentra engastado en la naturaleza del ser dominicano. Pero por la misma razón por la que los valores culturales de la tradición occidental están tan arraigados en la cultura dominicana, ipso facto, el carácter 'negro' de la literatura afrodominicana no es tan marcado como en otras áreas de la literatura afroamericana, a pesar de que la mayor parte de los poetas y escritores dominicanos han sido negros o mulatos.

En conclusión, la poesía negrodominicana posee analogías y diferencias en relación a la lírica negroafricana. Se asemejan en el carácter lírico y en la expresión del ritmo. Se distinguen en los fines: la negroquisqueyana acentúa la herencia negra, procurando ser un instrumento de concientización social y de revalorización de la negritud. El elemento sexual no acusa caracteres rituales ni religiosos, ni el contenido estético comporta un sentido grupal, como en la poesía negroafricana. Como expresión negroamericana, se nutre de la realidad del contorno, incluyendo elementos tropicales antillanos.

Asimismo, las imágenes poéticas —símbolos, símiles, metáforas— tienen la particularidad de ser medios expresivos de lo negroamericano, y en consecuencia, los poetas negrodominicanos procuran traducir, mediante los recursos figurativos, el acento de lo nacional propio, vale decir, lo negrodominicano en su configuración de lo propio, del ser nacional.

Igualmente, la poesía de tema negro o de expresión negra, al implicar la expresión de lo autóctono, constituye una vía de

incorporación y una forma de reconsideración de los elementos populares conformadores de la negritud local, tanto en los temas y motivos, como en sus intenciones y propósitos.

Finalmente, si en virtud de los componentes raciales y culturales, el dominicano —como el antillano, como el latinoamericano en general— tiene un ancestro compartido con los aborígenes de la isla, y un antepasado asociado al pueblo hispano, también tiene una ascendencia en los grupos étnicos negroafricanos, y en consecuencia, el poeta, como los artistas y escritores en general, han de tener en cuenta, que si quieren crear un arte que exprese la plenitud de lo autóctono —vale decir, el perfil de lo nacional— deben integrar a su obra todos los elementos que conforman la composición socio-cultural dominicana.

NOTAS

- 1) Cf. La negritud, Madrid, Revista de Occidente, 1971, 2ª ed., p. 99.
- 2) Ibidem, pp. 99–100.
- 3) Cf. Folklore y cultura, Venezuela, Edit. Avila Gráfica, 1950, p. 89.
- 4) Ibidem, p. 61
- 5) Cf. Las metamorfosis de la negritud en América, en Etnología y Folklore, citado, p. 45.
- 6) Cf. Dominicano, comienza a apreciarte, en La Información, Santiago, Rep. Dominicana, 14 de febrero de 1970.
- 7) Cf. Rubén Bareiro Saguier, La literatura latinoamericana, crisol de culturas, en El Correo de la UNESCO, París, marzo de 1972, p. 30.
- 8) Cf. Los mejores versos de Andrés Eloy Blanco, Bs. As., Edit. Nuestra América, 1956, Cuadernillos de poesía No. 22, pp. 33–34.
- 9) Cf. Raza y color en la literatura antillana, Sevilla (España), Publicación de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Colección “Mar Adentro”, 1958, p. 164.
- 10) Cf. Antología Tierra, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, p. 88.
- 11) Antología poética dominicana, pp. 233–234.
- 12) Cf. Muntu: las culturas de la negritud, Madrid, Edic. Guadarrama, 1970, p. 25.
- 13) Cf. Comentarios a la historia de Jean Price—Mars, Santo Domingo, Impresora Dominicana, 1955, pp. 39–40.
- 14) En La República de Haití y la República Dominicana, citado por Sócrates Nolasco en Viejas Memorias, Santo Domingo, Edit. del Caribe, 1968, 2ª serie, p. 49. En esta misma obra se cita al periódico El Dominicano (Santo Domingo, edición del 24 de julio de 1846) donde se refiere que cuando se quería atraer a los negros haitianos para el corte de la caña, se les decía que “. . . serán tratados con distinguida referencia (. . .) y formarán parte de la familia dominicana”. (Ib., p. 50).

- 15) En *Peau noire, masques blancs*, París, 1952. Véase la traducción española *Escucha, blanco*, Barcelona, Edit. Nova Terra, 1970, 2ª ed., p. 196 y *passim*.
- 16) Cf. *La negritud*, citado, p. 236.
- 17) En *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, Bruselas, 1956. Citado por J. M. Anson, ob. cit., p. 145.
- 18) Cf. *La aportación de los negros*, Santo Domingo, Edit. Nacional, 1967, pp. 5 y 28.
- 19) *Antología Tierra*, 12 poemas negros, p. 69.
- 20) Cf. René Depestre, *Las metamorfosis de la negritud en América*, p. 50.
- 21) Cf. *Presencia del africano en América y particularmente en Cuba*, trabajo preparado por el Instituto de Etnología y Folklore, en la revista *Etnología y Folklore*, citada, pp. 32-33.
- 22) Cf. *Las culturas de la negritud*, pp. 192.
- 23) *Ibidem*, pp. 193, 106, 110 y 111.
- 24) Del compositor Manuel Sánchez Acosta. En el LP de *Merengues*, Casa de Discos "Mozart", OMD-01.
- 25) Jahn, *Las culturas de la negritud*, p. 109.
- 26) Cita de memoria.
- 27) De una entrevista publicada en *Ahora!*, edición del 20 de diciembre de 1971, No. 423, p. 61.
- 28) Cf. J. Jahn, *Las culturas de la negritud*, p. 241.
- 29) *Idem*.
- 30) Of. *La negritud*, p. 22.
- 31) Cf. *Las metamorfosis de la negritud*, citado, pp. 50-51.
- 32) *Antología tierra*, p. 90 vía Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- 33) *Ibidem*, p. 74.
- 34) Cf. J. O. Jiménez, *Antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- 35) Cf. *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Edit. Estela, 1971, pp. 278-280.
- 36) Cf. John Pepper Clark, en *Another kind of poetry*, citado por Rogelio Martínez Furé, en *Poesía anónima africana*, La Habana, Instituto del Libro, 1968, p. x.
- 37) Cf. *Las culturas de la negritud*, pp. 190, 191, 196.
- 38) Citado por Anson, en *La negritud*, p. 89.
- 39) Publicado en *Testimonio*, No. 4, mayo de 1964, p. 257. La traducción es de Carlos Esteban Deive.
- 40) Cf. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1963, p. 199.

- 41) Cf. Arturo Torres—Río Seco, Nueva Historia de la gran literatura iberoamericana, Bs. As., Emecé Editores, 1961, 4ª ed., p. 137.
- 42) Carlos Larrazábal Blanco (en Los negros y la esclavitud en Santo Domingo, Santo Domingo, Librería Dominicana, 1967, p. 175) dice que por la fuerza de la sangre, los nexos del trabajo y el lazo de sus ideales, la raza negra se vincula a la familia, la sociedad y la historia dominicanas.
- 43) J. J. Arrom, Esquema generacional, p. 199.
- 44) Cfr. Manuel del Cabral, POesía negra, artículo publicado en la Revista dominicana de cultura, Santo Domingo, Vol. I, No. 2, 1955, pp. 223—226.
- 45) Ibidem, p. 225.
- 46) Antología tierra, p. 100.
- 47) Cf. La invención del negro en la poesía de Manuel del Cabral, en El Nacional, 23 de febrero de 1970, p. 12.
- 48) De Los mejores versos de la poesía negra. Bs. As., Edit. Nuestra América, 1956, pp. 30—31.
- 49) Véase Introducción a 14 mudos de amor, de Manuel del Cabral. Santo Domingo, Ediciones Brigadas Dominicanas, 1962, p. 7.
- 50) En La negritud, p. 45.
- 51) Cf. Los mejores versos de la poesía negra, citado, p. 39.
- 52) De Antología tierra, p. 69.
- 53) Cf. J. Jahn, Las literaturas neoafricanas, Madrid, Edic. Guadarrama, 1971, pp. 183 y 185.
- 54) Cf. Literatura y arte nuevo en Cuba, citado, p. 280.
- 55) Cf. Rogelio Martínez Furé, Poesía anónima africana, citado, p. IX.
- 56) De 14 mudos de amor, p. 34.
- 57) En La invención del negro en la poesía de Manuel del Cabral, citado, p. 10.
- 58) Fragmento de Oda a Colá, de Antología tierra, p. 100.
- 59) Cf. Nicolás Guillén, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 76.
- 60) Poemas de Nicolás Guillén, tomados de la citada obra de A. Augier, p. 105.
- 61) Ibidem, p. 212.
- 62) Cf. Nueva poesía dominicana, citado, p. 49.
- 63) De Antología tierra, p. 12.
- 64) Domingo Moreno Jimenes, 1919. Textos antológicos.
- 65) Cf. A. Fernández Spencer, Nueva poesía dominicana, pp. 46—47.
- 66) Nueva poesía dominicana, p. 129.

- 67)Cf. Negritude y moral tradicional, en *Ahora!* , No. 400, 12 de julio de 1971, p. 52.
- 68)Nueva poesía dominicana, p. 240.
- 69)Publicado en *El Caribe*, 14 de febrero de 1970.
- 70)De Antología panorámica, citado, p. 220.
- 71)Publicado en *El Caribe*, edición del 22 de mayo de 1971.
- 72)Publicado en *El Caribe*, 7 de octubre de 1967, p. 4–A.
- 73)Cf. Al día, en *El Sol*, edición del 7 de octubre de 1972.
- 74)De Sobre la marcha, citado, pp. 58–61.
- 75)Tomada de *Al amor del bohío*, de R. E. Jiménez. Santiago, Rep. Dominicana, Edit. La Información, 1929, T. I. p. 95.
- 76)Cf. Las literaturas neoafricanas, citado, p. 26.
- 77)Cf. Nicolás Guillén habla de Cuba y de la poesía, entrevista citada, realizada por Luis Fernández y Justo Castellanos Díaz. En *¡Ahora!* , 20 de dic. de 1971, No. 423, p. 61.
- 78)Cf. Las culturas de la negritud, p. 168.
- 79)Ibidem, pp. 167–171.
- 80)Ib., pp. 176–177.
- 81)Ib., p. 180.