



HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

CAMBRIDGE

II

EL SIGLO XX

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

y ENRIQUE PUPO-WALKER

(eds.)


GREDOS

M A N U A L E S

[5]

LITERATURA AFROHISPANOAMERICANA

VERA M. KUTZINSKI

Es apenas sorprendente que los años 70 del siglo pasado hayan sido la década en que se inauguró el campo de los estudios afrohispánicos (americanos): los movimientos de los Derechos Civiles y del Poder Negro en los Estados Unidos habían preparado el terreno para fundar muchos campos de estudios afroamericanos. Por otro lado, el *boom* de la novela latinoamericana —apoyado en gran parte por la inversión agresiva norteamericana en cultura latinoamericana dirigida a reducir la amenaza política de la Cuba post-revolucionaria— mantuvo vivo el interés internacional por esa producción literaria. Esto, a su vez, creó mercados y vías de salida para muchos poetas y novelistas de sangre africana, cuya obra recibió una atención especial y apoyo por parte de las recién fundadas organizaciones, como el Centro de Estudios Afro-Ecuatorianos en Quito (1979), el Centro para el Estudio de la Cultura Negra en Bogotá (1977) y el Instituto Afro-Hispánico en la Howard University de Washington, D.C. (1981). Como sus predecesores, el Instituto de Estudios Afro-Americanos de México (1945) y la Sociedad para los Estudios Afro-Cubanos contra el Racismo en Cuba (1936), éstos y otros institutos también lanzaron nuevas revistas: *Cuadernos Afro-Americanos* (Caracas, 1975), *Negritud* (Bogotá, 1977), *Studies in AfroHispanic Literature* (Purchase, New York, 1977) y la *AfroHispanic Review* (Washington, D.C., 1982, hoy situada en Columbia, Missouri). Se organizaron congresos, en especial el del *Colloque Négritude et Amérique Latine* (Universidad de Dakar, Senegal, 1974), el Primer Congreso del Negro Panameño (1981) y varios Congresos de la Cultura Negra de las Américas (Colombia, 1977; Panamá, 1980; Brasil, 1982).

Algunas editoriales, entre ellas Casa de las Américas, Ediciones Universal, y Casa de la Cultura Ecuatoriana, comenzaron a reeditar textos «clásicos» afrohispánicos del siglo veinte, como *Juyungo* (1968) de Adalberto Ortiz; *Las estrellas son negras* (1971) de Arnoldo Palacios; *Nochebuena negra* (1972) de Juan Pablo Sojo; *Sofía* (1972) y *La familia Unzuazu* (1975) de Martín Morúa Delgado (1856-

1910); *Autobiografía de un esclavo* (1975) de Juan Francisco Manzano; *Motivos de son* (1980) de Nicolás Guillén; *Canción negra sin color* (1983) de Marcelino Arozarena; *Poesías* (1984) de Regino Pedroso y las obras completas de Alejandro Carpentier, cuyo primer volumen incluye todos sus textos «afro-cubanos». En los Estados Unidos algunas editoriales universitarias y otras pequeñas publicaron traducciones del *Cumboto* de Ramón Díaz Sánchez, *Juyungo* de Ortiz, *Cuando los guayacanos estaban en flor* de Nelson Estupiñán Bass, la ficción breve de Carlos Guillermo Wilson (Cubena), dos volúmenes de poesía de Nancy Morejón y no menos de cuatro de Guillén. Por desgracia, la traducción más interesante al inglés de los primeros poemas de Guillén, *Cuba libre*, no se ha vuelto a reeditar.

Del mismo modo, los primeros años setenta fueron testigo de la publicación de varias antologías importantes de poesía y ficción en prosa «negra», comenzando con *La poesía negroide en América* (1970), de Rosa E. Valdés Cruz, que fue seguida de otras tres colecciones en 1972: *Black poetry of the Americas* de Hortensia Ruiz del Vizo y su *Poesía negra del Caribe y otras áreas*; y *Literatura afro-hispanoamericana: poesía y prosa de ficción* de Enrique Noble. *El cuento negrista sudamericano* de Stanley Cyrus se publicó un año después. Entre 1976 y 1982, seis importantes antologías poéticas se añadieron a esta lista: *Poesía afro-antillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*, de Jorge Luis Morales, cuya edición revisada y ampliada apareció en 1981; *Antología clave de la poesía afroamericana* (1976) de Armando González Pérez; *Poesía negra de América* de José Luis González y Mónica Mansour; *Sensemayá. La poesía negra en el mundo hispanohablante* (1980) de Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez-Luis, y *La décima en el Perú* de Nicomedes Santa Cruz. El escritor que continúa llamando más la atención de los críticos es claramente el laureado poeta cubano Nicolás Guillén (en la actualidad hay al menos doce libros dedicados a él y al estudio de su obra, la mayoría de los cuales han sido escritos desde mediados de los años 60). Pero también hay muchos otros poetas y novelistas de ascendencia africana cuya obra se ha convertido en el centro de muchos estudios críticos que intentan dar forma y definición al campo de la literatura afrohispanica.

Tal vez parezca irónico, pero de acuerdo con el desarrollo de los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos desde 1959, la mayoría de los estudios críticos extensos sobre literatura afrohispanica, desde la obra pionera de G. R. Coulthard y Jahnheinz Jahn, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, han salido de Norteamérica y, con raras excepciones, hasta ahora sólo se pueden encontrar en inglés: *The Black Image in Latin American Literature*, *Black Writers in Latin America* y *Black Literature and Humanism in Latin America* de Richard Jackson; *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980*, de Marvin A. Lewis; *Central American Writers of West Indian Origin: A New Hispanic Literature*, de Ian I. Smart, así como dos colecciones de ensayos, *Blacks in Hispanic Literature* de Miriam de Costa, y *Voices from Under: Black Narrative in Latin America and the Caribbean*, de William Luis. Las publicaciones más notables realizadas en Hispanoamérica en la misma categoría son *La poesía negrista* de Mónica Mansour, y *El*

negro en la novela hispanoamericana de Salvador Bueno, así como obras de una naturaleza más histórica y/o interdisciplinar, como *La diáspora africana en el nuevo mundo* de José Luciano Franco (su *Afroamérica* ya había aparecido en 1961), y las colecciones *Négritude et Amérique Latine* (1974) y *África en América Latina*, esta última editada por el eminente historiador cubano Manuel Moreno Fraginals.

Esta proliferación de obras literarias, críticas e históricas escritas por y sobre hispanoamericanos negros ha tenido serias implicaciones en la escritura de la historia latinoamericana de hoy. La atención creciente que estos escritores «minoritarios» han recibido no sólo sirve para recordar a los latinoamericanistas más tradicionales, y no digamos ya a los lectores de literatura latinoamericana no especializados e incluso a los no universitarios, que la literatura colombiana del siglo xx, por poner un ejemplo, debe incluir los escritos de Jorge Artel, Juan y Manuel Zapata Olivella y Arnoldo Palacios junto a la obra magistral del ganador del premio Nobel García Márquez. Tampoco es posible, dada la poesía de Nicomedes Santa Cruz y la aclamada novela en toda la nación *Canto de Sirena*, de Gregorio Martínez, olvidar impunemente la importancia de los negros en la literatura peruana como lo hizo José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928. Es más, la recuperación de escritores de los siglos xviii y xix, como José Vasconcelos, «El negrito poeta mexicano» (1722?-1760?), Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) (Cuba, 1804-1844), Juan Francisco Manzano (Cuba), José Manuel Valdés (Perú, 1767-1843), Candelario Obeso (Colombia, 1849-1884) y Martín Morúa Delgado (Cuba), cuyas obras se habían rechazado previamente como imitativas o carentes en general de rasgos afroamericanos identificables, abre la cuestión de si existe realmente una tradición literaria afrohispana y, a su vez, de la posible existencia de un «discurso negro» o de una «estética negra» en Latinoamérica. Pero, aunque es extremadamente difícil y se puede discutir si es ni siquiera deseable, construir una tradición unificada de la escritura afrohispana que se pueda convertir en la base de un canon diferente, los críticos afroamericanistas, a un ritmo no menor que el de sus colegas latinoamericanistas, deberán tener en cuenta un número sustancioso de textos afrohispanicos antes de hacer ningún reclamo teórico y/o histórico sobre sus literaturas del Nuevo Mundo. Estos son recordatorios, sin duda oportunos, de que ni los cánones «mayoritarios» ni los «minoritarios» son tan estables como se les hace parecer a menudo.

Mientras que aún no se ha establecido ningún consenso oficial sobre los parámetros específicos de la literatura afrohispana, el énfasis crítico en la autenticidad racial sugiere un privilegio de la identificación racial que no fue tan importante para los intelectuales anteriores que combinaron el tema racial con el nacionalista aunque distinguiendo entre perspectivas «desde dentro» o «desde fuera». Por lo general, entonces, la retórica autenticadora adoptada hoy día por la crítica afrohispanista refleja mayormente el legado de los movimientos del Poder Negro y las Artes Negras del pasado norteamericano inmediato, así como la ideología de

los grupos de la *Négritude* francófonos. La tendencia a separar obras específicas de autores negros del resto de la literatura hispanoamericana y situarlos dentro de un contexto de diáspora panafricanista es un eco clamoroso del nacionalismo cultural de los años 60 y la ecuación de la lucha contra el (neo)colonialismo en África (así como en Latinoamérica) con las luchas por los derechos civiles de los negros norteamericanos. El influyente ensayo de Harold Cruse «An AfroAmerican's Cultural View» publicado en *Présence Africaine* en 1958, el año después de la proclamación de independencia de Ghana, el Boicot de los Ómnibus de Montgomery, Alabama, y las batallas de desegregación en Little Rock, Arkansas, anunció una nueva dirección para los proyectos artísticos de los afroamericanos, rechazando el concepto establecido de que la cultura negra era una parte íntegra de la experiencia americana. La consecuente controversia de asimilación versus identidades separadas marcó el inicio de una redefinición radical de la literatura afroamericana en términos de una visión panafricana emergente, una reorientación que inicialmente llevó a escritores como LeRoi Jones (que pronto se cambió el nombre por el de Imamu Amiri Baraka) a denunciar la obra de las generaciones previas de autores negros americanos como no auténticas, al modo del «Tío Tom» identificándose en cambio con el contenido y el espíritu de la revolución mundial. Es interesante que el ensayo en el que Jones rastrea el origen de su radicalización incipiente a una visita a Cuba en julio de 1960 se titule «Cuba Libre» (1960; en *Home*, 1966).

En el corazón de esta reinención de la literatura afroamericana en los Estados Unidos, como resulta evidente en «la nueva poesía negra» de mediados y finales de los años 60 y en la impaciencia por traducir posiciones ideológicas en principios estéticos, está la necesidad conceptual de proyectar una identidad cultural unificada, una relación basada en una «experiencia negra» compartida o en una «identidad de pasiones». En principio, esto es bastante parecido al deseo de unidad cultural que caracteriza la corriente principal de la literatura latinoamericana moderna. Claramente, el concepto de cultura que da forma a la literatura latinoamericana moderna confirma implícitamente creencias en los vínculos culturales establecidos por lenguas compartidas. Pero, si lo tomamos en sentido literal, en vez de como mistificación literaria, este concepto de cultura oscurece, en vez de revelar, las realidades sociopolíticas de los varios países latinoamericanos, desde sus sistemas de castas intrincados y bastante rígidos enmascarados por los mitos de la democracia racial hasta las controversias sobre la política cultural cubana que, a comienzos de los 70, destruyeron el consenso ideológico de los años del *boom*. Si tales proyecciones literarias de una cultura latinoamericana unificada deben ser vistas como actos de autoengaño, aunque necesarios, entonces cualquier concepto de una cultura unificada que gobierne la literatura afrohispana debe ser vista de una forma semejante. Nacida en una época de crisis política y disenso entre los intelectuales latinoamericanos, la mera idea de una literatura afrohispana (como opuesta a la negrista) da fe precisamente de la ausencia de cualquier vinculación sólida entre la lengua, la literatura y la cultura en Latino-

américa, del hecho de que lo que parecen ser lenguas comunes no son indicadores fiables de valores y prácticas culturales compartidos. Tal insistencia necesaria en la heterogeneidad cultural, unida al hecho de que muchos de los escritores —en lo que, prácticamente constituye el dominio de la literatura afrohispanica—, no son ni negros ni mulatos, sólo puede poner en peligro la formación de un canon literario afrohispano, al menos el que se basa en la raza como garantía de la autenticidad cultural. Sin embargo, al hacerlo, trae a escena los conflictos entre las necesidades ideológicas y la práctica literaria que pueden (y deben) ser examinados desde una perspectiva histórica. El resto de este ensayo, por consiguiente, lo dedicaremos no a establecer un nuevo canon literario sino a explorar desarrollos históricos específicos, poniendo una atención especial en la poesía y la ficción negrista durante y desde los años veinte y treinta, así como en el surgimiento más reciente de la novela afrohispana.

El interés reciente por la literatura afrohispana es el resultado directo de las vanguardias políticas y literarias de los 60, pero también es parte de un contexto histórico mucho más amplio. Después de todo, los negros aparecieron en las crónicas del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo casi desde el principio. Las primeras representaciones literarias de los africanos en Hispanoamérica se encuentra en dos poemas épicos: *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1569-1594?) y *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, al cual alude Carpentier en *Concierto barroco* (1974) haciendo del personaje Filomeno un descendiente de Salvador Golomón, el heroico esclavo de Balboa. Las aventuras literarias y críticas de los años setenta y ochenta deben tanto a periodos anteriores como al pasado más inmediato: las deudas para con el movimiento llamado afroantillano o negrista de los años veinte y comienzos de los treinta y la novela antiesclavista del siglo XIX en Cuba, están bien reconocidas en muchos textos afrohispanos contemporáneos, así como en forma de buen número de reediciones de obras de estos periodos. Que editoriales cubanas como Casa de las Américas hayan sido cruciales —como subraya William Luis en su introducción a *Voices from Under*— en la promoción de las culturas afrohispanas parece consecuente con el papel de los escritores e intelectuales cubanos desde comienzos del siglo XIX pero en especial en los años veinte y treinta, en denunciar los prejuicios raciales y señalar las contribuciones africanas a las culturas americanas, en el contexto de su resistencia primero al colonialismo español y luego al imperialismo militar, económico y cultural estadounidense.

Si en 1893 José Martí había pronunciado un llamamiento lleno de esperanza a la integración racial («Mi raza»), en el cambio de siglo la discriminación racial en Cuba estaba otra vez en auge. El racismo fue fomentado en parte debido a la ocupación estadounidense de la isla entre 1898 y 1902, momento en el que las unidades militares fueron segregadas por primera vez en la historia de Cuba. Además, la discriminación laboral en las industrias del azúcar y, sobre todo, del tabaco, cuya prosperidad atrajo a un gran número de inmigrantes hispanos blancos así

como trabajadores negros de Haití y Jamaica, hizo mucho para agudizar las tensiones raciales. En 1902, el mismo año en que la Enmienda Platt hizo de Cuba un protectorado virtual de los Estados Unidos y se organizó una huelga general para protestar contra tales prácticas de contratación discriminatorias, un grupo de profesionales negros con educación universitaria pidió al gobierno de Tomás Estrada Palma que prohibiera las comparsas y otras formas de espectáculo público afroamericano y lo consiguieron. El Partido Independiente de Color (PIC) fue fundado en respuesta a las elecciones de 1908, en las que, a pesar de que los dos partidos que se presentaban prometieran acabar con la desigualdad racial, no se eligió ni a un solo político negro. Irónicamente, el PIC fue prohibido en 1910 debido sobre todo a los esfuerzos de Martín Morúa Delgado, el único ciudadano negro que llegó a presidente del senado cubano. Sin embargo, el peor enfrentamiento de todos ocurrió dos años después: el gobierno de José Miguel Gómez aplastó brutalmente los disturbios raciales en Oriente y La Habana al enfrentarse a la amenaza de una intervención militar estadounidense. También prohibió la sociedad secreta de los ñañigos (sociedades negras de protección mutua).

Durante estos primeros años de república cubana, el criminólogo/etnógrafo Fernando Ortiz (1881-1969) comenzó a explorar el «submundo negro» de La Habana y su historia. El abundante trabajo de Ortiz contribuyó a promover el folclore afrocubano entre los intelectuales cubanos. Hacia mediados de los años veinte, cuando el ñañiguismo resurgía, se habían fundado el Partido Comunista de Cuba y la Confederación Nacional Obrera de Cuba y Machado había subido al poder. Ortiz, cuya motivación inicial había sido conseguir apoyo científico para creencias racistas, había publicado docenas de artículos y tres estudios importantes, *Hampa afrocubana: los negros brujos*, *Los esclavos negros* y *Glosario de afronegrismos*. También había fundado la Sociedad para el Estudio del Folklore Cubano con *Archivos del Folklore Cubano* (1924) como órgano oficial. Todo esto unido al lanzamiento de revistas tales como *Revista de Avance* y *Atuei* del «grupo minorista», así como las notas de protesta social que comenzaban a dejarse oír en la poesía de Agustín Acosta, Felipe Pichardo Moya, Lino Novás Calvo, Regino Pedrozo, Félix Pita Rodríguez y otros, entre 1926 y 1928, prepararon el terreno para el «afrocubanismo» en un momento en el que la clase media mulata se estaba distanciando de las masas «iletradas» de trabajadores negros que consideraban como un insulto para la civilización cubana.

Aunque la situación política en Puerto Rico había cambiado poco desde la ratificación de la Ley Foraker por el Congreso norteamericano en 1900, hubo mucha menos oposición a las aventuras imperialistas estadounidenses. De hecho, entre 1920 y 1930 todos los partidos políticos de Puerto Rico (¡incluidos los socialistas!) estaban a favor de la americanización. Sin embargo, al mismo tiempo, «Los seis», un pequeño grupo de escritores modernistas puertorriqueños, cuyos sentimientos pro-independentistas fueron muy parecidos a los de los «minoristas» de Cuba, comenzó a orientarse hacia temas sociales y raciales como parte de su guerra en contra de la poesía romántica. Aunque Luis Llorens Torres (1876-1944)

había incluido un puñado de poemas sobre los negros en sus *Sonetos sinfónicos*, el primer escritor que popularizó la poesía negra en Puerto Rico fue Luis Palés Matos (1898-1959), un miembro activo de «Los seis». Sus tempranos poemas negros, «Pueblo negro» y «Danza negra» (inspirados posiblemente en «The Congo» de Vachel Lindsay y por la famosa declamadora cubana Eusebia Cosme, que visitó Puerto Rico en 1925), aparecieron en *La Democracia* en 1926 —por casualidad en el mismo año en el que Langston Hughes publicó su influyente manifiesto «The Negro Artist and the Racial Mountain» en *The Nation*. *La Democracia* también publicó «Canto a la negra» de Pedro J. Brull en 1927 y «Canción festiva para ser llorada» en 1928, de Palés. La «Danza caníbal» también de Palés apareció en *Poliedro* en 1927. Sin embargo, las revistas que dedicaron más atención a las cuestiones raciales fueron la recién fundada *Hostos*, seguida por *Índice* que publicó «Falsa canción de Baquiné» (1929), «Bombo» (1930), «Elegía del fuego de la mermelada» (1930) y «Ñam-ñam» (1931).

En 1928, el conservador *Diario de la Marina*, órgano de todas las causas anti-nacionalistas y los intereses extranjeros en Cuba y, en ese momento, el diario con más aceptación en la isla, imprimió un anuncio público de la fundación del Ku Klux Klan en Camagüey. Sólo algunos meses después, «Ideales de una raza» de Gustavo E. Urrutia, hizo su primera aparición en el suplemento literario dominical que el periódico llevaba publicando desde 1926. Aunque es difícil señalar un punto de partida inicial de lo que hoy se llama el movimiento afro-antillano, dado que «Elogio de la negra» de Alfonso Camín apareció en 1925 y varios poemas de Palés se dieron a conocer en 1926, se puede decir con seguridad que este foro modesto de una página para la cultura negra, sin aspiraciones políticas presumidas —que dejaría de publicarse en 1931 porque irónicamente era demasiado político— fue el primer y mayor exponente del negrismo y sus manifestaciones en la literatura, la música y la pintura. Además de la columna «Armonías» en la que Camín, a pesar de su negación inicial, comentaba abiertamente las cuestiones sociales, económicas y políticas propias de los negros cubanos, «Ideales» publicó artículos de historia afroamericana y cultura en Cuba, los Estados Unidos, Colombia y otros lugares, junto con traducciones de W. E. B. du Bois y Aténor Firmin, y también proporcionó bibliografías semanales dedicadas a autores negros. Destacó la obra de pintores y escultores cubanos negros como Jaime Valls, Herminio Cárdenas, Teodoro Ramos, Crispín Herrera Jiménez, Pastor Argudín y Pío Juncos y Andrés Álvarez Naranjo, muchos de los cuales vivían en París en esa época; informó sobre los éxitos internacionales de los compositores Amadeo Rolán y Alejandro García Caturla, así como las visitas a La Habana de Langston Hughes y Federico García Lorca; y publicó ficciones cortas negristas de Tomás Arguín (por ejemplo, «El bongó») y Gonzalo Mazas Carballo. Sin embargo y aunque es tal vez más importante, la revista, como el suplemento literario publicado por José Antonio Fernández de Castro, ofreció regularmente como atracción poética negra: «Canción de cuna para dormir un negrito» y «La guitarra de los negros» (de *Raza negra*, en *Revista Bimestre Cubana* del mismo año) de Ildefonso

Pereda Valdés; La «Danza negra» de Palés, que fue reimpresa dos veces, en 1927 y 1930; el «I, Too» y otros varios poemas de Hughes traducidos por Fernández de Castro; «Bailadora de rumba» de Ramón Guirao y muchos otros poemas de José Manuel Poveda, Regino Boti, Regino Pedrozo, el panameño Rogelio Sinán y, sobre todo, de Nicolás Guillén.

Aunque Guillén (1902-1989) había publicado al menos seis poemas en el *Diario de la Marina* hacia 1930, incluyendo su «Pequeña oda a Kid Chocolate» (luego titulada «Pequeña oda a un negro boxeador cubano») y, como Alejo Carpentier, colaboraba regularmente con artículos en «Ideales», nada igualó al escandaloso éxito de sus ocho *Motivos de son* (abril de 1930; tres «motivos» más aparecieron en julio del mismo año). Ni siquiera «La rumba» de Tallet, publicada en *Atuei* en 1928 y objeto de controversia inmediata por su lenguaje explícitamente sexual, había levantado este tipo de respuesta. Guillén fue muy alabado por Juan Marinello, Fernando Ortiz, y otros que admiraron los ritmos atractivos del poema; Urrutia llamó exultantemente a *Motivos* el único poema auténticamente negro escrito nunca en Cuba. Otros, incluyendo a Ramón Vasconcelos y, especialmente, la burguesía mulata del Club Atenas de La Habana, que constituía la mayor parte del público lector de «Ideales», fueron escépticos, incluso se mostraron ofendidos vociferando fuertes reservas contra la apropiación del uso poético que hacía Guillén de la lengua vernácula de los negros pobres de La Habana junto con la forma de danza del son. A pesar de que el son, descendiente del famoso «Son de la Ma Teodora» (cuya fecha parece ser 1580) y popularizado por Eliseo Grenet («Papa Montero») en los años 20 y 30, y en especial por Miguel Matamoros («Son de la loma», «La mujer de Antonio»), había alcanzado por entonces cierta respetabilidad, su transformación en forma literaria era una cuestión muy diferente con implicaciones inquietantes. Guillén ya tenía cierta reputación como oponente al régimen de Machado debido a su trabajo periodístico con Urrutia, pero su floreciente radicalismo político nunca antes se había mostrado en su poesía de forma tan explícita.

En más de una manera, los poemas-son de Guillén eran experimentos literarios muy arriesgados. No sólo enfatizaron las aportaciones africanas a la cultura cubana (el son es una síntesis formal de elementos españoles, africanos y taínos) planteando así indirectamente y de forma incómoda la cuestión de la identidad nacional de Cuba. También, en la voz de personajes negros descendientes de los retratados en las novelas anti-esclavistas tales como *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, se refirieron a temas inquietantes: la vergüenza racial es el centro de «Negro bembón», «Mulata» y «Ayé me dijeron negro», por el que Guillén sustituyó «Hay que tené boluntá» en las siguientes ediciones de *Motivos*. La pobreza, la prostitución y la injusticia económica son criticadas en «Si tú supieras», «Búcate plata» y «Curujey» y el imperialismo estadounidense lo es en «Tú no sabe inglés». Tales temas volátiles hicieron estos sones muy diferentes del entusiasta «Son de los negros en Cuba» de García Lorca que fue publicado en *Musicalia* ese mismo abril. Para muchos, los poemas de Guillén equivalían a lavar los trapos sucios de Cuba en público, una acusación a la que el propio

Guillén alude en su irónica «Epístola» a su colega poeta Eliseo Diego en *El diario que a diario*.

Sin embargo, tales críticas sólo aumentaron la fama de Guillén. *Motivos* apareció como librito poco después de su publicación inicial y Amadeo Roldán (1910-1939) le puso música a todo él. Alejandro García Caturla, un alumno de Pedro Sanjuán y Nadia Boulanger que se había hecho un nombre en Europa con «Danza lucumí», y «Danza del tambor» y con «Liturgia» de Carpentier, completó la música de sólo dos *Motivos*. Roldán, el primero que compuso sinfonías con temas y ritmos afrocubanos (muchos inspirados en las ceremonias ñáñigas) y en incorporar en una base regular los instrumentos de percusión típicos cubanos en sus actuaciones, ya había colaborado con Carpentier en dos ballets/suites, *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929). Ambos le ganaron una reputación internacional: *La rebambaramba*, por ejemplo, fue representada en México, París, Berlín y California a comienzos de los años treinta. Roldán también había escrito la música para la «Danza negra» (1928) de Palés. Es bastante posible que las primeras piezas de Roldán, en especial *Tres pequeños poemas*, inspiraran en parte el uso poético de los ritmos afro-cubanos. Los *Motivos* se completaron en 1933 y su primera puesta en escena fue en Nueva York en 1934. Dos piezas se representaron en La Habana en 1937 pero el conjunto no se representó allí hasta 1959.

En 1931, un premio de lotería permitió a Guillén imprimir otra colección de quince «poemas mulatos» cuyo título se desprendía de los versos finales de «Si tú supieras»: *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*. En esta colección, cuya falta de unidad y firmeza se puede tomar como una expresión de la fragmentación social, política y cultural de Cuba, Guillén continúa su examen crítico de temas sociales, y en especial raciales, por ejemplo, en «Llegada» (claramente un antecedente de su elegía de familia «El apellido»), «Canción del bongó», «Canto negro», «Rumbao», «Velorio de Papa Montero», «Secuestro de la mujer de Antonio», «Pregón» y «Organillo». Guillén ofrece su poética del mestizaje como resistencia al imperialismo «yanqui» en el Caribe, al que juzga explícitamente en el epigramático «Caña». Este antiimperialismo se convierte en el principal proyecto de *West Indies, Ltd.* y, de hecho, de la mayoría de los poemas subsiguientes de Guillén.

El deseo de una independencia nacional más que nominal fue un importante catalizador del afroantillanismo, en gran medida porque algunos presidentes cubanos utilizaron la amenaza siempre presente de una intervención militar norteamericana, para manipular las políticas internas de la isla, sobre todo en lo referente al tema de las razas. Sin embargo, si la obra negrista de Ballagas, Guirao, Tallet, Carpentier, Palés y otros no se puede separar de la lucha contra el imperialismo de los E.E.U.U., más que los poemas políticamente más agresivos de Guillén, Amazarena, Boti y Pedrozo, el impacto en estos escritores de la «vogue nègre» que invadió la Europa de la posguerra es igualmente innegable. El «re-descubrimiento» en Francia y Alemania de las culturas no occidentales, sobre todo las africanas, comenzó durante el último cuarto del siglo XIX con la «transferencia» integral de objetos de arte africano, sobre todo esculturas, a museos de Londres,

París, Berlín, Leipzig, Dresde y Bruselas. Coincidió con una crisis en las artes visuales que hizo que pintores como Picasso, Matisse y Juan Gris (y en menor grado, Kandinski, Modigliani y Marc) se abrieran más a la estética africana. Esta crisis modernista, agravada por la Primera Guerra Mundial y alimentada por el trabajo de etnógrafos como Leo Frobenius y Maurice Delafosse y conceptualizada en *La decadencia de Occidente* (1918 y 1919-22) de Oswald Spengler, se proyectó en otras áreas de la representación artística, sobre todo la música (Dvořák, Bartók, Stravinsky) y la poesía (Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Philippe Soupault, Paul Morand, André Gide). En Latinoamérica, la ideas spenglerianas fueron difundidas sobre todo por la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset, que en 1925 también publicó una traducción de *El Decamerón negro* (1910) de Leo Frobenius. La obra de Spengler fue reseñada en la *Revista Bimestre Cubana* al año siguiente.

Pero aún antes de que la convergencia de intereses etnográficos, estéticos y políticos dieran lugar al negrismo en el Caribe hispano, algunos intelectuales afroamericanos como Aténor Firmin (*De l'égalité des races humaines*, 1855) y Hannibal Price (*De la réhabilitation de la race noire par le peuple d'Haiti*, 1900) en las antillas francesas, así como W. E. B. du Bois en los EE.UU. (*The Souls of Black Folk*, 1903) habían iniciado unas «renovaciones de imagen» que, combinadas con el advenimiento del garveyismo (1915), culminaron en el «Renacimiento de Harlem» y los movimientos de la Négritude. También vale la pena señalar que la novela de René Maran, *Batouala* (1921), notable precursora de la Négritude francesa de las Antillas, apareció en español el mismo año de publicación de su primera edición. Los antecedentes literarios inmediatos del afro-antillanismo en Hispanoamérica están en poemas como «Dos niños» (1876) de Diego Vicente Tejera, «La negra Dominga» (1892) de Rubén Darío, «El negro» (1914) de Llorens Torres, y «La comparsa» (1916) de Felipe Pichardo Moya. Aunque estos y otros poemas intentaron retratar a los negros positivamente, sólo perpetuaron las representaciones convencionales de una tradición discursiva que va desde los documentales de viaje de los esclavistas o el exótico «buen salvaje» de la Ilustración, hasta el paternalismo romántico de las novelas antiesclavistas y las teorías pseudocientíficas sobre las razas del siglo XIX. El afro-antillanismo fue un campo de batalla conceptual y político, como «movimiento» de Vanguardia que, por un lado pertenecía totalmente al contexto del cubismo, el fauvismo, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo y, en especial, al modernismo hispanoamericano y, por otro, estaba profundamente vinculado a las luchas nacionales contemporáneas por la descolonización. Este movimiento literario no estuvo unificado por un programa estético sino que lo integraban muchos legados históricos y objetivos políticos en conflicto.

Por estas razones es claro que se avanza poco si continuamos con la controversia sobre si el afro-antillanismo fue un movimiento indígena dedicado a «humanizar» los estereotipos raciales, o si se trató de una novedad literaria importada. Al criticar a los poetas negristas blancos por su «turismo circunstancial»,

comulgan el propio Guillén en varias ocasiones (ver su *Prosa de prisa*), a la vez que se privilegia a los escritores de descendencia africana por su retrato presumiblemente más «auténtico» de los negros, puede ayudar a consolidar las posiciones ideológicas actuales, pero también deshistoriza y despolitiza tanto la cuestión como la literatura. Esta perspectiva tampoco tiene en cuenta el hecho de que la poesía afro-antillanismo, sin importar cuán «inauténtica» y conservadora parezca hoy en día, sentó un precedente importante para los escritores de otros países hispanoamericanos. A este respecto, es muy significativo que, con la excepción de los dos primeros libros de poemas de Guillén, todos los volúmenes más importantes de la poesía negra, así como su única novela, *¡Ecué-Yamba-O!* (1933) de Capentier, se publicaran cuando el afro-antillanismo estaba ya en su fase de declive. *Nuevos*, de Pedrozo, apareció en 1933, *Cuaderno de poesía negra*, de Ballagas, *Bongó* de Guirao, *Acento negro* de Gómez Kemp y *West Indies Ltd.* (un texto en muchos sentidos transicional que incluye pocos poemas negristas) de Guillén, se publicaron en 1934. *Tuntún de pasa y grifería* de Palés, aunque se completó en septiembre de 1933, no se publicó hasta 1937, el mismo año que vio salir el primer número de *Estudios Afrocubanos*, órgano oficial de la Sociedad de Estudios Afrocubanos Contra los Racismos, fundada por Ortiz y otros en 1936. Dos importantes antologías: *Antología de la poesía negra hispanoamericana* de Ballagas y *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937* de Guirao, no se publicaron hasta 1935 y 1938, respectivamente. *Lira negra* de José Sanz y Díaz y *Mapa de la poesía negra americana* de Ballagas aparecieron aun después, en 1945 y 1946.

Lo que muestran estas fechas no es tanto una continuidad del negrismo en Cuba y Puerto Rico, sino la difusión más general de los textos escritos durante finales de los años 20 y principios de los 30, cuyo impacto inicial sucedió sobre todo en la región del Caribe (y en Europa) y no tanto en otros países hispanoamericanos. Esto explicaría por qué la poesía negra escrita fuera del Caribe no comenzó a florecer realmente hasta finales de los años 30. Los más notables de entre los poetas afrohispanos continentales que comenzaron a publicar durante el auge del afroantillanismo son los peruanos Enrique López Albújar (1872-1960) y Vicmedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992), los colombianos Jorge Arce (1908-1994), Hugo Salazar Valdés (n. 1926) y Juan Zapata Olivella (n. 1922), los guineanos Virginia Brindis de Salas y Pilar Barrios (1889-1974) y los ecuatorianos Silvestre Ortiz (n. 1914) y Nelson Estupiñán Bass (1912-2002).

En la tierra brava. *Poemas afroyungas* (1938) de López Albújar, más conocida por su novela *Matalaché* de 1928, continúa en gran parte el regionalismo indígena de sus *Cuentos andinos* (1920). Pero también incluye varios poemas, como «La diosa gloriosa» y «El culén» que tematizan la mezcla racial en Perú, un tema el que se estima que sólo un uno por ciento de la población se puede definir como negra (*afroyunga* o *chinachola*, se refiere a mestizos de ascendencia negra indígena). Mientras que los experimentos formales de López Albújar apenas trascienden más allá del uso ocasional del discurso vernáculo (en «¿Jura, chi-