

Si en algún país de América el impenitente racial se impone cada vez más profundamente en la conciencia nacional con un porcentaje considerable, ese país es Cuba. La tercera parte de la población de la isla es de origen africano. Ni los Estados Unidos, ni el Brasil, con ser los dos países más nutridos de negros, presentan una fusión tan profunda en el mismo crisol de razas distintas. En Estados Unidos la separación y el prejuicio alejaron siempre una natural conjunción: corren ambas razas paralelamente, las interferencias son cada vez más imposibles. Por esta razón la raza negra se conserva en aquel país con un sentido de independencia y personalidad, que no acusa la indecisión del mestizaje.

La influencia predominante de lo negro en la formación etno-espiritual de Cuba no se puede negar razonablemente. Sin embargo, como todas las verdades, la influencia negra en Cuba ha sido negada en más de una ocasión. Y ha sido precisamente en la música, en donde se observa más indubitable, por el compositor y crítico musical Eduardo Sánchez de Fuentes.

Afirma el citado musicógrafo que el mayor aporte en la música cubana no es africano, sino de origen siboney y español, y en los escasos géneros típicos que ostentan esa influencia, ella es exclusivamente rítmica. Apenas si para la rumba, la antigua clave o el ya olvidado Tango Congo, admite la predominancia rítmica de lo negro.

Resulta más que probado que la influencia siboney es apenas visible; y es lo siboney, como lo charrúa para nosotros, una reminiscencia del pasado. "No existe — dice Miss Roberts — ninguna obra de historia que incluya ejemplos musicales de esas gentes, de sus gamas o de sus escalas ni de su literatura".

Y aun admitiendo que el bolero, la guajira y aún la Guajira procedan directamente de España; es indudable que visible o invisiblemente, consciente o inconscientemente lo negro sobrenada en la psicología del pueblo cubano.

Donde quiera que se observe lo rítmico o lo melódico, surge lo negro; y ya en la canción popular, ya en la copia anónima, en los cantos de los cabildos, o en la narración folklórica, el atavismo negro aparece; como:

**"Grito de la tierra
lóbrega diatriba
del dolor remoto
silaba exclusiva"**

como lo expresa José Manuel Poveda en su poema.

El blanco quiere ocultar lo negro aunque pervivan en él atavismos africanos y frente a ese imperativo ineludible que es la fuerza de su sangre, la manía del ocultamiento se extiende al negro mismo, y es el negro entonces el que quiere ocultar lo negro. Recuérdese la anécdota de aquellos negros que reunidos para protestar contra el son terminaron entonando un son formidable, en coro, unánime y caliente.

Y Guillén, que cita la anécdota, ha dicho en versos significativos como no es posible luchar contra ese bono que suena oculto aun en el más fino y disimulado:

**"Aquí el que más fino sea
responde si llamo yo"**

El negro penetró en el afán constructivo de la nacionalidad por una puerta abierta: la insurrección, y no fué solamente sumiso esclavo, sino guerrillero. Allí su heroísmo alcanza proporciones no superadas. Entre nosotros los batallones de pardos y morenos cumplieron una epopeya heroica que aun no ha sido escrita, contribución anónima que no cristaliza en un Maceo, en un Juan Gualberto Gómez.

Entre las primeras manifestaciones de la poesía cubana, que empieza a fines del siglo XVIII, nos encontramos con un poeta de raza negra Juan Francisco Manzano, que pensó y actuó con una mentalidad de blanco. Como lo observó Guillén en la época de Manzano todos los poetas blancos eran españoles y los poetas negros eran todos blancos.

Manzano fué esclavo desde su nacimiento hasta el año de 1837 en que Domingo del Monte y Valdés Machuca y otros intelectuales liberales, compraron su libertad por la suma de quinientos pesos.

En su poesía de una diáfana exultancia y de un gusto sereno palpita la sensibilidad de un hombre que a pesar de la terrible opresión que ha pesado sobre él durante treinta años, sólo atina a decir:

**"Treinta años ha que conocí la tierra
Treinta años ha que en cedior estado
Triste infortunio por doquier me acalta".**

En la Oda a la luna y a la música, de innegable belleza formal ambas, es un idealista diáfano, un romántico al estilo de Heredia y su sensibilidad tan desviada de



DIEBUJO DE SIFREDI

LA POESIA NEGRA CUBANA

su color y de su raza tiene mucha semejanza con la de Plácido, el mulato.

Manzano no fué una excepción en el mundo ignorado de la esclavitud. El esclavo no es capaz de sentir nada más que la sumisión o la reverencia. Plácido en Cuba, Cruz e Souza en el Brasil, Phyllis Wheatley en los Estados Unidos, como Coleridge Taylor en Inglaterra, señalan en la poesía o en la música idéntico estado de espíritu, en la poesía pura que cultivan expresan un conformismo saludable, una euforia social agradable y sonriente, que apenas revelarían el fondo oculto del dolor esclavo. ¿Es acaso una forma característica de reaccionar del mulato? ¿Debemos atribuir, probablemente, al cruce de sangres esta modalidad?

Desde entonces el negro se ocultó en la literatura cubana. Aun hoy, se descubre a Manzano o a Plácido a través de la poesía mulata y los ensayos comprensivos de la nueva crítica que encabeza Fernando Ortiz. Son las vidas de estos poetas como hitos para explorar la influencia del negro en la formación de la nacionalidad cubana.

En la poesía cubana el negro pasa inadvertido durante muchos años. Desde Manzano a Guillén hay un largo período de incompreensión, de abandono, de vacío.

La época de Manzano y de Plácido corresponde a la esclavitud que se oculta por temor a la vigilancia. Hay una represión en cierto modo explicable por la situación de inferioridad en que se encuentra el esclavo con relación al amo. Escribir en aquella época era para el esclavo como una forma del heroísmo. Manzano nos cuenta en su "Autobiografía" de que medios se valía para ocultar su producción hurrieda a las horas de ruda labor en el batey.

Hasta que en 1912 aparece la moda de lo negro. Viene este grito de África a Europa en las esculturas negras del Yoruba y del Camerún, en los comprensivos estudios de Frobenius y de América a Europa con el jazz. Doble corriente. Esta conjunción de América y África en el corazón de Europa ya se había manifestado en la poesía castellana, en los aportes precursores de Cóngora y Lope de Rueda. El negro había penetrado no sabemos como en Europa, tal vez en la goleta que volvía de las Indias y donde el negro que ya era tráfico y mercancía se había escurrido silenciosamente.

El jazz solamente ha podido expresar uno de los aspectos del alma del negro, el de su ruidosidad desesperada. Los blues traducían la tristeza de la plantación, fatiga lenta que se estira como una queja. El jazz, por el contrario, apareció con sus estridencias de bronce, dinamizando a la humanidad, haciéndonos creer que el negro sacudía su pureza para conquistar el mundo. En verdad, el negro no conquistó al mundo con el jazz, pero transformó con su síncopa ruidosa la serena atmósfera creada por el debussyismo, Milhaud, Ra-

vel, Stravinski, Satik, sintieron atraídos por el jazz, como Picasso y los cubistas por las esculturas de Yoruba y Camerún. Era el negro que entraba de esta manera en el santuario del arte para transformarlo. La burguesía, después de la guerra sintió una enorme depresión y la necesidad de un impulso desesperado. La decadencia iniciaba su curso inevitable y el jazz vino a suministrarle el narcótico que necesitaba. La desesperación dolorosa de la raza negra, expresada esta vez en estridencia, llenó admirablemente el vacío de la burguesía y su afán de olvidar.

Llegó la moda de lo negro hasta América, pero el negro desde hace tiempo ya estaba ubicado en su ambiente: era tan americano como africano, pero además era un producto distinto del trasplante y la mestizaje. Aun en la literatura americana existió la tradición de lo negro expresada satírica o sentimentalmente: La cabaña del Tío Tom, la novela de Isaac, los poemas festivos de Acuña de Figueroa. Algún pintor como Figari para traer al negro al arte nuestro sólo debió mirar a su pasado. Lo que fué moda, novelaría pasajera, japonésimo malarreniano, se convirtió en nosotros en evocación de nuestras ricas tradiciones o en comprensión humana: ellos vieron lo pintoresco del negro — y nada más falso que el negrismo de Morand y de Gómez de la Serna, ironizando sobre lo negro postizo llega hasta escribir una novela en negro, con todo lo falso y convencional de la nueva moda; otros vieron su naturaleza profunda y humana.

Como lo hace notar Guirao, en el prólogo de su "Orbita de la poesía afrocubana", fué esta moda la que sirvió de fermento para despertar en Cuba la pasión del negro. En Cuba teniam al negro adentro; pero no lo veiam. Fueron estas corrientes superficiales las que provocaron la hondura de otra corriente que viniendo de adentro hacia afuera coloca al negro en su verdadero lugar.

Cabe a Tallet, a Guirao y a Poveda la nota precursora en el tema negro cubano; negro era apenas dar el lá. Tallet crea un José Encarnación que tendrá que ser completado por Vito Manué, o por Papá Montero, zumbra, comalla y rumbero.

Ya en Nicolás Guillén —se encuentra una expresión más definida en la poesía afrocubana. Mestizo de raza, hay en él el cruce de lo afro-español. Sabe penetrar profundamente en el ritualismo negro, en el folklore cubano, abriendo de par en par las esclusas de lo subconsciente. Guillén no tiene comparación con ningún otro poeta. Todo lo que en Ballagas o en Palés Matos es adaptación de palabras negras, pregones, onomatopeyas a formas más o menos bellas, en Guillén es instinto impetuoso que se desborda, fruición mulata. Es un poeta de selva o de manigua.

El negro no ha sido comprendido nunca: se le desconoce o se le desprecia. Muchos de los que creen ahondarlo, apenas llegan a la superficie. En Guillén hay

una compenetración con el alma negra que recorre todas las gamas, desde el dolor desgarrante y la superstición, hasta la ironía patética. Y sin embargo, la poesía de Guillén no es verdaderamente negra, es negri-blanca, mulata. La verdadera poesía negra es norteamericana. En Dunbar, en Weldon Johnson, en Hughes, en Cullen, en Mc Kay se encuentran las maneras y decires personales y propias del negro.

En "Songoro Cosongo" nos sorprendió Guillén con sus ritmos negros auténticamente registrados en sus pequeños poemas, motivos de son. En poesía popular, folklórica de la más rica expresión. Es son poesía, como el otro es son música.

Compone Guillén sus poemas con elementos muy simples. La onomatopeya es la nota predominante y a menudo excesiva. ¿Es sólo ritmo, es solo danza, es solo jazz la poesía negra? Regino Pedrosa, ya visumbra este problema cuando dice en su poema "Hermano negro":

**¿No somos más que negros?
¿No somos más que jácaras?
¿No somos más que rumba, lujurias negras
y comparsas?
¿No somos más que mueca y color
mueca y color?...
Da al matado, con tu angustia rebelde,
tu humana voz...
¡y apaga un poco tus maracas!...**

A veces en Guillén no hay nada más que ritualidad. El poema Sensemayá — canto para matar una culebra es solo ritualidad. Recitado por Eusebia Cosme, al decir de Ramón Lavandero nos pone en presencia de una danza litúrgica y revive durante un minuto un rito ancestral. La misma impresión nos produce su poema "El Guije" en el que evoca el terror producido en una madre negra por ese ente fantástico que tiene su habitación en el río Yayo, de donde sale a sus excursiones nocturnas y tiene la forma de un cetáceo, cabeza de negro y cola de pescado.

La poesía de Guillén no es poesía negra, sino mulata, pero si no es negra — como tiene que ser necesariamente la norteamericana — es, en cambio, auténticamente cubana, es el resultado de un cruzamiento de razas en el que predomina la nota blanca sobre la negra.

Se ha dicho que la poesía negra es una invención de los blancos. Esto es verdadero en parte, si tomamos únicamente en cuenta como aporte a lo negro la obra de Vachel Lindsay, la "rapsodia negra" de John Powell, las danzas africanas de Villalobos, o las danzas afrocubanas de Roldán o Caturra. No hay que olvidar que hay una poesía o arte negro, una poesía de negros, y una poesía sobre los negros. El caso de Ballagas, poeta de riquísima sensibilidad es bien característico. Ha pretendido penetrar en lo más profundo del alma negra. ¿Lo ha conseguido, acaso? Tal vez no por habérselo propuesto con demasiada intención.

En cambio, esa afirmación excesiva nos llevaría a desconocer el papel que en la poesía negra americana le cabe a los poetas de Hughes, de Dunbar, sobre todo, a los de éste último y los del admirable Sterling Brown. Si es cierto que muchos negros han pensado como blancos — y algunos blancos por excepción y rara compenetración del espíritu de otra raza piensan y sienten en negro, es cada día mayor el número de negros ilustres que contribuyen a la cultura universal.

En el arte cubano, Teodoro Ramos Blanco, un negro, eleva la escultura a un plano superior — y es el pintor Alberto Peña, con su magnífico retrato de Maceo, y Eusebia Cosme, con su admirable arte de recitación, quienes demuestran la falsedad de creer al negro incapaz de valer por sí mismo.

Creemos que la poesía negra tiene un magnífico porvenir. Aquellos que como Tallet, Guirao y el que habla hemos dado la nota inicial, nos podemos considerar orgullosos de la evolución de estas formas fragmentarias.

Valores nuevos aparecen y en ellos se entrecruzan las mezclas raciales más curiosas. Regino Pedrosa, extraña mezcla de chino y negro, que tiene una delicadeza de jaca oriental y su dureza de canto de rebelión y Marcelino Arozarena, que en su "Cumbelé Macumbelé" pone su fiebre y su sandunga negra e Ignacio Villa, cuya obra popular se confunde con los cantos anónimos de los cabildos, antecedente folklórico de la poesía que tratamos.

Weldon Johnson ha dicho que el día en que la raza negra alcance un nivel intelectual muy alto como para equipararse con el genio de la raza blanca en la creación literaria y artística, podrán desaparecer muchos prejuicios e incomprendiones inexplicables.

Creemos que la raza negra está en camino de alcanzar esa nivelación superior, y que de Indomérica saldrá ese poeta máximo del futuro de la raza negra.

Rafael Pereda Valdés