VISITA Y ROBO AL MUSEO:
REVISIONES DEL NEGRISMO CLÁSICO Y PROPUESTA DE UN NEGRISMO FEMENINO

By

DANIA ABREU-TORRES

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

2010

© 2010 Dania Abreu-Torres

A mi familia. A Danika. A Isabella.

ACKNOWLEDGMENTS

First of all, I want to thank God for the strength and perseverance he gave me during this long process. I want to acknowledge the help, encouragement, and support of my family and friends. I want to thank my father, Manuel, for teaching me to read good literature; my mom, Eva, for letting me read anything and with no censorship; and my siblings, Manny and Evita, for their love and kind words when needed.

I also want to acknowledge the work, patience, and guidance of my advisor, Dr. Efraín Barradas. From the day we met, he always trusted in my abilities and helped me to develop them with wisdom. I also thank my committee, Dr. Andrés Avellaneda, Dr. Reynaldo Jiménez, and Dr. Milagros Peña, for their support and continuos assistance during this process.

I want to acknowledge as well the help and work of Richard Phillips and Paul Losch from the University of Florida Latin American Collection at George A. Smathers Library. I really appreciated their help and support through all these years of research. And last, but not least, I want to thank my husband, Antonio Vergara, for teaching me how to critically appreciate every cultural and political manifestation.

TABLE OF CONTENTS

page

ACKNOWLEDGMENTS 4

ABSTRACT 7

INTRODUCCIÓN 9

ÓRBITA DE LA CRÍTICA NEGRISTA: REPRESENTACIONES, DISCUSIONES Y REAPRECIACIONES 16

Introducción 16
Características y Propuestas sociales: Un Canon Incipiente (1930-1960) 17
Creación y estabilización de un movimiento 17
Las historias literarias y el Negrismo 26
Nuevas apreciaciones: Punto de transición 38
Negritud o Negrismo: Consolidación de un Margen Canónico (1970-1990) 40
Búsqueda de una genealogía 40
En búsqueda de una legitimación discursiva 44
En búsqueda de la precisión discursiva: El conflicto mulato 51
Búsqueda de un nuevo modo de lectura 57
El Debate de Representación: Los Límites críticos del Negrismo en el Canon (1990-2000) 63
Rompiendo la estabilidad 63
Nombrar la inestabilidad 74
Conclusión 81

REVISIONES TRANSCULTURALES: LA POESÍA DE NANCY MOREJÓN 84

Metodología de una Lectura Transcultural 84
Presente Nancy Morejón: Revolución, Raza e Historia 87
Morejón, Guillén y la Revolución Cubana 88
La obra de Nancy Morejón 95
Presente Nicolás Guillén 98
Lo popular y la identidad: Familia y cotidianidad 109
Revolución e historia: La mujer nueva, la mujer negra y la mujer de Nancy Morejón 122
Para una Poética del Negrismo Femenino: Primera Característica 128

TRANSCULTURACIÓN EXPRESIVA: LA POESÍA DE ÁNGELA MARÍA DÁVILA Y LA PALABRA PRECISA 131

Luis Palés Matos y su Tuntún: Proyecto Cultural y Ficción Fundacional 136
Desde la Prensa: “Ánjelamaría, puertorriqueña, negra y casi cimarrona” 142
Animal Fiero y Tierno: Primitivismo, Historia y Transculturación 151
La Querencia: En Honor a los Ancestros y a Filí-Melé 162

Segunda Característica del Negrismo Femenino: Conciencia de la Palabra Precisa 177

ESPACIO DE TRANSCULTURACIÓN: LA POESÍA DE SHEREZADA VICIOSO Y LA RECONCEPTUALIZACIÓN ESPACIAL DE LA NEGRITUD EN LA ESPAÑOLA 179

Santo Domingo y Saint Domingue 181
El Complejo Negrismo Dominicano 193
Manuel del Cabral y la Ambivalencia de la Otredad 195
La poesía de Sherezada “Chiqui” Vicioso: Mapa de un Viaje y Geografía de una Identidad 204
El mapa del viaje: Viaje desde el agua y Un extraño ulular traía el viento 207
Geografía de una identidad caribeña: Internamiento y Eva/Sión/Es 220
Tercera Característica del Negrismo femenino: La Relocalización y Transculturación Geográfica 233

CONCLUSIONES: LA POSIBILIDAD DE UN NEGRISMO FEMENINO 236

BIBLIOGRAFÍA 249

BIOGRAPHICAL SKETCH 257

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

VISITA Y ROBO AL MUSEO:
REVISIONES DEL NEGRISMO CLÁSICO Y PROPUESTA DE UN NEGRISMO FEMENINO

By

Dania E. Abreu-Torres

December 2010

Chair: Dr. Efraín Barradas
Major: Romance Languages

Hispanic Caribbean literature has a place in the Latin American canon thanks to the black poetry movement of the 1930s and 1940s, the Negrismo. Nevertheless, the appreciation contemplated in the literary histories was only focused on the exotic figure of the black woman and the rhythmical language that represented the African heritage. Consequently, many scholars disregarded the Negrismo as part of the negritude movement that the Harlem Renaissance in the United States and the French Négritude represented. It was considered as a wrong portrayal of the black man and African heritage. Most of these readings were imposed from a different context that does not apply to the Caribbean reality.

The objective of this research is to deconstruct these appreciations and revalidate the Negrismo as part of the negritude movement. In order to fulfill this, the poetry of Nancy Morejón from Cuba, Ángela María Dávila from Puerto Rico, and Sherezada Vicioso from Dominican Republic will be analyzed. This analysis departs from the proposal that these poets reconfigure the Negrismo by reappropriating some of its characteristics and, through a transcultural process, offer a new poetic perspective: the

Negrismo femenino. This new discourse rescue the Negrismo from the literary histories and renew it as a movement that still applies to literature nowadays and give critical tools that help to understand Caribbean literature and its complexities.

CHAPTER 1
INTRODUCCIÓN

Literature has an intimate relationship with theory. Literary images, like social selves, have to be pushed over the cultural limits…

–Maggie Humm, *Border Traffic*

El Negrismo es un movimiento poético vigente y a la misma vez olvidado. Su impacto en la poesía de hoy día es fuerte, pero no evidente. Las composiciones onomatopéyicas y rítmicas que caracterizaron la poesía de los representantes más importantes del Negrismo, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén y Manuel del Cabral, no es lo que define la poética contemporánea. Sin embargo, la temática y los postulados sociales que estos poetas defendieron en la década de 1930 y 1940 sí pueden evidenciarse en las propuestas de escritores recientes, especialmente en el énfasis cultural afrocaribeño. El Negrismo, no obstante, ha quedado relegado en los estudios literarios como un movimiento arcaico. Ya dentro del canon se considera como una poesía anticuada y sin posibilidad de una interpretación más relevante a lo contemporáneo. Estudios y antologías recientes intentan rescatar al Negrismo y ampliar sus horizontes críticos, ya sea a niveles temáticos como discursivos.

El objetivo de esta investigación es aportar a la discusión del Negrismo como movimiento vigente e igualmente extender su discusión a la poética contemporánea caribeña. Se analiza también cómo esta poesía moderna resiste o continúa la influencia del movimiento. Esto se hace a través del análisis de la obra poética de Nancy Morejón, Ángela María Dávila y Sherezada Vicioso. Parte de su obra tiene una relación dialógica con los poetas representativos del Negrismo en el Caribe hispánico. El diálogo recupera y transforma las propuestas del movimiento, lo que produce una poética que llamo Negrismo femenino.

Mi aproximación crítica se basa en algunos postulados del feminismo. Me fundamento en lo que Maggie Humm llama la literatura femenina del borde o la frontera. Comenta esta crítica en el prefacio a su libro Border Traffic (1991): “Feminist criticism locates the relation of women’s literary experience to her life experience in a place of struggle: on the border between literary construction and the turn towards transformation.” (vii) Las poetas que se analizan en las próximas páginas mantienen una conversación, como ya he mencionado, con los poetas del Negrismo, pero desde su propio contexto histórico y personal, sus experiencias como mujeres, escritoras y activistas políticas e intelectuales de su país. No obstante, la incorporación de su biografía en el análisis no es anecdótica. Como advierte Sara Suleri en su artículo “Feminism Skin Deep” (1995): “Lived experience… serves as fodder for the continuation of another epistemology, even when it is recorded in a ‘contestatory’ position to its relation to realism and to the overarching structure of the profession.” (143) La lectura e interpretación biográfica en esta investigación responde únicamente al posicionamiento que toman las poetas frente al Negrismo clásico. La advertencia de Suleri es válida, pero no se toma aquí al pie de la letra. La escritura femenina como escritura de frontera marca su diferencia a través de la deconstrucción de los paradigmas que la definieron en el discurso patriarcal, tanto a nivel literario como social. Por lo tanto, se necesita hacer referencia a sus experiencias personales. La anécdota, sin embargo y como señala Suleri, no debe ser el único medio de revalidación. Tal y como sugiere el epígrafe, el texto literario es un ente vivo que requiere de múltiples lecturas que permitan una interpretación y, finalmente, la creación de una teoría. Junto a la anécdota hay que incorporar otros elementos críticos.

El concepto crítico y fundamental del análisis poético de Morejón, Dávila y Vicioso que se toma en cuenta en esta investigación es la transculturación. A través de los capítulos, se sugiere que las poetas hacen una lectura transcultural del Negrismo y, por ende, fundan un nuevo discurso negrista. La definición que se da de la transculturación está íntimamente relacionada a la idea de Humm de la literatura de borde y a la propuesta de Silvia Spitta en su libro Between Two Waters (2005). Spitta propone la transculturación como un concepto móvil que explica un proceso de cambio en el choque de varias culturas. Éste impacta distintos discursos, desde el personal, el político, el lingüístico, el cultural, hasta el histórico. Spitta aplica el concepto a diversas manifestaciones de frontera como la literatura de mujeres mexicanas y chicanas. En los capítulos siguientes, este proceso de transculturación se hace evidente en la adaptación poética que Morejón, Dávila y Vicioso hacen del Negrismo clásico, su lenguaje, sus imágenes y, sobre todo, sus representaciones femeninas.

El primer capítulo hace un repaso amplio de la crítica del Negrismo clásico. Desde 1930, poetas, escritores e intelectuales dieron una interpretación al movimiento negrista y describieron su impacto en las letras latinoamericanas, especialmente como movimiento representativo del Caribe. Consideraban que su propuesta fundamental era el rescate de la herencia africana y la importancia del negro en la sociedad, la cultura y la nación. Sin embargo, en 1960 la crítica descartó al Negrismo de los proyectos sociales que el Harlem Renaissance estadounidense y la Négritude francesa defendían. Estas valoraciones se fundamentaban en la distinción marcada entre blanco y negro, sin tomar en cuenta el mestizaje y la concepción de raza distinta en el Caribe. No es hasta la década de 1990 e inicios del 2000 cuando se comienza a gestar una

lectura distinta de la poesía negrista y de la situación racial en las islas caribeñas. En esta última crítica es en la que el concepto de transculturación introducido por Fernando Ortiz en Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940) se hace relavante y se utiliza para definir las interacciones culturales del Caribe. Este capítulo también sirve como introducción a las características del Negrismo que eventualmente heredan y reconfiguran las poetas contemporáneas que se analizan.

El capítulo dos está dedicado al análisis de la poesía de Nancy Morejón. En éste se estudia su relación e interacción temática y formal con la poética de Nicolás Guillén, el escritor más reconocido del Negrismo cubano. Morejón reconoce desde muy temprano en su obra la influencia que Guillén tuvo en la misma, lo que se ha afirmado en varias aproximaciones críticas. Sin embargo, no se ha enfatizado qué del Negrismo ella heredó. Lo que se presenta en este capítulo es que Morejón reestructuró las propuestas negristas de Guillén, especialmente la imagen de la mujer y su reinscripción en la historia. Al igual que su maestro, la poeta pasa por una evolución poética que la lleva a temas más colectivos, pero sin olvidar subrayar sus raíces y herencia africana. A través de este diálogo constante con Guillén, Morejón propone la revisión histórica de la mujer negra como la primera característica del Negrismo femenino. Esto lo consigue en una relectura de la simbología, imaginería y el espacio limitado que construía a la mujer en la poesía negrista de Guillén. Morejón le ofrece una voz y un trasfondo histórico que no poseía la mulata y la mujer del Negrismo.

La poesía de Ángela María Dávila se analiza en el tercer capítulo. La estructura y lenguaje críptico de su poesía no permiten dar una lectura de la influencia del Negrismo tan evidente como en Morejón, pero hay detalles y propuestas discursivas en las

imágenes que construye su obra que permiten establecer esta relación. Luis Palés Matos es el poeta negrista que influye en su obra. De él Dávila recoge las postulaciones del primitivismo. En su primer poemario, Dávila sugiere que para revisar la historia que rodea a la voz poética es necesario regresar a los orígenes. Sin embargo, el origen que propone no es el mismo origen africano de la poesía de Palés Matos. El suyo es uno personal e íntimo que ya incluye la herencia africana y no tiene que explicar. Se acerca a la historia personal y propone transformar el colectivo desde la misma. Esto lo logra a través de la representación de imágenes y uso de palabras recargadas de significados que permiten múltiples interpretaciones de la historia con el fin de proveer una definición y determinar la función del individuo en la misma. Esta historia personal también se plantea en su segundo poemario. Aquí la influencia del Negrismo es más clara ya que emplea la figura de Filí-Melé, la mulata de la última poesía de Palés Matos, como referencia para construir una nueva mujer por medio de la reconfiguración de palabras y de imágenes facilitadas por otras poéticas, como las de los místicos y la poesía del puertorriqueño Juan Antonio Corretjer. La segunda característica del Negrismo femenino que se concretiza en su obra es la renovación del lenguaje que representa la historia de la mujer y la del colectivo por igual. Este lenguaje tiene que ser preciso, no en tener referencias explícitas, si no en dar múltiples posibilidades de interpretación que abran diferentes alternativas de recrear la historia.

Por último, en el capítulo cuatro se presenta la poesía de Sherezada Vicioso. La dificultad de la poesía de esta autora reside en el contexto de la historia racial conflictiva de la República Dominicana. Las relaciones entre este país y su vecino Haití siempre han sido complicadas y han repercutido en la definición nacional. Vicioso

adopta una visión conciliadora de estos dos países e intenta rescatar la herencia africana que se negó durante la dictadura de Rafael L. Trujillo. Ella parte de los planteamientos ofrecidos por la poesía de Manuel del Cabral, el representante del Negrismo dominicano, especialmente en Compadre Mon (1943). Este poemario cambia la perspectiva prejuiciada sobre el negro al representar un haitiano que ayuda al personaje principal. Compadre Mon reconoce a través de éste similitudes entre un lado y otro de la frontera. De la misma forma, Vicioso traza un mapa de redefinición e inclusión de la herencia africana en la República Dominicana al incluir al haitiano como igual. En esta propuesta son determinantes la influencia de la diáspora dominicana y la introducción a un discurso caribeño más amplio. La poeta rescata el discurso femenino, al igual que Morejón y Dávila, pero su idea se centra en revolucionar la geografía de la República Dominicana. Para ella, y según su poesía, las fronteras entre Haití y la República Dominicana son sólo físicas, pues no hay fronteras ideológicas. Ambos países comparten una historia que los hace parte del Caribe. La tercera característica del Negrismo femenino que expone es borrar las fronteras geográficas e ideológicas y extender la poesía nacional hacia consideraciones caribeñas más amplias que subrayan la herencia africana y la influencia de otras culturas en su país.

Cada capítulo en esta investigación ofrece una conclusión que explica cómo cada poeta es parte y define el que llamamos Negrismo femenino. Esto se retoma en las páginas que concluyen el análisis. Aquí se responde finalmente a la pregunta sobre el carácter del Negrismo femenino: cómo funciona y qué otras autoras pueden incluirse en el mismo. Igualmente, el Negrismo clásico se revalida en la reconfiguración poética que estas escritoras exponen y lo renuevan como movimiento canónico. Nicolás

Guillén, Luis Palés Matos y Manuel del Cabral funcionan como mentores en la poética de Morejón, Dávila y Vicioso, pero no determinan la misma. Su poesía está atravesada por múltiples discursos políticos, sociales e históricos que influyen en sus países de origen. La importancia de sus planteamientos está en que ninguna afirmación poética es estática –como intenta hacerse en el canon y las historias literarias- sino móvil, transcultural y constantemente en el borde de la redefinición.

CHAPTER 2
ÓRBITA DE LA CRÍTICA NEGRISTA: REPRESENTACIONES, DISCUSIONES Y REAPRECIACIONES

Introducción

El Negrismo surgió como movimiento literario y cultural a consecuencia de una colaboración simultánea de creación y crítica. Escritores como Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, Ramón Guirao y Nicolás Guillén, entre otros, modelaron una estética particular entrelazada con un propósito social y cultural antillanista. Intelectuales como Fernando Ortiz y Juan Marinello, en sus inicios, Mónica Mansour y Richard Jackson, en su desarrollo, y Lourdes Martínez-Echazábal, Jerome Branche y José F. Buscaglia, recientemente, trascendieron esta estética local y la consolidaron en un movimiento de potencial canónico latinoamericano que subrayó su especificidad caribeña hasta nuestros días.

El Negrismo formó parte del proyecto nacional y de definición de la identidad caribeña y latinoamericana. Dirigió con pie firme una revolución de visión de mundo que reavivó el discurso del mestizaje postulado por José Martí. Este discurso determinó tanto la definición de una identidad nacional como la construcción de un canon literario que manifestara esta ideología. La interrelación de ambos mecanismos sirvió para crear una diferencia regional. La crítica que se formó alrededor del movimiento negrista, por lo tanto, giró en torno a dos ejes: (a) la instauración de un movimiento canónico a través de la identificación de características literarias y los poetas representativos de la especificidad nacional; y (b) la revaloración del negro como parte cultural y nacional de la sociedad caribeña mulata.

El primer eje tuvo una evolución sin dificultades y bien apreciada por todos los críticos del movimiento. El segundo, sin embargo, ha sido conflictivo y ha afectado la

estabilidad del primero. El discurso del mestizaje es el engranaje principal de la revaloración de lo negro, pero se cuestiona desde los inicios de la crítica negrista su objetivo primordial de distinción ante la metrópoli colonizadora. Surge, por lo tanto, el conflicto de representación, o cómo el poeta blanco puede incluirse dentro de un movimiento fundamentalmente de tema y representación del negro. La amplitud con la que se hace este acercamiento discursivo depende, claramente, del contexto del cual parte el crítico. El objetivo de este capítulo es hacer una revisión crítica que responderá a un movimiento discursivo dual entre la formación canónica y el problema y conflicto de representación del negro dentro de la poesía del Negrismo.

La aproximación que haré aquí tomará en cuenta la crítica del Negrismo que considero como la más importante y relevante a la discusión del movimiento. El análisis se fundamentará en una aproximación cronológica que presentará su evolución según el contexto de producción. El propósito de esta reconsideración crítica es subrayar la complicación conceptual y discursiva que se ha ido desarrollando sobre el Negrismo y cómo esta afecta la apreciación literaria de la literatura afro-caribeña posterior. Es posible ver tres momentos de formación crítica sobre y del Negrismo. Estos siguen un esquema cronológico: 1930-1960; 1970-1990; 1990 al presente.

Características y Propuestas Sociales: Un Canon Incipiente (1930-1960)

Creación y estabilización de un movimiento

La poética del Negrismo parte de la identificación de lo primitivo. Escritores de toda la zona caribeña hispánica respondieron a la lectura social que realizó Oswald Spengler en La decadencia de Occidente (1918). En este libro, Spengler retrataba el sentimiento de depresión cultural y artística en que cayeron las concepciones racionalistas del mundo europeo. África se convirtió en el lugar de un nuevo comienzo,

de lo primitivo, desde donde el ser humano surgió como ente pensante. Estudios antropológicos realizados a finales del siglo XIX se revisaron con nuevo interés, como por ejemplo La rama dorada (1890) de Sir George Frazier y El origen de las culturas africanas (1898) de Leo Frobenius. Este último también publicó una antología de cuentos, Decamerón negro (1925), la cual, junto a la Anthologie Négre (1921) de Blaise Cendrars, marcaron el imaginario vanguardista e inspiraron tanto a artistas como críticos de la cultura.

Poetas como Luis Palés Matos, Ramón Guirao y José Zacarías Tallet aprovecharon este interés para marcar una diferencia caribeña dentro de la poesía hispanoamericana. El ambiente primitivo que se presentó se va llenando de imágenes y formas que se repetirán y definirán la poética del Negrismo. La figura femenina, negra o mulata, sensualizada en su canto y el baile, el lenguaje onomatopéyico y el uso de jitanjáforas, el ritmo cadencioso de una métrica innovadora, la cual trata de imitar el ritmo de los tambores u otros instrumentos de las ceremonias africanas, son las características más sobresalientes de este movimiento literario. El nuevo manejo poético se distanció de la tradición española y rompió el paradigma de dependencia literaria que todavía mantenían los escritores a finales del siglo XIX e inicios del XX. Esta innovación estaba acompañada por la propuesta cultural que distinguió los discursos de la negritud de esta época. Le llamo “discursos de negritud” a todos aquellos discursos desarrollados durante las primeras décadas del siglo XX en los que se refería la imagen y figura del negro y el mulato como una de importancia nacional y

social y la que debía ser rescatada en conjunto a sus antecedenctes hitóricos[1]. En Sóngoro cosongo (1931), Nicolás Guillén[2] ofrece una nueva manera de lectura y de apreciación de la poesía negra al partir de las ideas martianas del mestizaje. Guillén escribe en su prólogo:

> [U]nos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos… étnic[os] de Cuba… La inyección africana en esta tierra es tan profunda… que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico…. el espíritu de Cuba es mestizo… Algún día se dirá: 'color cubano'.(240)

Aceptar la influencia africana como parte de la nación es el primer paso para entender esta poesía. El discurso nacional se expresa por medio de una proyección de armonía racial, pero es de constante lucha para recordar lo que diferencia, en este caso, a Cuba del resto de América Latina.

Luis Palés Matos en su artículo "Hacia una poesía antillana", publicado en El Mundo en 1932, amplía el proyecto nacional propuesto por Guillén. La identificación africana no sólo se debe dar desde el ámbito local, si no que debe trascender a todas las Antillas. El poeta respondía a una crítica hecha por José I. Diego Padró, en la que el autor afirmaba que los elementos afro-hispánicos tenían un valor "harto relativo", ya que, a nivel psicológico "el colono blanco destruyó al indio aborigen y disolvió, culturalmente, al negro esclavizado" (237). Palés Matos debatió esta visión hispanófila a través de una ideología pancaribeña que veía la diferencia en el "factor negroide entreverado en la psiquis antillana" (238). Según Palés, la cultura negra está viva en el Caribe, pero su manifestación está fusionada a la cultura blanca. Está de acuerdo con

[1] Sigo la idea desarrollada por Mayra Santos Febres en su ensayo "Por boca propia", publicado en su libro Sobre piel y papel (2005). Los "discursos de la negritud" son el *Harlem Renaissance*, la *Négritude* francesa y el Negrismo.

[2] Motivos de son fue publicado en 1930. Al igual que los poemas presentados de Palés Matos, Tallet y Guirao, este poemario sirvió para la postulación de nuevas formas de escritura, aún sin una propuesta cultural sistematizada.

Diego Padró sobre la posibilidad de que una cultura emigre a otra, pero esto no significa la pérdida de una, sino el "nacimiento de una actitud cultural nueva" (239), lo que apela al uso de un discurso mulato. La poesía negra, por lo tanto, se convierte en el estandarte ideológico de una nueva definición del caribeño dentro de una zona todavía identificada con el espíritu eurocéntrico.

Fernando Ortiz consolida esta combinación de poética innovadora y propuesta cultural en una serie de artículos dedicados al análisis de la poesía negra. La innovación de la misma se encuentra, según Ortiz, en sus raíces populares y folklóricas. En una reseña a "Motivos de son por Nicolás Guillén" (1930), elogia este primer poemario al poeta "[traducir] perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas" (222) de la música y los ritmos populares. Este folklorismo y vuelta al pueblo destaca, por lo tanto, el "alma cubana", la cual "hallará una y otra vez su fuerza en los brazos amorosos de su pueblo" (222). Tal y como Spengler propone una renovación de la cultura occidental teniendo al África como modelo original, Guillén propone en su poesia una renovación de la cultura nacional cubana que incluya al negro y sus manifestaciones en lo popular.

Ortiz amplía esta idea en su elogio a Eusebia Cosme en su artículo "La poesia mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora" (1934). Aprovecha la figura performativa de Cosme para crear una lectura de las características básicas de lo que llama "poesía mulata". El origen de la misma es histórica: consecuencia de la coexistencia de negros y blancos en la isla debido a la trata esclavista. El producto de este contacto es el mulato, figura que fue silenciada y quien "sufrió la presión centrífuga de dos mundos, del futuro que aún no lo aceptaba y del pasado que ya no lo

reconocía... la vida de lo inadaptado" (206). La poesía es, entonces, "hija de un abrazo inextricable de África y Castilla en la emoción, en el ritmo, en el vocablo, en la prosodia, en la sintaxis, en la idea, en la tendencia" (210). Estas características se resumen en el cuerpo y performance de Eusebia Cosme al recitar los versos de la poesía mulata. Ella es la representante de este nuevo pueblo que va asimilando una identidad nacional diferente y nueva.

En "Los últimos versos mulatos" (1935) resume, extiende y recoge estas ideas y las características más sobresalientes de la poesía, partiendo de un análisis sobre la obra de Vicente Gómez Kemp. Nuevamente la llama "poesía mulata" ya que se combina en ella una ideología discursiva del mestizaje. Advierte de esta manera sobre el peligro de recalcar un análisis del arte negro como pintoresco, sin notar la profundidad cultural que tiene, por ejemplo, la poesía de Luis Palés Matos y Ballagas, ambos blancos. La importancia de esta poesía está en la oportunidad cultural de usar el tema negro para hacer conscientes a los lectores sobre los problemas de raza (160).

La continuación a este artículo, "Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio" (1936), profundiza más en este aspecto al delinear las características que permitirán definir la verdadera poesía mulata. Como primer punto, afirma que "[u]na poesía puede tener tema negroide y llenarse de vocablos y giros de la masa parda de Cuba sin llegar a ser arte sustancialmente mulato" (29). El requisito primordial para que un poeta pueda crear poesía mulata está más allá de la técnica; está en el sentimiento y en el pensamiento. Ambas modalidades están en el ritmo, el cual "nadie puede recoger si antes no da a su mente el claroscuro del pensamiento mestizo" (33). La

producción y lectura de la poesía mulata está, por lo tanto, en la incorporación de una nueva perspectiva que repercutirá en la lectura y apreciación de esta poesía caribeña.

La estabilización de una poesía e ideal negrista en el Caribe trascendió las Antillas, gracias a estas primeras apreciaciones, y llegó a las costas del Ecuador, Colombia y Venezuela, en donde también hubo gran producción poética de tema negro. La proliferación artística de enfoque negrista puso en perspectiva la necesidad de sistematizar el movimiento dentro de su influencia en la literatura latinoamericana e internacional. El uruguayo Ildefonso Pereda Valdés intenta hacerlo en su introducción a la Antología de la poesía negra americana (1937), "La poesía negra en América". El autor subraya el interés hacia el tema negro en la poesía reciente en el Caribe, América Latina y Estados Unidos. La comparación que realiza del movimiento caribeño frente al Harlem Renaissance le resta importancia al primero, pues Pereda Valdés sugiere que el mismo no posee el poder de la negritud norteamericana, la cual busca "ejercer en su plenitud el derecho de ser negro" (9), no sólo la igualdad en la sociedad burguesa. El discurso del mestizaje antillano se debilita ante la interpretación de una búsqueda armónica desligada de la lucha contra el opresor blanco. Pereda Valdés es el primer crítico que marca la diferencia entre la negritud, la revolución negra por el negro, y el Negrismo, la revolución negra hacia una equidad negra y blanca identificada en el mulato. Olvida, sin embargo, el centro del discurso del mestizaje, la búsqueda de una identidad nacional.

El cubano Ramón Guirao también intenta sistematizar el movimiento de la nueva poesía negra en su antología Órbita de la poesía afro-cubana (1937-1938). En la introducción al libro, Guirao fundamenta sus ideas en la lectura de Spengler sobre la

renovación de la cultura occidental que busca integrar la cultura africana como influencia innovadora:

> Hemos visto que estas incursiones a las ricas vetas de la cantera negra no han alterado el destino social del hombre negro. La realidad es otra…. Se trataba de añadir una cuerda más al arco del artista occidental para solear un poco su arte, dramáticamente desvinculado de todo nuevo impulso de sangre y de impurezas primarias. (94)

Este pesimismo sobre el futuro del negro le lleva a afirmar que

> [n]uestra poesía afrocriolla es un eco de la moda negra europea; consecuencia más que iniciativa propia. Esta modalidad poética, importada por el criollo blanco, responde en lo medular a su condición de raza trasplantada que ha olvidado, por intrascendente, todo lo que le rodea para transmigrar más fácilmente a lo europeo. (96)

La cultura occidental se ha renovado, y de la misma manera, la cultura tradicional española se ha transformado en el Caribe con la influencia negra, pero no impactó la estructura social.

A pesar de ser un argumento que puede interpretarse como eurocéntrico, Guirao explica más adelante que

> [e]l modo negro, pues, no nace en Cuba como en Europa, sin tradición y alejado del documento humano. Tiene dimensión histórica y un futuro indefinible la lírica bilingüe de español y dialectos africanos, y puede, hermanada a la sensibilidad criolla, integrar la gran poesía vernácula…. (97)

Ramón Guirao, en su apreciación de la poesía de tema negro, presenta las vertientes temáticas que definirán la crítica posterior sobre el Negrismo. La posible consideración de esta poesía, por un lado, como parte del canon y propuesta social exitosa en la representación del negro y su afirmación como parte de la nación. El autor, al igual que Ortiz, hace hincapié en que es necesario aprovechar esta oportunidad de la apreciación blanca hacia el negro para profundizar en sus orígenes (96). El rescate cultural, por lo tanto, debe trascender lo social, tal y como sugiere Pereda Valdés

Fernando Ortiz propone una manera de rescate cultural a través de una presentación etnológica con potencial de reescritura histórica en su libro Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940). Distanciándose de términos antropológicos que considera incompletos, como “sincretismo” y “aculturación”, y los cuales tratan de explicar la consecuencia cultural de la coexistencia de varias culturas en choque, Ortiz introduce un nuevo concepto: la transculturación. Define este término como un proceso conflictivo por el que atraviesan las culturas en choque para sobrevivir. Esto tiene como consecuencia no una sintetización de fuerzas culturales, si no una transformación hacia algo nuevo y lo cual nunca tiene una completa definición, pues está en constante movimiento: “Todos convivientes, arriba o abajo... terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos *en trance doloroso* de transculturación a un nuevo ambiente cultural” (259, subrayo).

El dominicano Tomás Hernández Franco retoma y desarrolla esta última propuesta en sus Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas (1942), pero incluye y subraya la importancia del proyecto nacional. En su análisis, el autor equipara la influencia discursiva del mestizaje en América Latina y el mulataje en el Caribe. Hernández Franco establece una diferencia entre el indigenismo de América Latina y el Negrismo del Caribe, pues, aunque parten de un mismo propósito de definición nacional, la raíz de cada figura representativa desarrolla un discurso propio. El objetivo del crítico es legitimar el discurso mulato caribeño y hacerlo visible a la consideración internacional. El análisis de Hernández Franco, en cierto grado, revalida el discurso del mestizaje al subrayar la importancia equivalente de la búsqueda de la

identidad nacional y la legitimación del negro como parte activa de la nación. Pereda Valdés y Guirao pierden de perspectiva esta noción, sin la cual la garantía de una mejor situación social para el negro no es posible.

El Negrismo, hasta este punto, adquirió validez como canon literario. Contó con una poética particular –ritmo, de alusión popular, imágenes de celebraciones africanas, uso de la figura de la negra y la mulata como símbolos de sensualidad y representación de la africana, onomatopeyas y jitanjáforas-. Se identificó en una región, el Caribe hispánico, y poseyó un proyecto cultural que afectó el ámbito social. Falta, sin embargo, la comprensión hermenéutica de esta poesía, la cual parte de modelos totalmente distintos a los tradicionales.

Emilio Ballagas propone un modo de lectura que enfatiza la estética poética del Negrismo dentro de un contexto caribeño más amplio. En su tesis doctoral Situación de la poesía afro-americana (1946), Ballagas fundamenta su análisis en la afirmación de que “la poesía afroamericana no es obra exclusiva de los negros, sino de la colaboración blanca” (59). La representación de la cultura afrocaribeña puede darse efectivamente desde un poeta blanco o negro. La importancia reside en la estética que se propone y no en la experiencia directa, lo cual alude a una búsqueda de armonía racial. La propuesta de Emilio Ballagas continúa los fundamentos dados por Guillén, Palés y Ortiz al inicio de esta poética, al igual que el factor social que Pereda Valdés, Guirao y Hernández Franco discuten. Su aportación consta en subrayar la participación del poeta blanco, además de mantener en perspectiva el proyecto nacional. Estos mismos señalamientos Ballagas los continúa en la introducción a su antología Mapa de

la poesía negra americana (1946), al igual que le da un carácter canónico al apuntar que

> [e]n todas estas zonas la poesía mulata ha dado muestras muy estimables dentro del arte popular y del arte culto. Por todas estas consideraciones de mestizaje e interculturación; de vitalidad y lirismo, los poemas de Cullen y los de Palés Matos; de J. Roumains y de Pereda Valdés; Claude McKay y Jorge de Lima; de Adalberto Ortiz y Manuel del Cabral; de Rugeles y de G. Damás; representan a nuestro juicio y dentro de la jerarquía lírica de cada cual, un momento y acaso una necesidad de la poesía americana; una aventura hacia otro acento; no un modo único. Y tampoco una inevitable prisión del ánima en la malla del ingenio. (13)

La diferencia de la cultura negra no es exclusiva del Caribe; también forma parte de la estética y sensibilidad de otras zonas en la que la misma ha sido fundamental. La importancia de este último acercamiento de Ballagas reside en la inclusión del Negrismo en los discursos de la negritud, distanciándose de las afirmaciones de Pereda Valdés.

Esta primera etapa de la crítica logra una estabilización del movimiento que permite destacarse en la literatura caribeña. Poetas y críticos le dieron forma y lograron trascender a la literatura internacional. La recepción del Negrismo en las historias literarias determinó la consolidación canónica al igual que dio sus primeras interpretaciones fuera de la zona de producción.

Las historias literarias y el Negrismo

El esfuerzo de formación de un movimiento coherente y estéticamente diferente dentro del Caribe y de proyección internacional llegó a las historias literarias, en las que se tomó en consideración la innovación de la poesía negra. El tratamiento del Negrismo en las historias literarias está filtrado por la perspectiva que cada historiador quiere dar como parte de su agenda académica y política. Muchos de los señalamientos que los historiadores de la literatura realizan parten de las conclusiones de Fernando Ortiz,

Ramón Guirao y Emilio Ballagas, pero se describe el movimiento convenientemente a sus objetivos detallados en sus prólogos. Las historias literarias que paso a comentar no son las únicas, pero sí las que consistentemente aparecen en las bibliografías de referencia del momento como las más representativas de la literatura latinoamericana.

La Nueva historia de la literatura americana (1943) de Luis Alberto Sánchez es una revisión de un texto anterior, Historia de la literatura americana (1940). Sánchez amplía en esta publicación las reseñas a la literatura que se produce desde el Modernismo, época que considera es "cuando empieza el auge de nuestra cultura… Tal vez debiera llamar a esta etapa 'Nuestro Renacimiento'" (11). Esta idea muestra una actitud positiva sobre la literatura latinoamericana, al igual que una visión bastante hispanófila. Su objetivo es lograr una inclusión más directa de esta producción en el ámbito literario universal. Sánchez identifica tres tendencias poéticas: la del negro, "el grupo del Caribe con capital en Cuba"; la del austral, "con capital Santiago de Chile"; y la neoindígena, "de varia capital" (487). Sánchez describe el movimiento poético negro como uno de influencia popular, pues "[c]uando Ramón Guirao y José Tallet iniciaban la poesía negrista… ya vivían en germen esos ritmos… en el corazón de los mulatos y mestizos del trópico" (487). Su origen está en el primitivismo "en el brujo misterio de la selva indomada" (488) lo que explica su estética de combinación vanguardista y ritmos populares africanos. Estas características son: "sensualidad que estalla en alarido"; "iniciación de jitanjáfora"; "[g]rito, siempre grito, antes que enunciación", "pero armoniosa y monorrítmica como la rumba" (488).

El acercamiento que realiza Sánchez, sin embargo, está marcado por la hispanofilia que puede notarse en su selección de palabras: "El hispanismo *acecha*

vigilante cualquier *deserción* aun en Nicolás Guillén" (492, subrayo). Así presenta al Negrismo como un movimiento que abandona el centro hispano. El autor incluye la influencia hispánica como una manera de evitar un cambio poético demasiado radical. Esto se vuelve a presentar al comentar que "hay otro sector de la poesía cubana, *tan digno o más que éste* de ser conocido y celebrado: el puramente lírico" (494, subrayo). Le resta así importancia al Negrismo al evaluar la poesía pura -la "puramente lírica"- como más relevante en cuanto está más cerca de los modelos y postulados poéticos españoles tradicionales. Su comentario, por lo tanto, proyecta un conflicto racial y clasista – alta cultura versus cultura popular- que se repetirá en historias literarias subsiguientes.

La apreciación sobre el Negrismo que hace Luis Alberto Sánchez es puramente literaria. Para él, el contexto social no es importante, ya que lo que define la importancia de la producción es la estética innovadora que presenta la literatura latinoamericana. Falla, sin embargo, en no estudiar en detalle la poesía sobre los autores que menciona, como Nicolás Guillén y Luis Palés Matos. Esta es una característica de muchas historias literarias de la época. La limitación en la información de los autores y las caracteríticas del movimiento responde al didactismo práctico, pues, según ellos, el lector se encargará de buscar más información.

Pedro Henríquez Ureña publica Las corrientes literarias en la América Hispánica en 1945, en su versión en inglés, la cual se traduce al español en 1949. Este texto son conferencias que el autor ofreció en la cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard durante los años 1940-41. Henríquez Ureña subraya en su introducción que el texto no es una historia literaria, ya que su "propósito ha sido seguir las corrientes

literarias con la ‘busca de nuestra expresión’” (8). Sirve, sin embargo, como modelo histórico-literario al dar un panorama amplio de las características de cada movimiento y sus autores más emblemáticos.

El propósito del autor responde a la misma necesidad de la historia literaria de Sánchez: organizar la producción literaria latinoamericana dentro del ámbito de los movimientos universales, pero, a la vez, dar un trasfondo de motivación nacional para la creación escrituraria. La “busca de nuestra expresión” es la de la diferencia ante la potencia que dominó la zona –España- y las que continúan haciéndolo –Estados Unidos y Europa-. La mención que hace sobre el Negrismo está enmarcada en este propósito de validación contextual al incluirlo en el capítulo “Problemas de hoy”.

Para Henríquez Ureña, la poesía negra es consecuencia de un momento en que “el problema de la raza ha dejado de ser y ahora es un problema cultural y económico” (199). Intenta distanciarse del problema racial en Estados Unidos e incorporar la visión del discurso del mestizaje de América Latina:

> Las solas supervivencias, como tales [del negro y el indio] *no entrañan peligro, antes al contrario, añaden color y sabor* a una vida social que podría llegar a hacerse demasiado gris y monótona; en muchos casos, además, *salvan al nativo* de la factoría o de la plantación. *La insuficiencia de la educación* y de las oportunidades económicas *que se ofrecen a las masas* son el origen de todos los obstáculos con que tropezamos en nuestras aspiraciones de progreso. (199, subrayo)

Tres puntos importantes se discuten en esta cita. Primero, presenta una fuerte influencia spengleriana al aludir a una renovación cultural por medio de la incorporación del negro y el indio. Segundo, por medio de la innovación cultural, el negro y el indio pasan a formar parte de la sociedad. Esta inclusión, sin embargo, se ve limitada por la falta de educación que sufren “las masas”. Henríquez Ureña cándidamente intenta mostrar una igualdad de raza que se pierde en su selección de palabras y en su

aproximación de intelectual de élite al considerar una división de alta y baja cultura. El discurso del mestizaje, por lo tanto, se representa como un discurso de racismo latente.

Henríquez Ureña describe brevemente la poesía negra:

> Y hacia 1925 surgió en Puerto Rico y en Cuba una poesía sobre la vida de los negros –poesía negra como se llama-. Obtuvo una boga inmensa, y produjo versos muy hermosos en la obra de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, y algunos otros. En conjunto, estos poetas no cantan los sufrimientos del hombre de color; prefieren hablar de sus tradiciones africanas, describir sus amores y sus goces, imitar las cadencias de su habla y de sus bailes. (199-200)

Sin entrar en características específicas, Henríquez Ureña establece que la poesía negrista es pintoresca y exótica. El proyecto cultural que seriamente intenta proyectar no se menciona. El racismo latente se proyecta más en el negro, pues es más específico en su descripción de autores, obras y características del indigenismo (200-203). Mientras que Sánchez intenta suavizar la diferencia radical de la poesía negra, Henríquez Ureña la subestima.

A pesar de sus apreciaciones elitistas y racistas, tanto la historia literaria de Sánchez como la visión panorámica de Henríquez Ureña sirven como modelos para los acercamientos subsiguientes. La combinación puramente literaria de uno con los contextos históricos presentes de otro permite la proyección de una poesía diferente e innovadora. El propósito social, sin embargo, se mantiene en espera de una nueva apreciación.

Enrique Anderson Imbert, en la Historia de la literatura hispanoamericana (1953), presenta, de cierta manera, un acercamiento social en la selección que hace de los autores. Anderson Imbert ofrece un breve marco histórico de la mentalidad contextual de entreguerras antes de entrar de lleno a las características poéticas del Negrismo. Considera que las vanguardias literarias surgieron a consecuencia de los efectos de la

Primera Guerra Mundial, pero fue un movimiento de “falta de seriedad” (149). A partir de esta afirmación, entra a la descripción del Negrismo tomando en cuenta no sólo a los escritores y las tendencias desde las cuales se comenzó a formar, sino también las publicaciones que sirvieron como estandarte ideológico para los poetas.

El crítico argentino no hace una distinción por regiones, pues considera que “[a]grupar a los escritores por países hubiera roto la unidad cultural de Hispanoamérica en diecinueve *ilusorias* literaturas nacionales” (9, subrayo). En su empeño de dar una idea homogénea de América Latina, enfoca su presentación en los autores, aunque los separa por nacionalidad. Comienza así con Cuba y la Revista de Avance en la que se manifiestan tres tendencias poéticas: la social, la poesía pura, y, más tarde con Lezama Lima, el trascendentalismo. El autor se detiene en los poetas más representativos, pero menciona algunos otros que tuvieron alguna influencia.

Anderson Imbert ve a Nicolás Guillén como el poeta de “reivindicación” dentro de la tendencia social (173). Dice que tuvo una evolución desde la poesía puramente negra en Motivos de son, “con ritmos de danza negra, pinceladas de cuadro costumbrista y una estilización irónica de la lengua popular” (172), hasta llegar a la de compromiso social con West Indies, Ltd. (1934) en el que se “intensificó la nota cívica, polémica, antiimperialista que antes era ocasional” (172). Guillén continúa siendo un “poeta aristocrático por la fina postura de perfil con que su lirismo corta el aire” (173), a pesar de su innovación popular y social. Está distanciado del grupo al que intenta representar, aunque sea de ascendencia africana.

Este distanciamiento está más marcado en la presentación que Anderson Imbert hace de Emilio Ballagas: “[C]ultivó Ballagas, sin ser negro, versos sobre la vida de los

negros, sentidos desde fuera", especialmente al ir "a lo pintoresco, a lo exterior, a lo lúdico…" (174). La representación de Ballagas es diferente a la de Guillén, pues este último sí puede entrar a lo social por su ascendencia aunque su acercamiento mantenga cierta distancia clasista. Ballagas, por el contrario, no puede adentrarse en la experiencia negra, y está limitado a una representación exótica al ser una externa.

La distinción superficial del poeta blanco sobre la representación del negro se profundiza más en el conflicto con el que Anderson Imbert comienza a describir la poesía de Luis Palés Matos: "Si lo negro de esta literatura es o no es auténtico o si tiene o no tiene significación nacional es un problema de etnografía y sociología ajeno a la crítica literaria" (180). El historiador literario prefiere no juzgar al poeta, aunque sí lo ha hecho indirectamente con Ballagas, pues la complejidad de su poesía no permite un juicio preciso. Lo importante es que Palés "hace oír a todo un pueblo, real o no" (180). Subraya la ironía lingüística de Palés Matos y alude al discurso del mestizaje que su poesía propone y que en las historias literarias anteriores no se describe: "En su gran orquesta se oye un contracanto irónico: porque Palés Matos no es negro, sino blanco, y se sonríe ante los contrastes de ambas culturas, *en ninguna de las cuales cree*" (180-81, subrayo). Según Anderson Imbert, Palés no copia la realidad en su carácter de observador y representante del negro, si no que la interpreta "con todo el artificio de un lejano discípulo de los barrocos" (181).

La presentación que hace Anderson Imbert tanto de Guillén como de Palés balancea la importancia y el impacto de cada uno dentro de su zona de origen al igual que en la poesía internacional. Comenta, finalmente, sobre el Negrismo y dice que, a pesar que el estímulo vino de Europa, "[l]a realidad racial y culturalmente de las Antillas

favoreció la moda. Más aún, en las Antillas fue menos una moda que un autodescubrimiento" (181). Anderson Imbert reconoce el movimiento de la poesía negra como uno distintivo y determinante de las Antillas independientemente de su creencia sobre las literaturas nacionales. Falta la representación política negrista de la República Dominicana, pues aunque se menciona a Manuel del Cabral, no se entra en detalles sobre su poesía ni de ningún otro dominicano.

La Breve historia de la literatura antillana (1957) de Otto Olivera parte de la distinción de la poesía negra dentro de la literatura latinoamericana. Su criterio de selección se basa en la apreciación popular y se enfoca individualmente en cada poeta. Describe brevemente la biografía de los autores y sus obras más representativas, sin entrar de lleno en los orígenes o características del movimiento. Los autores que se distinguen en esta sección son Regino Pedroso, Palés Matos, Nicolás Guillén, Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco, estos dos últimos integrados a una historia literaria por primera vez.

Olivera define la obra de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén siguiendo los mismos parámetros de las historias literarias anteriores. Identifica la poesía de Palés con el primitivismo, al señalar que "su negrismo se inspira en el pasado, o presente, africano más que americano" (136). Su poesía, entonces, "carece de la enérgica actitud social y política que va desarrollarse en Cuba con Nicolás Guillén, pero tiene en cambio un caudal considerable de alusión irónica y socarrona" (136). De esta manera, la poesía de Guillén es un "recordatorio del mestizaje étnico y espiritual de Cuba y de América" (138). Su apreciación social es notable desde "Sóngoro cosongo [poemario con el cual pasa] por los vericuetos de *su* psicología ancestral y de *su* contemporánea tragedia

socio-racial" (138, subrayo). Continúa así la tendencia de identificar a Palés con una poesía de poco compromiso y ningún objetivo social, mientras que Guillén es el poeta social y mulato por excelencia. La distinción y uso del adjetivo "su" en la última cita muestra el conflicto de representación del Negrismo, implicando al mulato o negro como los poetas más precisos en su descripción de la situación del negro.

La presentación que hace Olivera de Manuel del Cabral es ambivalente: "Su producción *de mérito irregular*, al parecer *carente de preocupación formal y hasta descuidada a veces*, posee la fuerza telúrica, ya *profusa o contenida*, ya grandiosa o lírica, de la poesía neopopular" (139, subrayo). La poesía de Del Cabral, sin embargo, apela a lo colectivo al responder "a un clamor de reivindicaciones económicas, sociales y raciales", especialmente al interpretar la realidad dominicana dentro de un estilo "martinferrista" (139). Lo considera, finalmente, como "uno de los poetas más típicamente americanos" (139). Manuel del Cabral es un autor que combina los dos estilos más sobresalientes del Negrismo, el de Palés y el de Guillén. En este punto, sin embargo, todavía falta una presentación más específica de su poesía para poder entender su ambigüedad de apreciación, en especial dentro del contexto social del trujillismo.

Los estudios de Emilio Ballagas y Tomás Hernández Franco no se encuentran en la sección de "Poesía negra", sino en otras secciones. Esto deja por entendido que la importancia de ambos poetas no está en la poesía negra, aunque sí fueron cultivadores del género. La contribución más importante de Ballagas son las dos antologías de poesía negra, sin mencionar ninguna aportación directa en su poesía. Hernández Franco, por el contrario, muestra en su poesía la "lucha del pigmento en el mestizaje

racial dominicano" (150), pero al hacer esta evaluación Olivera no toma en cuenta el impacto del trujillato en sus apreciaciones.

La historia literaria de Otto Olivera se limita a catalogar a los autores. Los movimientos literarios –especialmente el Negrismo- se presentan como fenómenos en algunos de éstos sin ninguna coherencia ni denominadores comunes que los unan en un frente de distinción de la literatura antillana frente a la latinoamericana. Es interesante que, sin embargo, se subraya constantemente la propuesta de un discurso mestizo. Esto demuestra el objetivo intelectual dentro de las Antillas de equiparar racialmente la representación literaria con los intereses sociales.

El impacto de las historias literarias locales es notable en la apreciación sobre el Negrismo que hace Ángel Valbuena Briones en su Historia de la literatura española (1961). El cuarto tomo, Literatura hispanoamericana, contiene el capítulo 27, "El tema negro en la poesía antillana", donde amplía la innovación del movimiento del Negrismo trascendiendo los orígenes dentro de la vanguardia y señalando antecesores del tema negro desde el Siglo de Oro español.

Valbuena Briones comienza presentando, nuevamente, la idea spengleriana de renovación cultural por medio de las "culturas primitivas negras" en Europa (413). Lo que caracteriza a esta cultura es "[l]a distorsión de las formas, el uso emocional del color, y los símbolos… A ello se añadía una fuerte dosis de magia y misterio" (413). Por ello, se puede decir que la renovación cultural parte de una inclusión del primitivismo al reiniciar el ciclo de formación. Esta "moda causó furor" (414), trasladándose y aplicándose a todas las artes y géneros literarios. El impacto en América Latina, sin embargo, fue más allá de la "moda", pues "la esclavitud había producido un fenómeno

de *transculturación*" (414-415, subrayo). Este dato, que se pasa por alto en el resto de las historias literarias, es de suma importancia para la formación nacional y organización literaria latinoamericana. La influencia negra es autóctona e histórica y, más aun, de fuerza social, pues creó un fenómeno de síntesis cultural. Valbuena Briones, por lo tanto, aplica el objetivo de balance entre lo contextual y lo literario presentado por Anderson Imbert, pero con mayor éxito.

El autor menciona el tráfico esclavista en Hispanoamérica y cómo las culturas africanas se combinaron con la española de los amos. Subraya la importancia de esta comunidad en las Antillas, especialmente al comentar sobre la influencia de Fernando Ortiz como autoridad intelectual sobre las costumbres negras. Luego de estas afirmaciones, pasa a describir el movimiento por medio de ejemplos concretos de la poesía que lo distingue: presentación de una síntesis religiosa dentro de las celebraciones afro-antillanas en la poesía de Nicolás Guillén, en la que se ve "dos mundos contrapuestos… a la teología y fetichismo africano se une la concepción primitiva del catolicismo" (416). Se identifica el origen popular de la poética negra, en especial en "las canciones populares, que recogían y modificaban al mismo tiempo los términos ceremoniales" (418-419), lo que implica una transformación dentro de la misma cultura afro-antillana. Se subraya, finalmente, la sexualidad y sensualidad, además de las alusiones a los bailes y ritmos del candombé y mariyandá (420).

Según Valbuena Briones, el auge poético del Negrismo se dio entre los años de 1928 a 1935 y sus dos poetas más representativos fueron Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, los cuales adoptan una propuesta social. Valbuena Briones concluye que la evolución poética: "[F]inalmente desemboca en una llamada angustiosa para mejorar la

situación económica y social de las islas antillanas" (427). Guillén trasciende el sentimiento local cubano y representa el antillano. Sobre Palés Matos, el historiador literario subraya "[l]a imaginación inventiva y la retórica [que] poseen una definida expresión [en la] que, haciendo alardes de virtuosidad, enmascara el problema social del negro" (427). Mientras que la claridad de Guillén permite la identificación de carácter popular, el "culteranismo" (429) de Palés oculta el proyecto social en el primitivismo. Aunque la preocupación de integración y rescate social y cultural del negro se percibe en ambos autores, la interpretación crítica los distancia. Guillén ocupa el lugar del poeta del pueblo; Palés Matos, el de los intelectuales.

La entrada del Negrismo en las historias literarias es indiscutible. La presentación que se hace del movimiento, sin embargo, es cuestionable. Se centran básicamente en dos autores, Palés Matos y Guillén, y en una descripción relativamente breve y superficial de lo que los intelectuales y poetas trataron de construir en su consolidación poética. El contexto social e histórico, en muchas ocasiones, está ausente, lo cual no permite una relación directa del Negrismo con su proyecto de reivindicación del negro. El discurso del mestizaje también queda en entredicho al darles valor a los autores dependiendo de su raza de manera directa o indirecta. El movimiento negrista, por lo tanto, queda como un fenómeno aislado que renovó la poesía antillana, la hizo trascender literariamente, pero que en sí misma no tuvo un gran valor social. El Negrismo es un canon marginado.

El objetivo primordial de las historias literarias es reunir un corpus de manifestación artística de valor estético. La literatura latinoamericana, diversa y variada, se presenta paralelamente a la española desde esta perspectiva formal, pero

desde la social se aparta de la heterogeneidad para mostrar la homogeneidad del discurso del mestizaje. Las diferencias étnicas y nacionales se armonizan en una representación de estética política de consolidación nacional con un mismo fin diferenciador frente a la cultura colonial de la metrópoli, ya sea española o norteamericana. El énfasis étnico del negro, a diferencia del indio, es ambivalente al carecer de una raíz de comunidad en el Caribe. No formaron parte de una gran civilización en la zona, si no que llegaron como objetos de propiedad. La revalidación de este grupo va en contra de dos corrientes: la económica y la social, ambas parte integrales de la independencia nacional. Este punto impacta la recepción del movimiento en los críticos e intelectuales posteriores además de la interpretación superficial, armónica y marginada del Negrismo en las historias literarias.

Nuevas apreciaciones: Punto de transición

Tras la estabilización del canon negrista en las historias literarias, nuevos críticos releen los movimientos de negritud a partir de un momento en que los derechos civiles, tanto étnicos como de género y de clase social, empiezan a cobrar interés internacional. La entrada a la década de 1960 trae consigo un cambio contextual desde el que se analiza el Negrismo como un proyecto que pierde su fuerza social y de cambio. Se construye así un puente crítico y de transición sobre las apreciaciones del movimiento. Ejemplos de estos críticos lo son G.R. Coulthard en su libro Race and Colour in Caribbean Literature (1962), Wilfred Cartey en Three Antillean Poets: Emilio Ballagas, Luis Palés Matos and Nicolás Guillén (1965) e Irele Abiola con su artículo “Négritude or Black Cultural Nationalism” (1965). Los tres autores coinciden en los siguientes puntos: el Negrismo –o el movimiento afrocubano en el primero y último estudio- fue un movimiento de énfasis en lo exótico y lo pintoresco del negro, pero que

logró trascender en la poesía social y de protesta; Nicolás Guillén, como mulato, es el poeta más representativo de esta poesía y su evolución; en comparación al Harlem Renaissance, el Negrismo carece de un proyecto social y étnico, por lo que su impacto más importante está en su renovación lingüística e interés por la inclusión estética africana.

El primitivismo, según estos críticos, se convierte en una aplicación exótica y superficial de la influencia africana, abandonándose el concepto de un principio de búsqueda de lo autóctono y original. G.R. Coulthard concluye en su capítulo sobre el afro-cubanismo:

> [El Harlem Renaissance y la Négritude francesa] were attracted by the aesthetic and cultural aspects of Negro primitivism, but they saw it as a creative, regenerative agent, not as a momentary release of nervous tensions. They were led to seek rehabilitation of Negro culture, both in Africa and in the New World, not as a novelty but as a basis for a constructive projection towards the future. (39)

El mulato no tiene posición en estas manifestaciones, ya que como dice Wilfred Cartey: "The white-washed café au lait Negro must become a figure of the past" (210). El negro debe definirse por sí mismo y el mulato debe decidir su afiliación. La *negritude,* según Cartey, es el concepto a seguir para lograr esta definición: "This concept, crystallized by a deep exploration of the heart of the Negro, gathers vitality from the African presence" (215).

La implicación de una esencia africana en la creación literaria y cultural descarta la lectura primitivista como instrumento discursivo de la negritud, lo que elimina a los autores blancos de la posibilidad de representación del negro. Irele Abiola concluye, entonces, que el Negrismo "had no political aim, but was conceived rather in a liberal spirit. A nationalist strain and a distinct racial consciousness were thus absent in Afro-

Cubanism" (332). Más adelante afirma que "[t]he Negro was seen mainly as a stereotype, and in many cases the poetry that he inspired was no compliment to him or to his African origins" (331). La figura del negro dentro de la poesía negrista pierde su revaloracion cultural y objetivo social al carecer de un compromiso político claro y al enreversarse en el exotismo del dialecto y el ambiente primitivo africano.

La lectura de Ortiz, Guirao y Ballagas sobre esta poesía se filtró en la homogeneidad y simpleza didáctica de las historias literarias, interpretándose, finalmente, por académicos distanciados cultural e históricamente al Caribe hispano. El movimiento sigue en el mapa literario, pero ya no con la intensidad que se proponía en la crítica inicial. Surge así un nuevo grupo intelectual que trata de reparar la distancia del canon incipiente del Negrismo hacia la constitución de un canon antillano con compromiso social y nacional popular.

Negritud o Negrismo: Consolidación de un Margen Canónico (1970-1990)

Búsqueda de una genealogía

El interés de validar la literatura del Caribe hispánico dentro del canon latinoamericano se manifiesta con más ímpetu desde la década de 1970 y a través de la de 1980 por medio de antologías y estudios especializados. El Negrismo se convierte en uno de los movimientos pivotes de la modernización literaria caribeña y uno de los que más influyó en la proyección de las literaturas nacionales. El propósito general de los estudios sobre la poesía negrista en esta época fue consolidar esta influencia, ampliar la interpretación limitada de las historias literarias y reintroducir el Negrismo como parte de un proyecto nacional, social y cultural. Paralelamente se desarrolló una crítica de enfoque más político, relacionada a los discursos de derechos civiles en Estados Unidos, y en la que se amplió los cuestionamientos ya sembrados por

estudiosos como Coulthard, Abiola y Cartey sobre el verdadero compromiso del Negrismo, tanto del discurso del mestizaje como sobre el conflicto de representación poética del negro.

El primer paso para reintroducir el Negrismo en el canon fue especificar su genealogía y analizar críticamente sus orígenes. Las primeras antologías y las historias literarias latinoamericanas o caribeñas habían señalado el impacto del primitivismo en el Caribe hispánico, de manifestación distinta a la europea por la coexistencia histórica con el negro. Este punto no fue desarrollado hasta este momento en que se intenta legitimar el discurso poético del Negrismo. Rosa Valdés Cruz presenta este objetivo en su antología La poesía negroide en América (1970) al señalar que el panorama de la poesía negra que presenta tiene "el fin de que se pueda apreciar y reconocer la importante aportación de una cultura y los valores vitales de una raza que, por motivos históricos, se ha visto obligada a convivir con otra" (7). Su texto es, a partir de esta valoración histórica, una compilación crítica que comprende el impacto de esta poesía desde una apreciación genealógica (7). Esta genealogía, sin embargo, carece de un contexto social concreto y sólo presenta las características del Negrismo de manera muy superficial.

Valdés-Cruz hace un repaso breve de la inclusión de la figura del negro en la poesía de tradición española del siglo XV, las comedias del siglo XVI, la poesía colonial latinoamericana, hasta llegar al siglo XIX (12-15). Su discusión más precisa comienza en la misma línea temporal de las historias literarias: en el Modernismo y las vanguardias. Señala tres direcciones ya discutidas en las que se desarrolló la poesía negra: presentación de lenguaje culto y del personaje negro como pintoresco; de

carácter popular y folklórico, esotérico y racial; y de perfil social e intención política para dignificar al negro (21). Las características formales y temáticas que pasa a describir no tienen ningún propósito social ni político, sino que son parte de la herencia del tratamiento del negro en la poesía española del siglo XV hasta el XIX.

La genealogía que presenta Valdés-Cruz no es innovadora pues no cumple con el objetivo inicial de legitimación, sino más bien sigue los parámetros ya establecidos en las historias literarias. Sin embargo, la sugerencia de esta aproximación y el intento de aplicarla abre el espacio para nuevos tratamientos.

Mónica Mansour presenta una genealogía más exitosa al explicar con precisión la tradición de la imagen del negro en la poesía española en relación a la literatura latinoamericana. La sección "Preliminar" de su libro La poesía negrista (1973) describe al Negrismo como un movimiento en el que "hay implícita y explícitamente un deseo de reivindicación cultural y social de los negros y mulatos, tradicionalmente postergados" (9). Esto se da a consecuencia de una tradición literaria del tema del negro y "de los esfuerzos de reivindicación del mismo" (9). En sus primeros tres capítulos resume cómo la imagen del negro evoluciona dentro de la literatura española desde el siglo XII, pasando por las coplas del siglo XV, dejando su marca en las comedias de Lope de Vega del siglo XVI, llegando a la poesía colonial de América Latina de los siglos XVII y finalmente en la configuración del discurso del mestizaje en el siglo XIX en los discursos de José Martí.

Las conclusiones de su análisis de la historia literaria demuestran que el negro, de ser una figura cómica y estereotipada, se convierte en un agente activo de reivindicación social y de transformación del discurso político y social. El desarrollo de

su discusión, sin embargo, se aleja de la realidad histórica de algunos autores con el fin de mantener una línea cronológica coherente sobre la representación de la figura del negro. Mansour no considera la intervención ideológica del autor ni de su contexto político. Por ejemplo, concluye sobre Lope de Vega que "[e]l teatro [español del siglo XVI], después de un desarrollo de dos siglos, llega a aceptar completamente, y casi santificar, al negro" (37). En revisiones sociológicas más recientes se demuestra que esto no fue así. Por ejemplo, así queda establecido en el estudio de Fra Molinero, La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro (1995). El uso de la figura del negro respondió a una situación histórica tanto en la literatura del siglo XVI español como en la poesía colonial y los discursos del siglo XIX. Su representación era la interpretación que el autor tenía sobre su posición y "status" en la sociedad española o latinoamericana, ya fuera de nivel inferior, como en las comedias de Lope de Vega, o de igualdad como en los ensayos de José Martí.

Esta genealogía ideal sobre el negro tiene como propósito comenzar y contestar la discusión sobre la poesía negrista ya vista en los artículos de Coulthard y Abiola. Primero, la tradición literaria es notable dentro de la poesía negrista. Segundo, la relación directa con el negro y su semi-integración social en América Latina permitió desarrollar un discurso de inclusión nacional debido a las variadas vertientes de la esclavitud y su carácter económico más que racial. Afirma Mansour en su introducción que "[e]l movimiento negrista tiene su fin hacia 1940. Tuvo un sentido de integración nacional –respecto de cada país- y continental, más que de integración racial" (10). Sobre este tema y en un artículo anterior, "Lo negro en la poesía negrista" (1970), la autora señala con precisión que

> [e]ste sentimiento nacionalista fue más importante en Hispanoamérica que la cuestión racial, que no existía sino relativamente; el negro era ya, desde hacía mucho tiempo, un elemento integrante de la sociedad colonial. El nacionalismo, entonces, fue la base del desarrollo posindependentista de los países iberoamericanos. (35)

Concluye, por lo tanto, que el Negrismo no es parte de los discursos de la negritud ya que le falta un carácter racial y tiene un énfasis nacionalista: "[L]a poesía hispanoamericana de tema negro o 'negrista' no participa del movimiento de la *negritud*… no trata… un problema exclusivamente racial; es, más bien, el descubrimiento necesario de los elementos nacionales más auténticos." (50)

Esta idea de Mansour se opone directamente a las conclusiones dadas por Abiola, pero añaden más a la controversia de los planteamientos hechos por Coulthard. Mansour no hace más que confirmar el aislamiento del Negrismo de los discursos simultáneos del Harlem Renaissance y la *Négritude* francesa en su intento de darle trasfondo al mismo y de establecerlo como un potencial canónico. El discurso del mestizaje, el cual describe la autora como "el blanqueamiento de la raza", queda desprestigiado desde una perspectiva latinoamericanista. Es en este punto desde el cual parten los críticos para problematizar aún más la función literaria y de compromiso social del Negrismo.

En búsqueda de una legitimación discursiva

Hortensia Ruiz del Vizo intenta legitimar la función social de la poesía negrista y sus poetas representativos en su antología Poesía negra del Caribe (1972). El objetivo de esta compilación es incluir a poetas olvidados y demostrar la persistencia del Negrismo, especialmente en Cuba y en Colombia. Contrario a Mansour, Ruiz del Vizo enfoca su lectura del movimiento desde una perspectiva racial y no económica. Además, establece una diferencia entre la apreciación de la esclavitud por críticos

estadounidenses y la propia. La autora parte de la premisa de una esclavitud misericordiosa y de la justicia de los colonos españoles. La relación del blanco y el negro era armónica, pues, según Ruiz del Vizo, España ya tenía experiencia en su relación con negros y gente de piel oscura que construyeron grandes naciones, contrario al tratamiento esclavo en Norteamérica, en el que se minizaba al negro "como una bestia" (9).

Mientras Mansour presentaba una genealogía idealizada de la figura del negro, Ruiz del Vizo describe una situación social utópica de la que el discurso del mestizaje es su consecuencia:

> Vio así el africano que el español y también el portugués se mezclaban con ellos. *Vio la negra cómo su carne levantaba apetitos y cariños en el amo*… Vio que los teólogos españoles consideraban a los indios como criaturas de Dios y se atrevían a criticar al Emperador y a los conquistadores… Vio que era amparado por unas leyes que le permitían ganar inclusive su libertad, trabajar por ella. (Mi subrayado, 9)

La violencia de la trata esclavista se retrata en la crítica en la violación de la negra de parte del amo blanco (Kubayanda 1998, Buscaglia 2006, Arnedo Gómez 2006). Ruiz del Vizo ofrece una visión romántica de esta violencia para validar el discurso del mestizaje, el cual se construye después de la independencia partiendo de una igualdad racial, cuando el negro "sentó plaza con el blanco de igual a igual" (10). La autora presenta, más que una revalidación latinoamericana del Negrismo, una falsa legitimación del poder misericordioso del colonizador.

El énfasis hispanófilo de Ruiz del Vizo no se limita a describir una armonía social del negro y el blanco, sino que se extiende a la descripción del Negrismo. Hasta el momento, los historiadores, antólogos y críticos varios han afirmado que el Negrismo comienza alrededor de 1925-1927 con la obra de tres poetas: Tallet, Guirao y Palés

Matos. Ruiz del Vizo, utilizando la misma cronología, marca el inicio del Negrismo con el asturiano Alfonso Camín, el cual no se incluye, según la autora, en las historias literarias u otros textos de estudio sobre el movimiento por ser español (12). Afirma "[q]ue él inició lo dicen las fechas y no se puede negar que sus poesías que abren el camino son negras hasta el tuétano, pues contienen todas las características que hemos dado como necesarias en la poesía negrista. *Y superan en ello muchas veces a los más connotados poetas negristas que vinieron después de él*." (15, subrayo) El Negrismo deja de ser autóctono para convertirse, nuevamente, en una consecuencia de la influencia de la metrópoli, y no una reformulación de la figura tradicional del negro. El movimiento queda aislado no sólo de los discursos de la negritud, sino también de su carácter nacional.

Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamiés intentan rescatar el Negrismo de este aislamiento en su libro Iniciación a la poesía afroamericana (1973). El objetivo de ambos autores es ofrecer al investigador los primeros ensayos de aquéllos que iniciaron el movimiento negrista con el fin de que "el fenómeno se divulgue y conozca mejor" (12). La introducción a esta antología también cumple en dar brevemente un trasfondo histórico del origen y desarrollo del Negrismo.

Fernández de la Vega y Pamiés proponen el discurso del mestizaje como el vehículo diferenciador de la literatura del Caribe: "Realizada por blancos, negros o mulatos, la nueva modalidad afro-americana, con formación mayor en las Antillas, mezclaba idiosincrasias al mismo tiempo que recursos y proyecciones." (10) El Negrismo pertenece, de acuerdo con los autores, al mismo fenómeno social del cual surgió el indigenismo, "dos manifestaciones muy genuinas del *autoctonismo*

americano" (11, subrayo). Los dos movimientos buscan la reivindicación de los grupos fuera de los centros de poder, el indio y el negro, con el objetivo de integrarlos a la nación.

La propuesta de Fernández de la Vega y Pamiés es genuina y de valor para el investigador. Su tratamiento es, sin embargo, un tanto idealista, al conceder al discurso del mestizaje una validez homogénea que no se cuestiona. Ambos autores afirman lo negro como lo diferente. Lo blanco se mantiene, por su parte, en el centro del poder. Esto provoca el sincretismo, pero uno en el que la transformación del blanco es sólo tangencial:

> Andando el tiempo, la transculturación se había logrado y la americanización de las negradas era un hecho real: quedaban atrás sus antepasados pero no habían muerto del todo algunas peculiaridades que éstos les habían transmitido. (10)

El concepto de "transculturación" se equipara aquí con "sincretismo". Los autores no aclaran ni ofrecen la complejidad del término originado por Ortiz, lo que lo define como un concepto simplista. Usan, además, catalogaciones racistas –"las negradas"- que empañan el propósito principal de inclusión cultural del negro.

Fernández de la Vega y Pamiés tratan el Negrismo como un fenómeno de genealogía cronológica y no temática. Presentan una gráfica "curva de mogote" (30) en la que trazan, según los primeros críticos del Negrismo, el inicio, auge y final del movimiento en las décadas de 1920 a 1940. Según la gráfica y perspectiva más moderna de Fernández y Pamiés, la cronología del movimiento negrista tiene su origen desde los siglos XVI y XVII y sigue hasta la década del 1970, el momento de la publicación de su libro. Esta representación cronológica tiene como resultado la homogeneización de las propuestas negristas. Fernández y Pamiés dejan claro la

intensidad relativa que la temática negrista tiene en cada contexto, pero afirman una aceptación armónica del Negrismo de parte de la crítica. Esto se nota en la actitud optimista que muestran sobre cómo su libro es más una revisión del movimiento que una introducción:

> Por supuesto, el alza [del interés negrista] que advertimos en los setentas responde más bien a una valoración crítica y a una evolución sociológica: en el *logro pleno de los 'derechos civiles'*, todo simpatizador de la genuina integración democrática no da al afro-americanismo literario de entreguerras otra atención que la que responde a un intento de revisión y enlace posible con el futuro. (12, subrayo)

Los autores rescatan al Negrismo de su aislamiento al integrarlo a una idea de literatura latinoamericana. Fernández y Pamiés pierden de vista, sin embargo, la complejidad del movimiento negrista en el contexto de los discursos de la negritud, los cuales trascienden la armonía y politizan la legitimación social.

Miriam de Costa, en su artículo "Canebreak and Cotton Field: Thematic Parallels Between Afro-Hispanic and Afro American Poetry" (1976), armoniza las relaciones entre la representación negra norteamericana y latinoamericana, pero enfatizando el valor político de ambas. De Costa comienza afirmando que la tradición poética de tema negro en América Latina tiene su culminación entre 1920 y 1930 en el Negrismo, discurso simultáneo con el Harlem Renaissance y la *Négritude* francesa, lo que permite notar similitudes y simbiosis entre su poética y los mismos poetas (74). El objetivo es intentar dar un punto de comparación a los estudiosos de la poesía afro-americana y plasmar los paralelos de la manifestación literaria y experiencia negra en los Estados Unidos y el Caribe hispánico (74).

Tomando esto en cuenta, De Costa vuelve a introducir y presentar el Negrismo a la academia norteamericana. Presenta los tres modos diferentes en que se ha

interpretado la poesía negrista: el literario, a partir de las técnicas y uso del lenguaje; el histórico, relacionado al contexto de creación; y el ideológico, el cual describe las ideas y filosofías que influyen en la creación (75). La autora plantea que el análisis literario es el más común, y resume brevemente las características lingüísticas de la poesía negrista. La diferencia entre ésta y la poesía afroamericana está, según De Costa, en el contexto de creación, en su análisis histórico, pues la relación esclavista fue administrada de manera distinta aunque igualmente cruel. En el Caribe, a consecuencia de reglas y ordenanzas que permitieron la manifestación cultural africana, se mantuvieron ciertas tradiciones a través de las generaciones, llegando a las ceremonias afro-caribeñas. Las comunidades negras en Estados Unidos se mantenían aisladas entre sí, limitándose la interacción cultural y religiosa, por lo que tuvieron que reinventarse a partir de la creencia y religiosidad cristiana en la metáfora de la pasión de Jesucristo como paralelo de la pasión del esclavo (76).

De Costa señala que el análisis ideológico permite abordar más específicamente en las similitudes de ambos discursos poéticos a pesar de las diferencias históricas:

> However, the two Neo-African literatures have much in common- a sense of an African past; the shared experience of slavery; *protest against the discrimination, poverty*, and injustice that followed the abolition of slavery; an emphasis on music and dance… and then what might be called *the Black psyche, including an amuse cynicism (the bitter/sweet dichotomy)*, acceptance of the harsh realities of life, down-to-earthness, delight in the sensual… *the kind of double consciousness* of which Dubois wrote, and a profound distrust of white people. (77, subrayo)

El proyecto social y político por el que se caracteriza la poesía del Harlem Renaissance también forma parte de los objetivos del Negrismo. El afán de justicia e igualdad, tanto nacional como civil, es permeable en su poesía y en los poetas. Por medio de ejemplos concretos, de Costa pasa a describir los temas aludidos en la cita

anterior y en los cuales es posible ver los paralelos ideológicos de ambos discursos. Éstos, sin embargo, se intersecan y cortan en dos representaciones: la de la mujer negra y mulata, y la problematización del mestizaje.

La diferencia fundamental de ambas representaciones es la representación que hace el poeta blanco y el negro sobre la mulata y la negra: "[I]n Afro-Hispanic poetry… the woman is definitely a sex object, particularly at the hands of the Negrists (white poets)… The Black poet, on the other hand, seemed to appreciate woman's beauty, as well as her voluptuosness." (82) De Costa evita profundizar en este tema, ya que las descripciones de la mujer negra y mulata en ambas poéticas es igual de exótica y de tono voyerista. Ambas son objetos de placer visual. La interpretación de esta mujer de parte de un poeta negro o blanco es diferente. Mientras un poema de Waring Cuney dice "[b]ut there are no palm trees/ On the street,/ And dish water gives back no images", un poeta afro-hispánico –De Costa no provee su nombre- mantiene la "[m]ark of the jungle/ with your red necklaces" (82); el primero acerca a la negra a una realidad social, mientras que el segundo la distancia en el primitivismo africano.

La representación del mulato se problematiza, de acuerdo a De Costa, en la poesía negrista ya que

> [t]he whole question of color has complex ramifications in South America[3] because of the many racial types and mixtures. Because upward mobility was easier for those of mixed parentage, Black pride was slower in arriving and there was no advantage –either social or economic- in proclaiming one's blackness. Many poets like Guillén use the mulatto to symbolize the synthesis of two cultures –African and European, but on the personal level there is much confusion about identity. (83)

[3] Se refiere a Hispanoamérica, pero marcando la diferencia con *North America*.

El movimiento social y económico descrito por Mansour tiene relevancia en esta lectura e interpretación de Miriam De Costa, especialmente en su conclusión del distanciamiento discursivo que tuvo el Negrismo sobre su afirmación racial. La definición poética del Negrismo en el discurso del mestizaje trae problemas de identidad, los cuales se representan en la poesía afroamericana: "In a similar poem Langston Hughes concludes that a man who is neither white nor black has problems: My old man's a white old man/ And my old mother's black… My old man died in a fine big house./ My ma died in a shack./ I wonder where I'm gonna die,/ Being neither white nor black?" (84) Es necesario, según De Costa, definirse con una u otra etnia para evitar el discurso ambivalente, y el cual hace permanente la visión de mundo del blanco europeo.

La autora no entra en detalles en estas dos intersecciones del discurso afro-hispánico y afro-americano, enfocándose más en sus paralelos relevantes para ampliar la geografía de los discursos de la negritud: "The Black brotherhood, or the identification by Afro-Hispanic poets with other Africans in the United States or the West Indies." (84) Los objetivos planteados desde el principio del artículo se completan en su desarrollo, pero las preguntas que estas dos representaciones sugieren quedan latentes y abren la ventana para nuevas digresiones de parte de la crítica.

En búsqueda de la precisión discursiva: El conflicto mulato

Richard Jackson es la figura emblemática de la crítica norteamericana sobre la literatura negra en América Latina. Su discusión se fundamenta justo en la falta de profundización de De Costa sobre la diferencia entre autores blancos y negros en la representación de la figura del negro. Jackson propone un acercamiento interpretativo sobre este cuestionamiento en su libro Black Writers in Latin America (1979). Expresa

esta inquietud en la siguiente pregunta: ¿Cómo realizar un acercamiento de raza en Latinoamérica donde hay mitos de armonía racial y mestizaje? Además, “is there an ethnicity factor in Latin American literature and, if so, what are the prospects for an authentic literature of the Black aesthetic in *that part of the world*?” (1, subrayo) Primero afirma que el discurso del mestizaje no es válido para representar al negro. Segundo, señala que “esa parte del mundo” se distanció de la estética racial para dar paso a interpretaciones armónicas convenientes a un limitado sector literario.

El acercamiento que plantea Jackson tiene como objetivo analizar la representación del negro desde dos vertientes: la estética y la experiencia. La estética permite que un escritor blanco o mulato se comprometa políticamente, se apropie de los temas negros y los exponga en diferentes obras literarias. La experiencia, por el contrario, responde a un compromiso de compartir lo vivido, la lucha o la asimilación, lo cual puede coincidir con la estética, pero sólo puede ser manifestado por un escritor negro (2-3). Jackson cita a Antonio Olliz Boyd, quien reconoce que existen ciertas “estructuras profundas” (*deep structures*) –“an author’s telling choice of words, images, and symbols reflects that difference”- que permiten identificar la escritura de un autor negro de uno blanco (5).

Esta distinción de Jackson le da una oportunidad al discurso del mestizaje y a los autores blancos, pues en América Latina “anyone who claims Black heritage is an African” (7), y la estética amplía las posibilidades de representación. Sin embargo, la experiencia negra y su trayectoria de confrontación con la historia no puede ser asimilada por el escritor blanco, lo que no le permite una representación fiel. Jackson hace un llamado a buscar nuevas maneras de lectura e interpretación: “That is why

when looking at black literature in Latin America we should turn to new concepts and definitions and re-examine old ones more closely to fully understand the problems of literary blackness in that part of the world." (11) El autor repite ideas de Fernando Ortiz y Emilio Ballagas, pero no toma en cuenta sus aportaciones. Su lectura se fundamenta en la visión del negro afro-americano en la que la mulatez trae problemas de definición.

Richard Jackson hace una salvedad en cuanto al uso que el autor negro puede hacer del discurso del mestizaje, a pesar de sus fuertes planteamientos en contra. La mulatez es una idea que no es racista ni discriminatoria, lo cual la hace un medio de representación ideal del negro para el autor blanco. Para un escritor negro es, sin embargo, un mecanismo por medio del cual puede reconstruirse, "though often reflecting a mestizo reality that recognizes the 'very wide process of acculturation'" (13). La mulatez se convierte en un concepto universal en el que tanto blancos y negros pueden representar, pero en el que la experiencia del escritor negro manifiesta un "ethnopoetics" (13) que no pierde sus características diferenciales de raza.

Esta última idea de Jackson alude a un concepto que hasta el momento sólo ha sido mencionado una vez: la transculturación. Las historias de la crítica del Negrismo no han considerado esta aportación y concepto de Fernando Ortiz como nuevo instrumento de interpretación, y Jackson tampoco la toma directamente en cuenta. En su conclusión, sin embargo, aclara:

> In other words, even in mestizo societies black writing can be fully black and universal too, but we have to recognize the distinction between what has been called *mestizaje positivo* and *mestizaje negativo* since, as we shall see, black writers in Latin America insist on this distinction. Quite simple, the first means a blending of cultures in which there is equal respect for both. The second means that a minority culture is absorbed as an inferior culture. (14)

El discurso del mestizaje puede manifestar el discurso del negro sin ningún tipo de prejuicio a pesar de su referencia de aculturación. Según Jackson, esto lo logra a través del rescate y reconocimiento de los orígenes africanos en el Negrismo. Éste no tiene una activación política, pero se logrará sólo por medio de la inclusión del escritor negro en el canon (14). Richard Jackson reconoce el discurso del mestizaje siempre y cuando subraye la importancia étnica dentro del mismo. Por lo tanto, el mestizaje como tal no es válido y el canon negrista queda cuestionado.

Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis retoman esta discusión, pero en dirección contraria. En la introducción a su antología Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante (1980), presentan al Negrismo como un movimiento solidificado en el canon, pero el cual necesita una "revaloración… de sus propósitos, logros y situación dentro del contexto de la poesía del siglo XX y como voz o tendencia poética en general" a raíz de un nuevo interés por la poesía afro-antillana (9). Al igual que las antologías y estudios al principio del 1970, de Albornoz y Rodríguez-Luis comienzan con un breve recuento de la tradición de la representación del negro en la literatura española y la influencia europea en la proliferación de los discursos de la negritud durante las décadas de 1920 a 1930. Su apreciación se enmarca, sin embargo, en una de interés sociológico y político al describir que la

> poesía afroantillana, es inseparable… del curso de las relaciones sociales en medios donde ese personaje no constituía una curiosidad más o menos exótica, sino un factor activísimo… la poesía contemporánea de inspiración negra va a incluir una dimensión política, no siempre declarada, con frecuencia sin conciencia de sí misma, o incluso como una consecuencia negativa, pero siempre presente, pues el poeta parte de la presencia del negro dentro de la trama de interacciones socioeconómicas de una sociedad en cuyo destino político aquél necesariamente participa. (14)

Los antólogos hacen eco de las afirmaciones de Mónica Mansour al describir la inclusión socioeconómica activa del negro más que la racial, pero enfatizando en un rescate cultural que no deja de tener remanentes étnicos.

El discurso poético del Negrismo posee un balance entre la experiencia socioeconómica del negro y su diferencia racial y cultural. Albornoz y Rodríguez Luis demuestran este balance al describir los propósitos poéticos desarrollados por los escritores que consideran como los más representativos del movimiento. Nicolás Guillén se identifica con una poesía de evolución de lo pintoresco como rescate cultural hacia la concientización social. Por ello su poemario West Indies, Ltd. "se sitúa ya fuera de la poesía negrista" y en dirección a una de compromiso político (19-22). La poesía de Emilio Ballagas siguió más o menos el mismo curso de Guillén, pero "con un proceso aún menos sistemático… pues la obra negra de Ballagas no apareció en la forma sucesiva con la que se presenta la de Guillén" (22). El pintoresquismo de "Para dormir a un negrito" se transforma en "al menos un poema definidamente social y sólo indirectamente negro, 'Actitud'" (22). Luis Palés Matos, contrario a Guillén y Ballagas, es un poeta que no se proyecta hacia fuera, sino hacia adentro, hacia el rescate del primitivismo y de los elementos culturales africanos originales: "La evolución de Palés dentro del negrismo… es paralela a la de este poeta [Guillén], mas sustituyendo el intento de recreación del elemento africano puro por el conjuro (la repetición) de un pasado remoto" (24). Los tres poetas desarrollan, sin embargo, una poética distinta con un objetivo común: rescatar culturalmente al negro e integrarlo a la definición de identidad nacional.

Tras demostrar el propósito político de los poetas, Albornoz y Rodríguez-Luis presentan dos definiciones de “negritud” con el fin de revalidar el discurso del mestizaje. La primera definición se basa en la obra de Palés. La negritud es, según este poeta, “la interpretación del alma negra desde dentro de sí misma” (25). Es la búsqueda de una esencia africana que permita la identificación étnica cultural. La segunda definición parte de la producción crítica y política afro-americana, en la que se afirma que la negritud es “un sentido de fidelidad a la verdad –intuida y observada- de la experiencia negra” (27). La primera definición es posible relacionarla con el concepto de estética presentado por Jackson; la segunda, con el concepto de experiencia. Tanto en la cultura afro-hispana como en la afroamericana es posible encontrar ejemplos de ambas vertientes, pero Albornoz y Rodríguez-Luis recalcan que no hay por qué hacer diferencias:

> Ya en nuestro siglo, poetas mulatos… acuden a las raíces africanas de su propia cultura… mas sus logros no resultan al cabo diferentes en lo que hace al desarrollo de la poesía negra en castellano, de los poetas blancos… igualmente interesados en el elemento negro de la sociedad antillana, y cuya recreación de éste termina también orientándose en la dirección de su papel sociopolítico. (28)

La estética y la experiencia están en los poemas del Negrismo, pues en ellos se conjugan las dos definiciones de la negritud.

El auge del Negrismo declinó, pero no desapareció. Su influencia permanece en la poesía contemporánea recogida por Albornoz y Rodríguez-Luis. La revisión que ambos realizan de la poesía compilada no es más que la reapreciación de una poética altamente cuestionada. Sensemayá... legitima esta poesía a través de una selección de textos orales y presentación concreta de una evolución de tradición poética sin utopías y de proyección social y política.

Mientras que Jackson pone en conflicto la idea de mulatez, Albornoz y Rodríguez-Luis lo integran como parte discursiva esencial del Negrismo. La representación estética o experimentada tuvo el mismo producto poético: una posición de alta calidad artística y que influyó grandemente en las letras caribeñas. Cabe entonces entrar a nuevos modos de lectura, pero desde el Caribe.

Búsqueda de un nuevo modo de lectura

Los cuestionamientos a los que se vio sujeto el Negrismo en esta segunda etapa de su crítica llevaron a los autores a preocuparse por la situación del movimiento en el canon. Las historias literarias publicadas durante estos años todavía mantenían al Negrismo como un movimiento literario marginado. La influyente Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia (1979) de Jean Franco presenta el Negrismo como un fenómeno local –el afrocubanismo-. Su poética de justicia social trasciende a las letras latinoamericanas en general.

Nicolás Guillén es la figura central y más representativa de esta poesía al señalar Franco que “el afrocubanismo… era la afirmación de orgullo por su pasado negro y del sufrimiento de sus antepasados negros” (277). La historiadora literaria canaliza su apreciación hacia la disyuntiva presentada por Jackson sobre la lealtad representativa del negro en un escritor blanco o negro. Este problema de representación poética de parte del escritor blanco o negro, la ambivalencia y fragilidad del discurso del mestizaje, y, sobre todo, la aparente superficialidad del proyecto y rescate cultural son discusiones válidas que los críticos intentan solucionar con el fin de aclarar el lugar del Negrismo en la literatura universal. A finales de 1980, se presenta una nueva revisión del Negrismo a partir de estos cuestionamientos y la búsqueda de nuevas herramientas de lectura que

expliquen la situación especial del movimiento como parte de los discursos de la negritud.

Edward Mullen, en su artículo “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation” (1988), hace una revision histórica del proceso de inclusión del negro en las antologías poéticas en Cuba, pero que remiten a una situación similar en el resto del Caribe. Mullen parte de la afirmación de que no había una noción precisa de cómo el Negrismo entró al canon a pesar de su proliferación de estudios. El trabajo editorial de las antologías fue el primer paso para esta canonización.

Mullen comienza su relectura en las antologías del siglo XIX en la que se presentan a Plácido y Francisco Manzano como representantes de la literatura autóctona cubana. El análisis del autor es un tanto limitado, ya que depende de la inclusión de escritores negros para determinar la canonización de un movimiento y de ciertos autores. Esto refleja la apreciación literaria de Richard Jackson, pero al ir adentrándose en las antologías contemporáneas se va complicando y ampliando, ya que el fenómeno del tema negro llegó a la pluma de escritores blancos con la misma avidez representativa de los escritores negros.

La presentación de Mullen muestra cómo la formación del canon negro comenzó de manera local, proyectándose más tarde al plano internacional, especialmente con las antologías de Emilio Ballagas, Ildefonso Pereda Valdés y Ramón Guirao. Mullen señala que hasta este momento las antologías han servido dos propósitos: dar una afirmación de diferencia e identidad negra frente a la hegemonía cultural europea y desafiar las normas poéticas tradicionales de selección del canon, sin el fin de ser guardián cultural, pero sí de búsqueda de nuevos parámetros de representación (447).

Ambos propósitos lograron abrir el canon latinoamericano y contribuyeron a la proliferación de estudios sobre el movimiento. Es en este punto donde Mullen afirma que se profundiza el problema de representación: ¿los blancos pueden escribir poesía negra? Algunos antólogos lo solucionaron con el discurso del mestizaje, como afirmaba Ballagas: “no se trata aquí de poesía negra en toda su pureza… sino de poesía de contraste y asimilación de culturas.” (447) Mullen presenta, sin embargo, el conflicto que demuestran varios estudios en los que la figura del negro continúa siendo interpretada por medio de parámetros hispanistas. La poesía del Negrismo es un proyecto incompleto al no contar con una representación real de autores negros. Mullen concluye que, a pesar de los esfuerzos de inclusión de parte de los estudiosos y críticos del Negrismo, el canon no se ha abierto lo suficiente para el movimiento. Sólo Plácido, Nicolás Guillén, Ballagas y Luis Palés Matos han logrado entrar y mantenerse dentro del canon.

La historia de representación del Negrismo de las antologías analizadas por Edward Mullen es paralela a la presentada en las historias literarias. El problema de representación e inclusión de poetas blancos en el Negrismo es uno que se mantiene en constante cuestionamiento y al que no se le han ofrecido soluciones teóricas efectivas.

Julio Rodríguez-Luis intenta llenar esta falta en su artículo “Literary Production in the Hispanic Caribbean” (1988). Su objetivo es demostrar cómo la literatura nacional del Caribe y de América Central no sigue la evolución tradicional de desarraigo colonial que sí lograron México y la mayoría de los países de América del Sur. La situación histórico-social de la zona tiene como consecuencia un fenómeno literario distinto que

debe ser interpretado y considerado desde otros parámetros. Rodríguez-Luis comienza su discusión citando el medio de interpretación principal para la formación del canon originado y aplicado por Alejandro Losada. Según Losada, la literatura latinoamericana pasó por un proceso de desarrollo directo con el de las ciudades. Las diferentes fases de este proceso son tres: (a) enclaves coloniales, en el que el escritor depende fundamentalmente de la temática y estructura de la administración colonial; (b) la capital, o una apariencia de independencia, pero en la que todavía la relación con la metrópoli colonial se mantiene, especialmente durante el siglo XIX; y (c) metrópolis moderna, en la que los escritores viven dentro de una independencia económica y disfrute de riquezas que permite el desarrollo y manifestación cultural. Las primeras dos fases presentan una literatura altamente dependiente de la tradición y modelos hispanistas, mientras que la tercera amplía sus intereses a una búsqueda de subjetividad local, aunque lejos de la cultura popular (132-133).

Rodríguez-Luis señala que países como México, los del Río de la Plata y Chile completaron este proceso descrito por Losada, pero los de América Central y el Caribe se mantuvieron políticamente relacionados a la primera fase y socialmente a la segunda. Esto no permitió el desarrollo de una literatura autónoma, si no una directamente relacionada a la temática de cómo terminar con la situación colonial (133). El autor afirma que esta limitación teórica de Losada es debido a una aproximación fundamentalmente política que no toma en cuenta la situación social (134). La experiencia social en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana es similar al resto de América Latina dentro de la primera fase. La evolución regional de la segunda fase, sin embargo, ya no es simultánea. Sólo la literatura cubana logra algunas equivalencias

literarias con la tercera fase, pero no lo suficiente, ya que ninguna de estas islas logra su independencia política. El periodo asimilista se extendió hasta más allá de mediados del siglo XIX, por lo que la búsqueda de definición nacional, siguiendo las fases de Losada, no se internalizó hasta casi el siglo XX (134-135).

La creación y proyección del Modernismo dio paso a la formación de una literatura aparentemente apolítica. Sin embargo, se mantuvo latente la preocupación política y búsqueda de la identidad nacional. Rodríguez-Luis marca este momento como el primero en la apertura del canon hacia el Caribe. Los escritores lograron el propósito simultáneo de crear una literatura de calibre internacional y de preocupación local. Esta idea continúa en la creación de la poesía del Negrismo, la cual se asemeja al indigenismo en la identificación de una figura original y de diferencia en la sociedad eurocéntrica. Rodríguez-Luis considera a Manuel del Cabral, Luis Palés Matos y Nicolás Guillén como los poetas más representativos y en los que se logra la afirmación del mestizaje por medio de un proyecto político y social de rescate del negro.

El Negrismo, según Rodríguez-Luis, entró con pie firme al canon, pero todavía de una forma marginada, ya que la situación social y colonial de las Antillas no llegó a resolverse. Cuba y Puerto Rico pasaron a manos de Estados Unidos, mientras que la República Dominicana, después de una serie de guerrillas caudillistas, entró al periodo de dominación de Trujillo. Cuba logró su independencia por la revolución cubana de 1959, lo que Rodríguez Luis considera es un contexto de análisis diferente. Puerto Rico y la República Dominicana continúan sufriendo las consecuencias del régimen colonial y dictatorial, respectivamente, lo que no permite la entrada de su literatura a la tercera fase de Losada. Es en esta consideración social distante y distinta donde Rodríguez-

Luis da la solución teórica para la interpretación de la literatura caribeña: el concepto de *transculturación*. La inclusión de la literatura oral y del aspecto popular en la poesía del Negrismo y la contemporánea permite esta consideración que no se ve en otras literaturas latinoamericanas:

> The attention on the part of both the writer and the critic to the transculturation process so understood may also help to bridge the gap between the production of literature in revolutionary and in capitalist societies. It may also affect, weakening or loosening it, the convention that has tended to privilege the position of literature among all other social practices of similar intentions and to favor the application of the same aesthetic norms to the analysis of all literary manifestations independently of their social origin. (143)

La interacción cultural del negro y su inclusión en la identidad nacional de una sociedad todavía con remanentes coloniales necesita de esta nueva aproximación para comprender el desarrollo literario y la representación de sus varias figuras nacionales.

La sugerencia de Rodríguez-Luis ha venido desarrollándose a través de toda la crítica de esta época. No se logró su identificación conceptual, sin embargo, hasta no tomarse en cuenta los estudios críticos y teóricos desde y de América Latina. Rodríguez-Luis, al igual que los primeros críticos del Negrismo, logra llenar esta falta de sistematización interpretativa y la soluciona con un concepto olvidado. La transculturación, sin embargo y como se verá en la crítica subsiguiente, tampoco es un concepto totalmente estable. La definición que le da Fernando Ortiz en reacción al término de “aculturación” está abierta a la libre interpretación y se suma a la discusión de representatividad del autor blanco dentro del Negrismo y del discurso del mestizaje.

La crítica entre 1970 a 1990 logró reintroducir el Negrismo a nuevos modos de lectura en los que el proyecto social y cultural del mismo quedó cuestionado. La búsqueda de una genealogía y la legitimación discursiva reveló la ambigüedad del

discurso del mestizaje. La representación del negro de parte del poeta blanco también quedó expuesta a consideraciones racistas. Se intentó validar con más interés, entonces, la canonización de poetas negros tomando como fundamento su experiencia particular. El Negrismo se proyectó como un fenómeno literario limitado en tiempo y temática. Su propósito inicial se cumplió en su inclusión al canon. Esta apreciación necesita reconsiderarse a través de la relectura de los instrumentos críticos que marginaron al movimiento negrista. Los conceptos analíticos usados apenas tomaron en cuenta la perspectiva de creación desde el Caribe. Esta interpretación del Negrismo trascendió el centro de producción caribeño, forjándose una lectura externa que continuará en el próximo movimiento crítico.

El Debate de Representación: Los Límites Críticos del Negrismo en el Canon (1990-2000)

Rompiendo la estabilidad

Los fundamentos teóricos y metodológicos por los que se rige la crítica negrista de este momento se basan en las consideraciones post-colonialistas que surgieron en América Latina a consecuencia de la revisión del “Descubrimiento de América” y el Quinto Centenario. Los acercamientos temáticos variaban entre cuestiones de raza/etnia, cultura, antropología, literatura alterna, estudios de género y estudios culturales. El debate se centraba en la dicotomía del colonizador-opresor/colonizado-oprimido y cómo las varias aproximaciones se relacionaban a este binomio en la relectura del texto, ya fuera cultural o literario. El discurso del mestizaje se dio como objeto de estudio natural para esta lectura a consecuencia de un momento de configuración nacional. El Negrismo también formó parte de esta revisión junto a su problemática de representatividad. Términos aparentemente estables –como mestizaje,

negritud y caribeño- evolucionan hacia una propuesta de conceptos movibles y de constante cambio que van definiendo en lo indefinible la situación creativa y literaria-cultural del Caribe.

Vera Kutzinski adopta esta idea de revisión en su ensayo "La literatura afro-hispanoamericana", publicado en el segundo volumen de la Historia de la literatura hispanoamericana (1996) editada por Roberto González Echevarría y E. Pupo Walker[4]. Kutzinski discute la importancia del redescubrimiento del tema y del autor negro durante la década de 1970. A este fenómeno le llama el "boom" de la literatura afrohispanoamericana. Reconoce el impacto que tuvo el afro-antillanismo –Negrismo- a nivel del Caribe hispánico y cómo reformuló la idea de representación del negro. Kutzinski señala que "[e]ste movimiento literario no estuvo unificado por un programa estético, sino que lo integraban muchos legados históricos y objetivos políticos en conflicto" (194). El afro-antillanismo fue, por lo tanto, un movimiento fragmentado y sólo unificado por la historia común del negro en las islas. Deja claro que este movimiento fue distinto a los discursos de la negritud del momento y, sobre todo, que se originó y desarrolló debido a su contexto particular y no en dependencia de fuentes externas.

Kutzinski sigue los parámetros de las historias literarias al identificar los autores y características representativas del afroantillanismo. Su aproximación es distinta, sin embargo, al extender estas características y temas a la poesía y narrativa contemporáneas. Comenta la autora: "Lo que queda claro… es que la poesía negra o negrista, aunque ha tenido que cambiar, no se ha pasado de moda en la América hispana." (203) Llama la atención a que en este movimiento tanto autores negros como

[4] Traducción de Ana Santonja Querol y Consuelo Triviño Anzola (2006, Editorial Gredos) del texto original en inglés, The Cambridge History of Latin American Literature (1996).

blancos aportaron en la creación de manifestaciones literarias que afectaron toda la literatura latinoamericana.

El propósito del ensayo de Kutzinski es confirmar y mantener la apreciación canónica de la literatura afro-hispanoamericana. Su estudio no cubre todos los aspectos de discusión sobre el Negrismo o la literatura afro-hispanoamericana en general -como por ejemplo el discurso del mestizaje- debido a la limitación de espacio. Esto lleva a pasar por alto ciertos conceptos importantes que explicarían la permanencia temática del afro-antillanismo en la literatura contemporánea. La transculturación no se discute como parte de este proceso de transformación poética. Su presentación sobre el desarrollo literario afro-hispanoamericano se aprecia, por lo tanto, como algo temáticamente natural y no como un proceso de selección y reapropiación de parte de los escritores a través de los años.

El afro-antillanismo o Negrismo es, según Kutzinski, un movimiento literario estable a pesar de su fragmentación estética. La historia de representación del negro permite la estabilización de la temática negrista en la literatura posterior a las décadas del 1920 y 1930. El discurso del mestizaje queda, sin embargo, fuera de su apreciación. La crítica de Kutzinski no rompe ni reta los esquemas críticos anteriores. Lo que sí logra es abrir la discusión sobre nuevas posibilidades de lectura e interpretación del afro-antillanismo y los discursos que lo componen. En su conclusión, Kutzinski expone:

> Lo que está en entredicho, entonces, es nuestra capacidad (y nuestra disposición) para interpretar los textos afrohispánicos como pruebas de las inconsistencias, irregularidades y altibajos característicos de la historia literaria, social y política de Latinoamérica, mucho más de lo que nos podría sugerir cualquier narración crítica unificada. (213)

Su mayor aportación está en confirmar esta necesidad que no puede cumplir dentro del contexto de una historia literaria.

Lourdes Martínez-Echazábal propone y aprovecha la convocatoria de interpretación de Kutzinski en un nuevo acercamiento teórico y crítico en su investigación Para una semiótica de la mulatez (1990) y su artículo "Mestizaje and the Discourse of National/Cultural Identity in Latin America, 1845-1959" (1998). Ambos estudios basan su crítica en el análisis discursivo, pues, tal y como lo define, es un medio maleable por el que se pueden transmitir "diferencias raciales, genéricas, culturales y políticas que han servido, y sirven, como instrumento de poder a la cultura dominante frente a las dominadas" (Para una semiótica, 3). El discurso del mestizaje, por lo tanto, es su objeto de estudio, y a través de él alude al conflicto de representación.

Martínez-Echazábal opina que "[e]n Hispanoamérica, la ideología racista ha manipulado y mitificado la noción de diferencia racial" (5) especialmente en el uso de la figura del mestizo y el mulato. El rescate y la reivindicación del negro son sólo parte de la construcción de esta figura dócil y conveniente a la permanencia de la autoridad blanca criolla. Su análisis se desarrolla a través de las lecturas de una serie de novelas –Matalaché, de Enrique López Albújar, Cumboto, de Ramón Díaz Sánchez y Juyungo, de Adalberto Ortiz- que considera como parte del fenónemo que ella llama Mulatismo. Éste está relacionado al Negrismo, pero pone el énfasis en el personaje mulato, figura a la que se puede manipular con facilidad al no pertenecer a un mundo racial exclusivo (6). Así, se representan dos manifestaciones de mulato: el mulato atávico, o marginado; y el mulato culto, quien tiene lo mejor de las dos razas. Ambos personajes se enfrentan

a las dificultades que les imponen los prejuicios criollos en contra de su ascendencia, pero la cultura del segundo tipo de mulato triunfa y es la que se filtra en el discurso del mestizaje (9).

Martínez-Echazábal desarrolla su discusión teórica sobre el mulato partiendo de cuatro autores fundamentales en la formación del discurso del mestizaje como pilar nacional: Domingo F. Sarmiento, Gilberto Freyre, José Vasconcelos y Fernando Ortiz. Estos cuatro autores, según Martínez-Echazábal, proponen los dos principales mecanismos racistas que determinarán la validez cultural y discursiva de la nación mestiza: el concepto de “Civilización/Barbarie” y el “blanqueamiento”. El discurso de Sarmiento se limita a identificar al mulato como una figura intermedia, entre la civilización y la barbarie, mientras que el mestizo está fuera de la civilización. La definición de este binomio en Sarmiento era, además de racial, geográfica. Mientras alaba al mulato y al negro que se mueven a la ciudad en busca de un mejor vivir, ataca al mestizo y al indígena por quedarse en las pampas y el campo. Martínez-Echazábal aclara que la población negra en la Argentina era una minoría, en comparación a otros lugares en América Latina, por lo que para Sarmiento y su generación no eran una amenaza en la construcción de la nación.

La influencia de Sarmiento no deja de estar latente en la producción discursiva de los otros autores al contemplarse el mestizaje tanto como una amenaza al igual que una conveniencia. Este discurso dual se da tras un cambio de consideración de lo racial/biológico hacia lo étnico/cultural (12), lo cual funciona mejor en la construcción de una identidad nacional diferente. Martínez-Echazábal analiza los discursos sobre el mestizaje en Vasconcelos, Freyre y Ortiz. Concluye que el mestizaje propuesto por

éstos es uno fundamentalmente cultural y en el que se seleccionan elementos convenientes para el poder criollo blanco que cancela la pluralidad cultural (37-43). La nación debe presentarse como un ente homogéneo. Por ello “la imagen del mestizo y del mulato, la más accesible, la más mediatizada, [fue] adoptada como emblema de los incipientes proyectos nacionalistas en América Latina” (42). Ambas figuras representan la diferencia de una forma sintética, por lo que mantiene la idea de homogeneidad.

El artículo de Martínez-Echazábal de 1998 reclama, de la misma manera, que el discurso del mulataje no subraya la diferencia, sino la “Eurocentric glorification of a cultural sameness, of similarity identity” (23). La identidad criolla y mestiza que construyeron Vasconcelos, Freyre y Ortiz no es tan distinta como aparenta ser, sino que mantiene los parámetros colonialistas que rigieron desde antes de la independencia. El prejuicio y el racismo consistente en el discurso del mestizaje salen a flote en la imposición de homogeneización de la pluralidad, separándose de la realidad social y funcionando como un recurso para mantener y perpetuar el ideal hegemónico.

Martínez-Echazábal elabora una crítica clara, fundamentada y convincente. Ciertos detalles, sin embargo, no funcionan dentro de la crítica del Negrismo en el Caribe. La selección de novelas que hace la autora va desde los Andes hasta el Caribe. La justificación que da a esto es que la construcción de un paradigma mulato es similar en todas las regiones con influencia africana. Además establece que el Caribe no es la única zona de producción de literatura negra o mulata, por lo que vale ampliar el área de estudio.

La realidad sociológica y política del Caribe no es similar, sin embargo, ni siquiera análoga a la de países como México, Perú o Ecuador. La comunidad negra en estos

países era una minoría, por lo que no eran una amenaza a la construcción nacional. La cultura económica de la plantación en el Caribe fomentó, además, mecanismos de "control" sobre el negro que no se dieron en América Latina continental y que fueron determinantes en la definición social del negro y el mulato. Fernando Ortiz desarrolla esta idea en el ensayo analizado por Martínez-Echazábal, "Del fenómeno de la transculturación y su importancia en Cuba". Sobre éste la autora sólo comenta que "[e]l intercambio entre colonizador y colonizado, entre explotador y explotado no puede representar, jamás, una verdadera transculturación, una inevitable y 'natural' síntesis de culturas y/o de razas" (43). Martínez-Echazábal parte de la premisa que el mulato, al ser una figura intermedia, es un problema, ya que no tiene una definición concreta. No toma en cuenta que el "toma y daca" al que alude Ortiz no sólo transforma al colonizado/explotado, sino también al colonizador/explotador. El mulato, por lo tanto, no necesita una definición concreta ya que su identidad está justo en ser el intermediario, la figura fluida entre dos mundos.

La homogeneización del discurso del mestizaje sí es un problema, pero no augura su eliminación. Es necesario re-visitar este discurso y reformularlo fuera de la ideología política hegemónica y devolverlo al punto de partida original y cultural. Proveerlo de nuevos mecanismos de lectura e interpretación que permitan aclarar su permanencia en América Latina y, en el contexto de este estudio, en el Caribe.

Dos inicios de relectura del discurso del mestizaje parten de la búsqueda de definición de la estética caribeña: La isla que se repite (1988) de Antonio Benítez Rojo, y Caribbean Poetics (1997) de Silvio Torres-Saillant. Según la crítica analizada hasta este momento, el Caribe es diferente por el elemento africano. La particularidad del

Caribe depende de cuán abiertamente se puede notar esta influencia. Antonio Benítez Rojo demuestra que el discurso caribeño es mucho más complejo. Explica que el origen de esta complejidad está en la plantación como fenómeno económico de relevancia cultural. Según Benítez Rojo, la Plantación implosionó –a manera de Big Bang- todo tipo de manifestación social y cultural al establecer una sociedad con discursos aparentemente estables, pero profundamente fluidos, dados al cambio constante. La composición transitoria del Caribe no permitió el desarrollo de un discurso histórico estático, si no en constante transformación: “En realidad podría decirse que, en el Caribe, lo ‘extranjero’ interactúa con lo ‘tradicional’ como un rayo de luz con un prisma; esto es, se producen fenómenos de reflexión, refracción y descomposición, pero la luz sigue siendo luz….” (37) Los discursos culturales que pasan por el Caribe se descomponen y recomponen según el contexto insular particular. La experiencia de cada isla se unifica, sin embargo, en el interés de diferenciarse de la metrópoli.

Este mecanismo de reapropiación es similar en América Latina. La diferencia caribeña se encuentra, según aclara Benítez Rojo, en la ausencia de un centro, de una cultura estable que pertenezca al Caribe. La falta de una comunidad poderosa, como la azteca o la inca, tiene como resultado el desarrollo de una sociedad caribeña ilegítima e inestable. Es ilegítima porque no puede reclamar un origen histórico que confronte el poder europeo; inestable porque al ser ilegítima está en búsqueda constante de un centro histórico que defina la región. La inmigración europea, el tráfico de esclavos africanos, la contratación de chinos y trabajadores de la India llenaron el vacío social y cultural ante el exterminio del indígena. Su desarrollo social fue un choque en el que las

distancias sociales fueron irreparables, pero las culturales se borraron en el sincretismo: “Un artefacto sincrético no es una síntesis, sino un significante hecho de diferencias.” (36) Para Benítez Rojo, este “artefacto sincrético” que determina la estética del Caribe es el ritmo. La base de este ritmo está en la influencia africana, pero no es exclusiva. Tanto los ritmos del colonizador como del colonizado se manifiestan en la estética del Caribe. Lo impactante del elemento africano es su capacidad de contrapunto dentro del ritmo caribeño.

Benítez Rojo concluye que el elemento africano transforma la literatura caribeña, pues se distancia de las lecturas tradicionales de perspectiva exclusivamente occidental. La interacción cultural y social del negro con las demás comunidades que llegaron al Caribe determina su posición en la escala social de la Plantación. Si se era blanco o europeo se tenía mejor posición que si se era chino o indio, quienes llegaron bajo la misma situación esclavista del negro. Esta interacción compleja entre la diversidad social del Caribe produce, como dice Benítez Rojo, una sociedad criollizada o transcultural. Esta sociedad produce un discurso mestizo y mulato que no es estable, no define al caribeño en términos absolutos raciales, si no que está en constante transformación: “Es fácil demostrar… que nunca se llega a ser caribeño del todo; siempre se es algo más o algo menos, siempre se está más allá o más acá; siempre se es y está en la búsqueda de la ‘caribeñidad’.” (278) Se adquiere, por ende, un carácter “neobarroco”; una amalgama de melodías yuxtapuestas, pero en contrapunto social y cultural constante; un “toma y daca” que determina una negociación de identidad sin un final claro.

Silvio Torres-Saillant intenta llenar esta falta de claridad de la identidad caribeña presentada en Benítez Rojo. En su libro Caribbean Poetics (1997), el autor ofrece una estética más estable que el ritmo. Descarta la funcionalidad de la crítica de Benítez Rojo al considerarlo post-moderna. Torres-Saillant define este concepto como una manera más de intento de búsqueda conceptual desde una perspectiva puramente occidental. Esto limita la representación y definición del Caribe. La propuesta de Torres-Saillant es presentar y definir el Caribe desde textos, crítica y autores de producción caribeña.

Al igual que Benítez Rojo, Torres-Saillant considera que la unión del Caribe está en su experiencia económica. Sin embargo, no piensa que la plantación sea el origen crítico de la situación del Caribe. Torres Saillant parte, más bien, de la dependencia colonia-colonizador de la cual el Caribe no se ha podido desatar. El autor explica que esta relación económica con las metrópolis llevó a las islas caribeñas a reaccionar de manera similar hacia la lengua, religión e historia.

Según Torres-Saillant, la mayoría de la población del Caribe no posee una lengua regional de la que pueda depender para crear una identidad regional. El escritor caribeño adapta y adopta la lengua del colonizador y la transforma en sus variantes dialectales o en la imagen de los significantes. Contrario a la angustia lingüística que se crea en América Latina continental, donde el español se confronta con las lenguas indígenas, en las Antillas se reformula y se caribeñiza. La religión atraviesa por un proceso de adaptación similar en el sincretismo. Se establecen, señala Torres-Saillant, manifestaciones religiosas distantes al cristianismo. Por medio de la lengua y la religión, la historia del Caribe se reescribe y pone en evidencia los límites de la historia

inscrita e impuesta por el colonizador. Torres-Saillant propone que estos tres factores –lengua, religión e historia- son los objetos de análisis que unifican una poética caribeña.

Esta perspectiva es limitada a pesar de ser práctica. El discurso del mestizaje se pierde de perspectiva. Torres-Saillant no incluye esta posibilidad transcultural de análisis al tratar de distanciarse de la complejidad caribeña de Benítez Rojo. Sólo la toma en cuenta cuando discute la religión. Su poética caribeña adquiere una estabilidad que contrasta con textos complejos e inestables en cuanto a una interpretación homogénea, por ejemplo los de Carpentier, Nicolás Guillén y Luis Palés Matos. Los discursos lingüísticos, religiosos o históricos en estos autores están atravesados por otros múltiples discursos que Torres-Saillant no toma en cuenta, como raza y economía, entre otros.

Torres-Saillant no discute el discurso del mestizaje al tratar de no yuxtaponer una etnia sobre la otra. El crítico pierde de perspectiva que el mestizaje no es únicamente étnico, si no también cultural. La identidad para Torres-Saillant se complica más que se aclara en el discurso del mestizaje, y mucho más en la transculturación –proceso ausente de su poética-. La postmodernidad que critica por occidental subyace en su análisis al olvidar conceptos caribeños tan críticos como este y al plantear una respuesta simple y estable, a modo de intelectual europeo.

En esta última crítica se cuestiona el discurso del mestizaje y, por ello, comienza a perder su estabilidad. La perspectiva que se toma en este cuestionamiento no cancela la posibilidad del mestizaje, si no el enfoque político que ha tenido. Se considera, por lo tanto, una reformulación del discurso por medio de una nueva estética y conceptos críticos que permitan su lectura caribeña.

Nombrar la inestabilidad

La disyuntiva entre una poética caribeña estable o una en constante movimiento con la que se confrontan Benítez Rojo y Torres-Saillant remite al problema de representación de la figura del negro dentro del Negrismo. La ambigüedad en la que queda el discurso del mestizaje permite notar entre líneas una nueva pregunta: por qué hay que darle una contestación definitiva. La identidad caribeña surge de una auto-invención, según presentan Rodríguez-Luis, Benítez Rojo y Torres Saillant. La misma está en constante fluidez y cambio, al igual que los discursos que la definen.

José F. Buscaglia-Salgado teoriza sobre este movimiento en su libro Undoing Empire: Race and Nation in the Mulatto Caribbean (2003). El propósito de su libro es demostrar los constantes movimientos discursivos provenientes del Caribe y de la idea de raza y mestizaje, la cual interactúa de modo distinto frente a las ideas eurocéntricas que constantemente se le atribuyen. El binarismo "Civilización y Barbarie" que Martínez-Echazábal propone como el fundamento original para el discurso del mestizaje, según Buscaglia, esencialmente no funciona en el Caribe de la misma manera que en otras zonas de América Latina. Buscaglia no niega las consecuencias históricas de este binarismo, pero su implicación en el Caribe no es directo, sino que también "ran contrary to, around, and through it" (xiv). El "European Ideal", o la idea de la simetría y la perfección renacentistas pintadas en el "hombre vetruviano" de Da Vinci, es la imagen frente a la que el caribeño ha tenido que reconfigurarse constantemente: "In the history of the Caribbean, every-body that wanted to be some-body has had to measure itself to that ideal." (xiv)

Es por esta necesidad de reconfiguración y readaptación constante del "ideal europeo" por la que el sujeto caribeño se identifica más con el mulato, no sólo como

figura nacional, sino también como “sujeto metafórico” en constante “movimiento metafórico”. Ambos conceptos se relacionan a la re-lectura y movimiento neobarroco que propone Benítez Rojo en cuanto a que no hay una definición absoluta ni del sujeto ni del lugar desde el cual se enuncia. Buscaglia define al sujeto metafórico como un ente que “do not try to make sense of history and participates in a narrative that ‘makes sense’ only through the most engaging interaction, or *contrapunteo*” (xv). No es un sujeto estático, sino “the agent that prevents natural and cultural formations from becoming frozen pieces of the historical imaginary… the custodian of the silent ruin, the one who, moving in and out at will, inhabits a place long deserted by the historical memory of later arrivals” (xv). La historia no tiene un movimiento lineal para el sujeto metafórico. El movimiento histórico es relativo a la interpretación contextual y dependiente del lugar en que se encuentre.

Buscaglia señala que, de la misma manera que el sujeto metafórico no posee una definición absoluta; su movimiento “responds to, describes, and informs a politics of space that undermines and transcends the perspective of knowledge that sustains the claim to the ‘universal transcendence’ of the coloniality of power” (xvi). El mulato, como sujeto metafórico en constante movimiento, mina el espacio absoluto de la ideología colonial y se representa en la poesía negrista a través de la danza, la fluidez dialectal y el “ten con ten” –citando a Palés- entre la tradición hispánica y la innovadora negra. La representación del negro y el mulato puede darse desde cualquier diferencia étnica, blanco o negro, ya que su proceso discursivo responde a la negociación más que a una clara definición,

> as in the ‘precision of the imprecise’ that Arcadio Díaz Quiñones finds in the movement of *bregar*… widely used by Puerto Ricans to describe an action

> that is informed by wisdom and cunning and carried out with great (social) skill, thus describing a sort of Caribbean savoir faire that points to *a way of being* –in all its vagaries and possibilities- rather than to the more technical and reductive notion of know-how. (xvii, subrayo)

La negociación de significaciones que el mulato como figura poética ejerce en el Negrismo no se limita al ámbito étnico. Se amplía a la zona cultural, ideológica, política y social en una reivindicación de diferencia que "in a curious antidote to conquest and reduction, the mulatto subject describes a movement of reverse colonization of the Ideal that is always more, not less, always additive and forever seemingly shifting" (xvii). El mulato selecciona y reapropia el lenguaje, la religión y la historia que describe Torres-Saillant en su libro. No lo hace para perpetuar un discurso colonial –como describe Martínez-Echazábal-, si no para trascenderlos y fugarse de ellos hacia zonas que no aceptan los absolutos. Buscaglia prefiere una propuesta de cambio y transculturación con la promesa de constante movimiento. No es -cabe aclarar- un movimiento contextual conveniente. Es un movimiento que responde al constante cambio que atraviesa la sociedad caribeña como un lugar sin centro original y en continua búsqueda de definición.

La aportación de Buscaglia abre las fronteras de los conceptos tradicionales de interpretación del discurso del mestizaje, la identidad caribeña y el Negrismo. Ofrece nuevos modos de interpretación tanto literaria como cultural que se fundamentan en la diacronía más que en la sincronía histórica. A pesar de esto, críticos recientes insisten en buscar una definición coherente y concreta sobre la representación del negro en la literatura del Caribe y América Latina. Las premisas teóricas, sin embargo, ya no se escudan tras una búsqueda de entendimiento de los mecanismos discursivos del

mestizaje como ideología racista, sino que ya imponen interpretaciones que se salen de las fronteras sociológicas, políticas e históricas.

Jerome Branche en su libro Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature (2006) comienza su introducción y discusión con el análisis del nombre "el negro Antonio" de la novela Ecué Yamba-O (1933) de Alejo Carpentier. Concluye que en éste es posible notar el parámetro binario de la época: autoridad blanca / inferior negro (1-2). Postula que las denominaciones racistas en América Latina y el Caribe todavía son visibles al igual que en la novela y deberían estar sujetas a revisiones paralelas a las dadas en Estados Unidos, como por ejemplo con la palabra "nigger". Es así como el propósito de su libro es analizar el discurso racial en la literatura latinoamericana y cómo este se reafirmó en su desarrollo:

> [H]olds up for examination racially partisan Works of the Luso-Hispanic canon in an attempt to document just how deep, widespread, and durable these structures of feeling they expressed were held, and how important, in the final analysis, race as *narrative* has been and continues to be. (4)

Su premisa primordial de análisis está en que la idea moderna de racismo comenzó con la empresa colonial y la expansión del capitalismo. Branche quiere llamar la atención, al igual que Martínez-Echazábal, a la ficcionalización de la cordialidad racial en América Latina y la minimización sentimental de la violencia en la esclavitud. Sus paradigmas de análisis se basan en los estudios de Richard Jackson en 1970 y su libro Blacks Writers and the Hispanic Canon (1997), en el que éste establece que la relectura de autores negros en América Latina debe darse desde un enfoque norteamericano y el uso del concepto "Black".

Branche recalca la invalidez presentada por Martínez-Echazábal sobre el discurso del mestizaje al observar que el Negrismo está sujeto a las ideas eurocéntricas que se quieren perpetuar:

> It would be the absence of analogous literary forums for Afro-Latinos, or of an equally conspicuous history of legal racial segregation in post-Emancipation South America or the Hispanic Caribbean, that would produce the rhetoric of interracial representatibility in negrista criticism as the avatars of the Lettered City once again followed European's literary lead and adopted primitivism. (170)

De la misma manera, el poeta blanco no puede ser incluido en un movimiento esencialmente de tema negro, pues no tiene la experiencia para representar. Éste sólo depende de una investigación cultural que le provee la facilidad de ser un "ventrílocuo racial": "In other words, *racial ventriloquism* was feasible- one just had to do the research. Negrist discourse, both as poetry and as hermeneutic had been put in motion" (171).

Los planteamientos de Jerome Branche -cabe destacar- son precisos, claros y bien fundamentados. Sin embargo, carecen de una aproximación más latinoamericanista y caribeñista. Miguel Arnedo-Gómez responde a las críticas de Jerome Branche al echar mano del concepto de literaturas heterogéneas propuesto por Antonio Cornejo Polar en su artículo "El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía cubana de los 1930" (2006). Su propósito es aplicar el potencial de este concepto al negrismo cubano de la década de 1930, pero el cual también puede remitirse a la totalidad de la poética del Negrismo caribeño. Esta aproximación se relaciona con lo ya propuesto por Buscaglia, pero se refugia en un concepto de apariencia estable que permite dar un modelo entendible y coherente al académico norteamericano.

Comienza su artículo con su interpretación del concepto “literatura heterogénea”. Según Arnedo-Gómez, Cornejo Polar explica que la originalidad de la novela indigenista se encuentra en una combinación de la posición externa del autor y la inclusión de elementos indígenas, ya sea de forma pasiva –la imposición de lecturas de parte del autor- o activa –la utilización de elementos indígenas en la narración. No es posible, sin embargo, evaluar una novela indigenista por el grado de “internalización” del autor, ya que este no pertenece a la cultura india, si no cómo se hace y logra esta representación (87-88). La lectura de autores blancos o mulatos en el Negrismo partiría de esta misma sugerencia, pues al no pertenecer a la cultura negra no pueden representar la “experiencia”. Sí pueden, de todas formas, lograr una estética de representación creíble y bien fundamentada.

Arnedo-Gómez presenta su crítica poniendo en contexto la situación del escritor blanco y el escritor negro, al igual que el público lector. Afirma que el escritor blanco tenía contacto con la cultura negra, y más aun haber sido participante. Esto le permite la innovación de elementos formales de la poesía occidental en la poesía afrocubana por medio de la combinación de modelos hispánicos con tema e inflexiones formales de la oralidad y el arte popular negro (94-95). La recepción de parte de la clase media blanca fue positiva, mientras que la clase media negra –el Club Atenas en Cuba, por ejemplo- se expresó en contra de esta manifestación. La cultura negra que se representaba era la popular, y los negros intelectuales querían ganar terreno dentro de la cultura dominante, no por rechazo a sus raíces, pero como una manera de sobrevivir (99). El elemento mulato dentro del Negrismo reivindica culturalmente una parte de la sociedad que se había mantenido olvidada y oculta hasta por la misma comunidad que

se intenta dignificar. Mantener vivo el conflicto del esencialismo negro y africano, según Arnedo-Gómez, es limitar la representatividad sólo a escritores negros descartando las posibles interacciones culturales y discursivas del poeta blanco sobre la situación negra (99) y considerar la comunidad negra como una pasiva y homogénea. El concepto de heterogeneidad permite tomar en consideración ambos lados sin desvalorizar ninguna perspectiva de representación.

Arnedo-Gómez relaciona esta representación desde los dos parámetros fundamentales en América Latina y el Caribe: la nación y la raza. La heterogeneidad que describe de Cornejo Polar no es sólo un concepto de inclusión de la creatividad blanca latinoamericana y caribeña; también es un modelo que quiebra la homogeneidad del discurso del mestizaje. El mestizo y el mulato son la identidad que crea la diferencia nacional, pero es necesario recordar constantemente de dónde proviene esta diferencia, y es en la heterogeneidad y su aplicación conceptual en donde es posible notarla.

Este mismo año, Arnedo-Gómez publica su libro Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry (2006), en el que aplica lo discutido en su artículo de una manera más detallada, además de revisar ciertas imágenes del Negrismo –la mulata, el baile, la religiosidad afrocubana- por medio de una visión antropológica. Su visión conservadora se contrapone a los retos discursivos planteados por Benítez Rojo y Buscaglia, pero no dejan de tener el mismo objetivo. El discurso del mestizaje y la representación del negro y el mulato parten de una búsqueda de identidad nacional que no se ha definido en el Caribe. El aislamiento de Cuba tras su Revolución de 1959, la lucha y sobrevivencia del Trujillismo en República Dominicana, y la perpetuación

colonial en Puerto Rico son contextos políticos, sociológicos e históricos de potencial implosivo que requieren una constante definición de lo que es ser cubano, dominicano y puertorriqueño.

Conclusión

El Negrismo en el Caribe fue el pivote esencial de cambio hacia una nueva literatura de ideología nacionalista que permitió recrear la diferencia y logró cierta estabilidad en el canon. La revisión crítica hasta aquí discutida ha demostrado cómo la crítica incansable modifica, advierte, reformula, señala y alerta las características que resumen al movimiento y los discursos que lo definen. La primera etapa de la crítica señaló los movimientos innovadores de una poética que buscaba distanciarse de lo tradicional. La identificación de un imaginario negrista consistente en la poesía, la narrativa y el arte marcó la influencia africana como parte esencial de la identidad caribeña. Sin embargo, esta perspectiva fue cambiando ante la necesidad de construir un discurso nacional equitativo al de la metrópoli. La literatura sirvió como medio de reescritura histórica, la cual para las décadas cincuenta y sesenta confrontaba la idea homogénea de la sociedad colonial en vías de una identidad independiente. En estos mismos años, una nueva crítica cuestionó los planteamientos étnicos de la anterior, lo que igualmente cuestiona el distanciamiento discursivo que las antiguas colonias han logrado con su colonizador. La poesía del Negrismo se ve sujeta a un re-análisis de sus parámetros como proyecto cultural y nacional, llegándose a descartar como parte de los discursos de la Negritud.

No es hasta los años de 1970-1990 en que el Negrismo se reivindica, debido a los logros de los movimientos de derechos civiles. Sin embargo, este mismo movimiento de reivindicación saca de contexto el discurso del mestizaje e intenta leerlo por medio

de fórmulas que no aplican a la situación histórica y social caribeña. La proliferación de antologías y estudios críticos tuvieron éxito en mantener en perspectiva estos cuestionamientos de los objetivos del Negrismo con el fin de buscar nuevos instrumentos de análisis que permitieran aclararlos.

Finalizado el siglo XX y ya entrado el XXI, las preguntas hacia el proyecto cultural del Negrismo se mantienen. Los críticos de estos años se salen de las percepciones tradicionales sobre esta poética y la relacionan con una más amplia: la poética caribeña. El discurso del mestizaje pertenece a ésta, pero ya no necesita de definiciones terminantes. El ultimátum hecho por los críticos de 1970-90 se descarta. La estática y el proyecto del Negrismo se rescatan por medio de una conceptualización que responde al contexto histórico inestable del Caribe. La pieza de museo estaba inacabada, en constante transformación discursiva, por lo que su restauración constante da pie a una reconsideración del proyecto cultural que le dio origen.

El Caribe de Palés Matos, de Guillén y del resto de los poetas del Negrismo era uno en constante movimiento y cambio, entre la “balada de los dos abuelos” y el “ten con ten” de la “burundanga” caribeña. Identificados estos mecanismos de lectura del discurso del Negrismo, es posible partir hacia una nueva visita al envejecido canon del movimiento y renovarlo por medio de conceptos que representen este afán fugado del neobarroco, de tendencia transcultural y proyección constantemente contemporánea.

La renovación poética del Negrismo no se completa con una relectura. Es necesario expandir el discurso negrista a modalidades más contemporáneas e inclusivas, especialmente de nuevas perspectivas. La poesía de Nancy Morejón,

Sherezada Vicioso y Ángelamaría Dávila parte de este principio de renovación y revalidación.

La poética de estas tres escritoras se basa en la afirmación de la presencia constante del discurso del Negrismo y su influencia en la imaginería y figuras esenciales de representación. La mulata y la negra, objeto del deseo masculino dentro del Negrismo y representante de la Madre Patria, trasciende en el marco poético de estas escritoras. Deja de ser una figura pasiva y se transculturaliza en una activa y autora de su vida. El Negrismo clásico se transforma y evoluciona a un Negrismo femenino.

El Negrismo femenino es el ejemplo práctico de revalidación del discurso negrista y la aplicación de la transculturación. Las escritoras claves de este nuevo movimiento releen y recuperan las características del Negrismo y las transforman dentro de un nuevo discurso social y de reescritura histórica que completa el proyecto político de Guillén, Palés y demás poetas negristas. El objetivo primordial es destacar la individualidad caribeña sin perder de vista los planteamientos discursivos internacionales. El Negrismo femenino abandona la máscara exótica y presenta transparentemente la realidad social y caribeña.

CHAPTER 3
REVISIONES TRANSCULTURALES: LA POESÍA DE NANCY MOREJÓN

Metodología de una Lectura Transcultural

El concepto de transculturación ha sido ampliamente discutido por los críticos latinoamericanos, entre ellos, Antonio Cornejo Polar (2003), Ángel Rama (1989) y Néstor García Canclini (2001). Los planteamientos de cada uno desarrollan nuevas ideas relacionadas al concepto de transculturación que Fernando Ortiz inventó y definió. Cornejo Polar concibe el proceso de transculturación como heterogeneidad o la conciencia de multiplicidad de manifestaciones y perspectivas dentro de la cultura y la sociedad. Partiendo de esta misma idea, pero desde un acercamiento global y de políticas culturales, García Canclini interpreta este concepto como hibridización cultural. Rama, por su parte, aplica el concepto a la literatura e integra en el proceso la lucha que el autor tiene con la modernidad, sus nuevas manifestaciones narrativas y cómo debe negociar para mantener las tradiciones locales en un mismo espacio.

Cualquiera que sea sus interpretaciones o aplicaciones, la transculturación es para muchos el discurso más apropiado para una lectura de América Latina y, especialmente, del Caribe. A pesar de la variedad de apreciaciones, los críticos están de acuerdo en que la transculturación es un proceso dinámico que no se resuelve en una síntesis, si no que mantiene las diferencias en diálogo y negociación. Fernando Ortiz da esta clave de lectura en su construcción discursiva del contrapunteo.

Musicalmente, el contrapunteo es una controversia de genios entre dos intérpretes. Ésta se desarrolla por medio de un pie forzado –repetición del verso temático al final de cada exposición- o a través de una digresión lírica que continúa el pie de los instrumentos musicales –ya sea la décima o el seis-. La controversia finaliza

cuando uno de los intérpretes no logra cumplir con las expectativas de la audiencia y tropieza en su inventiva. Son dos puntos de vista, dos visiones de mundo encontradas y mezcladas en un compás, creándose por ellas una canción. El contrapunteo que crea Ortiz entre el tabaco y el azúcar cumple con la función de presentar las dos perspectivas de producción económica que afectó la isla de Cuba, pero que a la misma vez proveyó la base social para la fundación de una nueva cultura:

> Un romance castizo a lo añejo o unas vernáculas décimas guajiras o acurradas, que tuvieran por personajes contradictores el varonil tabaco y la femenina azúcar, podrían servir de buena enseñanza popular… pocas lecciones han de ser más elocuentes que las ofrecidas en nuestra tierra por el azúcar y el tabaco en sus notorias composiciones. (Ortiz 137)

La transculturación es el contrapunteo, la controversia por la que dos o más culturas en choque discuten, negocian y dialogan en un mismo espacio donde el centro de poder da el pie forzado para la sobrevivencia:

> Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura… el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente… significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales…. (260)

Ortiz no propone cuál es la conclusión del proceso de transculturación. Cornejo Polar, García Canclini y Rama, entre otros, intentan dar una posible resolución, pero, tal y como subyace dentro del contrapunteo, hacerlo es aceptar que uno de los intérpretes gana. Pero dentro de la interacción cultural, no hay ganador. Ambas culturas, o todas las culturas, están constantemente en transformación y, dependiendo del contexto, se toman en cuenta en un primer o segundo plano. Ortiz ejemplifica este vaivén en el movimiento histórico del tabaco que explica en el capítulo IX del Contrapunteo cubano (1940) y cómo de una demonización del producto pasa éste a reapreciearse como símbolo de alta cultura y pensamiento. La importancia del

encuentro y choque cultural está, por ende, no tanto en su desenlace, sino en el proceso mismo de transculturación, en la travesía por la que pasa cada cultura en encuentro con el otro.

Esta aplicación de la transculturación puede parecer simple. Creo, sin embargo, que su uso es complejo y provee una lectura que dista mucho de presentar simplismos. Desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, se ha intentado definir el Caribe y fundar una identidad nacional colectiva. Por muchos años, ser cubano, dominicano o puertorriqueño cumplía con ciertos estereotipos de lo que debía ser el ciudadano de estos países: particularidades dialectales, relación de resistencia hacia Estados Unidos, amor por la música y el baile, producto de mezcla de razas, entre otras. A finales del siglo XX y entrado el siglo XXI esta imagen del Caribe ha comenzado a cuestionarse.

La globalización desarmó las identidades; las migraciones y necesidades económicas desintegraron la idea de la nación protectora, y el cubano, el puertorriqueño y el dominicano se encontraron en medio de una lucha ideológica entre la diáspora y los que están en la isla. ¿Cómo definirse? Ortiz plantea que no hay que hacerlo, que la identidad está en el movimiento, en la transculturación. Por su parte, Silvia Spitta propone y aplica esta idea en su libro Between Two Waters (2006) cuando dice

> Transculturation can thus be understand as *the complex process of adjustment and re-creation* –cultural, literary, linguistic, and personal- that allow for new, vital, and viable configurations to arise out of the clash of cultures and the violence of colonial and neocolonial appropriations. (2, subrayo)

El ajuste, la recreación y la reapropiación son la clave para la búsqueda de una definición discursiva de América Latina y el Caribe. En un mundo confrontacional, entre

la frontera y los remanentes coloniales, tener la capacidad de adaptarse y transformarse permite la sobrevivencia.

Esta definición sobre la transculturación es la que usaré en mi análisis discursivo y poético del Negrismo clásico y su transformación hacia el Negrismo femenino. Vistos desde esta perspectiva, los planteamientos que hicieron los poetas centrales del movimiento negrista –Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y Manuel del Cabral- están en constante reconsideración dentro del marco poético de Nancy Morejón, Ángela María Dávila y Chiqui Vicioso. Si empleamos las ideas de Ángel Rama y y las aplicamos a estas autoras, esta poesía atraviesa por un proceso de selección, reapropiación y reconfiguración que no se detiene en una fórmula poética, sino que se amplía en una propuesta de constante revisión (Rama 38-56). Las poetas se lanzan en controversia y en un contrapunteo de imágenes, tradiciones y nuevos modos de manifestaciones culturales revalidan la poesía del Negrismo, distante de la lectura actual, y reconfiguran sus discursos de y desde el Caribe.

Presente Nancy Morejón: Revolución, Raza e Historia

Nancy Morejón es una de las poetas más reconocidas de la literatura cubana y del Caribe. Desde su primera publicación a los 18 años, Mutismos (1962), hasta una de las más recientes La quinta de los Molinos (2000), Morejón se ha presentado como una poeta que cultiva tanto lo lírico al igual que mantiene posiciones políticas firmes. Sus poemas más populares, “Mujer negra”, “Amo a mi amo” y “Richard trajo su flauta”, entrelazan en su forma cuidadosa la temática revolucionaria de la que fue partícipe y su ascendencia africana. En el extremo contrario, poemarios como Elogio de la danza (1982) y Paisaje célebre (1993) manifiestan una poética más lírica, más centrada en la palabra, pero sin evitar una constante preocupación social en su selección de

imágenes y temas. La profundidad de su poesía también se manifiesta en su prosa. Ensayos como los que recoge en Fundación de la imagen (1988) y su estudio sobre la poesía de Guillén, Nación y mestizaje en Nicolás Guillén (1983), aportan profundas ideas sobre la especificidad caribeña.

La recepción de la amplia obra de Morejón le ha abierto muchísimas puertas en diferentes foros literarios internacionales. En Estados Unidos, se le reconoce como la homóloga de intelectuales afroamericanas del calibre de Alice Walker y Toni Morrison. En América Latina, ha entrado al canon literario junto a su mentor Nicolás Guillén. Su interés artístico y cultural, cabe destacar, no se limita a la literatura. Morejón ha sido activista y miembro de la promoción de escritores y artistas cubanos y caribeños a través de publicaciones en Casa de las Américas, en traducciones –como las de Aimé Césaire y Paul Laraque- y escritos teatrales, como Pierrot y la luna (1990). Ha logrado ser, en conclusión, una embajadora de la cultura y literatura cubana y caribeña.

Morejón, Guillén y la Revolución Cubana

Su evolución y popularidad artística e intelectual se compara con la de otro cubano: Nicolás Guillén. Sobre este particular, ella misma comenta en una entrevista:

> [D]e veras que, antes y después de conocerlo, mis poemas le deben mucho a la poesía de Guillén, sobre todo en el contenido, creo que en la forma no tanto, pero en los contenidos sí. *Muchos poemas míos no existieran de no haber existido los de él.* (Machado Vento, subrayo)

La comparación de estos dos poetas es, por lo tanto, inevitable. La joven poeta toma al maestro como modelo de su poética, pero construyendo su propio modo de quehacer artístico.

En “Las poéticas de Nancy Morejón”, la autora define su visión de la escritura. En este artículo, recorre sus influencias, los conceptos poéticos que la inspiran, y los

temas que se repiten a través de su obra. Primero, establece sus dos puntos de partida para la creación: Federico García Lorca y Edgar Allan Poe. Afirma que ha heredado de Lorca su manera de aproximarse a la creación literaria como "penetrar en una selva de noche a cazar animales preciosos que no son otros sino las palabras" (6). Estas palabras dentro del ejercicio del artista no pueden quedar "desprovista[s] de sus significados más primarios y hermosos" (6); por lo tanto, tiene que haber conciencia del quehacer verbal en el momento de la escritura y en sus posibles consecuencias en la lectura.

Más adelante, Morejón describe la influencia que ha recibido de Poe: "Siempre distinguí allí [en el ensayo de Poe, "The philosophy of composition"] su valoración de dos fenómenos que me son inherentes, a saber: la originalidad que proviene de un éxtasis así como un sentido especial de la belleza" (6). El arte de escribir poesía es un acto iniciado por el impulso y la inspiración. Morejón explica en otras entrevistas (Abudu, 1999; Machado Vento, 2005) cómo "Mujer negra" fue el resultado de una inspiración en sueños que luego tomó vida propia en una reescritura de la historia cubana y caribeña. Los impulsos no son, sin embargo, totalmente confiables. La autora reconoce que la poesía debe descansar después de escrita, y es más tarde, en las revisiones, cuando entra en juego el "oficio de escribir" (6). Dentro de su poética, por lo tanto, hay un respeto profundo por los autores anteriores y por el esfuerzo que lleva el proceso de edición y producción de una obra.

A consecuencia de esta combinación de instinto y conciencia de la escritura, Morejón continúa con el segundo punto de su poética: la madre y todo lo que conlleva el contexto familiar y de crianza. Señala la influencia de Virginia Woolf, quien, según la

cubana: “[V]ivió convencida de que detrás de cada escritora aletea el fantasma de su madre. Yo no soy una excepción....” (7), añade. Es gracias a esta influencia, señala, por la que su poesía es original, pues “proviene de mi condición de mujer y de mi condición de negra” (7). Su madre le mostró el camino a seguir para ser una mujer de éxito: “[A]penas sin recursos, me crió, me educó, me inculcó el anhelo de la independencia.” (7) Es importante subrayar que esto de ninguna manera define su poesía como autobiográfica, sino que a partir de estas ideas de su crianza Morejón recrea una perspectiva de mundo distinta a la poesía que la antecede.

La influencia de Guillén en la poesía de Morejón la ayuda a redefinir puntos de vista tradicionales. El vate mayor es parte importante de su poética, especialmente en relación al tema negro. Pero, añade, “[n]o obstante, mi condición de mujer –aclara- les ha dado [a sus poemas] una dimensión diferente” (7). Guillén es su punto de partida, pero reconoce que dentro de su oficio como escritora debe darle la perspectiva femenina que le hizo falta al primer Negrismo. Así, afirma:

> [L]os mejores cultivadores de este modo fueron todos hombres y no mujeres. A excepción de la recitadora Eusebia Cosme, no conozco ninguna obra de mujer en donde por ejemplo se reflejara o por lo menos se analizara la experiencia histórica de la esclavitud... Con esto les digo que casi todo está por decir en este sentido. (7)

La importancia de decir está en su respeto y admiración por la lengua española y la literatura que se ha manifestado en la misma. Este punto es esencial en su poética, pues aquí basa toda su ideología. Morejón menciona cómo algunos critican el uso del español como una sumisión a los principios colonialistas. La poeta defiende la lengua, sin embargo, porque reconoce que el español se ha transculturalizado por los contextos y experiencias que han atravesado sus hablantes. Así, no hacen falta

“creoles”, sino tener plena conciencia de las imperfecciones de la lengua y mantenerse en constante búsqueda de la expresión precisa.

Morejón destaca un factor original dentro la lengua española que usa en sus poemas: la influencia tanto de la tradición oral como de las concepciones formales de la poesía escrita en esa lengua, especialmente la del Siglo de Oro. Sobre la tradición oral, comenta: “Creo en la tradición oral como adorable fuente de identidades dispersas aún por todos los territorios y mares del golfo.” (8) Señala, entonces, sobre la poesía española: “Ese amor por la poesía española no ha sido una sumisión ni rechazo de los valores autóctonos de mi país.” (8)

La combinación de lo popular y lo culto permiten que la poesía de Morejón contenga en sí una multitud de significados. Estos responden a las concepciones de conciencia, instinto y originalidad de Lorca y Poe, atraviesan por la temática de Guillén, y, finalmente, culminan en la propia concepción y filosofía poéticas. Morejón las describe como un lugar “donde reina el deseo de luchar contra el tiempo, *de permanecer y de comunicar aquellos sentimientos que expresan mejor mi tránsito* por este mundo que me ha tocado vivir” (8, subrayo).

Mucha de la crítica sobre la obra de Morejón discute e interpreta esta filosofía poética como un compromiso pleno con la Revolución y la nación cubana, al igual que con la comunidad negra y con la mujer. Lo interesante es que estas interpretaciones se cancelan entre sí. Críticos como RoseGreen-Williams (1989), Luis (1993), Jackson (1999) y Martín-Ogunsola (1999) afirman que el enfoque revolucionario solapa un desarrollo y apreciación clara de la temática racial o femenina, o viceversa. Como representativo de esta idea, tomo como ejemplo el muy citado artículo de C.

RoseGreen-Williams, “Re-Writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón’s ‘Mujer Negra’” (1989). Éste tiene como fundamento teórico el “New Historicism” y cómo el discurso literario no tiene grandes diferencias con el discurso histórico: “[L]iterary discourse is now widely accepted as serving not merely to reflect, but rather to constitute, reality.” (7) Señala que los poetas negristas distorsionaron la historia de la mujer negra y mulata al describirla como un ente mítico y exótico, por lo que queda en manos de las poetas contemporáneas reestablecer esta historicidad en la reapropiación de la figura. Considera en su análisis el poema “Mujer Negra” de Nancy Morejón. A través del mismo, demuestra cómo la poeta recrea la relación entre el África y el Caribe en su discurso poético al representar el paso del Atlántico a consecuencia de la trata esclava.

La mujer africana pasa a convertirse en una mujer criolla, por lo que su relación con el África se pierde y termina por desaparecer: “The line ‘Me rebelé’ is therefore an affirmation of a double rebellion by the person: against slavery and against the contemporary movement for psychological recuperation of Africa by New World blacks.”, (9) asevera RoseGreen-Williams. Esta afirmación implica que el mestizaje en Cuba –y por ende en el Caribe- es una manera de olvidarse de África y de desatarse de las conexiones africanas para adaptarse. En fin, la crítica presenta un proceso de aculturación.

La mujer negra aculturada forma parte de un colectivo que revoluciona la visión de mundo a través del comunismo que se representa al final del poema. A consecuencia de esta nueva perspectiva, sucede un desplazamiento y distanciamiento

de la herencia africana con el fin de homogeneizar la idea de una nueva sociedad. Concluye RoseGreen-Williams:

> This posture implies acquiescence with the Cuban Communist Party's alleged discouragement of "separatist" ideologies and "anti-social" practices, such as Afro-Cuban religious cults... In "Mujer Negra" one is left with the impression that, while nationalist sentiments are considered politically legitimate, certain racial sentiments are not. In this regard, the title of the poem may even be seen as ironic, since the racial specificity which it anticipates is undercut by raceless nationalism which the poem espouses. (12)

Por un lado, la rehistorización de la mujer negra en el poema es exitosa ya que se le integra en los sufrimientos de la esclavitud y su transformación en un nuevo lugar. La afirmación racial y de género se pierde, por otro lado, en la homogeneización comunista y el poema, según RoseGreen-William, falla en recrear una fuerza africana y femenina. Finalmente, dos lecturas que se cancelan entre sí y que concluyen en su análisis que las propuestas de Morejón son distanciarse del África y revalidarse en la Revolución.

Al partir de una idea de aculturación, RoseGreen-William no toma en cuenta que este concepto ya había sido refutado por Fernando Ortiz y sustituido por la transculturación. El distanciamiento africano que propone no es tal, sino un movimiento natural de adaptación a la nueva zona y de resistencia a las imposiciones del poder esclavista y colonial. La identificación plena con África como lugar de origen ya no es posible, pues el contacto se perdió en el paso trasatlántico. Múltiples comunidades africanas se mezclaron en la trata esclavista y necesitaron recrearse en una nueva identidad que los identifica como caribeños y tiene su producto en el mulato. Morejón, por lo tanto, se propone mostrar la conexión histórica de la mujer, su impacto en la

transformación social y su actividad, como mulata, en la instauración de un ideal revolucionario.

Efraín Barradas explica esta diferencia de lectura del negro en Estados Unidos y el Caribe en su artículo “La negritud hoy: Nota sobre la poesía de Nancy Morejón” (1980). El autor señala cómo el interés por la negritud resurgió en ambas regiones para la misma época, pero por contextos totalmente distintos: 1960 en Estados Unidos como consecuencia de la lucha de los derechos civiles, y 1959 en el Caribe debido al triunfo de la Revolución Cubana: “Por esta razón también se encuentran diferencias entre la poesía del norteamericano negro, ser que todavía no ha alcanzado todos sus derechos, y su hermano cubano, quien vive en una sociedad sin los problemas particulares de la sociedad del otro”. (35) Esta disparidad de contextos los representa Barradas en un análisis comparativo del poema “Mujer negra” de Nancy Morejón y “For Colored Girls” de Ntozake Shange. Comenta sobre ambos:

> Mientras en Morejón domina una gran seguridad de las posibilidades de obtener un cambio social –escribe desde el triunfo de una revolución- y no se encuentra resentimiento frente al hombre, en Shange la incertidumbre de su lucha y el resentimiento frente al hombre tiñen toda su obra que se mantiene en un círculo más individual que colectivo. (35)

En el contexto cubano, la Revolución permitió una integración amplia tanto de razas como de género y clase social inspirado por las ideas de José Martí en su ensayo “Nuestra América” (1891). En Estados Unidos, la segregación todavía marcaba la sociedad en todos los niveles, por lo que la solución de Shange está “en un mundo de coordenadas metafísicas” (35), de búsqueda constante de revalidación africana. Morejón “encuentra la solución en lo político” (35) y la inclusión africana sin necesidad de subrayar constantemente la diferencia del negro ante el blanco.

Las conclusiones de RoseGreen-William, al igual que la de otros críticos, son válidas y prácticas. Sin embargo, no toman en cuenta la aplicación transcultural que Morejón, como lectora y admiradora de la literatura caribeña, implementa en su poesía de la de la historia y la identificación con la misma. Apropiados a esta poética son los comentarios que Frantz Fanon hace en sus conclusiones a Black Skins, White Masks (1952):

> My life should not be devoted to drawing up the balance sheet of Negro values. There is no white world, there is no white ethic, any more than there is a white intelligence. There are in every part of the world men who search. *I am not a prisoner of history*. I should not seek there for the meaning of my destiny. I should constantly remind myself that the real *leap* consists in introducing invention into existence. *In the world through which I travel, I am endlessly creating myself*. I am part of Being to the degree that I go beyond it. (229, subrayo)

El objetivo no es olvidar la historia ni borrar las conexiones con África. El objetivo es asimilar el presente y transformarse en él; representar lo que fue desde la nueva interpretación. La historia no determina lo que se es, si no que lo que se es determinará la lectura que se le dará a la historia. Nancy Morejón construye una poética en la que la mujer negra tiene su propia identidad racial dentro de la Revolución, como mujer y como negra, e igualmente transforma su entorno con el fin de definir su presente y proyectarse hacia el futuro.

La obra de Nancy Morejón

La poética de Nancy Morejón se enfoca en entrelazar dos temas que dentro de su contexto político son necesarios apuntar: la admiración a la Revolución y la persistencia de la herencia africana. Ambas perspectivas logran combinarse sin degradar una o la otra y recalcando su importancia. Nancy Morejón lo hace por medio de una selección de imágenes cotidianas –la casa, el hogar, la familia, la música, la religión- que se

entrelazan con personajes y símbolos representativos tanto de la Revolución como de la negritud –Maceo, Bishop, Roumain-. “Mujer Negra” es ejemplo, al igual que otros poemas, de esta declaración que podría interpretarse como ambigua en su compromiso, pero que en la consistencia poética de Morejón funciona como medio de negociación entre Revolución, raza e historia. Esto facilita su conciliación y pervivencia en un ambiente transcultural.

El deseo de manifestación, representación y comunicación de esta negociación y el entorno familiar, cotidiano, social y político se logra en una producción amplísima y todavía constante de Morejón. Esta producción poética puede dividirse en tres grupos fundamentales. Primero está su poesía personal y de descubrimiento poético que cubre sus tres primeros poemarios, Mutismos, Amor, ciudad atribuída (1964) y Richard trajo su flauta (1967). Un segundo grupo serían los poemarios que tratan directamente temas políticos como Parajes de una época (1979), Octubre imprescindible (1982) y Cuadernos de Granada (1984). Finalmente, están las publicaciones de corte más lírico y hermético, entre ellos Elogio de la danza, Piedra pulida (1986), Paisaje célebre, Poemas de amor y muerte (1993), y La Quinta de los Molinos (2000). A estos poemarios los amplía una serie de antologías como Botella de mar (1996) y Cuerda veloz (2002), además de la antología bilingüe (español/inglés) Where the Island Sleeps Like a Wing (1985) y la traducción al francés en Le Chainon Poetique (1991).

A pesar de ser una obra tan extensa, los temas y motivos de su producción frecuentes son –tal y como se establece en su poética- la herencia africana, la Revolución y la conciencia artística o metapoética. Estos temas pueden ser identificarse en correspondencia a la división de su obra. Sin embargo, se encuentran

en toda su poesía en mayor o menor grado. Las imágenes relacionadas a esta temática son, igualmente, consistentes. La herencia africana siempre está relacionada a la familia y el aspecto cotidiano, el cual está poblado de orishas o divinidades de las religiones afro-cubanas: “esta noche/ junto a las puertas del caserón rojizo/ he vuelto a ver los ojos del guerrero/ eleggua” (Richard…, 15). La Revolución tiene su lugar en la ciudad y los centros urbanos –“aquí vuelvo a decir: el corazón de la ciudad no ha muerto todavía/…/ aquí diré las olas de la costa y la Revolución/ aquí la poesía llega con una lanza hermosa para sangrarme el pecho” (39)-, y su desarrollo en la reescritura de la historia, en la que se recuerdan personajes o hechos culminantes de la Revolución u otros que tuvieron historias paralelas: “El Olonés bogando y blasfemando entre la niebla/ y el espectro de Dessalines aullando:/ -¡Maurice! ¡Maurice!/ El hacha del verdugo brilla en tus ojos como nunca” (Cuaderno…, 24). La conciencia artística o metapoética se manifiesta con la misma intensidad en los temas anteriores, pero adquiere una modalidad íntima en la que las imágenes de arte, “ekfrasis” y los símbolos artísticos representan una reflexión de la figura y la función del poeta dentro de la Revolución, de la sociedad y la vida: “Ver la caída de Ícaro desde la bahía de/ azules y verdes de Alamar./…/ Y un hombrecillo, solo, arando sobre ellas/…/Ese hombrecillo/ es un pariente de Brueghel, el viejo, hermano mío,/ que pinta la soledad del alma/ cercada por espléndidos labradores” (Elogio y Paisaje, 63).

La estructura poética que usa Morejón es generalmente libre, de vocabulario sencillo e imágenes fáciles de descodificar para un lector común. Sin embargo, en su combinación de imágenes cotidianas, mención de orishas, descripción y alusión de ciertos artistas y figuras históricas configura una poética lo suficientemente compleja

para un lector más especializado. Sus versos no tienen una métrica preestablecida –aunque a veces como Guillén, sí recurre a ella para dramatizar una ruptura, por ejemplo en Cuadernos de Granada-, pero mantienen un gran cuidado formal.

Los temas y la forma se corresponden, tal y como la misma Morejón comenta en Nación y mestizaje en Nicolás Guillén en relación a la poética de su maestro: “Forma y contenido son vasos comunicantes y partes de un todo para él. Sus confluencias borran el antagonismo texto-sociedad, aunque el autor haya puesto en ellos su personal e intransferible vivencia”. (13-14) Es así como su poesía sigue un patrón de referencias formales que dependen del tema y el contexto en el que se quiere adentrar para, de esta forma, recrearse y representarse en los sentidos e intelecto del lector. Igualmente, realiza un intercambio significativo con la poesía de Nicolás Guillén, lo que determinará su uso artístico y expresivo manifestado en su poética.

Presente Nicolás Guillén

Tras este recorrido de la obra de Morejón, es necesario profundizar un poco más en la influencia que Guillén ha tenido en ella. Sus comentarios sobre la deuda que tiene con la poesía de éste son suficientes para establecer esta relación, pero hay que preguntarse: ¿cuáles son las características que Morejón toma de Guillén? Ambos tienen una obra extensa que evoluciona poéticamente y fomenta un interés por la herencia africana y la historia revolucionaria. El acercamiento que hace Morejón, sin embargo, se distancia de los primeros motivos de Guillén, aunque los dos comparten un mismo propósito de búsqueda de representación de denuncia racial y social.

I.

Morejón reclama que sus poemas “no hubieran existido si no hubiesen existido antes los de Nicolás Guillén” (Machado Vento), pero que su condición de mujer ofrece

otra perspectiva. La poesía de Morejón habla, por lo tanto, no como Guillén sino con Guillén. Sobre esto Abudu y Olliz Boyd comentan:

> Morejón... was indeed influenced by Guillén, and often uses Guillén's themes as a point of departure for her own artistic direction… [but] Morejón has an innate talent that molds the content of her art into a personally stamped form of expression. (251)

La transformación de la perspectiva poética no sólo depende de su condición de mujer, sino que también depende de su visión y definición diferentes de la poesía.

Abudu y Olliz Boyd concluyen en su artículo que esto es consecuencia del contexto histórico y social de Morejón. Ella es una mujer negra en un tiempo posrevolucionario. Su poesía representa, de esta manera, un cambio en las postulaciones de Guillén. Los críticos ejemplifican este punto a través de un breve análisis de dos poemas paralelos: "West Indies, Ltd" de Guillén, y "Junto al golfo" de Morejón. Mientras que éste representa el Caribe como un lugar oprimido, de imposiciones sin límite, y al que le pide al final del poema que se levante en revolución, Morejón lo presenta transformado. Su compleja conciencia histórica lo reafirma como un lugar con significado propio, no impuesto. Las preguntas que quedan en este análisis de Abudu y Olliz Boyd son: ¿cómo se logra esta transformación temática? ¿Qué herramientas poéticas utiliza Morejón para evitar caer en la imitación?

Harold Bloom desarrolla un acercamiento teórico sobre las influencias y herencias creativas de un poeta a otro. En su libro The Anxiety of Influence (1973), describe cómo el autor se identifica con uno anterior; lo asimila, posteriormente lo desarma y reapropia, y finalmente lo trasciende (14-15). En una revisión a su primera publicación, Bloom explica en el prefacio a la segunda edición (1997) que

> the anxiety of influence *comes out of* a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call "poetic misprison". What writers may

> experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of poetic misprision, rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first; there must be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work. (xxiii)

Esta afirmación de Bloom responde a las críticas que tuvo su teoría en las que se reprobaba la limitación de aplicación de la misma en obras de mujeres o de minorías. El análisis poético de Bloom se fundamenta en la poesía inglesa y la norteamericana –centros de poder- con un énfasis en autores masculinos –discurso patriarcal-. Su aclaración en 1997 intenta abolir, sin embargo, esta delimitación y ampliar el concepto de "misreading" y ansiedad a otros ámbitos poéticos. Cualquier autor puede padecer la ansiedad de influencias y "misread" a un escritor anterior. La relación que se establece entre esta interpretación y la producción propia es la base para lograr la trascendencia poética y un lugar en la historia literaria universal.

De cierta manera, la clarificación de Bloom se relaciona a la lectura que de él hacen Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en The Madwoman in the Attic (1979). Éstas desarman el discurso patriarcal poético, el cual cimentó la idea binaria de la mujer como ángel del hogar y como bruja. La escritora no tenía los parámetros de influencia del poeta masculino. La teoría de Bloom no se aplicaba, entonces, en la escritura femenina que surgió en el siglo XIX y se amplió en el siglo XX: "… 'the anxiety of influence' that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary 'anxiety of authorship'…." (48-49) Así el "misreading", del cual dependían estas primeras autoras, no estaba en una primera identificación ni un "falling in love" con la poesía anterior, como explicaba Bloom, sino en la habilidad de reapropiar e "infect" los elementos apropiados para una reconstrucción y revolución de la poética patriarcal y crear su propia poesía: "In a sense… all of these women ultimately embrace the role of

that most mythic of female monsters, The Sphinx, whose indecipherable message is the key to existence, because they know that the secret wisdom so long hidden from men is precisely *their* point of view". (79, subrayo) La herramienta primordial de Morejón es, entonces, ofrecer *su* punto de vista dentro de una poética negrista que limitaba a la mujer y su funcionalidad racial y social al mero decoro y al margen histórico. La influencia que Guillén tiene en su poesía es obvia, pero los elementos que ella destaca reproducen una nueva poética que la hacen trascender de su dependencia con el maestro.

II.

Antes de entrar en detalle sobre este último elemento, es necesario identificar cuáles son las especificidades temáticas que comparten Nicolás Guillén y Nancy Morejón. Estos temas se pueden encontrar en los primeros tres libros de Guillén: Motivos de son (1930), Sóngoro Cosongo (1931) y West Indies, Ltd. (1934). Según la crítica, éstos son los que definen la poética que Guillén continuará en publicaciones posteriores. Aquí se encuentran los temas centrales, las imágenes básicas y la forma innovadora que hizo de Guillén un clásico antillano.

Morejón trabaja su poética en relación a varios poemas de su maestro. Entre ellos menciona, en entrevista con Gabriel A. Abudu, "Vine en un gran barco negrero", "Tengo" y "El apellido". Es también posible identificar, dentro de la misma línea, "Mujer Nueva", "Caña", "Sensemayá", "Balada de los dos abuelos", "El abuelo" y "West Indies, Ltd". La negritud y el conflicto racial, la opresión, la esperanza en la Revolución, el mestizaje e interés por lo popular son las representaciones que se resumen en los poemas. Las composiciones de Guillén surgen de un contexto en el cual se está

buscando, primero, una nueva definición del carácter nacional y, segundo, una independencia tanto de pensamiento y representación como de carácter político. Su poética manifiesta un carácter de denuncia y de respuesta a la opresión dictatorial e imperial que el autor vivió.

Morejón reconoce su diferencia contextual, pero también se da cuenta de la universalidad de estos temas. Es una temática que no se ha perdido en los intereses de las Antillas, sino que se han transformado, han sufrido los efectos de la transculturación. Barradas comenta al respecto: “Esas referencias afroantillanas o africanas no entran en la poesía de Morejón con ningún valor exótico –como entraban en el primer negrismo- y se convierten en metáforas para sentimientos y situaciones aplicables a cualquier ser humano, negro o no. Morejón ‘universaliza’ lo negro al asumirlo con plena naturalidad.” (“La negritud hoy…”, 35-36) La Revolución logró parte de lo que Guillén pedía: libertad política y económica, además de un intento de dar voz a las clases populares. Morejón entiende que, como poeta e intelectual, tiene que continuar esa labor y conservar la memoria histórica que permitió la llegada de la Revolución. Es así como retoma la poesía negrista y social de Guillén y la transforma en una poética transcultural.

El primer tema que Morejón toma de Guillén es lo popular y las manifestaciones afrocubanas que se identifican en este contexto. Desde Mutismos hasta Richard trajo su flauta la poeta desarrolla una característica de lo popular que Guillén tomó en cuenta, pero no profundizó: lo familiar y lo cotidiano. Mientras que Guillén se interesa por las manifestaciones populares, el ritmo y en las ceremonias religiosas, Morejón se concentra en la casa y, más aún, en el hogar. La familia y sus actividades cotidianas

tienen ellas mismas el sabor de lo popular afrocubano, la música, las imágenes y la fe religiosa. La voz lírica de poemas como “La cena” o “Amor, ciudad atribuida” se pasea por entre los muebles y los parientes, las calles y la gente, formando una expresión que toma lo de afuera y lo internaliza en las imágenes poéticas[5]:

> Que voy de nuevo entre las calles, entre orishas,
> Entre *el calor oscuro y corpulento*,
> Entre colegiales que declaman Martí,
> Entre los automóviles, entre los nichos, entre mamparas,
> Entre la Plaza del pueblo, entre los negros, entre cantones
> …
> Aquí vuelvo a decir: amor, ciudad atribuida (40)

La reflexión de la vida diaria, lo familiar y lo cotidiano es, por lo tanto, el tema principal del cual se desarrollan los demás temas.

Muy relacionado al tema de lo cotidiano es el de la negritud. Para Morejón, al igual que para Guillén, la raíz de lo popular está en la herencia africana. Cabe destacar, sin embargo, que la lectura que hace Morejón de la negritud se intenta diferenciar de las propuestas del Negrismo clásico. Este distanciamiento sucede, más que por una

[5] Heather Rosario-Sievert discute brevemente esta poética interna en su artículo “Nancy Morejón’s Eye/I: Social Aesthetic Perception in the Work of Nancy Morejón” (1996). El propósito de la crítica es demostrar cómo la poesía de Morejón transforma, a través de la observación, los hechos revolucionarios externos, internalizándolos y representándolos, finalmente, en imágenes paisajistas y cotidianas que se distancian de una poética de propaganda de la Revolución. Rosario-Sievert se basa en el texto de Mary Ann Caws, The Eye in the Text, para establecer esta relación externa/interna, específicamente con el concepto de “inscape”: “Caws uses ‘inscape’ as ‘the telescoping of two terms *inner* and *landscape*, as if the eye could turn inward, training its gaze upon the parapet of the self, this time not facing outward toward the object, but inside” (47). De esta manera, Morejón describe y representa sus intereses y denuncias sociales por medio de una técnica que sirve, igualmente, a su finalidad artística y poética. Lo cotidiano y lo familiar son, entonces, parte de este “inscape” –este “paisaje interno”- que intenta retratar creativamente lo externo.

cuestión de tiempo, por un contexto en el que no se debe resaltar la diferencia étnica evidente.

El triunfo de la Revolución en Cuba llevó a la aplicación del comunismo leninista, en el cual se asume que todos los individuos son iguales. La igualdad se define, sin embargo, no como equidad en el tratamiento de los derechos, sino en la imposición de una homogeneidad económica y de mandato político. Los hombres, las mujeres, blancos, negros, ricos, pobres son clasificados como cubanos. Intentar identificarse como algo más que cubano es tentar en contra de la Revolución. Nancy Morejón fue víctima de esta imposición política[6], lo que le costó un silenciamiento poético de doce años.

En este híato creativo la autora se dedicó a su maduración intelectual y crítica. Publicó, junto a Carmen Gonce, Lengua de pájaro (1967) y su primer estudio sobre Nicolás Guillén, Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén (1974). Volvió de su retiro con dos poemarios bajo el brazo –Parajes de una época y Octubre imprescindible-, y el ensayo Nación y mestizaje en Nicolás Guillén. En éste, Morejón ofrece una lectura de la negritud de su maestro que es posible aplicarla a su propia poética.

Primero, establece cómo Guillén manifiesta un gran respeto por la cultura y la influencia española. Segundo, la poesía negra de Guillén no fue más que parte de una influencia internacional que él trasciende "no sólo por sus óptimas calidades estéticas, sino por su ambición social que ya llevaba *implícita* el ansia de traducir las más puras

[6] En su introducción a Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón, Miriam De Costa-Willis discute, sin llegar a conclusiones, este silenciamiento literario de Morejón. Titula esta sección, muy a propósito, "A Literary Dissapearance (1968-1979): No Bird in a Gilded Cage" y comenta: "Morejón *was probably* silenced because of her alleged affiliation with individuals and organizations that had a racial agenda". (7, subrayo) Señala, sin embargo, que Morejón en ninguna de sus entrevistas ha afirmado o negado esta teoría, pero que su tratamiento poético posterior sobre raza y Revolución tiende a provocar esta conclusión en sus estudiosos.

esencias populares de *nuestra identidad*" (89, subrayo). Esta es una identidad fundamentalmente inclusiva e integrativa, por lo tanto, mestiza. Más adelante comenta: "La exaltación de los valores negros, en el primer cuaderno... Motivos de son, no excluye su irreversible integración a la cubanidad." (90) La negritud en Guillén es, por lo tanto y según Morejón, una aportación más al ser nacional cubano, no una identificación exclusiva y distinta.

De cierta manera, Morejón explica el porqué de la presencia negra en su poesía, particularmente en Richard trajo su flauta. Este poemario se consideró como hermético lo que provocó identificársele como antirrevolucionario. A través del análisis de la poesía de Guillén, Morejón da las claves de lectura y las justificaciones para sus creaciones poéticas de la década del sesenta, lo cual reivindica las mismas y le permite continuar, sin dudas, dentro de la oficialidad revolucionaria que legitima en los dos poemarios políticos.

Muy cuidadosamente Morejón va armando una negritud iniciada en Richard... y la integra en Parajes de una época como un medio más de revolucionar las ideologías y transformar la historia y la poesía. Es en este poemario donde por primera vez aparece su famosa relectura histórica de la esclavitud, "Mujer negra", y el comienzo de un compromiso ideológico con la Revolución. En su entrevista con Abudu, Morejón comenta: "Well... the Revolution for me is like the air which I breathe; like everything around me and like writing… Perhaps it is something that comes and goes, but it is always present." (38) La Revolución que representa Morejón no es, sin embargo, una utopía lograda, como manifiesta Guillén en su poema "Tengo". La Revolución de Morejón es una que necesita de constante trabajo y constante memoria. Poemas como

“El sueño de la razón produce monstruos”, “Un manzano de Oakland” y el propio “Mujer Negra” de Parajes de una época, además de “La penumbra burguesa”, “Junto al golfo”, “Amo a mi amo” y “Hablando con una culebra” de Octubre imprescindible son ejemplos de esta visión crítica de la Revolución. Esta crítica se manifiesta, sin embargo y al igual que la herencia africana, a través de un discurso poético que ensalza con honestidad los logros revolucionarios, pero sin olvidar lo que queda por hacer. El poema “Junto al golfo” concluye en representación a esta idea:

La sangre es quien nos pide
La urgencia
De este mundo:
Alzad las lanzas,
Las retinas,
La miel y el garabato
Que somos el golfo para siempre. (43)

El trabajo que aún hay que continuar en la Revolución se refleja en su preocupación por lo social. Guillén representa esta preocupación en su poema “West Indies, Ltd”, en el cual denuncia una situación económica que se extiende a toda la política del Caribe, y más ampliamente en su poemario El diario que a diario (1972). En este libro de análisis cultural de vanguardia, subvierte las relaciones opresor/oprimido, amo/esclavo, colonizador/colonizado y la simbología que rodea estos binomios para representar una realidad social crítica del Caribe. Los poemarios Parajes de una época y Octubre imprescindible de Morejón poseen esta preocupación social de manera obvia en poemas como “Eres tú”, “Fábula de albañil” y “Obrera del tabaco”. Dice en “Fábulas de albañil:

El retrato en la sala
Y el *zun zun dambaé*
Tras de la puerta.
Pobre Pedro murió.
Un buen día
Se marchó la existencia,
Oh la infiel,
Entre arena y gravilla,
Soga y paleta. (16, subrayo)

También se traslada a los poemarios más líricos, como en los poemas “La planta infiel” y “Ella, él, la balsa” de Piedra pulida, y “Paisaje célebre”, “Torre de iglesia contra el cielo” y “En una reunión” de Paisaje célebre. La consideración social no es notable en una primera lectura, pero es posible discernirla en la selección y yuxtaposición de imágenes. En una reflexión sobre la religión, tema controversial dentro del comunismo, comenta desde la voz poética de “Torre de iglesia contra el cielo”:

Cómo se paraliza el tiempo
Cuando una mira con amistad
La torre de una iglesia sin nombre
…
Sólo pude observar la magia interminable
Sin preguntarle nada a mi conciencia… (69)

La frialdad ante la doctrina religiosa no impide la fascinación por la estructura, por lo que representa, un sentimiento social común ante lo sagrado. De esta manera, la

poesía de Morejón se mantiene firme a la poética de Guillén que ella misma describe y aplica.

Las temáticas de Guillén y Morejón están evidentemente relacionadas. La aproximación de Morejón es, como se ha anotado, distinta, particular y original. Le rinde homenaje a su mentor, que la guió a través de relecturas hispánicas y latinoamericanas, pero igualmente se instala desde la propia experiencia, configurando un nuevo lenguaje expresivo. Éste se sugiere en Mutismos, se comienza a manifestar en Richard trajo su flauta, y se aprecia con mayor atención desde Parajes de una época hasta Piedra pulida. La poética de Morejón no depende, por lo tanto, de la poesía de Guillén, sino que ésta se revisa y revalida –especialmente sus poemas negros- a través de los propios planteamientos poéticos.

Los estudios de la poesía de Nancy Morejón han partido frecuentemente de este último punto y del impacto que ha causado esta relación con Guillén en la interpretación de los parámetros de lectura primordiales que la misma Morejón subrayó: el mestizaje y la nación. El segundo de éstos ha sido ampliamente estudiado, especialmente en las lecturas que sobre la Revolución se han hecho, desde las consideraciones feministas y la "Nueva mujer", como el rescate de figuras históricas y populares de antes de y durante la Revolución. El enfoque primordial sobre el mestizaje ha sido presentado, sin embargo, desde sólo un punto de vista: la herencia africana. La revalidación del tema negro –o del Negrismo- dentro de la poética de Morejón no está completa sin tomar en cuenta el principio básico del mestizaje del primer movimiento negrista.

El análisis que propongo sobre la poesía de Nancy Morejón parte de tres principios: la recreación de un nuevo mestizaje en la reestructuración del tema negro dentro de su contexto particular, la herencia de Guillén y la representación de una poética original que da base a la posibilidad de un Negrismo femenino. Este acercamiento, cabe señalar, no es exhaustivo. Mi punto de partida está en los temas que Morejón se reapropia de Guillén -discutidos anteriormente- y los poemas que considero como los más representativos dentro de esta temática y para la creación de una nueva poética. Con esto en consideración, me baso en un análisis de las imágenes, símbolos y características poéticas que del Negrismo se pueden notar en la escritura de Morejón.

Lo popular y la identidad: Familia y cotidianidad

I.

Las imágenes y lenguaje de la cotidianidad dentro de la poética de Morejón han sido reseñadas por Yvonne Captain-Hidalgo en su artículo “The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejón” (1987). La autora discute cómo la cotidianidad y lo familiar no están sujetos a sentimientos apasionados, sino todo lo contrario: “A constant in the poetry of Nancy Morejón is precisely defamiliarization of the everyday. In fact, the young Cuban poet elevates the quotidian to the highly poetic, and understatement is the primary figure of speech through which her view is communicated.” (596) La definición de “understatement” no queda del todo clara en el artículo, pero Captain-Hidalgo usa este concepto como un tipo de subestimación discursiva de lo cotidiano; como algo sin importancia que posee la clave de lectura del poema.

Captain-Hidalgo parte del análisis de tres poemas fundamentales de Morejón: “La cena”, “Richard trajo su flauta” y “Mujer negra”. A través de su lectura e interpretación, intenta demostrar cómo funciona esta subestimación de lo cotidiano con el fin de postular una ideología no militante en relación a su contexto. Afirma que el discurso poético sugiere el tema político desde enfoques cotidianos con los que el lector se relaciona “and ultimately accepts them as logical foci of attention. In order for the poet to achieve such a response, the concepts of race and revolutionary struggle must *permeate* the poetry.” (597, subrayo) Para la autora, la poética de lo cotidiano en Morejón responde, por lo tanto, a dos objetivos: relacionarse con el lector y mantener una distancia crítica sobre la Revolución y la raza.

La autora resume tres formas de subestimaciones: combinación de vocabulario familiar y culto, imágenes de paso sin aparente importancia, e inclusiones históricas familiares. Cada característica cotidiana, concluye la crítica, funciona como una fuerza protectora que mantiene sana y coherente la voz poética en medio de tensiones y luchas políticas. Lo cotidiano se distancia de la militancia sin dejar de tener un compromiso revolucionario, y la voz poética, a su vez, se desfamiliariza de la cotidianidad para evitar la mitificación y glorificación de un ambiente que es igual de cambiante que el político. Su funcionalidad poética es, por lo tanto, representar la diferencia racial y social dentro de un espacio político que restringe las manifestaciones de la diversidad.

El argumento de Captain-Hidalgo es acertado. Lo familiar es una de las estrategias que permiten la sobrevivencia de la voz poética de Morejón en una Cuba resistente a la diferencia. Al artículo le falta ir, sin embargo, más allá de la funcionalidad

poética e integrar a Morejón dentro de las representaciones anteriores tan efectivas y ampliamente aceptadas de la poesía del Negrismo. ¿Qué provoca que Morejón se distancie de las descripciones carnavalescas y dialectales que formaron parte de la primera revolución literaria caribeña y que abrió las puertas al mestizaje?

Efraín Barradas da la respuesta a esta pregunta en su artículo "Nancy Morejón o un nuevo canto para una vieja culebra" (1996). El autor parte de la afirmación de que el Negrismo como movimiento todavía tiene vigencia en la literatura caribeña y que Nancy Morejón es la poeta que más ha contribuido a la misma. Para entender la resonancia que el Negrismo aún tiene en Morejón, Barradas usa el concepto de "misreading" de Bloom. Lo hace sin "aceptar la totalidad de sus presupuestos teóricos. Con este concepto crítico en mente, propongo –dice- que veamos un caso específico donde Morejón re-lee la poesía de Guillén y, al así hacerlo, la tradición folklórica africana en el Caribe." (24) Toma, entonces, como base textual y de análisis el texto folklórico "Canto para matar culebras", recogido por Ramón Guirao en su antología; el poema "Sensemayá" de Nicolás Guillén; y "Hablando con una culebra" de Nancy Morejón.

Barradas traza una línea que puede cateogorizarse como transcultural en su afirmación de la negritud desde el canto hasta los poemas. El "Canto para matar culebras" en la antología de Guirao cumple con el propósito de mostrar los remanentes religiosos y ceremoniales que de la cultura africana sobrevivieron en la cultura popular. Guillén lo reescribe en "Sensemayá", pero con una intensidad binaria del bien y el mal más explícita: "El poema es un canto para matar la culebra, la música de un ritual para luchar en contra del mal, encarnado en este animal. Lo que en el poema folklórico se asume, en 'Sensemayá' se hace explícito y hasta se intensifica." (24) Este binarismo lo

quiebra Nancy Morejón en “Hablando con una culebra”, al utilizar un lenguaje familiar y dialógico al dirigirse con compasión a la culebra. El bien y el mal se tornan ambiguos en este inicio de conversación al crearse una alianza temática: la mujer y la culebra se entienden. Es una correspondencia bíblica al igual que la lucha del bien y el mal que Guillén presenta, pero no con el fin de atacar a la culebra. El vocabulario, además, carece del ritmo que el canto popular y “Sensemayá” tienen. La relectura que hace Morejón del poema de Guillén se distancia de esta peculiaridad no para negar, si no para recrear una nueva perspectiva de la herencia africana sin la necesidad de características folklóricas (25). Barradas concluye así que

> Morejón puede ignorar el mundo tradicional.. que está presente en el texto recogido por Guirao porque Guillén ya había hecho claro que ese texto no podía ser descartado como elemento primordial de la cultura cubana... Pero el poema no ignora a Guillén ni al canto tradicional; el poema los asume, los da por sentados, los presupone como base, sin así decirlo. (26)

Morejón no necesita presentar lo popular con detalle. Cada manifestación tradicional y folklórica –los cantos ceremoniales, el carnaval, la rumba y la onomatopeya rítmica- están presentes en el aura de cada acción familiar, de cada imagen cotidiana y en cada esquina del hogar. Morejón se enfoca, por consiguiente, en su “inscape”, revirtiendo e “infectando”, como señalan Gilbert y Gubar, lo exterior hacia lo interior, transculturando los cantos en su propia perspectiva y versión de reclamo racial e individual.

II.

Morejón se reapropia de cada sugerencia popular, cada historia glorificada que Guillén le ha inspirado y la integra al entorno familiar. Tal y como describe Barradas en la familiaridad de “Hablando con una culebra” versus la solemnidad de “Sensemayá”, Morejón relee la “Balada de los dos abuelos” y la transculturaliza en tres poemas que funcionan como una unidad: “Presente Brígida Noyola”, “La cena” y “Presente Ángela

Domínguez". Éstos forman parte de la colección Richard trajo su flauta y otros argumentos (1967).

En su publicación original, el poemario se divide en cuatro "argumentos". La primera parte contiene "Los argumentos para estar", "Conversando con filin", "Los argumentos de este mundo" y "Los argumentos del amor". En la segunda parte está "Informe de viviente". Esta división en distintas secciones presenta una narrativa poética interna en la que la voz lírica primeramente define sus orígenes, reescribe la historia pasada y presente, luego interpreta su entorno, lo internaliza amorosamente y finalmente da testimonio sobre lo vivido. Según varios críticos (DeCosta-Willis, Luis, Jackon, entre otros), en este poemario Nancy Morejón descubre lo que será su identidad poética. Mario Benedetti resume esta apreciación al comentar en la introducción a su edición de la poesía de Morejón que, Richard trajo su flauta y otros poemas (1999) "parece un alarde de espontaneidad y, sin embargo, por debajo de esa naturalidad crece (y madura) un dominio del lenguaje, que no sólo es verbal. Hay un dialecto de las situaciones que va transformando insensiblemente cada poema en una metáfora ambiental." (10) Es así porque Richard... es el poemario más adecuado para hacer un análisis de las imágenes cotidianas de la poética de Morejón. Cabe señalar, sin embargo, que esta característica se puede ver en toda su poesía.

Para probar este punto se debe comentar los primeros tres poemas de "Los argumentos para estar". Estos son significativos en su propósito de declarar un origen y comenzar a negociar una identidad, por lo que se relaciona con la "Balada de los dos abuelos" de Guillén. Según Anthony G. Dahl (1995), este poema es la culminación de la búsqueda de identidad que la voz lírica de Guillén comenzó desde el prólogo a

Sóngoro cosongo (1931). El reconocimiento tanto del blanco como del negro en la sociedad cubana y su producto en el mulato es el propósito primordial de la presentación de los dos abuelos.

Dahl presenta una lectura apropiada del poema. Particularmente interesante es su interpretación de cómo los dos abuelos –uno blanco/español y el otro negro/africano: tan distintos en contextos- llegan a juntarse y dialogar en la balada:

> The strategy Guillén hits upon to level the playing field between the two grandfathers internally is the notion of 'geographical displacement'. The element which the two grandfathers have in common is arrival in a strange land –the New World of the Americas- far away from their traditions and heritage, both being obligated to acclimate themselves to a new existence. (11)

Tal y como señalaba Ortiz en Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, tanto el negro como el blanco tuvieron que adaptarse a un nuevo lugar y, más aun, a una nueva convivencia. Esto queda representado en el poema de Guillén.

Guillén, sin embargo, no es iluso. El que ambos abuelos hayan experimentado un desplazamiento geográfico no significa que su sufrimiento sea igual. Pasa totalmente lo contrario. El poeta subraya esta diferencia en la tercera estrofa, donde alude al viaje en los buques negreros y posteriormente la esclavitud:

> Oh velas de amargo viento,
> Galeón ardiendo en oro...
> -¡Me muero!
> (Dice mi abuelo negro.)
> ¡Oh costas de cuello virgen
> engañadas de abalorios!
> -¡Me canso!
> (Dice mi abuelo blanco).

...

¡Qué de barcos, qué de barcos!

¡Qué de negros, qué de negros!

¡Qué largo fulgor de cañas!

¡Qué látigo el del negrero! (54-55)

Mientras que el abuelo blanco “se cansa”, el abuelo negro “se muere” bajo el látigo del amo. La voz lírica lo reconoce en sus acotaciones entre paréntesis. No importa qué tipo de desplazamiento hayan pasado, el negro es quien tuvo las de perder en esta empresa.

El binarismo representado se quiebra, según Dahl, cuando la voz lírica nombra a sus abuelos – “Don Federico me grita,/ Y Taita Facundo calla”- y actúa al decir “[y]o los junto” (56): “Then the moment of greatest climax in the poem, the point at which the anguish of the poet over his diverse heritages dissolves, arrives when the poet has the two grandfathers… embrace each other.” (11) Ambos abuelos pasan a compartir el mismo espacio –“Los dos se abrazan”-, el mismo sentimiento –“Los dos suspiran”- e igual apreciación –“Los dos del mismo tamaño”- (56). La angustia histórica con la que comienza el poema se resuelve y se anula en el discurso de un mestizaje utópico. La historia de la esclavitud y la opresión está presente, pero en la voz del mulato se proyecta un futuro próspero al clamar que las dos herencias “¡Cantan!” en su abrazo.

El impacto de la historia esclavista se reduce a la historia personal en los poemas “Presente Brígida Noyola” y “Presente Ángela Domínguez” de Morejón. En ambos poemas, la voz lírica también asume el discurso negro al dedicar los poemas a sus abuelas, paterna y materna. Contrario al poema de Guillén, sin embargo, estas abuelas se salen del espacio histórico tradicional y no comparten el mismo espacio poético.

Están en dos poemas distintos y divididos por el poema “La cena”. La descripción de las abuelas también se distancia de la “Balada” al no recurrirse a estereotipos relacionados con la conquista –“Lanza con punta de hueso”; “Gorguera en el cuello ancho” (54)-, si no que se describen desde una perspectiva más personal, más familiar, más cotidiano.

Las abuelas en ambos poemas son negras. Cada una desarma la representación que de los abuelos hace Guillén al trascender una negritud y un mestizaje que ya no necesita de especificaciones raciales. Las dos abuelas negras también son productos del mestizaje cultural y Morejón lo representa a través de una apreciación personal e individual de cada abuela en su propio espacio característico.

La abuela en “Presente Brígida Noyola” se distancia del estereotipo africano de víctima de la “Balada”, pues se le representa como una mujer sensible, pero fuerte; sensual, pero astuta. El poema comienza con una descripción esencial: “tú eres grano y volcán.” (11) Ambas imágenes aluden al crecimiento de la tierra. El grano crece para producir alimento, o puede ser alimento por sí mismo. Esta imagen se relaciona a las representaciones que de la mujer se hizo en el Negrismo, al sensualizarla en los frutos de la tierra, en su fecundidad como caña de azúcar, o en sus contornos como montañas. La mujer en el Negrismo clásico representa a la nación. En este poema, sin embargo, el grano se contrapone al volcán, el cual también es un fenómeno de la tierra, pero muy peligroso e impredecible. Ataca con fuerza, sin avisar y proyecta, no frutos, si no lava que puede matar. Funciona también como un símbolo doble, ya que el volcán es el inicio de renovación y de creación de tierra nueva. Esta abuela negra es, por lo

tanto, la zapata de un nuevo mundo, la base esencial para una transformación del ser de la voz lírica.

Esta imagen se refuerza más adelante al presentarse su sensualidad física –"Tu pelo largo negro/ nace desde la frente opaca/ y llega hasta la boca" (11)- que complementa a una acumulación simbólica más vigorosa: "eres cañón carbón descuartizado carne/ hulla lastimosa de la noche." (11) El poema cierra un viaje circular al postular "como la tierra creces tú". El espacio de la abuela negra es la naturaleza, pero una distinta a la establecida en el Negrismo. No es meramente decorativa ni alude a una nación romántica. La naturaleza es tanto suave como violenta, delicada como fuerte, al igual que la abuela negra. Es la raíz de la nación, de la tierra.

La abuela materna en "Presente Ángela Domínguez" representa la otra cara de la negritud que la poeta quiere recalcar. Contrario a la vida y dinamismo de la primera abuela, ésta es "un poco más ligera" (14). Su espacio está en los sueños y los recuerdos, lo que la convierte en una abstracción: "pareces enredarte entre pulsas de oro/ y reconocer un navío de bambú/ para llevarte algunos sueños en los brazos/ y respirar ahora por la paz del sepulcro." (14) Tras morir, esta abuela regresa a su lugar de origen, lugar de legitimación de la negritud, el África ancestral. El cansancio del abuelo blanco en la "Balada" de Guillén se transforma aquí en la ausencia de la abuela blanca. Tanto en vida como en muerte, la influencia ancestral está en las abuelas negras: "Aquí en mi cuarto/ has estado todos estos años en un retrato y una flor seca/ mustia para los muertos." (14) El poema finaliza, al igual que el anterior, con una estructura circular, pues la ligereza que se describe en el primer verso se retoma al

decir que todo es un sueño: “Que eres la más dulce que he soñado”, una evocación al ambiente onírico que convoca Guillén en su poema.

Los dos abuelos de la “Balada” de Guillén comparten el mismo lugar de la voz lírica, con el fin de representar la validez e influencia equitativa de ambos en el discurso mulato. Las dos abuelas que representa Morejón se encuentran, por el contrario, en espacios distintos, tanto en la redacción de los textos como en la acción que cada abuela simboliza. Mientras una todavía está viva y tiene la fuerza de la tierra, la otra es la que está en los sueños, regresa simbólicamente al África y permanece como musa. La influencia que las dos tienen en la voz lírica y el discurso negro que Morejón plantea está en la transculturación e identidad en el reconocimiento de dos abuelas negras. Una fuerte, una ligera, constituyen la voz de su propio espacio expresivo. Las reconoce individualmente pues cada una influye a la voz poética que las presenta en un presente y no un pasado histórico. Guillén ve el desplazamiento del abuelo negro y el abuelo blanco como el punto de conexión que les permite abrazarse. Por su parte, Morejón establece el punto de conexión en la identificación y evocación de las dos abuelas como parte de los “argumentos para estar”. Desde un principio les reconoce el nombre y, más aun, su presencia y actividad. Los dos poemas recalcan el valor de la negritud dentro de un discurso cultural mulato, en el que lo negro ya no tiene que diferenciarse de lo blanco, sino que puede reconocerse como fenómeno social individual y origen del ser cubano.

Es importante destacar la diferencia de selección de género de las figuras emblemáticas en los poemas de Morejón y el poema de Guillén. A pesar de una imposibilidad biológica, en cuanto a la reproducción, Guillén selecciona dos hombres

como la representación del mestizaje que quiere construir. Al tratar de reinscribir la historia e integrar al mulato, el poeta parte de la idea de que los hombres hacen la historia. Destaca la fuerza del esclavo negro y la temeridad del blanco, y cómo las dos figuras masculinas dejaron su huella en la historia personal de la voz lírica mulata que los junta. De cierta manera, Guillén es ejemplo de la teoría de la ansiedad de la influencia de Bloom, puesto que su poema es un “misreading” de la historia anterior. Él la reescribe destacando al negro, pero deja de lado a la negra.

En cambio, Morejón selecciona a la mujer negra, quien sí tiene la posibilidad biológica de reproducir, y que además se ha solapado de la historia. Al escoger a las abuelas, la poeta marca la diferencia de la razón histórica y masculina de Guillén, y las describe como partes activas tanto de la historia como de la conservación de los ancestros. Más aún, ellas son las defensoras reales de la negritud, pues no necesitan compararse al blanco para demostrar su fuerza y relevancia, sino que están completamente integradas a la sociedad y al ambiente familiar. Morejón demuestra que la mujer no siente una ansiedad de influencia, pues nunca se ha inscrito en la historia. Su ansiedad autorial sienta las bases de sus antecesoras. Las abuelas no viven en la historia colonial. La poeta las acerca al presente de sí misma, pues su influencia permanece.

III.

La presencia de las dos abuelas y el abrazo fraternal que busca Guillén no solamente se da en una recordación del pasado histórico. Se logra también en el presente dentro del poema “La cena”, el cual está en el medio de los dos poemas de las abuelas. La familiaridad con la que se describe la influencia de la abuela paterna y

materna se traslada al aprecio de la cotidianidad y la actividad antes de la cena. El poema está dedicado “A mis padres”, por lo que en ellos las abuelas están unidas y representadas en un ambiente social. Más allá de la dedicatoria, el poema establece las conexiones familiares con un relato cotidiano: “Ha llegado el tío Juan con su sombrero opaco/ sentándose y contando los golpes/ que el mar y los pesados sacos han propagado/ por su cuerpo robusto.” (12) La voz lírica fija a la familia dentro de un contexto de trabajo fuerte, lo que implica una clase obrera, clase que la revolución ha rescatado. Al abrir con esta idea le da profundidad al título del poema, pues no es sólo una cena, si no una cena que ha dado trabajo conseguir.

La voz lírica pasa entonces a describirse: “yo entro de nuevo a la familia/ ... claveteando sobre cualquier objeto viejo.” (12) Captain-Hidalgo sugiere que este uso de “familia” como lugar es una estrategia discursiva que la recrea como un lugar de refugio: “Therefore, its entrance is regarded as the careful passage beyond the threshold of a sanctuary.” (598) Fuera de la casa, lejos de la familia, se alude a que hay caos, por lo que la voz lírica necesita “con urgencia los ojos de mi madre/ como el agua de todos los días” (12).

La llegada de su padre calma esta ansiedad y la hace reflexionar sobre el trabajo que le ha permitido su existencia: “papá llega más tarde/ con sus brazos oscuros y manos callosas/... acurrucado casi/ para que yo encontrara vida/ y pudiera existir allí donde no estuvo.” (12) Tanto la madre como el padre son, al igual que sus abuelas, fuente de su existencia y de su presencia histórica fuera de la casa. La breve alusión racial funciona como recordatorio de la fuerza de las abuelas negras, además de evocar el sufrimiento que Guillén describe sobre su abuelo negro, y cómo la fortaleza

del esclavo aún pervive en la realización de un nuevo mundo. La voz lírica medita sobre esto último todavía desde la puerta: “y pienso/ en la guerra que podría estallar súbitamente/ pero veo a un hombre que construye/ otro que pasa cuaderno bajo el brazo/ y nadie/ nadie podrá con todo esto.” (12-13) A pesar de la violencia y la incertidumbre de la calle, en la familia, en su tío y en su padre, la voz lírica ve la proyección de un futuro mejor y los cimientos positivos de una nueva nación.

El final del poema coincide con esta aceptación positiva y esperanzadora al sentarse todos a cenar: “ahora/ vamos todos temblorosos y amables a la mesa.” (13) Cada individuo se reconoce –“nos miramos más tarde”- y se aloja el sentimiento familiar –“permanecemos en silencio”- (13). La madre –representante evidente de las abuelas- pasa a ser, nuevamente, el centro de atención de toda la familia: “reconocemos que un intrépido astro/ desprende/ de las servilletas las tazas de los cucharones/ del olor a cebolla/ de todo ese mirar atento y triste de mi madre.” (13) El acto de cenar no se evidencia en el poema, sino que es la preparación de la misma. La familia y su intercambio en ésta es el enfoque. Los discursos raciales que se establecen en los poemas de las abuelas se conjugan en la acción de la reunión y en el abrazo del reconocimiento familiar. Las abuelas escoltan desde fuera. Su influencia está en todos, no sólo en la voz lírica, y en la cotidianidad del hogar se funden la raza y la política sin necesidad de mencionarlas directamente. El “canto” que convoca Guillén al final de su poema se logra en el de Morejón al mostrarse cómo todo discurso racial y político afecta a la familia y su entorno.

La identidad que construye Guillén en la “Balada de los abuelos” pasa por una transculturación en la unidad poética que forman “Presente Brígida Noyola”, “La cena” y

“Presente Ángela Domínguez”. Morejón se reapropia del discurso del mestizaje y acerca al lector a la Cuba del momento. El negro ya tiene su lugar propio y defendible, pero es necesario recordarlo para no correr el riesgo de caer en homogeneidades sin sentido de la diversidad y el mestizaje cultural que distingue a la nación. El abrazo de los dos abuelos no está ya en la historia de la conquista. Está en el aquí y ahora y en el pasado inmediato. La negritud está constantemente subrayada, pero ya no hace falta plantearse directamente en las manifestaciones populares. Existe y pervive en la herencia, en la piel y en los detalles cotidianos de cada día.

Revolución e historia: La mujer nueva, la mujer negra y la mujer de Nancy Morejón

I.

La segunda sección de Richard trajo su flauta, “Conversando con filin”, comienza con el poema “Réquiem para la mano izquierda”. La voz poética sugiere en éste que la historia puede escribirse desde una perspectiva diferente. Comienza con la imagen amplia del mapa como alusión a la escritura histórica oficial y colectiva: “sobre un mapa se pueden trazar todas las líneas/ ... desde el meridiano de Greenwich hasta el Golfo de México.” (21) Al igual que este mapa físico, “también hay mapas grandes grandes grandes/ *en la imaginación*” (21). El mapa se equipara a la historia en cuanto funciona como un metarrelato que representa una perspectiva de diseño y lectura panorámica de una región, en muchas ocasiones de acuerdo a una versión oficial. El réquiem a la mano izquierda que se sugiere en el título sobreviene cuando la voz lírica manifiesta “...hoy sospecho que sobre un mapa pequeñísimo/ mínimo/ ... puede caber toda la historia/ toda.” (21) Tras la construcción de una identidad fundamentalmente negra en los poemas de “Los argumentos de ser”, la lectura tradicional de la historia ya no puede

ser la misma. Es necesario proyectarse desde y en lo particular, en lo mínimo. Tal y como las abuelas influyen en su propio espacio, cada historia podrá tener una influencia en lo colectivo.

En la poética de Nancy Morejón la mujer adquiere carácter de figura oficial de la nueva escritura de la historia como parte de un proyecto de innovación. Ella es quien tiene la contraparte de lo que hasta el momento se ha leído en el mapa y quien guarda en su "libreta escolar" (14) los nuevos parámetros de lectura. La mujer que representa no parte exclusivamente del feminismo. Morejón comenta sobre el mismo en una entrevista:

> Lo admiro en su justo lugar y equilibrio. Me gusta el feminismo callejero, el que tiene una fuerza social cotidiana, que enfrenta al burro (y le da los palos) donde se haya caído. Hay un feminismo muy intelectualizado, a veces literario, que no me complace del todo por su proyecto de vivir en sí y para sí; con el afán de crear un lenguaje cerrado, en verdad un código sólo descifrable para mujeres. Vivimos entre todos. (Cordones Cook, 68)

La mujer en su poesía es parte, por lo tanto, de una historia común. Ella no construye una nueva historia, sino que la lee o la escribe de distinta forma. Tiene la facultad de encontrar aquellas zonas que en el mapa inmenso quedaron sin rastrear.

Esta descripción de lo femenino de parte de Morejón se ha relacionado con el concepto de "womanism" propuesto por la escritora afroamericana Alice Walker. Según Walker, una "womanist" es

> [a] black feminist or feminist of color... Wanting to know more and in greater depth than is consider 'good' for one… A woman who loves other women… Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility… and women's strength… Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. Not a separatist, except periodically for health. Traditionally a universalist. (citado en Howe, 154)

Morejón muestra este compromiso femenino en su poesía, pero su aplicación no es absoluta. Su perspectiva y representación de la historia parte de ser mujer, pero esto no determina su discurso. En su entrevista con Cordones-Cook explica que

> [e]l ser mujer puede condicionar un lenguaje. No determinarlo... La inmensa mayoría de las mujeres son finas observadoras porque han protagonizado muchos comportamientos basados en la subordinación. Y fíjate que no digo sumisión, que es otra cosa. El testimonio, oral o escrito, de cualquier mujer de cierta experiencia te arroja luz sobre su comportamiento personal, sobre los valores que le inculcaron priorizar, etc. Nada de esto la haría creadora de un lenguaje. (69, subrayo)

Su perspectiva femenina parte de una revalidación de la acción de la mujer, pero no como un ente solitario. Ella actúa en su comunidad y en la historia y toma control de su destino.

La consideración del "womanism" en la poesía de Morejón atraviesa por un proceso de reapropiación discursiva en la que

> Morejón enlarges the context and, at the same time, reshapes the tradition of Caribbean protest discourse to embrace the Afro-Cuban woman's perspective. In this sense... a womanist approach, for Morejón, constitutes Black women controlling their own history and culture. (Howe 156)

El concepto se transculturaliza en la selección de aquellos elementos que coinciden con la experiencia de la mujer negra cubana y, a su vez, se caribeñiza en la consideración de modelos poéticos anteriores, sin importar su género.

Las mujeres negra y mulata en la poesía de Nancy Morejón rompen con los esquemas que las caracterizaron en el Negrismo clásico a través de esta perspectiva femenina. La bailadora de rumba, la mulata arribista y la exótica mujer nueva se distancian de su quehacer pasivo –baile y caminar sensual - para convertirse en mujeres de acción y mente propia. Morejón reapropia la voz que se le negó a la figura femenina. El discurso político de reconocimiento de la cultura africana escondido entre

los versos del Negrismo - “tanto tren con tu cuerpo,/ tanto tren” ; “[e]n el agua de tu bata/ todas mis ansias navegan”- se descubre y revalida en la nueva apreciación femenina.

II.

Esta revalidación comienza en la poesía de Nancy Morejón desde Richard trajo su flauta, pero se ve mucho antes en Mutismos. Sin embargo, no se proyecta con amplitud hasta la publicación de “Mujer negra”, su más famoso, antologizado y citado poema. Éste se encuentra en la tercera parte del poemario Parajes de una época, en la cual se desarrolla una temática común de revisión de la historia. Según Dellita L. Martin Ogunsola, “Mujer negra” es también una revisión de la “Mujer nueva” que Guillén presenta en su poemario Sóngoro cosongo: “In fact, ‘Mujer negra’ speaks to ‘Mujer nueva’ in that is a contrapuntal response to the discourse of liberation initiated by the first generation of Afro-Criollist writers.” (236)

La “Mujer nueva” de Guillén lleva “el círculo ecuatorial/ ceñido a la cintura como a un pequeño mundo” (18), lo cual alude a su capacidad de procreación y fecundidad. Mientras “avanza en su ligera bata de serpiente”, la voz lírica la observa “como una diosa recién llegada” en la que se puede encontrar tanto potencial intelectual -“la palabra inédita”- como sensualidad -“anca fuerte/ la voz, el diente, la mañana y el salto”-. Esta mujer es diferente a otras descritas en el Negrismo, ya que junto a su exotismo –“coronada de palmas”; “y el pie incansable/ para la pista profunda del tambor”- se entrelaza el potencial de una mujer activa en la sociedad. La “Mujer nueva” se mantiene en la ambivalencia, pues es hija de su singular tiempo y su contexto. Cuando Guillén publica este poemario, las manifestaciones feministas todavía estaban

en sus inicios y su impacto no se sentiría en el Caribe hasta finales de la década de 1960 y 1970, justo para la publicación de la poesía de Morejón.

El contrapunto que hace Morejón del poema "Mujer nueva" es extraer la figura femenina y casi divina de Guillén e introducirla al ciclo histórico de la conquista hasta el triunfo de la Revolución[7]. El "círculo ecuatorial" no está ya en la cintura de la mujer, sino en el tránsito del buque negrero a través del Atlántico: "Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar." (18) "La palabra inédita" se ha comenzado a transformar en el paso de la libertad a la esclavitud y se manifiesta en los pocos momentos de libertad y resistencia: "Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral./ Me dejaron aquí y aquí he vivido./ ... A cuánta epopeya mandinga intenté recurrir." (18) África ha quedado atrás[8], pero persiste en la reinvención de una nueva lengua, en el reconocimiento y adaptación a un nuevo lugar: "aquí volví a nacer." (18)

El potencial de una mujer nueva en el poema de Guillén se manifiesta definitivamente en el verso: "Me rebelé." (18) Desde este momento en el poema, la voz lírica transforma la pasividad de la esclavitud en acciones alrededor de la idea de

[7] Sobre esto comenta Martin-Ogunsola: "'Mujer negra' complements and counters 'Mujer nueva' simultaneously in that the dancing body of Guillén's poem becomes the thinking body of Morejón's work. The deity descends from the throne and the poetic discourse moves from what Brathwaite refers to as the rhetorical stage (reference to or evocation of Africa) to the reconstructive (inscription of Africa) stage". (236)

[8] C. RoseGreen-William interpreta este distanciamiento de la voz lírica del África como una desconexión total con sus raíces. Lee la próxima línea "Me rebelé" como parte de la idea anterior de pérdida: "Such an interpretation collides with the view of Brathwaite, for example, who maintains the loss of crucial elements of African culture was not voluntary but imposed by Europeanization and Christianization. The line 'Me rebelé' is therefore an affirmation of a double rebellion by the persona: against slavery and against contemporary movement for psychological recuperation of Africa by New World Blacks" (192). El distanciamiento que establece Morejón es, sin embargo, uno necesario para lograr la renovación de la mujer negra en un nuevo contexto. África continua presente, pero ya no es su lugar de definición de identidad. El Caribe es su nuevo punto de partida.

libertad e individualidad: “Anduve”, “Me sublevé”, “Trabajé mucho más”, “Me fui al monte”, “bajé de la sierra” (18-20). El tiempo cronológico pierde su coherencia al igual que en el poema de Guillén. Sin embargo, no es el tiempo mítico de “Mujer nueva”, suspendido en la expectativa de una danza, sino un tiempo histórico marcado por las acciones de resistencia en vez de por los años: “This echoing collapses the temporal space of hundreds of years into moments in history, superimposing moment on moment, thereby reinforcing the generational connectedness of the poetic figure/figures.” (Hampton, 179)

El final del poema de Guillén continúa en la transculturación lírica que hace Morejón del mismo. La entrada a “la pista”, a la danza colectiva que queda a medias en “Mujer nueva”, se logra en la relectura histórica de Morejón cuando la voz lírica cambia de primera persona a tercera persona. La voz poética señala después de bajar de la sierra: “Ahora *soy*: sólo hoy *tenemos y creamos.*” (20, subrayo) Este verso también alude a otro poema de Guillén, “Tengo”, en el cual el poeta ensalza lo que finalmente tiene tras la Revolución: “Tengo, vamos a ver,/ tengo el gusto de andar por mi país,/ dueño de cuanto hay en él,/ mirando bien de cerca lo que antes/ no tuve ni podía tener.” (270) Morejón trasciende el marco de la “Mujer nueva” y se desplaza a los poemas más revolucionarios de Guillén con el fin de darle profundidad y legitimación histórica a su mujer negra.

Tras una historia que la condenó al abandono de su cultura, a trabajar en un nuevo suelo y a reconstruirse sola una identidad propia, bajo el discurso patriarcal esclavista y colonialista, la mujer negra logra sumergirse en la colectividad: “Iguales míos, aquí los veo bailar/ alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.”(20)

Contrario a la interpretación que ofrecen algunos críticos, el canto a la Revolución al final del poema no cancela la individualidad de la mujer negra. Morejón equipara ambos discursos al introducir el *nosotros* a través del verso “Ahora soy”. El yo y el nosotros son iguales; la mujer negra y la colectividad que ha triunfado en la Revolución es la misma persona que ha luchado. Gracias al esfuerzo de la individualidad e independencia de la mujer finalmente se ha logrado la libertad añorada desde el paso del Atlántico. El cambio pronominal no rompe la historia que hasta el momento se ha desarrollado, sino que la continúa y concluye con fluidez.

Para una Poética del Negrismo Femenino: Primera Característica

Nancy Morejón afirma en su poética tres puntos importantes sobre su obra: respeto profundo por lo anterior (la poesía hispánica, la tradición oral), la creación como una combinación de la espontaneidad y la revisión, y su deuda con la poesía de Guillén. A modo de conclusión del análisis de su poesía, considero que debe añadirse un cuarto punto: una revisión transcultural de la mujer del Negrismo.

Morejón rescata la figura femenina de la poesía de Guillén a través de su perspectiva y condición de mujer. La saca del marco tradicional del Negrismo, en el cual cumplía la función de imagen de lo nacional, la incluye en la historia y la transforma en activista social. Finalmente, internaliza esta nueva propuesta femenina y profundiza su lenguaje creativo en su voz sin perder su objetivo de revalidación histórica. La mujer de Nancy Morejón puede bailar, gritar, parir, sembrar y hacer revolución sin dejar de reconocer sus antecedentes africanos y sin dejar de lado sus diversas actividades. Todos los discursos viven en ella.

La primera característica del Negrismo femenino que propone la poética de Morejón, entonces, es la de revisión constante. Todos los discursos que impactan la

historia, la política y las clases sociales se cuestionan constantemente. No hay descanso, aunque se intente imponer una aparente armonía política. La creación artística va a responder a los postulados sociales del Negrismo clásico a través de una conciencia de su herencia temática y de propuesta política. El respeto y la admiración que siente por Guillén la han motivado a recrear la poesía de éste, y de la misma manera a encontrar su propia voz dentro del canon. Alice Walker comentó de la obra de Morejón en una visita a Cuba: “Qué refrescante y casi insólito el hecho de leer los poemas de una mujer negra que está en paz con su país.” (Richard, Morejón 11) La paz no es tanto con su país, sino con ella misma y con el entorno que le ha tocado vivir. Su poesía refleja esta seguridad sin limitarse en su representación.

La transculturación de los elementos que componen esta poética anterior y la transformación dentro de un contexto contemporáneo es el primer paso para instaurar un nuevo movimiento. La importancia de los discursos de la negritud no se describe específicamente, sino que se desplazan de las apariencias exóticas y populares hacia un mundo íntimo y lleno de significación personal. Ésta permite la declaración y admisión de una identidad negra –en las abuelas y la familia- que no olvida el paso del Atlántico y el sufrimiento de la esclavitud –en “Mujer negra”-, y es capaz de proyectarse y de cuestionar el contexto del que surge su identidad.

El Negrismo femenino no necesita de onomatopeyas ni jitanjáforas. Su sensualidad está en el esclarecimiento intelectual e histórico de la mujer y en la realización de un proyecto revolucionario. El misterio sexual que provocaba la mulata del movimiento negrista ya no existe. Se sustituye por una relectura activa de parte de la mujer sobre la mujer con el fin de descodificar las idelogías y políticas que se

escondían en la poesía del Negrismo para así, de una vez, regresarle su voz y funcionalidad social.

CHAPTER 4
TRANSCULTURACIÓN EXPRESIVA: LA POESÍA DE ÁNGELA MARÍA DÁVILA Y LA PALABRA PRECISA

Ángela María Dávila[9] (1944-2003) entra al ambiente literario puertorriqueño a través de su participación en Guajana (1962-1971), revista y grupo literario que fue crucial en la producción poética de la década del sesenta. Este grupo tenía el propósito de ser "un lugar para el diálogo, un espacio desde el cual la juventud pudiera contribuir, con la conciencia de un reconocimiento histórico del presente, a la constitución de su cultura" (González 7). El compromiso primordial de la revista y el grupo se centraba en lo político, enfoque inspirado por las luchas de derechos civiles en Estados Unidos –especialmente el movimiento de liberación negra- y la Revolución Cubana. En el contexto puertorriqueño, se cuestionaba el desarrollo del Estado Libre Asociado durante la década de los cincuenta y se denunciaba la relación colonial que define esta solución política.

Al igual que los movimientos en que se inspira, la joven intelectualidad puertorriqueña, que se desarrolla no sólo en Guajana, sino también en Mester (1967) y más tarde en Ventana (1972) y Zona: Carga y descarga (1972), protesta contra el status quo y se vale de la literatura, especialmente la poesía, como arma política. Dávila comenta al respecto:

> [E]sa pasión por la utilidá y la urgencia no solo de la poesía sino también del poeta militante; la ambición de llegar al pueblo, los marcaba. Todo esto nacía de la necesidá política, de la tradición de imágenes del poeta comprometido y hasta soldado. La irrealización del colonizado que nos

[9] La poeta publicó también con los nombres Ángelamaría Dávila y Ánjelamaría Dávila; mantengo su nombre de pila oficial: Ángela María Dávila.

> obliga a repetirnos que somos que somos que seremos[10]…. ("Poesía sesentista…. (318)

Igualmente señala y aclara que la pasión política no fue la única motivación de estos grupos de poetas, sino también "la inaccesibilidá, la imposibilidá de publicar, diseminar, propagar… la minucia imposible y oscura de hacer un libro remotísimo de su posible destinatario también iban dejando su sedimento de amargura" (319). Abrir un espacio para la denuncia, la discusión política y la posibilidad de publicación y distribución cultural eran, por lo tanto, las razones principales de trabajo en estas revistas. De esta manera, declara un editorial de Guajana en una de sus primeras publicaciones: "[n]o vacilamos en declararlo públicamente: somos poetas politizados, nuestra poesía es un arma del pueblo y de su lucha por la libertad." (citado en González 9)

Este orgullo patriótico estaba acompañado por el interés de recrear una cultura en la que se proyectara una visión nacional. La falta de autonomía en las decisiones serias sobre la política de Puerto Rico llevó a la construcción de un frente intelectual que reclamaba la independencia política y la diferencia frente al poder colonizador norteamericano. El primer paso para este frente fue iniciar una revisión de la literatura puertorriqueña. Guajana dedicó varios números a la poesía de Pachín Marín (1863-1897), Luis Lloréns Torres (1876-1944), Luis Palés Matos (1898-1959), Julia de Burgos (1914-1953) y Hugo Margenat (1933-1957), entre otros. A través de estos homenajes literarios, se legitimaban tanto las propuestas poéticas de la revista como las ideológicas: "Para el grupo Guajana señalar esa tradición puede significar dotar con un sentido histórico su propia poesía, verse como parte de un proceso cultural,

[10] Ángela María Dávila creía en la ortografía fonética del español. Aquí respeto la misma. De ahora en adelante, no se señalarán esos cambios otrográficos.

colaboradores de una continuidad literaria que… acusa problemas reiterados." (González 11) De la misma forma, la influencia de poetas latinoamericanos, como Vallejo y Neruda, también le dio carácter de identidad a la nueva literatura puertorriqueña como parte de un todo cultural y literario que mantenía un diálogo entre sí.

El resultado de este frente fue una poesía entre el afán militante y la faena poética. Explica Dávila en una entrevista:

> Hay un grupo que consta de Edwin Reyes, el Topo y yo. Nosotros bien conscientemente nos planteábamos los peligros de restringir la poesía a la expresión de lo político… Y nos envolvimos un poco en esto de ir más hacia la poesía, ya de un modo extremadamente deliberado… hubo una especie de reacción hacia esta explicitez evidente y prioritaria del lenguaje poético, porque lo que temíamos era que la absoluta explicitez realmente pudiera abolir la fuerza de la palabra poética como arte. (Ortega 175-176, subrayo)

La poesía de Ángela María Dávila corresponde a este compromiso político de Guajana, pero de la misma manera conserva su independencia literaria. Tal y como señala en la entrevista con Ortega, su responsabilidad política no la limitó en su deber creativo y lírico. Este balance y cuidado estético entre tema y técnica se refleja en su breve producción literaria. Tres poemarios, Homenaje al ombligo (1960), publicación conjunta con José María Lima, Animal fiero y tierno (1977) y La querencia (2006), recogen su poesía de más relevancia. Igualmente, varios poemas se reúnen en publicaciones puertorriqueñas y caribeñas como Guajana, Claridad, Hómines, Bayoán y Casa de las Américas, al igual que en antologías como Antología de poetas universitarios (1965), Poemario de la mujer puertorriqueña (1976) y La ciudad infinita: Versiones de San Juan (2000). Su quehacer cultural no se limitó a la poesía; también publicó ensayos esporádicos en las secciones de En Rojo y Relevo del semanario

Claridad, además de difundir su poesía en recitales literarios y musicales a través de la isla, esto último como parte del compromiso de los poetas de Guajana de hacer de la poesía una experiencia popular.

El fundamento clave de la poética de Dávila es, por lo tanto, una declaración de independencia. Ésta no solamente se presenta como la defensa del futuro político de Puerto Rico, sino también dentro de su propio quehacer literario. Contrario a la poeta cubana Nancy Morejón, Dávila no perteneció a la academia oficial del país. En entrevista con Vanessa Droz, la poeta comenta:

> Para ello he tenido razones convencionales y no convencionales. Tengo una pelea particular con la Academia. Sumergirme en procesos como entrar en [el departamento de] Estudios Hipánicos o trabajar de cierta manera implicaba para mí que me iban a robar algo que yo no quería ni quiero perder. Nunca me he visto ubicada a mí misma en otro lugar que no sea el arte y ello significa que desarrollas unos hábitos, unas costumbres que, a su vez, implican unas relaciones distintas con todo lo que te rodea. (10)

Dávila se ubica, por lo tanto, en lo que se consideraría el margen social, al no tener un empleo común, de jornal completo, pero está en el centro del poder creativo, al dedicarse completamente al quehacer poético. Concluye la entrevistadora: “Para Ángela lo más importante ha sido siempre la poesía.” (10) Sus publicaciones no son muchas a consecuencia de esta declaración de independencia económica e intelectual. Vivir para la poesía significó centrarse en la creación sin tener las posibilidades monetarias para publicar. Ejemplo de esto es su publicación póstuma La querencia, con la cual llevaba trabajando desde 1983, y no se publicó hasta más de veinte años después.

La independencia intelectual y social que declaró también afectó el proceso de composición de su obra. En entrevista con Julio Ortega, señala sobre Animal fiero y

tierno: “[P]ublicar un libro siempre es algo muy difícil y yo quería desarrollarme, desarrollar mi obra, trabajar sobre el fenómeno poético y crear cosas lo más pulidas posible; eso tomó la prioridad antes que el deseo de publicar.” (164) Esto es notable en el producto final del poemario que ve como una obra artesanal que circunda alrededor de su cuidada temática.

Las figuras que influyen en su poesía también reflejan este deseo de independencia. La poesía de Julia de Burgos y César Vallejo, y las canciones de Sylvia Rexach contribuyeron a su desarrollo creativo y, en especial, a su poética. De Burgos y Vallejo crearon una obra en la que cuestionaban las relaciones sociales convencionales y el status quo. La música de Sylvia Rexach exponía las dificultades de la mujer ante el patriarcado y, a la misma vez, las ventajas creativas de la soledad. La influencia de De Burgos y Rexach en Dávila se percibe en la defensa constante de la mujer como voz dentro de la historia y del quehacer político del país. En la dedicatoria de Animal fiero y tierno las menciona directamente –“a Sylvia y a Julia por la canción interminable” (8)-. Además, le dedica un poema a Julia de Burgos, “Homenaje” (32), en el que la define como mentora lírica y personal. Igualmente, ofrece un poema para César Vallejo, “A don César Vallejo” (24-25), en el que subraya el juego lingüístico y la temática social que destacó al poeta por medio de una re-apropiación de estos elementos: “a don césar Vallejo/ muela de piedra, masticador/ de todas las penas humanas”; “aquel amigo/ que me golpea tiernamente con su diminutivo/ ¡qué aumentativo suena!” (24).

Si se reconoce la independencia poética y las influencias líricas de Dávila, la pregunta central y objetivo de este capítulo es: ¿dónde se representa el Negrismo en su poesía? A diferencia de Morejón con relación a Nicolás Guillén, Dávila no menciona

un contacto directo entre su obra y la del negrismo de Luis Palés Matos, representante principal de este movimiento en Puerto Rico. Su poesía no se relaciona de forma aparente a la fuerza creativa e influyente que tuvo el poeta en las letras puertorriqueñas. El contacto está, sin embargo, en el interés y la concepción que Dávila tiene sobre la historia, en su preocupación de darle voz a la mujer en la misma y la búsqueda constante de una expresión lingüística que permita ver estas manifestaciones.

El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, demostrar cómo en las propuestas líricas de Dávila el Negrismo influye sin aparecer como una referencia directa en su producción y cómo la figura de Palés Matos es central en la misma, junto a Burgos, Vallejo, Rexach y otros. A través de una selección y reapropiación de los conceptos básicos de la poética de Palés Matos –primitivismo, mulatez e importancia del lenguaje y sus consecuencias expresivas-, Dávila transforma en su poesía el interés por la conciencia histórica, su impacto político y la importancia de la mujer dentro de ésta. Para desarrollar esta propuesta, primeramente, haré un breve repaso de la poética de Palés Matos y su influencia en el Negrismo y las letras puertorriqueñas. Segundo, y a partir de esta primera discusión, me centraré en un análisis detallado de la poesía de Dávila en la que se demuestra la conexión negrista y la re-apropiación lírica de la poeta como parte de las estrategias del Negrismo femenino.

Luis Palés Matos y su Tuntún: Proyecto Cultural y Ficción Fundacional

Luis Palés Matos publicó su primer poema de temática negra en 1917 con el título de “Danzarina africana”. Mercedes López Baralt identifica varias influencias que posiblemente llevaron a la concepción de este poema –Julián del Casal, Rubén Darío, Flaubert, entre otros (95-102)-, pero señala que el mismo “marca un hito en la historia

literarias caribeña, pues convierte a Palés en el iniciador indiscutible del negrismo en las Antillas hispánicas" (95). Que esta afirmación sea "indiscutible" puede ser debatible, ya que, aparte de ser un poema sobre una mujer negra, "Danzarina africana" no trasciende los parámetros modernistas que todavía influían durante la primera década del siglo XX. No se puede negar, sin embargo, que las imágenes y temática que forman este poema son el preludio para el movimiento negrista y, en especial, para toda la poética palesiana: "Tu belleza es profunda y confortante/ como el ron de Jamaica, tu belleza/ tiene la irrevelada fortaleza/ del basalto, la brea y el diamante" (181), dice el poeta. Se mantiene cierto preciosismo modernista, pero ya más cercano a la imaginería caribeña, al integrarse el ron y la brea como elementos distintos a los europeos. Además, se resalta una belleza de mujer diferente a la empleada en la poesía romántica anterior.

A la publicación de este poema le siguen "Pueblo negro" (1925) y "Danza negra" (1927), los cuales muestran una forma e imaginería más cónsonas con la poesía negra que surge en la década del veinte. Es en este movimiento en el que Luis Palés Matos, tras una publicación de corte modernista y una experimentación vanguardista propia, el Diepalismo, encuentra su voz y su propósito. Este interés culmina con la publicación de Tun-tún de pasa y grifería en 1937, libro que sienta pauta y revoluciona las letras puertorriqueñas.

Según Carmen Vázquez Arce, Palés Matos presenta en el Tun-tún un proyecto cultural que confronta el dado por Antonio S. Pedreira en Insularismo (1934). Ambos discursos, el de Pedreira y el de Palés Matos, comparten una inquietud de definición nacional que distingue a lo que se conoce como la Generación del 30 en la historia

literaria de Puerto Rico, pero aplicados a intereses distintos (Vázquez Arce 89-90). Mientras Pedreira mantiene un pesimismo lacónico que añora las relaciones entre Puerto Rico y España –relaciones políticas interrumpidas desde 1898- Palés Matos inscribe un discurso poético lleno de optimismo y encauzado a redescubrir y renovar a la isla como parte del Caribe.

El mestizaje es parte integral de los argumentos y discursos de los dos autores. Por un lado, Pedreira afirma: "El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta *fusión* parte nuestra *con-fusión.*" (27) Dentro del contexto de Insularismo, el mestizaje es una circunstancia que no añade a la definición del puertorriqueño, sino que complica su existencia y su identidad como nación. Según Pedreira, la voluntad del blanco conflige con la docilidad del negro y esto lleva a que "en los momentos más graves nuestras decisiones vacilan en un ir y venir sin reposo buscando su acomodo" (32). La concepción del mestizaje por razas que no fueron autóctonas al país no permite que se consolide un sentir nacional y un propósito en común:

> Para corregir las aportaciones extrañas *nos faltó la base autóctona*. Hemos tenido que formarla con aportaciones ajenas a nuestro espíritu… Y como en dicha colaboración no ejerció influjo condicionante el elemento indígena… el resultado fue el sometimiento, la humildad, la conformidad, el apocamiento, la mansedumbre fiel que da tono a nuestro desarrollo… Si el valor de la vida primitiva es ser fontana de una organización cultural y civil, nosotros no hemos tenido esa fontana. *Todo nos vino hecho y manoseado y así se acostumbró el pueblo al consumo y no a la producción de valores vitales.* (Pedreira 33-34, subrayo)

Pedreira basa su discusión en las ideas que Oswald Spengler presenta en La decadencia de Occidente (1918; 1922), libro en el que propone volver a las culturas primitivas para renovar la cultura presente. En Insularismo el autor se lamenta de la falta de este valor autóctono y primitivo que en países como México y Perú formó parte

crucial de su definición nacional. La fusión esencialmente del blanco y el negro en la cultura puertorriqueña no tiene raíces válidas para la identidad, si no que ha aplacado el progreso y el movimiento social.

Luis Palés Matos, por su parte, se apropia del argumento racial spengleriano que usaba Pedreira, pero se distancia de las lamentaciones que hace éste. En Tun-tún de pasa y grifería no hay pesimismo, sino una reinvención de la figura nacional, la cual tiene su raíz en la cultura africana. Para Pedreira, los negros estaban determinados por la docilidad y la mansedumbre que les venía de la esclavitud. Para Palés, por el contrario, la cultura africana se transforma en la esclavitud y se enraiza en la resistencia y la sobrevivencia. El paso del Atlántico no hizo olvidarse de los antecesores, sino renovarlos en la nueva situación impuesta por los colonizadores. Comenta Palés en "Hacia una poesía antillana": "El blanco impone su ley y su cultura, el negro tolera *y se adapta.*" (239, subrayo) A pesar de las imposiciones, por lo tanto, el negro trasciende con su "sensualidad, superstición, hechicería" (Palés 240), elementos más cercanos a las emociones, marcando la diferencia frente a la excesiva racionalidad europea-occidental.

La propuesta de rescate de la cultura africana que hace Palés Matos se presenta en sus ensayos, artículos y entrevistas que da a diferentes publicaciones, pero se consolida en sus poemas. Distinto al ensayo, la poesía es un género que provoca tanto los sentidos como el intelecto, y esto último es esencial para el proyecto cultural que propone Palés. Según él, la identidad y definición nacional del puertorriqueño no sólo está en su capacidad de comprenderse racionalmente como nación, sino también en cómo esta nación actúa y se recrea en el cuerpo y el *performance*. Comenta Hugo

Gutiérrez Vega sobre el uso de la figura de la mulata como metáfora de las Antillas: “Su cuerpo y su balanceo, su sensibilidad y su inteligencia unidas al misterio de esa gracia que brota de todos los caminos de su piel, son la metáfora de las islas, sus idiomas, sus formas de ser, de esperar, de gozar y de morir….” (91) La astucia está en encontrar las imágenes y las expresiones líricas precisas que logren recrear este rescate cultural y una definición nacional.

Palés Matos presenta esta renovación discursiva en la composición y selección de su poemario. Éste se divide en tres partes: “Tronco”, “Rama” y “Flor”. Cada una se presenta en el poema introductorio “Preludio en boricua”, el cual da la clave para la lectura del conjunto poético seleccionado. Afirma Mercedes López Baralt, de acuerdo a su interpretación de un artículo de Mayra Santos-Febres:

> La metáfora vegetal tronco-rama-flor sugiere el movimiento lineal que ha de seguir en un desarrollo que está cifrado en su primer poema, el “Preludio en boricua”. El primer verso del pórtico, “Tún tún de pasa y grifería”… anuncia la secuencia de sus primeras dos partes: *Tronco* tratará sobre el África y el negro; *Rama* sobre el mulato. La estrofa séptima presenta a las Antillas como sujeto del poemario: precisamente el texto ha de culminar en la tercera parte titulada *Flor*, o la identidad antillana en gestación, a punto de convertirse en fruto… *[E]l poeta no habla del negro sino de lo negro como elemento clave en la identidad cultural antillana y diferenciador de las culturas dominantes europea y norteamericana*. (“La tercera salida…”, Tun-tún… 14-15, subrayo)

De esta manera, Luis Palés Matos configura en su poemario lo que Doris Sommer llama una “ficción fundacional” (*foundational fiction*). La definición de Sommer parte de su lectura de novelas latinoamericanas del siglo XIX, a las que ella llama *romances*, pues éstas tienen una temática amorosa en el que las parejas protagonistas se convierten en alegorías de la nación. Este proyecto nacional en las novelas surge de una inquietud del criollo por legitimarse. Palés Matos no presenta un *romance* lírico, pero sí basa su discurso en la reinvención histórica que Sommer describe y se puede

aplicar en su poesía: “The writers were encouraged both by the need to fill in a history that would help to establish legitimacy of the emerging nation and by the opportunity to direct that history toward a future ideal.” (7) La poética que se inscribe en el Tun-tún de pasa y grifería tiene como ideal representar la cultura negra dentro de un espectro histórico que la ha obviado y darle el valor autóctono que Pedreira echa de menos. Palés Matos planta el “Tronco” con raíces africanas y en la “Rama” y la “Flor” extiende valores que el pueblo puede reconocer en la musicalidad, en el ritmo y en el lenguaje coloquial de influencia africana. Comenta Sommer sobre los *romances* latinoamericanos: “Novels would teach the people about their history, about their barely formulated customs, and about ideas and feelings that have been modified by still unsung political and social events.” (9) La poesía de Palés busca reclamar, de acuerdo con esta cita, el espacio de la cultura africana y reintroducirla al lector y al pueblo.

Esta propuesta se apoya en la presentación lírica del primitivismo que le inspira Spengler. El inicio de la historia que busca inscribir Palés está en la celebración de las características más evidentes de la cultura africana: el baile, el ritmo y las ceremonias religiosas. Puerto Rico, como parte del Caribe, tiene su raíz histórica en el tronco cultural que trajo el esclavo africano y que en la fusión con el español provocó el “ten con ten”: “Y así estás, mi verde antilla,/ en un sí que no es de raza,/ en un ten con ten de abolengo/ que te hace tan antillana…/ Al ritmo de los tambores/ tu lindo ten con ten bailas,/ una mitad española/ y otra mitad africana.” (140) Para Palés, no existe la *con-fusión* que postula Pedreira. La fusión es motivo de celebración, ya que finalmente a través del reconocimiento de la cultura negra como base de la cultura puertorriqueña y

antillana es posible concebir una identidad nacional distinta a la española y a la norteamericana.

La identidad nacional que Palés Matos postula en su poemario no está cerrada, concluida; no es definitiva. Como implica en el poema "Ten con ten", lo que caracteriza a esta identidad es el movimiento, el constante desplazamiento y búsqueda que alude en la mulata como "mar de las Antillas". Este movimiento, sin embargo, no es la indecisión que se critica en Insularismo, sino uno que parte del reconocimiento de la "Flor", de la influencia de la cultura africana, pero que todavía está por gestar su fruto. Queda en el lector de su poemario explorar la propuesta que se ofrece en el Tun-tún y recrear su futuro, pero uno ya enraizado en el Caribe.

La "ficción fundacional" que promete Palés no es tan ficticia; se basa en una realidad histórica que escritores contemporáneos –Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Mayra Santos Febres, Noel Luna- reconocen y que determina la influencia culminante del Negrismo en las letras puertorriqueñas. Sus imágenes sonoras y sensuales permanecen y continúan en cuentos, novelas, poemas y hasta ensayos hoy día. Ángela María Dávila es también heredera de esta influencia lírica, tanto de manera indirecta al inicio de su obra como más directa al final de la misma.

Desde la Prensa: "Ánjelamaría, puertorriqueña, negra y casi cimarrona"

La inquietud negrista de Ángela María Dávila se manifiesta de forma directa y plena en diferentes artículos y ensayos. En ellos, se identifica a veces como "puertorriqueña, negra y casi cimarrona" ("Espejos y caminos" 14), y en otras ocasiones como "puertorriqueña, negra, *poeta* y casi cimarrona" ("Ser jente…" 19). A partir de este autorreconocimiento racial, político y literario, Dávila se define como persona y como creadora. Esta preocupación racial y social se extiende a los temas y la poética que

trata y construye; esto se evidencia en textos como “Espejos y caminos” (1987) y “Ser jente es muy difícil” (1990). Ambos artículos van acompañados de poemas que luego volverán a ver luz en su última publicación, La querencia.

En “Ser jente es muy difícil”, Dávila defiende la propuesta mulata que Palés Matos definió en la tercera parte de su poemario, y que durante la década del sesenta retomó un particular interés entre la intelectualidad puertorriqueña gracias al movimiento de defensa de los derechos civiles en Estados Unidos. El artículo comienza con la cita de un autor no identificado por Dávila –“Hermano, no seas negro;/ por favor, no seas blanco”- a la cual le sigue una afirmación de mestizaje de parte de la autora: “Es difícil. Llegará el día, la época, el mundo, la vida en su pliegue más íntimo; en que decir blanco o negro, será única y estrictamente descriptivo… Aquí en Puertorrico ha comenzado.” (18) Este mestizaje que describe la poeta no es sólo entre blancos y negros; ella también rescata al indígena y señala la heterogeneidad española por igual: “… [los] taínos supieron levantarse contra el opresor y contra el traidor; y Francisco Mexía ‘primer español negro en morir en Puerto Rico’; junto a la cacica Luisa, murieron bajo el fuego en el levantamiento de 1513.” (18) El discurso del mestizaje en Dávila es, más que un discurso meramente racial, explícitamente de resistencia.

Este discurso parte de la configuración nacional mestiza que instauró Ricardo Alegría por su labor como director del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Esta institución se fundó en el año 1955 a partir de una legislación aprobada por el recién inaugurado Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Las condiciones de los archivos históricos en la isla eran deprimentes, por lo que el gobernador Luis Muñoz Marín propuso establecer un organismo que lograra “contrapesar décadas de ignorancia y de

abandono respecto de la conservación y promoción de nuestros valores culturales" (Alegría 7). Tras una claudicación política de dependencia económica con los Estados Unidos, el gobernador y sus seguidores promovieron una independencia cultural que lograría recrear finalmente una identidad puertorriqueña. Es así como el Instituto de Cultura abrió sus puertas y definió

> la cultura nacional como el producto de la integración que en el curso de cuatro siglos y medio había tenido lugar en Puerto Rico entre las respectivas culturas de los indios taínos que poblaban la Isla para la época del Descubrimiento, de los españoles que la conquistaron y colonizaron y de los negros africanos que ya desde las primeras décadas del siglo XVI comenzaron a incorporarse a nuestra población. (Alegría 9)

Se establece de esta manera la idea de las tres razas como emblema de la nacionalidad puertorriqueña y que todavía tiene repercusiones en el discurso político y social de la isla. La misma se concretiza en el sello del Instituto de Cultura, diseñado por Lorenzo Homar, y en el que se retrata el perfil del mestizaje: el español, el indígena y el negro. Ángela María Dávila defiende esta misma idea, pero no de forma pasiva. Las tres razas están, para ella, en constante redefinición histórica y dependientes del ojo del lector y de su contexto en el momento de definirlas.

Pedreira nostálgicamente presentaba un puertorriqueño dócil y paralizado ante la complejidad de su historia; Palés es más optimista y reinscribe una historia que parecía no tener un origen ni proyección de futuro; Ángela María Dávila cierra esta afirmación de identidad en la obra de Palés y la extiende a la lucha de clase, a la lucha social que va más allá de las razas. La resistencia, por lo tanto, es lo que une a las tres razas que componen la identidad mestiza puertorriqueña. Es así como señala:

> También la solidaridá violenta los colores, porque aquí, desde el principio del mestizaje se dio entre pobres oprimidos por necesidá, por amor, porque sí. De ahí venimos. La realidad no es una. El camino de afirmación hacia la libertá es un nosotros doloroso y confuso; vital. (Dávila 18, subrayo)

La experiencia colectiva de la historia es necesaria, pero surge desde la identificación de lo particular y la heterogeneidad. Sin embargo, y como apunta más adelante, esta heterogeneidad tiene que tratarse con cautela, pues puede caer en definiciones que aluden a una lectura simplista de la misma:

> Ahora nos enfrentamos a otra trampa. Lo negro está de moda. Vale preguntar: ¿qué diferencia hay entre la conciencia racial punzante y crítica de Isabelo Zenón y el negrismo de moda? UNA. El dolor y la rabia ancestral trasmutada en afirmación… VERSUS racismo ancestral que disfraza *usurpando* la voz que nos pertenece gracias al poder que le permite la cómoda difusión. Ahora resulta que todos somos negros, que 'el negro' es superior. (Dávila 18, subrayo).

Al igual que Antonio Cornejo Polar, Dávila advierte del peligro del uso constante del mestizaje como discurso: al reconocerlo como parte del discurso nacional pierde su enfoque heterogéneo y se torna en discurso homogéneo y definitorio de los sistemas de poder. Lecturas de raza como las de Isabelo Zenón en Narciso descubre su trasero (1974) aportaron a la discusión racial en Puerto Rico y confrontaron las convenciones que definían la nación. Sin embargo, Dávila critica la exclusividad del dolor del negro, lo cual no considera real, sino que se manifiesta en todos los colores de piel. Es aquí donde Dávila manifiesta su afiliación nacionalista: "[E]l negrismo de moda es una manipulación racista –con pensadores intermediarios 'del patio'- *de la ideolojía imperialista.*" (18, subrayo) Para Dávila, distinguir entre negro/blanco en Puerto Rico es absurdo, pues "[l]a variedá en general es tan clara (de evidente, no de color), que hay montones de maneras de describir a las personas: Negro, blanco, indio, aindiado, colorao, coloroausco, jincho, blanco, leche, blanco blanquísimo, trigueño… trigueño claro, clarito, bastante oscuro, negro pero no negronegro…" (18-19). Las consideraciones raciales en Puerto Rico son, por lo tanto, muy distinta a las que se

hacen en Estados Unidos. Poner lo negro de moda es negar el mestizaje, y éste es parte esencial del ser puertorriqueño.

Las distinciones de color se basan, entonces, en una cuestión de clase social: "… cuando se dice 'blanquito'… no se habla de color sino de clase social; precisamente de la clase que jenera toda esa porquería racial que nos han lanzado." (19) El negrismo que define Dávila es uno que ya tiene bien establecido la naturalidad del mestizaje como parte del discurso de nación, en el cual se incluye también al indígena, a pesar de su poca presencia en la historia de Puerto Rico, y en el que la distinción racial va más de la mano con las clases sociales. La heterogeneidad no queda relegada a un discurso homogéneo del mestizaje, sino que se mantiene en resistencia y diferencia en las manifestaciones culturales de la isla: "La cultura afroboricua incluye a 'blancos' que tocan cueros como dios manda; o sonean y bailan desde la raíz mulata no de pose… Cuántos jíbaros 'negros' tocan el cuatro como se debe o desgarran la voz con el lamento de verdá." (19)

Junto a este artículo se publican seis poemas relacionados a la temática negrista y de mestizaje que defiende: "Mi enemiga más íntima", "Detrás de cada pote de Afro-shin", "Solamente colores", "Humano Talismán", "Tremenda sugerencia" y "Precaución: Tomar nota", de los cuales los primeros dos pasan a ser parte de su poemario póstumo La querencia. Los analizo aquí y en la sección sobre el poemario último para mostrar una coherencia de reapropiación y transculturación poética que hace Dávila del Negrismo.

El tema de "Mi enemiga más íntima" está vinculado al que presenta Julia de Burgos en su poema "A Julia de Burgos", en el que la mujer se enfrenta a su imagen en

el espejo y reflexiona sobre las convenciones sociales que debe seguir. Dávila reapropia esta metáfora, pero su reflexión no es la mujer sumisa ante el hombre, sino la mujer negra ante las categorizaciones que sobre ella hace la sociedad:

> mi enemiga más íntima
> se esconde detrás de una costra
> en la esquina entrema derecha
> de mi espejo
> …
> quiso tragarme. Estirando seudópodos reía:
> *'jíbara, negra, pobre, puta: parejera, nadie*
> querrá quererte nunca.
> Eres un poquito de mierda
> *En tu pantano cien por treinticinco.*
> *tu historia es un chispito así.* Tu casta
> está abolida. ¿cimarrona? ¡ja!
> será violada y muerta para escarmiento
> de tus abuelas. (18, subrayo)

La imagen del espejo la insulta y le recuerda el lugar inferior que se le confiere a la mujer puertorriqueña negra, además lo poco de historia que se conoce de Puerto Rico y de las confrontaciones hacia la autoridad blanca que hicieron los cimarrones. Esta imagen remite a los planteamientos que hacen Sandra Gilbert y Susan Gubar en Madwoman in the Attic (1979). Estas autoras describen cómo la mujer-monstruo se crea en la literatura del siglo XIX a través del uso perverso de los instrumentos de belleza, como el espejo y los zapatos. Así se presenta a la madrastra de Blancanieves,

la Reina, como una bruja que tiene en el espejo el discurso patriarcal que le reafirma su hermosura y control del reino (15). La mujer escritora disecta este espejo, lo quiebra y mira más allá, reconociendo que tiene que "come to terms with the images of the surface of the glass… must examine, assimilate, and transcend the extreme images of 'angel and monster' which male authors have generated for her." (17) "Njú", es como la voz poética de Dávila responde a estas injurias (18)[11]. Esta expresión la distancia de las implicaciones de dominación que revela el poema, y abre una nota de escepticismo que le permite recrearse en una nueva imagen.

Tras este verso, el poema se quiebra y la voz poética describe el proceso de despojo de los insultos: "en luz llegaron las abuelas dilijentes y yo/ *chiquiquechequi/ canté bajito en clave de tambores*./ … machaqué en mi almirel:/ un ají bravo/ una pizca de polvo con sangre antigua seca/ más/ cinco gotas de la mía/… revolví con tres gotas esprimidas/ de hoja de yerbabruja/ … un poquito de huella de pisada de Albizu:/ y se lo di a probar." (18) Tal y como la reina del cuento de Blancanieves, aquí se revierte el uso de todo aquello que se define como femenino e instrumento de belleza para matar o desafiar la voz patriarcal (Gilbert & Gubar40-41). En el caso de Dávila, se desafía la voz de la autoridad que niega el mestizaje y sus antepasados femeninos. Más que la "tea en la mano" que pide de Burgos en su poema, metáfora de conocimiento y proyección de un futuro de igualdad, Dávila da "a probar" una poción con ingredientes que aluden a un mestizaje cultural de resistencia y que logrará romper la imagen opresiva del espejo.

[11] Este verso alude a un poema de Luis Lloréns Torres, en el que la voz lírica presenta cómo el jíbaro se resiste a los ofrecimientos del poder colonial: "Llegó un jíbaro a San Juan/ y unos cuantos pitiyanquis/ lo atajaron en el parque/ queriéndole conquistar/…/ y el jíbaro dijo: 'Njú'". (citado en Pedreira, 30)

En “Detrás de cada pote de Afro-shin”, Dávila se apropia de otro instrumento de belleza pero éste ya no es de exclusividad femenina. Este frasco puede usarse por cualquier género para estilizar el cabello, ya sea al alizarlo o enfatizar los rizos. El objetivo del poema no es subrayar los esteretipos de belleza, sino exponer la diferencia que el movimiento de liberación negra en Estados Unidos propone, pero en perspectiva de la situación puertorriqueña y el conflicto opresor/oprimido que significa seguir los pasos de un movimiento extranjero:

Detrás de cada pote de afro-shín
brilla la sangre derramada.
encubierto bajo el treidmark de posners
huele y humea el carimbo candente
que trueca lágrimas por rabia
… chascan el aire
inadvertidos toques de látigo.
desde las rendijas de los engranajes de las máquinas
ladra y aúlla el perro…
… se escurren duendes cimarrones. (19, subrayo)

Mientras que por un lado la afirmación de “Black is beautiful” le abre un espacio al negro estadounidense dentro de una concepción social de belleza, por otro lo mantiene oprimido en un ambiente en el que el mercadeo defiende los intereses de los sistemas de poder y torna homogéneo lo que debe ser diferente. Además, la autora denuncia la calidad de trabajo en fábricas y manufactureras en las que el pobre, al igual que el negro en el siglo XVI, está esclavizado.

Este mismo poema fue también publicado junto a otro artículo de Dávila, “Espejos y caminos”. En este ensayo igualmente manifiesta su compromiso con un discurso mestizo sobre la realidad puertorriqueña y su resistencia, aunque de apreciación más positiva de “Black is beautiful”: “El camino no solamente empezó aquí. Empezó en el principio mismo. Los taínos y los negros habían conocidos juntos el sabor de la conspiración. Los blancos pobres que llegaron también lo conocieron. A pesar de todo; de un modo transparente u oscuro, se sintió en las vísceras y se supo el nombre del enemigo.” (14) Nuevamente, la raza no es tan determinante. Las clases sociales también pueden juntar a los negros con los blancos, quienes “se sienta[n] a comer colegamente con los amos; olvidando al abuelo cimarrón, matándolo” (14), lo que lo hace más peligroso en un discurso que busca unidad.

El mestizaje semiarmónico que propone Palés Matos en su poemario se transforma en la selección e integración temática distinta que recrea Ángela María Dávila a través de sus ensayos y los poemas que publica junto a ellos. La afirmación nacionalista y racial se manifiesta en los términos que usa en su firma -“puertorriqueña” y “negra”- lo que va a tono con la poética palesiana. La resistencia que muestra, sin embargo, le añade al discurso del mestizaje una tonalidad que también lleva a una lectura transcultural y de apreciación de la historia. Palés funda la identidad desde el primitivismo y el reconocimiento de lo africano. Dávila, por su parte, funda la identidad en una historia contemporánea que ya reconoce el mestizaje como algo positivo, pero que necesita volver a sus orígenes para renovarse, para aclarar los puntos de resistencia que la colonización borró.

Animal Fiero y Tierno: Primitivismo, Historia y Transculturación

Si hay algo que conecta con claridad la poética de Dávila con la poesía negrista de Palés Matos es su interés por la historia, en especial la individual, y su interés por la que regresa a los orígenes. Esto se evidencia en el poemario Animal fiero y tierno (1977). Esta conexión no es fácil de establecer tras una primera lectura. La influencia de Palés Matos es profunda en los escritores posteriores, quienes ya no necesitan reclamar la herencia africana per se; se acepta como parte de la nación. Las características palesianas que se manifiestan atraviesan una transculturación, en cuanto parten de un contexto social e histórico específico y se usan como base instrumental para recrear una renovación cultural.

Este quehacer histórico comienza en la poesía de Dávila con una serie de paratextos[12] que introducen la composición del poemario, el cual se divide en cuatro "regiones". Según Leticia Franqui Ruiz el paratexto en Dávila es "la orquestación del texto y la puesta en escena de la palabra… también objetos de una poética y de un discurso que trascienden y problematizan cualesquiera de las propuestas estéticas que podemos hallar en sus versos" (17). Al igual que Palés en su presentación del Tun-tún, Ángela María Dávila construye conscientemente en esta introducción una temática poética que permitirá la entrada y desciframiento del texto.

La publicación de Animal fiero y tierno en 1977 fue artesanal y de muy poca distribución. Desde la portada la poeta comienza a dar las claves de lectura del poemario. En la edición de 1981, se mantiene esta propuesta artística. En contraste a

[12] Un paratexto es, en el contexto de este trabajo, aquel escrito que forma parte de la obra lírica, pero que no está dentro de las composiciones principales. Sin embargo, introducen y ayudan a entender las propuestas temáticas del autor.

la portada amarilla que da el título del poemario hay un pequeño hueco que deja ver una figura en espiral, aparentemente un caracol. Al pasar la portada, la primera página, en azul, revela un caracol que tiene ramas que se extienden de su centro. El primer verso de un poema nos explica qué es este dibujo: "un sol azul" (i)[13]. Esta imagen introduce una representación de omniscencia y divinidad, además de claridad. Este sol se transforma, sin embargo, en la próxima página: "un ojo mirando al infinito/… un ojo sigiloso resbalando en la noche." (ii) La omniscencia del sol se sustenta en este "ojo" que tiene la capacidad de ver más allá del horizonte y en la noche. De esta mirada panorámica, el paisaje comienza a desplazarse hacia abajo: "el abismo al acecho"; "una raíz bajando hacia la estrella" (ii). Finalmente, encontramos el posible sujeto que está mirando: "el agua nombradora/ del animal,/ a diario fiero y tierno." (ii) La voz poética propone a este "animal" como el sujeto que no sólo "mira", sino que también "nombra". Esto provoca que haya un entendimiento y el comienzo de una búsqueda de significados: "para entender la luz/ a veces más oscura que la sombra." A consecuencia de esta inquietud de identificar y nombrar lo que el "animal" observa desde el sol, desde esta ventaja panorámica comienza la creación del propio poema: "rigen esta punzante pasión/ por la palabra." (ii)

La primera clave de la poética que se establece en este poema pórtico –como el "Preludio en boricua" de Palés- es la conciencia de la palabra, la búsqueda de comprensión y la necesidad de explicarse a través de la página. Sobre esto comenta Ivette López:

[13] Estos primeros versos del poemario se encuentran en las páginas que componen la portada del libro. Por esta razón, no tienen todavía un número de página específico. El que aquí uso es mi propio orden.

> El ojo que “resbala en la noche”, “mirando al infinito”, es en este poema una mirada minuciosa sobre la realidad; *la pasión por la palabra está marcada por la pasión por comprender*. El contexto de luminosidad que se encuentra en el poema… no es una designación de trascendencia sino que es la claridad con que se va desmenuzando la realidad, la de las palabras mismas del texto. (399-400, subrayo)

Esta realidad de las palabras se manifiesta en una segunda clave discursiva: las paradojas y las antítesis. El “animal” es tanto “fiero” como “tierno”. La luz puede ser “más oscura que la sombra” (ii). La expresión de lo que se ve, de lo que se observa, no es, por lo tanto, simple: “Parece reflejar un mundo de oposiciones polares, que sin embargo, sostienen enlaces dialécticos.” (González 12)

Tras estas claves de lectura que da el poema pórtico, el lector pasa entonces a la “Autodedicatoria”. El primer verso expone un tema que Dávila continuará tratando en poemas posteriores y que ya he citado en el análisis del poema “Mi enemiga más íntima”: “las voces generales, al acecho/ *me gritan por la calle sobrenombres.*” (7, subrayo) Esa persistencia de insultos de parte de un alguien externo al yo poético, se subvierte en el título de este breve poema: la voz poética acepta los “sobrenombres”, pues están conectados a lo que desarrollará en el poemario: “¿no eres tú la amorosa/ *que busca entre las bestias/ la fuente de su estirpe*?” (7, subrayo) Dávila se reapropia del primitivismo, esa reconstrucción histórica que formula Palés Matos en la identificación de lo africano como base cultural, al entrar en un quehacer histórico personal que va a trascender a lo nacional. Su “Dedicatoria”, próximo texto en el poemario, lo especifica: “a mi abuela/…/ a mi madre/…/a sylvia y a julia/…/ a lolita lebrón/…/ por lo que han hecho de mí/ *como animal terrícola, hembra,/ americana, antillana, boricua,/ para SIEMPRE.*” (8, subrayo) Al igual que la mirada panorámica se desplaza al abismo, la dedicatoria enumera de lo general –“animal terrícola”- a lo

particular –"boricua"- estableciendo cuáles son los orígenes que se están buscando y de qué manera se debe comenzar la búsqueda.

Franqui Rosario comenta sobre la "Autodedicatoria": "Estos versos anticipan *el diálogo* que sostiene la poeta con textos que indagan sobre la esencia del ser, de la mujer, del universo y de la palabra." (24, subrayo) De la misma manera, reseña Josérramón [sic] Meléndez: "Ai la propuesta del indibiduo, la particula, como realidad repetida, i la 'nostaljia del futuro' colegtibo, cosmos umano; pero ese culto a la concupisencia del misterio, esa tendencia a la poesía mística u órfica, *primitibismo*, permanece." [14](12, subrayo) La poeta se reapropia del primitivismo palesiano del Tun-tún de pasa y grifería, pero deja de lado el énfasis en la naturaleza africana, pues la misma ya es parte de la identidad nacional puertorriqueña.

El poemario se divide en cuatro partes que Dávila llama "regiones": "Primera región: Frontera con el aire", "Segunda región: Mundo musgo, angelita", "Tercera región: La cólera correcta" y "Cuarta región: Ese montón de cosas". José Emilio González comenta en su reseña sobre Animal fiero y tierno que estas regiones pueden corresponder a los cuatro puntos cardinales, lo cual puede correlacionarse con la imagen de la mirada panorámica (12). Es mi parecer, sin embargo, que cada región representa un movimiento que, tal y como se propone en el poema pórtico, parte de una mirada amplia y se va acercando a la raíz poco a poco. Cada subtítulo de región inscribe este movimiento: "frontera con el aire" es la mirada panorámica; "mundo musgo, angelita" se acerca a la voz poética, a la tierra; "la cólera correcta" se internaliza en las emociones de esa voz poética y, finalmente, "este montón de cosas"

[14] El autor prefiere el uso de la escritura fonética del español y aquí respeto la misma. Fue él quien sirvió de modelo a Ángela María Dávila en el uso de este tipo de escritura.

externaliza nuevamente la mirada, pero desde una renovada perspectiva personal. De esta misma forma, el tratamiento poético que se da en cada región coincide con este movimiento temático.

La primera región es, por lo tanto, la que instaura una relectura de la historia a base de una vuelta a los orígenes, pues es desde la "frontera *con* el aire", no *en* el aire, donde es posible distinguir y determinar las fallas históricas. La región comienza con los siguientes versos: "una cáscara dura/ que detiene su límite/ en la mano cercana/ y en la lengua más próxima." (11) Se introduce una representación de distanciamiento de las palabras con el pasado. Sin embargo, esto no detiene a la voz al intentar su reinscripción histórica. En vez de iniciar con una afirmación, entonces, la poeta pregunta en el primer poema: "Pero, ¿desde qué fondo se incendió la paloma/ que me dictó aquel signo enanito y potente?/ ¿llamé llamando hacia qué labio primogénito?/ ¿dónde la atrocidad marcó su símbolo?" (12) Prefiere las preguntas a las declaraciones, pues son las primeras las que dan la posibilidad de deconstruir los "signos" y los "símbolos" convencionales en la búsqueda de una respuesta alterna.

La voz poética comienza, entonces, la búsqueda. Los versos de este poema pueden llegar a ser un tanto crípticos. Sin embargo, resaltan varios símbolos que aluden a la imagen de la mirada y la observación en la pesquisa de respuestas: "hay un duende jueyero,/ *uno con un ojazo* como de luna turbia,/ *el que descifra* y dice los cangrejos oscuros/ su historia amoratada desde cuando eran niños." (12) La voz poética desplaza su mirada a la del juey[15]. La imagen de este animal como descifrador de la historia es interesante, pues el juey siempre camina de lado. La voz poética alude

[15] En el dialecto puertorriqueño, un juey es un cangrejo de agua dulce.

que la historia se mueve, por lo tanto, de una manera única y este es el tránsito que quiere detener: “hay que ver:/ *hay que ver cómo canta la huella*,/ y en qué olvido/ *y con qué estrella opaca se rasca la memoria*/ hay que anotar al calce de todos los crepúsculos.” (12) Dávila se detiene y propone hacer, por lo tanto, una relectura de la historia.

Esta interpretación histórica que hace alude al concepto del “Ángel de la historia” de Walter Benjamin. En su ensayo “On the Concept of History” (1940), Benjamin representa la historia a través de su observación de un cuadro de Paul Klee, “Angelus Novus”:

> An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at… The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where *we* see the appearance of a chain of events, *he* sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. (http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm)

La tragedia de la que el ángel de la historia se distancia, sin embargo, se aclara al señalar Benjamin más adelante:

> The historical materialist cannot do without the concept of a present which is not a transition, in which time originates and has come to a standstill. For this concept defines precisely *the* present in which he writes history for his person. Historicism depicts the ‘eternal’ picture of the past; the historical materialist, an experience with it, which stands alone. He leaves it to others to give themselves to the whore called ‘Once upon a time’ in the bordello of historicism. *He remains master of his powers: man enough, to explode the continuum of history*. (subrayo)

Esta es la posición que toma Dávila de la historia en su poesía: detenerse y retomarla o reescribirla con su propia interpretación. Intenta leer “la huella” de la misma, el punto de vista del cual se va escribiendo. Así, a través de una revisión, convoca a recordar y “anotar al calce”, no olvidar, todo aquello que la historia ha dejado de lado.

Desde este primer poema, la poeta sugiere hacer, entonces, un repaso de la historia y de las expresiones lingüísticas que se emplean para escribirla. Mientras que Palés Matos hace esto a partir de la cultura africana, Dávila lo lleva a cabo desde un cuestionamiento personal que se dramatiza en el segundo poema de esta región. La negra que cantaba en el recuerdo "la ú profunda del diptongo fiero" en el poema "Pueblo negro" de Palés, anunciando el origen en la naturaleza africana, aquí toma la voz del yo poético que busca una explicación a sus propios orígenes: "mucho antes/ *de sus terribles oes en el aire*/ *de su ere rasgando la nieve rara del silencio*:/ ahogado,/ un grito presintiéndolo/…/ preparando su oficio de lágrimas futuras." (13, subrayo) El énfasis que pone en las sensaciones y en la naturaleza que rodea al sujeto poético continúa la temática primitivista que se ha planteado de la historia. Los bailes y cantos del candombé en Palés se hacen parte de lo corporal en la poesía de Dávila, lo que le da a la voz poética la facultad para entender, aunque no revelarse completamente: "antes del grito colgado con palabras,/ mi músculo/ se resistía rígido ante el espanto./ silencio./ …/ la sombra del asombro gestando,/ gestionando,/ antes que el dolor golpeara/ para siempre/ la puerta de mis labios." (13) A pesar de su oscuridad, en estos versos es posible notar el énfasis que se hace en la fisicalidad del cuerpo. Describe ese momento antes de la manifestación oral, del habla, y la dificultad que puede traer esta expresión. A través de la intimidad del cuerpo comienza a gestarse una nueva historia que finalmente se reescribirá en la expresión de la palabra que tan laboriosamente se le plantea a la voz poética.

El origen de esta nueva historia está en el reconocimiento de lo particular, y cómo éste impacta a lo general. Tras cuestionar la historia anterior y manifestarla, la voz

poética se aproxima a la re-escritura por medio de la antítesis, pues en la falta de definición, al igual que con preguntas, es posible llegar a un mayor entendimiento: "Cercanamente lejos/ de esta pequeña historia/ expandida hacia todo deteniéndose." (14) A su vez, se regresa a la mirada panorámica para dar cuenta de una historia que tiene conciencia de la diferencia y es heterogénea. El tema del "qué dirán" se repite: "se oye que dicen." (14) Ya estas voces ajenas no son abstractas, sino que son parte del pasado histórico descrito en el poema anterior. Ese "ellos" al que alude este verso intenta descartar nuevamente la particularidad y le pide a la voz poética que tome en cuenta todo el panorama histórico: "*qué importa tu* tristeza,/ *tu* alegría,/ …/ tus soledades/ mira hacia atrás, y mira *a todas* partes." (14, subrayo) El sujeto poético se detiene ante estas palabras de parte de "ellos": "yo miro", pero lo que ve no es un paisaje total de la historia, sino su heterogeneidad: "de millones de pequeñas historias/ está poblado todo." (14)

La voz poética desafía el desinterés que muestra la mirada ajena al reconocer lo particular: "¿importa que la lágrima/…/ se funda con el aire/…/ importa si algún rostro/ tropieza con mi puño,/ si algún oído atento/ rueda hasta mi canción imperceptible?/…/ *mirándome las uñas/ y rebuscando esta pequeña historia/ por dentro de mis ojos diminutos/ descubro la partícula gigante/ donde habito.*" (14, subrayo) La voz poética sabe que su canto va a dejar una huella, una marca en la historia, y no le importa si es reconocida o no. Lo importante es que finalmente ha hallado el origen de su historia en un balance entre la palabra escrita y la oral, en conclusión, la palabra poética. A través de ella, por lo tanto, define su particularidad y, por ende, puede descubrir, definir y reescribir la historia general.

Luis Palés Matos encontró la posibilidad de una renovación lírica en la manifestación sonora de la danza negra, de la cultura africana, y, con el fin de demostrar su validez, la legitimó en las imágenes del primitivismo. Ángela María Dávila manifiesta en su reapropiación de este primitivismo característico del negrismo una historia que tiene sus orígenes en un nuevo reconocimiento: el descubrimiento de la historia personal. La poesía, para ella, al igual que en el caso de Palés, es el modo en que mejor puede expresarse este movimiento íntimo. Las postulaciones de esta primera región poética de Animal fiero y tierno continúan en las restantes. En la segunda región, el "mundo musgo", esa historia particular se expresa junto al otro -"Cuando revienta un rayo/…/ qué bueno cobijarse/ apretarse unos contra los otros" (20) - y se funde en el "nosotros" –"ahora resulta/ que no estábamos solos,/ que somos muchos." (22)- La tercera región, "La cólera correcta", acoge los señalamientos de las primeras dos regiones y confronta y resiste al "ellos" que hasta el momento ha reprimido la exteriorización de la propia historia y convoca a la lucha -"Hermanos,/ hace tiempo que una paloma triste/ nos deletrea la guerra contra el árbol" (42)-, específicamente en la dedicatoria de este poema: "pensando en esta isla que tanto nos duele." (42) Asímismo, se reconoce la identidad del "animal fiero y tierno" en el conjunto de la humanidad que define a la voz poética en una demostración de inmersión en lo general como parte de la reescritura histórica:

Cuando se ponen juntas
todas las pocas cosas que se saben
yo sé
que somos animales
que detestamos apasionadamente la soledad,

que para construirnos tenemos que juntarnos

y que tenemos manos que transforman los árboles,

las frutas,

los otros animales, las montañas, el agua,

un cerebro que acuña la historia milenaria

para ponerla al frente de los ojos de un niño… (47)

Finalmente, en la cuarta región, “Este montón de cosas”, en las que el yo poético ha intentado inscribir su versión del origen de la historia, concluye tal y como comenzó el poemario: con una pregunta:

¿Será la rosa?

¿será el trámite

De la sombra debajo de los pétalos?

…

¿será la rosa

Con su gota de siempre en la mañana,

O será que una lágrima se encarga

De refrescar las flores ilusorias,

…

Será que uno no entiende

Que deshojarse a diario

No impide echar raíces

…

Serán esos hoyitos de que hablábamos,

Será la tierra oliendo

La garra, o el meñique, o el hueco de la mano

El destello total, el agua fuego,

Este montón de cosas, todo esto. (57; 59, subrayo)

La pregunta que se hace, sin embargo, busca entender la historia que desde el mismo origen se ha ido desarrollando a través del poemario. La rosa, antiquísima metáfora de belleza, se transforma en este poema en metáfora de búsqueda al cuestionarle la voz poética qué tiene debajo de sus pétalos. La simbología de la "Rama" y la "Flor" de Palés se manifiesta en los pétalos de la rosa de Dávila, entre los cuales se busca una raíz, el centro de todo. Al igual que la movilidad del "ten con ten", "este montón de cosas" en las que se manifiesta la historia de la voz poética no tienen una definición. El lector tiene que determinar hacia dónde se va a dirigir, desde qué región va a partir para definirse. Este efecto se dramatiza en el epílogo de Animal fiero y tierno: "las voces generales al acecho." (61) Se regresa, entonces, al umbral del que se partió en la "Autodedicatoria" (7), al pórtico que dio las claves de lectura para comprender la manifestación de la voz poética, pero que después del viaje es posible reinterpretar y hasta reencontrar un nuevo camino a los orígenes.

El primitivismo que en el Negrismo se usó para revalidar la historia y la cultura africana queda totalmente renovado en la poética de Ángela María Dávila. La selección de una imaginería altamente sensual y física para reinscribirse como diferencia de "las voces… al acecho" marca la influencia que tienen las propuestas palesianas. La referencia a una cultura africana específica no es necesaria, pues es posible leerla en las sugerencias de la búsqueda de un origen y sus manifestaciones en la naturaleza y el cuerpo que inscribe la voz poética. Es el movimiento hacia una propuesta clara de reinscripción nacional lo que refleja el influjo negrista y su permanencia en este poemario a través de las diferentes regiones que lo construyen. Dávila deconstruye la

historia oficial, la historia general, en la presentación de una voz histórica particular. Reinscribe y transforma, así, la premisa primitivista palesiana. Sin embargo, en la última publicación de Dávila es donde esta influencia se manifiesta más directamente y presenta los orígenes hispánicos, indígenas y negros, resaltando la imagen de Filí-Melé.

La Querencia: En Honor a los Ancestros y a Filí-Melé

La querencia se publica póstumamente en el 2006. Sin embargo, Ángela María Dávila discute el poemario desde 1983 cuando lo comenta en entrevista con Vanessa Droz:

> Mi intención deliberada es desarrollar todo un mundo poético en torno a unos centros: *el amado, la ausencia del amado, el erotismo, la relación hombre-mujer en sí misma*… y todo eso visto de una manera distinta, inventando o descubriendo o redescubriendo la relación amorosa. Voy al rescate de lo erótico… Distinta –aclara Ángela- porque al enfrentarme a la relación amorosa, no al amor, *me tengo que plantear mi propia imagen de mujer, plantearme qué tipo de mujer soy*, qué conflictos, conceptos, sentimientos, está conformando la relación. De hecho, hay un renglón que se llama, provisionalmente, la pelea con el espejo. (13)

Por lo tanto, estas reflexiones poéticas se desarrollan a lo largo de casi veinte años, lográndose finalmente una producción cuidadosa y pensada en su estructración y composición, igual que Animal fiero y tierno. Los poemas de La querencia giran en torno a los centros que menciona Dávila, pero toma como punto de partida reflexiones poéticas anteriores. El impacto de místicos como Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz se manifiesta entre las líneas de esta poesía que busca a un amado y su significado. La ambivalencia femenina, la posición de la mujer frente a su imagen y a su verdadera identidad se vuelve a buscar en la influencia de Julia de Burgos y Sylvia Rexach. Filí-Melé, la musa de la última poesía de Luis Palés Matos, también tiene un

rol central en estas reflexiones. La transculturación negrista se completa en el uso de esta figura dentro del ambiente temático del poemario.

I.

Antes de entrar de lleno en el análisis poético de La querencia, es necesario describir brevemente la importancia de Filí-Melé en la poesía palesiana. Luis Palés Matos introduce esta figura en su última producción, específicamente en dos poemas: "Puerta al tiempo en tres voces" y "La búsqueda asesina", los cuales junto a "La caza inútil", "A Nimia Vicens", "Boceto", "Mujer encinta", "Virgo Mater", "Para lo eterno", "Asteriscos para lo intacto" y "El llamado" conforman lo que se conoce como el "Ciclo de Filí-Melé" (Marzán 159). Lo que distingue a estos poemas no es tanto la enorme diferencia lingüística entre ellos y los del Tun-tún, sino el acercamiento temático al que recurre Palés en sus últimas publicaciones. El poeta se distancia un poco de la inquietud antillana y se sumerge en el cuestionamiento de la palabra, en la teorización abstracta de la lengua, de su muerte y su vida en la misma poesía. Filí-Melé es la representación de estas reflexiones, al igual que la manifestación de su inefabilidad, al presentarla como asesina. Tal como Tembandumba de la Quimbamba era la nueva belleza antillana encarnada en las calles de las islas, Mulata-Antilla era la abstracción de estas islas hechas cuerpos y frutos en el reflejo de la mujer-nación, Filí-Melé trasciende esta imagen y es esa musa que inspira al poeta no tanto por su apariencia física, sino más por cómo no se puede apropiar. De cierta manera, Palés Matos recrea una evolución de la figura femenina dentro de su poética en la que ésta se va haciendo más inaprensible e indefinida. La fuerza carnal de Tembandumba se consume en el andar poético de la Mulata-Antilla y se abstrae e idealiza en Filí-Melé.

Esta idealización es notable en el inicio del poema “Puerta al tiempo en tres voces” en el que la figura no surge de un comienzo firme, sino de puntos suspensivos:

> … del trasfondo de un sueño la escapada
> Filí-Melé. La fluida cabellera
> fronda crece, de abejas enjambrada;
> el tronco –desnudez cristalizada-
> es desnudez en luz tan desnudada
> que al mirarlo se mira la mirada. (12)

La descripción del cuerpo de Filí-Melé mantiene, a pesar de su transparencia, una relación antillana distinguible que subraya Mercedes López-Baralt:

> El adjetivo ‘fluida’ apunta al líquido suave y espeso de la miel producida… proponen una prodigiosa metáfora para el dorado cabello crespo de Filí-Melé… Por contigüidad, al cuerpo…, también cabe visualizarlo como dorado y ondulante: transparente, fluido y cristalino como la miel… Se trata, obviamente, de la “Mulata-Antilla”, cuyo tórrido amor Palés había metaforizado en el poema del mismo título como “gallo de ron, azúcar derretida”. (204)

Julio Marzán también señala esta continuidad temática en Palés Matos. A pesar que los poemas no cuentan con el ritmo ni las alusiones directas a lo africano, la imaginería en la que se apoya para describir a Fili-Melé y su inefabilidad mantiene su defensa de la mulatez como parte indispensable de la antillanidad (185-186).

Aunque Filí-Melé parece estar construida a partir de la abstracción, todavía posee una prolongación física heredada de las figuras femeninas anteriores. Cabe destacar, así, el juego entre autorreferencialidad y referencialidad que Palés Matos recrea. Filí-Melé, como figura autorreferencial y metalingüística, surge de la biografía del poeta. Asevera López-Baralt: “Para mejor calibrar la intensidad de esta pasión [poética], digamos, de una vez, que se trata de un amor clandestino. Palés estaba casado… y se

enamoró de una universitaria joven, mulata de ojos verdes, dorada como la miel." (38) Este dato intensifica la polisemia de esta poesía de Palés Matos, pues Filí-Melé no deja de ser inaprensible. Como una aventura amorosa, ella sólo está físicamente por poco tiempo. Se le escapa a la voz poética y no le es posible retenerla. Es una figura que provoca la reflexión autorreferencial y concluye la transformación de la mulata de la calle en mito.

Es importante tener en cuenta la discusión de esta secuencia de figuras femeninas-Tembandumba de la Quimbamba, Mulata-Antilla y Filí-Melé- dentro de la discusión y análisis de los poemas en La querencia, ya que Ángela María Dávila, como le comenta a Droz, hace una reflexión poética de la posición de la mujer en la relación amorosa. Palés presenta en su poesía la creación de una figura femenina mítica representativa de las islas, pero sin voz. Sin embargo, Dávila se reapropia de esta figura y le otorga voz, lo que motiva la redacción del poemario. La transformación que realiza Dávila de la figura de Filí-Melé es una que confronta y transforma a la que propone Palés, la cual puede relacionarse con el "ángel de la muerte" de la literatura del siglo XIX. Como establecen Gilbert y Gubar: "A spiritual Messenger, an interpreter of mysteries to wondering and devoted man, the Ewig-Weiblicheangel (Angel of Death) becomes, finally, a Messenger of the mystical otherness of death." (Gilbert & Gubar 24). Esta característica mística y asesina de Filí-Melé se relaciona a la estructuración mítica que propone López-Baralt en su libro Orfeo mulato (2009), y la cual también explica su inaprensabilidad debido a su constante transformación:

> La transformación –en el sentido ovidiano- es una constante en la construcción de la heroína palesiana, y precisamente lo que le da estatura mítica, de arquetipo. Pues desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta las *Mitológicas* de Lévi-Strauss, es evidente que la clave del mito está en el

> cambio incesante. Palés es consciente de que ésta es la verdadera esencia de la inaprensible Filí-Melé, como se desprende de los versos iniciales de “La búsqueda asesina”:
>
> Yo te maté, Filí-Melé: tan leve
>
> tu esencia, tan aérea tu pisada,
>
> que apenas ibas nube ya eras nieve,
>
> apenas ibas nieve ya eras nada. (45)

De la misma forma, la fuga de esta mujer llega a su punto culminante en los últimos versos de este poema: “¡Vuelva, zumbel, el tiro,/ que mientras tires tú me dura el canto!” (22). Dávila ve como necesario rescatar el “zumbel”, deconstruir su aspecto mitológico, y devolverlo a una realidad corpórea definitiva. Filí-Melé regresa a ser Tembandumba en la poesía de Dávila; se abandona a la musa inaprensible y, en viaje inverso, se reconquista en el cuerpo.

II.

Este viaje comienza en la estructuración del poemario. Al igual que Animal fiero y tierno, La querencia comienza con textos que establecen el tema del que partirán todos los poemas. Un poema epígrafe identifica el lugar omnisiciente del amor, tema central: “a afuera adentro arriba abajo adelante atrás antes bajo cabe con… el amor.” (5) La enumeración de preposiciones distingue la profusión de posibilidades, la falta de palabras precisas para el amor, además de su multiplicidad. En el “Envío”, Dávila dedica el poemario tanto a mujeres como a hombres, “porque aunque nos crían/ para que fuéramos sumisas y bocabajo/ o desalmados hijos de puta;/ furiosamente por los siglos sigue amándose.” (10) Se manifiesta, entonces, un potencial de equivalencia de género que se rompe al entrar a la primera parte del poemario, “Umbral”, y en el cual se presenta los “diarios y cartas de AELÍA” (13). La mujer es, por lo tanto, quien lleva la

voz dominante y reflexiona sobre su lugar y la funcionalidad que puede tener el hombre en sí mismo.

Esta voz femenina se hace más potente en las secciones en que se divide La querencia. Reapropiando el texto de Las Moradas de Santa Teresa, Dávila organiza el poemario de modo arquitectónico: "Umbral", "Laberinto de algas (Cinco moradas y un ámbito)", "Limen" y "Trasunto". Las habitaciones que tan detalladamente describe Santa Teresa, las moradas que el alma debe seguir para encontrar su lugar más puro, en Dávila se bifurcan en el laberinto y en el movimiento circular: umbral/ limen. Mientras la imagen central de Las moradas de Santa Teresa es un castillo esférico de diamantes en el que en su centro está Dios (Mujica 742)[16], Dávila representa su estructura en un laberinto. El centro del mismo es cambiante: a veces es el amado, y, otras, la misma voz poética. Las moradas que la mujer debe seguir en su búsqueda de identidad y funcionalidad en las interrelaciones amorosas consigo y con el otro no llegan a un fin preciso; la clave de la identidad está en darse cuenta del constante cambio y de la imprecisión de las palabras que intentan describirlo. Es dentro de este contexto en el que Dávila reinscribe a Filí-Melé y la devuelve a su origen corpóreo.

Antes de representar a Filí-Melé, Dávila identifica la voz femenina con otra figura: "Aelía". Se puede reconocer a ésta como el "alter-ego" de la autora ya que es la abreviación de Angela María en "Aelía"; por medio de ella se manifiesta la problemática amorosa femenina en el "Umbral". En un conjunto de poemas en prosa, la poeta establece la tensión amor/odio, valentía/ miedo, placer/ dolor que hay entre un hombre

[16] Bárbara Mujica explica la configuración de este castillo interior: "Teresa describes the inward movement of the soul in much of her writing. The central image of *Las moradas* is the spherical diamond castle comprising seven mansions, or dwelling spaces, through which the soul travels inward to find God, who inhabits the center. In *Las moradas* Teresa compares the soul with a sea urchin or a turtle, animals that retract into their shells." (742)

y una mujer. Estos poemas son cartas de "Aelía" dirigidas al amado en el que expresa los deseos de estar con él, pero a la vez expresa el miedo al rechazo. Este sentimiento se resume en "Si fuéramos ineludibles": "si fuera tan fácil; no se sentiría tantas veces el miedo a que se escape un montón de vida, no se escaparía tanto. *Quisiera que por lo menos se hubiera escrito también lo necesario* para que fuéramos ineludibles; entonces yo saldría corriendo para abrazarte sin preguntas ni respuestas." (17, subrayo) A través de todo este conjunto, la voz de "Aelía" intenta explicar su ambivalencia amorosa, la cual concluye con pesimismo en "La última vez que lo hicimos": "vimos nacer el monstro del despego y necesitándonos como nunca; más quel primer día, sellamos nuestro pacto con la desgracia." (22) Es en este punto de desesperanza, a modo de búsqueda de explicación y de consuelo, que se abre el "Laberinto de algas" y en su "Morada primera (Lunación)" Aelía se enfrenta al espejo y a su transformación.

III.

La imagen de la "Lunación" se relaciona directamente con la menstruación, etapa biológica que marca el inicio de la niña para hacerse mujer. En una segunda alusión a Las moradas, Dávila define las fronteras sensuales para comenzar la transformación. Explica Mujica:

> Teresa [de Ávila] describes the physical senses as the handmaidens of the intellect because they convey information to the mind, which the understanding then interprets. In *Las moradas* the senses are servants who inhabit the first mansion, which is sorrounded by serpents and insects- that is, by the vanities and temptations of the material world. Because external stimuli engage the senses, the soul can make no progress until these lackeys are put to sleep. Then the soul withdraws into itself…. (742-743)

Dávila recrea esta misma purgación de estímulos externos al enfrentarse, nuevamente, al espejo. De esta manera, intenta desarmar el discurso patriarcal y social que limitan la definición de la voz poética.

La primera morada comienza con el "Conjuro del espejo", objeto que se transforma de ser determinante y mensajero de las convenciones sociales y patriarcales en "mi dulce enemigo mi aliado implacable/ cómplice de mi espíritu devorador de máscaras" (25). La voz poética le pide que "declar[e su] sabiduría" y que le "aclar[e] y despej[e] los caminos de [su] laberinto de algas" (25). Ambiguo y ambivalente, el espejo será el revelador de otro mundo, como en Alicia en el País de las Maravillas, y poseedor de los secretos como en "Blanca Nieves". Sin embargo, su función no defiende el status quo patriarcal, sino que lo descarta[17]. Es aquí donde, de nuevo, se encuentra el poema publicado en la prensa como "Mi enemiga más íntima" y que en este poemario se titula "La enemiga más íntima". El cambio del adjetivo posesivo "mi" al artículo "la" en el título acentúa el hecho de que toda mujer tiene los mismos sentimientos de desilusión frente al espejo. Así también, la enemiga "se esconde detrás de una costra/ en la esquina extrema derecha/ *del* espejo" (33) no "de *mi* espejo" ("Ser jente…" 18), y su infección ya no sólo "quiso tragar*me*" (18), sino "tragar*nos*" (33). La voz poética, Aelía, no sólo se representa a sí misma, sino que extiende y manifiesta el sentir de todas las mujeres.

Esta nueva versión mantiene la reacción de la voz poética a los insultos y su escepticismo en la locución "Njú". Aquí, sin embargo, Dávila añade un verso que no está en el original: "*invocadas*; en luz llegaron las abuelas dilijentes y chiquiquechiqui." (33-34) En la primera publicación, las abuelas llegan de la nada. En esta nueva, el "njú"

[17] Gilbert y Gubar describen esta relación del espejo con el discurso patriarcal en su análisis del cuento de "Blancanieves", sobre el que señalan: "The Queen's husband and Snow White's father… never actually appears in this story at all, a fact that emphasizes the almos stifling intensity with which the tale concentrates on the conflict in the mirror between mother and daughter, woman and woman, self and self. At the same time , though, there is clearly at least one way in which the King *is* present. His, surely, is the voice of the looking glass, the patriarchal voice of judgement that rules the Queen's –and every woman's- self evaluation." (37-38)

que implica el rechazo a lo que se escucha, intencionalmente las invoca y las introduce al poema. El sujeto que toca las maracas no es el “yo”, como dice el poema original, sino las abuelas, quienes “cantan bajito en clave de tambores” (34). Las antecesoras son las que poseen el poder del conjuro en este caso, las que tienen la raíz mestiza; el yo poético no es más que la actante de este conjuro. En vez de decir que “reúne materiales en mi mano” (18), manifiesta que “reúne materiales en la mano dictando la receta” (34). Lo que se alude en el poema original aquí se expresa directamente con el fin de fijar la influencia de las antecesoras y su poder en el desarrollo de la identidad femenina y mestiza en general, la que finalmente puede identificar y destruir a la enemiga del espejo.

Cimentada la fuerza de su voz y distanciada de la ambivalencia e inseguridad del “Umbral”, Aelía entra a la “Morada Segunda/ Gozo de amor vivo” y se encuentra con “Ailé”, su amado: “guasábara de amores dando y dando/ en la tierra sagrada./ aelía, ailé./ lagartos alunados, sí,/ aelía y ailé”. (48) Desde este momento, la voz poética confronta a la figura femenina del Negrismo y la deconstruye en una nueva voz. Complemento rítmico de su nombre y de su voz femenina, Ailé es el objeto del deseo de Aelía. Éste toma diferentes formas en el trayecto poético de esta morada. Así mismo, describe cada parte que la seduce en la “Morada Tercera/ Tu cuerpo siempre cálido”, e invierte la mirada patriarcal que siempre ha definido a la mujer al presentarse como la que mira, al poseer el poder de la perspectiva en la descripción del sujeto que se desea. La mulata es quien observa y desea, no es la observada y deseada del Negrismo. Un ejemplo de esto lo es el poema “Tu cuerpo”: “no descansa ni se aorilla./

metiéndose por mis ojos,/ pregonándote a su antojo/… ay querido, ¡quién pudiera!/ tenerte y no por los ojos.” (65)

La pasión que se representa en la “Morada tercera” al enumerar y describir cada parte del cuerpo que se ama y goza –“Tus manos”, “Tus pieses”, “Tu espalda”, “Tu pene”, “Tus nalgas”, “Tu olor”- se interrumpe, sin embargo, con el comienzo del fin del clímax. Poemas como “Cuando no estás”, “Mal de amores uno” y, especialmente, “Ahora soy otra”, en el que la voz poética dice: “ahora soy otra […] se asusta mucho cuando tropieza en el espejo/ con la niña reincidente de nostalgias.” (75) devuelven a la voz poética al tono desesperante y de desilusión de los primeros poemas. La enemiga íntima quiebra la expresión convincente que se ha construido, y vuelve a asomarse al espejo y junto a ella la indeterminación e inseguridad.

IV.

En este punto de las moradas del laberinto, se revela la enemiga, Filí-Melé, entre las líneas y el lenguaje manifiesto o no de subsiguientes poemas. La búsqueda de una voz y una identidad femenina real y concreta se ve amenazada por la semi-abstracción de la figura palesiana; Aelía está amenazada por Filí-Melé. El poema “¿Des?encuentro amoroso” abre con un epígrafe del poema de Palés “Puerta al tiempo en tres voces”: “Filí, la inaprensible escapada,/ Melé, numen y esencia de la muerte’” (90), versos que identifican a Filí-Melé como ideal y desafiante. Ya dentro del poema, está “ánjela” en vez de Aelía. Al hacerlo, se abandona el alter-ego y la voz poética parece identificarse con la poeta misma.

Las dos figuras femeninas se convierten en figuras antagónicas en la relación amorosa con un amado aludido. El amado, al igual que los puntos suspensivos que

anuncian la llegada de Filí-Melé en “Puerta al tiempo”, está sugerido en la conjugación verbal reflexiva o tercera persona: “mirándome;/ en ángela persona singular/ conjugó el verbo amar en cualquier tiempo.” (90) El amado está con el cuerpo de Ánjela, pero en los márgenes, entre paréntesis, esta relación se vigila por una tercera persona: “(filí melé velaba)” (90). La pasión del amado va desapareciendo, pues “del trasfondo de la carne, celosa,/ filimelé burlona sijiló/…/ le murmuró al oído cosas y un misterio,/ un reflujo redondo lo arrastró:/ calmo y enamorándolo.” (90) El amor clandestino que le sirve a Palés como motivo autorreferencial de su última poesía se pierde en la poesía de Dávila. La poeta lo invierte y demoniza: ese ideal femenino inaprensible y casi abstracto es el que detiene la manifestación del amor verdadero y aleja a la mujer que lo siente. La voz poética de “ánjela” no es suficiente en comparación a la seducción de la musa. Filí-Melé está en sueños; es misteriosa; no puede ser atrapada y calla. Es muy similar a la mujer-musa de la poesía romántica. Ánjela es demasiado cuerpo y real, por lo que el amado se deja llevar por ese ideal femenino seducido por Filí-Melé.

Dávila define a Filí-Melé como un peligro. La voz poética que la autora ha construido hasta este momento, voz que ha roto con la imagen tradicional del espejo, se quiebra. Regresa, así, a la ambivalencia y la inseguridad. Sin embargo, la solución a esta amenaza se encuentra en la afirmación del cuerpo: “disueltos en la noche, los vi/ desde la niebla entra la nada. *Quedé,/ encarnada conmigo desasida del sueño;/ impura y sostenida por mi temblor,/ catedral del deseo y abolida/ para siempre.*” (92, subrayo) El lenguaje de “Puerta al tiempo” se transforma en estos últimos versos y rompe con la presencia misteriosa de la Filí-Melé palesiana. El cuerpo de Ánjela se representa sólido con el dolor del abandono y se opone a la abstracción de la enemiga.

El dolor es, entonces, la apertura para el olvido, el cual se comienza a gestar al final de la “Morada tercera” y aparece completamente en la “Morada cuarta/ ‘Teoría del olvido’ o: ¿Qué hago con el recuerdo?”. Si la “Morada tercera” fue la expresión culminante de la corporeidad, ésta es la manifestación expresa del recuerdo. Irónicamente, como Filí-Melé, lo inaprensible es lo que provoca la aparición del recuerdo como muestra el primer poema de la morada, “Olor de alelíes”: “ayer iba yo caminando por aquella calle nuestra./…/ el mismo olor de alelíes saltó a mi encuentro/ haciendo trizas la costra del olvido./ por poco me tumban los recuerdos.” (107) El olor del alelí –nombre consistente con aelí, el nombre del amado- se hace cuerpo junto a los recuerdos, lo que enfatiza que el lugar de la voz poética continúa siendo el mundo concreto, lo corpóreo, pero que ahora se seduce por lo que no se deja tocar, como el olor. Los poemas que siguen mantienen esta coherencia entre concreto e intangible –“Me persigue tu olor”, “La fiera del olvido”, “Miedo erizo”- hasta llegar a “Negociación del olvido”, poema en el que la voz poética intenta ya deshacerse de todo lo que la compromete a un discurso amoroso fuera de sus propios términos. Manifiesta así su “estrategia: establecer la pauta del olvido” y la “táctica: precisar en lo desmedido posible; la selección de materiales para crear alternativas” (118). Esto sólo se puede lograr con un ultimátum: “dos condiciones:/ *una: no habrá negociación con filímelé de intermediaria*/ dos: no entrará en discusión tu olor.” (119, subrayo) Queda claro que Filí-Melé no puede reconciliarse con la voz poética. La mujer que se ha intentado definir no convive con la idealización, sino con la historia que ha creado de sí misma. La dicotomía placer/dolor está presente, pero ya no determina las acciones de la voz poética.

Tomando esto último en cuenta, la presencia de Filí-Melé y del olor del amado se desvanece en una última reapropiación del lenguaje palesiano de “Puerta al tiempo”, cerrando literalmente la puerta del deseo:

> Para olvidar tu olor disfracé todas las cosas:
> regué gardenias por todo el cuarto, lo cerré.
>
> aquí dejé dos espacios y una nota en la puerta.
> después del tiempo abrí (cuando se secó todo). (120)

La “puerta al tiempo” de Dávila es la puerta del cuarto, el lugar íntimo del encuentro sexual. El misterio y la inefabilidad de la Filí-Melé de Palés se pierden en la escritura, en la “nota en la puerta”, lugar definitivo del olvido. La voz poética mata a Filí-Melé al escribir, tal y como se alude en la poesía de Palés Matos.

Al acabar con todo lo que la ligaba a un mundo de abstracciones caóticas, la voz poética vuelve al lugar en donde se perdió, a la fuerza dentro de sí misma. La “Morada Quinta: Poesía indoméstica” subraya su independencia al no correlacionar temáticamente cada uno de los poemas que la habita, haciéndose indomable, nuevamente, al espejo, pues no es “doméstica”, no está en la casa, sino afuera. Esto lo representa primeramente en “Glosas de la paloma (1)”, una respuesta a la décima jíbara que popularizara Juan Antonio Corretjer en su poema y que cita Dávila: “¡Qué triste es una paloma/ cantando al oscurecer!/ más triste es una mujer/ andando de noche sola”. A esto, la poeta responde: “soy mujer, vivo el amor,/ amo con intensidá/…/ pero, si es que me aprisiona/ exijiéndome morir;/ mejor prefiero seguir/ andando, de noche sola.” (133) De la misma forma, y haciendo evidente la relación antagónica con Filí-Melé –aunque ya no la vuelve a mencionar- dice en el poema “Con esta boca”:

“mírame hembra para ti,/ *de vuelta de espejo descascarado*./ mírame porque *no soy la que nos inventan* y/ quiéreme que así te amo/…/ *esquisita rival que te espera, te busca,/ te sonsaca en fuga cimarrona que incita al fuego.*” (136, subrayo) A partir del cuerpo concreto y muy lejos de la idealización femenina, la voz poética le deja saber al amado que es su igual, su “esquisita rival”.

Ángela María Dávila reintroduce con este poema su temática de independencia racial y social que ya se han visto en sus publicaciones en la prensa. Esto se enfatiza con la nueva publicación del poema “Detrás de cada pote de afroshin” y aquí en La querencia titula sólo “Afroshín”. Contrario a la segunda publicación de “Mi enemiga más íntima”, ésta no cambia; tal y como se publicó en 1990 sale en el 2006. Negando la presencia de Filí-Melé, olvidándola y haciéndola intrusa, la voz poética devuelve en su cuerpo la figura de la mulata que Palés creó, pero, en este viaje de regreso, le otorga voz, se hace su voz. En “Afroshín” expone la ambivalencia del “black is biutiful”, pero reclama a la “puertorriqueña, negra y casi cimarrona”, independiente, creadora y fiel creyente del mestizaje.

En esta nueva reafirmación personal, la poeta vuelve a la identidad femenina en comunión con su pasado y su yo “indoméstico”. Finalmente, recrea un nuevo “Ámbito” con el que termina su viaje a través de las moradas. Aquí puede regresar al amado sin miedo, como en el poema “Una mujer y un hombre”. Además, puede cantarle a la querencia en el poema “Puedo decir ‘te amo’”. En éste afirma: “amantes entre ayer y mañana ya servirá de algo para alguien un día/ -como servirá entonces nuestra pasión inacabable por la patria-” (153), aludiendo a la temática de su primer poemario. Las “voces al acecho” regresan en “Epítetos ¿injuriantes?”, en el que “(en estricto orden

alfabético)" acepta todo tipo de "epíteto": "¿cabecidura, cabresta, cafre, cerrera, Cimarrona, COMUNISTA?" (160) La voz poética revierte el adjetivo "injuriante" a otros "epítetos" que considera son los verdaderos insultos y, de cierta manera, reafirman sus ideales al negarlos: "egoísta, embustera, entreguista, explotadora/ falsa, farfullera, farsante, FASISTA… vaga, vendía, VENDEPATRIA, VERDUGA:/ ¡¡¡¿¿¿YANQUI???!!!" (161-162)

Tras este viaje, la voz poética regresa al umbral, al "Limen". Su espíritu es diferente: en su búsqueda inicial, su "búsqueda asesina", finalizó con las convenciones. Rompió el espejo y lo hizo su aliado, desterró a Fili-Melé y la devolvió a las calles junto a Tembandumba. Así, en homenaje a San Juan de la Cruz, concluye en el poema "Un no sé qué queda (glosa de San Juan)", que no hay finales íntegros, perfectos, sino un constante caminar: "caminé de vuelta el viaje/ desandando lo que anduve". (176) De la misma forma, en "Derramada en mi vaso", le rinde homenaje a Filí-Melé, pero conservando la pasión en el cuerpo y no las ideas: "disuelta la frontera con el aire/ se clareaban los huesos./ sólo la boca húmeda y el mundo/ el gran beso del mundo." (177)

En conclusión, La querencia es un poemario complejo. La lectura hasta aquí hecha no es más que una de sus muchos niveles de interpretación. Sin embargo, cabe distinguir que la influencia de la poesía de Palés Matos, la trascendencia de la negritud en Filí-Melé y la búsqueda de una precisión en la expresión es determinante en este poemario. Su objetivo de expresar la función de la mujer dentro de la relación amorosa y con el otro se cumple en el rescate definitivo de la mulata en el Negrismo a través de la reapropiación sublime del punto de vista masculino hacia uno femenino y la reconfiguración de Filí-Melé en cuerpo. Más que una respuesta al discurso patriarcal

del Negrismo, Dávila selecciona, reapropia y aplica su propia lectura de la mulata en una posición transculturalmente lírica, renovando la lectura de la mujer en la poesía negra puertorriqueña.

Segunda Característica del Negrismo Femenino: Conciencia de la Palabra Precisa

Ángela Maria Dávila construye a través de la palabra poética de Animal fiero y tierno y La querencia una nueva imaginería que redefine la lectura del Negrismo. No sólo influye en la interpretación que se puede hacer de Luis Palés Matos, sino también en la de Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, entre otros poetas anteriores. El primitivismo y la representación de la mujer negra y mulata como nación y musa son medios discursivos que pueden readaptarse en la poética contemporánea. La relevancia que tenían estos temas en el Negrismo durante las décadas del treinta y el cuarenta no es la misma que en la poesía de los últimos años del siglo XX y el siglo XXI, pero los temas que tienen que ver con el aspecto social y racial –aspectos que no pasan de moda- y que se aluden en ambos discursos pueden ser renovados.

Dávila renueva al Negrismo a través de la palabra precisa, pero que también permite múltiples niveles de interpretación. La selección de temas que hizo la poeta en los dos poemarios aquí analizados fortalece esta propuesta. Al igual que la selección de imágenes y perspectivas que hizo Nancy Morejón de la poesía de Guillén, Dávila retoma la herencia que dejó Palés Matos. Los planteamientos del negrismo palesiano no están totalmente expresados en la poética de Dávila, a pesar de sus afirmaciones ensayísticas, pero se alude a ellos constantemente. La reinscripción histórica tiene relación con el Negrismo, pero no necesita proyectar un compromiso manifiesto con la africanidad. Dávila propone un compromiso con el cuestionamiento constante de los

principios que construyen la historia. La poeta selecciona, por lo tanto, los elementos que la llevan a reconstruir la historia y que la devuelven al plano individual.

La reapropiación de la figura de Filí-Melé sirve para relegitimar a la mujer de carne y hueso que Palés abandona en su poesía última. El cuerpo de Tembandumba es igual de válido que la mitificación de la mulata en Filí-Melé. A través de un proceso regresivo en que se reinscribe a Tembandumba, Dávila le va dando voz a la mulata. Sin embargo, esta voz no sólo se concreta en el lenguaje, sino también en el *performance* del cuerpo. Dávila no deja de lado las preocupaciones metapoéticas, pero tampoco las hace partes definitivas de la expresión lírica. Las mujeres negra y mulata están vivas en la poética de Dávila a través de las manifestaciones biológicas de las lunaciones, el reconocimiento de sus antepasados y en su reclamo de independencia. La temática amorosa sirve como excusa, como medio de expresión de la palabra precisa, para definir la posición verdadera de la mujer, no en su relación con el amado, sino en relación consigo misma cuando está con el amado y cuando no lo está. Rompe con los estereotipos femeninos del espejo y los que están fuera de él en proyección al amado, y reclama, de una vez y por todas, su derecho a ser cuerpo y voz.

CHAPTER 5
ESPACIO DE TRANSCULTURACIÓN: LA POESÍA DE SHEREZADA VICIOSO Y LA RECONCEPTUALIZACIÓN ESPACIAL DE LA NEGRITUD EN LA ESPAÑOLA

Sherezada "Chiqui" Vicioso (1948) define su identidad a través de la geografía en su testimonio "Dominicanyorkness" (1998): "I discovered *the geographic limits of my world* when I was very small." (62, subrayo) De la misma forma, en la contraportada de su primer poemario, Viaje desde el agua (1981), comenta: "Mi vida unidimensional transcurrió entre *dos ciudades* (La Capital y Santiago), dos amores (mi madre y mi padre), *dos mundos* (El Conde y Los Pepines). La actual entre *un universo*: Nueva York, y *un país*: Santo Domingo" (subrayo) [18]. Esta relación entre geografía e historia es relevante no sólo para la obra poética y ensayística de Vicioso, sino también en la inscripción histórica de su lugar de origen: República Dominicana. Para entender la complejidad de su producción creativa y crítica, es necesario entender también las complejidades socio-históricas de República Dominicana, y, más, aún, de La Española.

Mientras que las naciones cubanas y puertorriqueñas se definieron en contraposición a las metrópolis española y estadounidense, tanto la República Dominicana como Haití tuvieron que establecer sus fronteras para diferenciarse de sí mismas. A esta dinámica binaria se le añade una tercera realidad: la diáspora. Muchos son los escritores e intelectuales que desde la distancia tratan de alejarse de la formación histórica particular dominicana y haitiana e intentan restablecer un contacto fronterizo perdido tras años de caudillismo, violentas dictaduras y gobiernos autoritarios. La identidad del habitante de La Española se asienta, entonces, en una especie de trípode o triángulo por el cual se filtran estas tres experiencias geográficas:

[18] Estos comentarios están hechos en la contraportada a su libro Viaje desde el agua, por lo que no tienen número de página.

la República Dominicana, Haití y los Estados Unidos. A esto es posible sumar también las consecuencias discursivas que este trípode provoca: las complejidades raciales y de roles de género, de lucha de clase y posicionamiento político, todos entretejidos y difícilmente articulados en la experiencia personal de cada individuo de la zona.

Chiqui Vicioso articula, toma posición y actúa en su escritura híbrida desde la perspectiva geográfica, tanto como partícipe dentro de la intelectualidad dominicana del país, al igual que como hija de la experiencia de la emigración. En su testimonio ya citado, Vicioso describe la experiencia de este triángulo identitario y cómo, desde su propia perspectiva, la afectó:

> The double triangle needed completion. There is the one Eric Williams described in his explanation of slavery as the axis of the triangular trade… And then, there is mine: *as a woman* in a culture which, in Gertrudis Gómez de Avellaneda's words, neither holds us captive nor sets us free; *as a mulatto* in a society where you do not go to a party unless you straighten your hair; and, *as a Caribbean woman on a half-island* where the Caribbean is limited to Cuba and Puerto Rico and where Spanish is not a bridge but a wall. (65, subrayo)

Esta declaración demarca un triángulo inserto dentro del triángulo geográfico e identitario de La Española y que manifiesta en más detalle sus complejidades discursivas personales: la herencia colonial –tanto de España como de la intervención estadounidense-, la negación de la influencia africana –en conjunto con el antihaitianismo fomentado en República Dominicana- y el aislamiento intelectual y lingüístico del resto del Caribe, y de la propia nación vecina. Se le añaden a estos discursos, además, la perspectiva y experiencia femeninas, subrayada por la autora. Ella parte de su maduración como mujer para explicarse, definirse y enunciarse.

Un instrumento reflexivo que forma parte esencial de su obra, y que sirve de enfoque de este capítulo, es la recuperación de la herencia africana dentro de la cultura

dominicana. El Negrismo que se presentó en Cuba y Puerto Rico no fue el mismo que se desarrolló en la República Dominicana. Las circunstancias históricas, políticas y sociales del país no permitieron el florecimiento de un movimiento artístico por el que la diferencia cultural se definiera desde las trincheras de la afirmación africana. La identidad dominicana, desde mediados del siglo XVII, se ha definido en la hispanidad, primeramente en contraparte a los franceses, y, más tarde, a los haitianos después de su revolución. Esto último provocó el surgimiento del anti-haitianismo que afectará cualquier manifestación política y cultural dominicanas.

El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, insertar y entender la poesía de Chiqui Vicioso dentro de este complejo triángulo de identidad, historia y geografía. El fin es, primeramente, explicar el Negrismo que llegó a manifestarse en su país, tomando como ejemplo la poesía de Manuel del Cabral (1907-1999), y cómo éste, por ende, influye en la obra de Vicioso. Como primer paso es necesario, entonces, hacer un breve recuento del tejido histórico de la República Dominicana y Haití y ver sus consecuencias ideológicas, políticas y literarias. De esta forma, se sentarán las bases desde las que parte la obra de Chiqui Vicioso, para así iniciar la comprensión y descripción de su producción poética dentro de los planteamientos del Negrismo femenino.

Santo Domingo y Saint Domingue

Escribir y describir la historia de La Española es un trabajo que rebasa los límites de esta investigación. Intentar esbozar los orígenes de las complejas relaciones raciales entre la República Dominicana y Haití es algo aun más ambicioso. Sin embargo, es posible señalar cinco momentos de la historia de la isla que marcan los puntos más relevantes que recrean la genealogía de su discurso nacional y racial: las

devastaciones del siglo XVII, la Revolución Haitiana (1791), la ocupación haitiana de Santo Domingo (1822-1844), la posterior ocupación estadounidense (República Dominicana, 1907; Haití, 1915) y la masacre de haitianos en 1937 durante los comienzos del trujillato[19]. El denominador común de estos hechos es la importancia que la geografía adquiere en los mismos, ya sea dentro de los bienes económicos que ésta da o a consecuencia de la delimitación de un poder político sobre esta geografía.

I.

Las devastaciones del siglo XVII, o "el siglo de la miseria" (Sagas 39), tienen sus orígenes en el siglo XVI. Debido a los descubrimientos de riquezas en México y Perú, muchos fueron los colonos que emigraron y abandonaron la isla. Esto tiene dos resultados: el movimiento de los colonos que quedaron a zonas más prósperas cerca de la sierra, o la zona oeste de la isla, lo cual promovió una economía de contrabando y cría de ganado; y el aumento de la población negra a causa de la poca entrada de nuevos colonos europeos y la constante necesidad de mano de obra esclava. Esto estimuló un profundo mestizaje, ya que la interacción en la sierra entre colonos blancos y negros se hizo muy común.

En 1603 el gobernador Antonio de Osorio, en una tentativa de re-centralización de poder, dio órdenes de descartar cualquier ciudad o asentamiento fuera de las zonas en y cerca de Santo Domingo. Se llevó a cabo, por lo tanto, un movimiento represivo y violento de los escasos pobladores de la isla. Esto finalmente se conoció como "las Devastaciones". El oeste de la isla quedó totalmente desprotegido y abierto a

[19] Para un análisis completo de la historia de La Española, refiero al trabajo antropológico-histórico de Michele Wucker, Why the Cocks Fight: Dominicans, Haitians, and the Struggle for Hispaniola (1999), y sobre la República Dominicana The Dominican People: A Documentary History (2003), de Ernesto Sagas y Orlando Inoa.

invasiones extranjeras (Sagas 34). De esta forma, la invasión de parte de la corona francesa fue posible. Francia tomó el control de la zona oeste de la isla en 1655, y fundó Saint Domingue, la cual se erigió como la colonia europea más productiva en América. En 1697 se firmó el Tratado de Ryswick que le otorgó el poder oficial de la zona oeste de La Española a Francia y estableció los primeros límites geográficos con Santo Domingo. Comienza, así, la convivencia de dos regiones socialmente disímiles, a pesar de su cercanía e intereses geográficos comunes. Por un lado, Saint Domingue desarrolló una gran fuerza económica gracias a la producción azucarera dependiente de la esclavitud y de la jerarquía binaria que produjo –blancos/negros-. Por otro lado, Santo Domingo mantuvo una estructura gubernamental política y económicamente débil, lo que provocó un movimiento social más permeable y, por ende, un amplio mestizaje.

El contrabando de ganado al este de la isla se restableció. Saint Domingue se beneficiaba de estas negociaciones, pues a consecuencia del monopolio azucarero no tenía suficiente terreno para recursos de primera necesidad. Los terrenos fronterizos con Santo Domingo fueron el lugar ideal para crear esta sostenibilidad. Las élites criollas dominicanas, sin embargo, señalaron el peligro de este contrabando, por lo que en 1777 se firma, finalmente, el Tratado de Aranjuez que marca formalmente los límites entre Saint Domingue y Santo Domingo, además de imponer un impuesto en las negociaciones de ganado (Sagas 39).

II.

Esta partición geográfica no duró mucho. El gobierno en Saint Domingue ya tenía dificultades para controlar la alta población esclava, base de su riqueza. Cuando en

1791 la Asamblea Francesa declara la igualdad de todo hombre, los mulatos y esclavos vieron su oportunidad de “begin a revolution that would once again redraw the racial and geographical borders dividing Hispaniola. The slaves of Saint-Domingue rebelled in 1793, led by a former slave coachman named Toussaint Louverture. With the slaves given new hope of freedom, the mulattoes offered to ally with them to overthrow the white plantation owners.” (Wucker 35-36)

Las consecuencias de la Revolución Francesa también llegaron a Santo Domingo. Debido a la debilidad de la corona española, Napoleón logró reclamar con éxito la totalidad de La Española como propiedad francesa por medio del Tratado de Basilea en 1795. Éste fue llevado a cabo por Toussaint Louverture. Su poder en Saint Domingue era más fuerte que el del gobierno francés. Napoleón no quería usar las tropas haitianas, pero Toussaint no hizo caso e invadió Santo Domingo en 1801, poniendo en efecto el tratado (Race & Politics, Sagas 27). Sin embargo, traicionado por Henri Cristophe y Francia, Toussaint fue encarcelado y Napoleón impuso su régimen en La Española en 1802. Este mandato fue efímero, pues, por un lado, Jean-Jacques Dessalines reorganizó las fuerzas revolucionarias y reclamó en 1804 la República de Haití. Por otro lado, y tras ocho turbulentos años, los criollos en Santo Domingo lograron deshacerse de las tropas francesas en 1809 y comenzaron a buscar una nueva alianza con España o con las emergentes naciones latinoamericanas.

Es en este punto cuando comienza a gestarse un sentimiento anti-haitiano en Santo Domingo, sentimiento que tiene sus raíces en las diferencias que se crearon con los franceses. La supuesta relevancia de lo hispánico en contraparte a lo africano es el motor inicial de este pensamiento: “Apparently, these feelings had become so

widespread by the early 19th century that the Santo Domingo colonists, *regardless their color*, used to commonly refered to themselves as *'blancos de la tierra'*… *because they had been born Creole and not African*." (Race & Politics, Sagas 29). Cabe destacar que estas ideas provienen en su mayoría de las élites colonialistas de Santo Domingo, quienes buscaban la manera de mantener su alianza ventajosa con España. Otros criollos, sin embargo, intentaban reclamar una independencia que estableciera una verdadera diferencia con la nueva nación haitiana.

José Núñez de Cáceres logró en 1821 la anexión de Santo Domingo a la República de Colombia. Los grupos fuera de estas élites, sin embargo, no se sentían representados, especialmente aquéllos que se encontraban cerca de la frontera. El estilo de vida que habían desarrollado lejos del gobierno centralizado colonial no tenía nada que ver con ideales liberales ni privilegios criollos. Querían soluciones prácticas a la economía decadente del imperio español y, más aun, legalizar a los cimarrones con una final abolición de la esclavitud.

Mientras que Núñez de Cáceres proclamaba la alianza con la Gran Colombia,

> [Jean Pierre] Boyer [,the new Haití's president,] planted another idea in the minds of the governors of the outlying Dominican states: one by one, he convinced the leaders of Cotuí, La Vega, Macorís, Azua, San Juan, Neiba, Santiago, and Puerto Plata that joining Haití was the only way to ensure that Spain would not again take over Santo Domingo. (Wucker 38)

Con el apoyo de los asentamientos fronterizos y, especialmente, los grupos no parte de las élites –mulatos, cimarrones y blancos pobres-, Boyer entró el 9 de febrero de 1822 a Santo Domingo. El movimiento de Núñez de Cáceres es conocido como "la Efímera", y el gobierno haitiano reguló la vida de los dominicanos por veintidós años.

III.

A pesar de que La Española se reconoció como la República de Haití, la zona de Santo Domingo no gozó de los privilegios de Saint Domingue. Con el fin de que Haití fuera aceptada diplomáticamente por la comunidad internacional, Boyer consintió pagar una indemnización de cientocincuenta millones de francos al gobierno francés: “Under Boyer’s plan, *Dominican sweat* would raise the funds to pay the debt.” (Wucker 39, subrayo) Boyer reclamó la propiedad privada de criollos y de la Iglesia como parte de su nuevo gobierno, y aquéllos que aplaudieron y avalaron su llegada se vieron oprimidos y tratados como ciudadanos de segunda clase.

Esto provocó claros resentimientos en toda la isla, pero más aún al este, en la zona de Santo Domingo. La injusticia que el gobierno haitiano cultivó a lo largo de su mandato en esta región no hizo más que confirmar lo que el inicio del ideal anti-haitiano declaraba: lo hispánico era superior a lo haitiano-africano; la herencia de Saint-Domingue era bárbara. Sin embargo, el dominio haitiano en Santo Domingo influyó en las ideas de quien finalmente logró la independencia de la región: Juan Pablo Duarte. En 1838, Duarte fundó la sociedad secreta “La Trinitaria”. “Su concepción programática *incluy[ó] la abolición de la esclavitud y la supresión del problema racial*, al integrar blancos, negros y mulatos… factor que el dominador haitiano usaba como elemento de consenso popular.” (Mateo 54, subrayo) Estas ideas no acordaban con los ideales más conservadores de las élites tradicionales dominicanas, pero su estrategia, sin embargo, fue apoyar a Duarte debido a la popularidad de éste.

La importancia de Duarte disminuyó cuando las autoridades haitianas lo exiliaron. Tras el triunfo de la revolución el 27 de febrero de 1844, Duarte regresó, pero “la

madeja de intereses trenzados alrededor de la materialización del esfuerzo independentista lo convirtió en un extraño" (Mateo 54). La élite conservadora había logrado asumir su dominio en su ausencia. Los trinitarios fueron ejecutados o exiliados con el fin de deshacerse de las ideas racialmente liberales que promovieron el triunfo dominicano.

IV.

Nuevamente, el territorio de La Española quedó dividido en dos. Sin embargo, ninguna de las dos incipientes naciones había logrado una estabilidad gubernamental y ambas regiones quedaron a merced de caudillos. El gobierno de Estados Unidos que tras la Guerra Hispanoamericana de 1898 ya gozaba de influencia en el Caribe, vio su oportunidad de entrada en La Española. Para ello se valió de la Doctrina Monroe. "In reality, they wanted to force Dominicans and Haitians to repay their huge debts to mostly French and English creditors, whose governments had now stationed warships off the coast of Hispaniola." (Wucker 43)

El presidente Theodore Roosevelt entró a las costas de Haití en 1915 y finalmente ocupó la República Dominicana en 1916. A través de una propuesta de estabilización financiera internacional y la meta de cubrir la deuda nacional, el gobierno estadounidense auspició la entrada de compañías agrícolas multinacionales. La élite quedó marginada y el campesinado dominicano y haitiano, a merced de las decisiones de las multinacionales: "[T]he two former colonies *were being pulled together far more quickly than they were prepared to handle*…." (Wucker 43, subrayo)

La ocupación estadounidense, sin embargo, trajo la primera tregua política al enviar tropas de "marines" a la región. El propósito era consolidar una policía

democrática, que trabajara junto al gobierno dominicano y haitiano para garantizar la seguridad de sus ciudadanos. “Ideally, this force would be well trained and armed, professional, and would refrain from engaging in politics, acting just as the guardian of constitutional order.” (Sagas 133) Por desgracia, la cooperación que la armada esperaba de las élites no se materializó, por lo que muchos de los enlistados a la nueva fuerza no tenían la educación ni el interés constitucional que se esperaba. Es así como Rafael Leonidas Trujillo (1891-1961) entra a la Guardia Nacional con cualificaciones mínimas de educación y un posible pasado criminal (Sagas 134).

V.

La ocupación estadounidense también influyó en la delimitación definitiva de las fronteras entre Haití y República Dominicana. Desde el Tratado de Aranjuez en 1777, no se había logrado establecer demarcaciones oficiales. El gobierno norteamericano impulsó estas nuevas negociaciones con el objetivo de mantener la paz en la región y finalizar de buena lid la ocupación en la isla. El tratado fue firmado en 1929, bajo la presidencia de Horacio Vásquez en la recién liberada República Dominicana y Louis Borno en la todavía ocupada Haití. “Haiti ceded land, allowing Dominicans to build the International Highway, while the Dominican Republic gave up a two-hundred-meter-wide swath for another highway to be built by Haiti in the south.” (Wucker 44) La frontera que se estableció es la misma que aún persiste, pero no fue hasta 1936 en que se finalizaron los detalles de negociación y la línea se demarcó oficialmente.

Tras la desocupación de la armada estadounidense, la aparente democracia en República Dominicana comenzó a flaquear. El nuevo jefe de la Fuerza Armada Dominicana, Rafael L. Trujillo, tenía sus propios planes para la media isla y éstos no

seguían los ya comenzados por el presidente Horacio Vásquez. Trujillo aprovechó el embate corrupto del presidente, comenzó a enriquecerse y a acallar cualquier disentimiento que dentro de sus fuerzas militares encontraba, pero sin oponerse abiertamente a las medidas del presidente.

En 1929, Horacio Vásquez partió a Estados Unidos muy enfermo. Trujillo aprovechó para aliarse con la conspiración en contra del presidente, especialmente con la juventud nacionalista liberal, liderada por Rafael Estrella Ureña. Finalmente, el 23 de febrero de 1930, se dio el golpe de estado, y el Movimiento Cívico tomó el mandato del país. Este fue el "primer gran éxito del trujillismo" (Mateo 32), pues logró confundir las líneas liberales con su proyecto dictatorial, logró el apoyo popular y organizó "un frente de intelectuales" (32) que posteriormente serían sus más acérrimos defensores.

El paso del huracán San Zenón en 1930, recién acabado de empezar Trujillo su gobierno, fue el acto de borrón y cuenta nueva que éste necesitaba. A través de la reconstrucción de la ciudad de Santo Domingo, el nuevo presidente logró instaurarse como "El Padre de la Patria Nueva". En su dictadura también influyeron las agitaciones fronterizas, especialmente los que tenían que ver con su estabilización y la recuperación de los negocios agrícolas. El campesinado en esta época estaba compuesto en su mayoría por mulatos dominicanos y descendientes de haitianos, además de haitianos, a consecuencia de los desplazamientos de mano de obra de las multinacionales norteamericanas e internacionales. "[O]ver the course of the Trujillato, colonization would become *a national rather than a primarily frontier policy*… serving instead mostly as an instrument of agrarian reform for distributing land to Dominican peasants and modernizing production." (Turits 605, subrayo)

Valiéndose del sentimiento anti-haitiano latente en toda la población y que las élites habían desarrollado a través de los años de disputa territorial y política en La Española, el régimen de Trujillo apelaba a los valores nacionales para movilizar su reforma agraria al oeste del país. Le llamaba la "dominicanización" de la frontera, lo que conllevaba a definir no sólo la frontera territorial, sino también la frontera cultural que en el centro de La Española no existía (Turits 606). Sin embargo, ningún movimiento político o económico antes de la masacre de haitianos de 1937 dio señales de que algo tan violento sucedería.

Durante los años en que las negociaciones tras la firma del tratado fronterizo de 1929 se finalizaban, el gobierno central de Trujillo se limitó a implementar el nacionalismo y la asimilación en la frontera. Se fundaron escuelas; se proveyó sustento a familias que participaban del proyecto de renovación agraria, ya fueran dominicanas o de ascendencia haitiana; se reguló el uso del español en los procesos administrativos; se fundó la Misión de la Frontera San Ignacio de Loyola para promover la religión católica. "Before the massacre, Trujillo presented himself to ethnic Haitians not as an eliminationist anti-Haitian tyrant but rather as a ruler granting state protection and assistance (namely, free land access) to those offering political loyalty, agricultural production, and taxes to the regime." (Turits 609) Finalmente, la frontera entre Haití y República Dominicana quedó oficialmente demarcada en 1936. "Trujillo intended the 1936 agreement demarcating the border with Haiti to signal the end of illicit trade and ultimately the unsupervised movements of people across the border." (Turits 612)

Meses después de la consolidación de la frontera, Trujillo viajó al Cibao y a Dajabón, donde vio la todavía porosidad de la zona y, para él, una potencial amenaza

para su nación. El 2 de octubre de 1937, en una fiesta en su honor en Dajabón, Trujillo se dirigió a los invitados:

> For some months, I have traveled and traversed the frontier… and inquired about the needs of the people. To the Dominicans *who were complaining of the depredations by Haitians living among them… I have responded, 'I will fix this'*… Three hundred Haitians are now dead in Bánica. This remedy will continue. (Turits 613, subrayo)

A pesar de estas palabras públicas, la masacre de haitianos a través de la frontera fue silenciosa. La orden se dio desde la intimidad del régimen de Trujillo, y se llevó a cabo sin ninguna intervención militar. Apelando a los sentimientos nacionalistas o a través de amenazas, se movilizaron fuerzas civiles y paramilitares en las comunidades de alta población haitiana. La masacre se conoció como "El corte", pues se usó el machete como arma principal. Esto fue una estrategia del gobierno de Trujillo, ya que fue más fácil negar cualquier intervención militar sin armas de fuego. Miles de haitianos, dominico-haitianos, negros y mulatos, fueron degollados en la frontera por la orden de Trujillo.

El razonamiento detrás de esta matanza siempre fue el mismo que Trujillo declaró en aquella fiesta en Dajabón: los haitianos eran una amenaza para los agricultores y empresarios dominicanos. Además, nunca hubo una aceptación oficial del crimen de parte del gobierno central, y los intelectuales de Trujillo trabajaron arduamente para cubrir cualquier duda de intervención de parte del mismo. A pesar de ello, más tarde se aceptó pagar una indemnización de $750 mil dólares a las víctimas, pero "[i]n the very signing of the indemnity agreement, the Trujillo regime, in effect, defended the massacre as a response to a mythical illegal immigration by supposedly undesirable Haitians. *Trujillo thus turned a moment of international scandal… into the foundational event of the regime's legitimation via an anti-Haitian nationalism*." (Turits 623, subrayo)

El anti-haitianismo moderno tuvo su origen en esta matanza. La asimilación que promovió el Trujillato previo a la masacre no fue más que un acto de consolidación nacionalista que definió la identidad dominicana, concluyendo su empresa en el total desplazamiento violento de los que amenazaban esta identidad. La promoción de escuelas, el uso del español y las misiones religiosas no fueron más que enmascaramientos de lo que el anti-haitianismo definiría como "lo dominicano": la defensa de la hispanidad y el catolicismo. Comienza así, oficialmente, el uso de lo que Andrés L. Mateo llama la "jerga trujillista", o el discurso de glorificación del régimen, qu tenía como objetivo legitimar los propósitos políticos del régimen y representar a Trujillo como el "Padre" y "Jefe" de la Patria, salvador de la civilización frente a la barbarie haitiana.

La "jerga trujillista" profundizó tanto en el discurso de la nación que logró naturalizarse en el imaginario dominicano. Según Andrés L. Mateo, esta jerga se define en cinco puntos temáticos. El primero es el mesianismo, el cual presenta a Trujillo como el "Padre de la Patria" y niega el pasado antes de él. El Hispanismo es el segundo punto y en el que se hace una defensa acérrima de "una cultura [y] una lengua". Éstas son "el sustrato de la instrumentalización trujillista" y apuntan a "un reclamo de diferenciación racial". Por lo tanto, el haitiano es "un engendro aportado por Francia y los esclavos africanos", lo que justifica una aseveración genealógica del anti-haitianismo. Como derivación del hispanismo, el catolicismo también es parte fundamental de la jerga, especialmente al contraponerse al comunismo. Así, el anticomunismo y la religion protegen al país "de una amenaza potente y terrible…", creándose una alianza conveniente con la ideología en Estados Unidos. Finalmente, el

Anti-haitianismo es el último tema, el cual se justifica históricamente a través de la intelectualidad trujillista y equivale al haitiano con lo primitivo y bárbaro. En conclusión, "[d]ominicanidad y haitianidad no tienen vasos comunicantes, la superioridad dominicana es indiscutible, el cariz notificatorio de la Masacre no deja duda: El mito deja leer lo que la ideología traduce con espanto: mientras esté Trujillo, nada sucederá" (Mateo 136-147).

El Complejo Negrismo Dominicano

Tras una historia de violencia en que la raza y la frontera física y la cultural se mezclan profundamente, la pregunta lógica que queda por hacer es: ¿cómo se desarrolla el Negrismo dentro del Trujillato? Como ya se ha presentado, el discurso o la jerga que se construye alrededor de la figura de Trujillo como el "Jefe" y el "Padre de la Patria" se edita convenientemente. El pasado colonial de opresión y olvido de parte del imperio español se niega y se evade, suplantándolo por un amor férreo a todo lo hispánico y lo que fundamente una visión más "blanca" del dominicano. Igualmente, la violencia que marca el día a día en la isla se suaviza con el espíritu nacionalista y a través de justificaciones raciales y prejuiciadas en contra de todo lo que no es dominicano y, por ende, haitiano. ¿Cómo, entonces, se puede representar al negro en este ambiente hostil?

Dawn F. Stinchcomb presenta en su libro The Development of Literary Blackness in the Dominican Republic (2004) cómo la figura del negro se desarrolla en la literatura dominicana y traza una genealogía temática que surge en la poesía colonial y llega a la literatura contemporánea. Su acercamiento, sin embargo, está fundamentado en las aseveraciones de Richard Jackson, quien define la literatura negra como compuesta sólo de autores de esta raza. No obstante, la situación racial haitiana y dominicana, al

igual que en todo el Caribe, es más compleja. No se basa en determinar quién es blanco y quién es negro. Tiene una influencia nacionalista en la que Stinchcomb no profundiza al señalar, por ejemplo, "[t]he appearance of the black-as-object in literature emerged when *non-blacks attempted to imitate* in their poetry what they perceived to be elements of blackness… Little of this literature, however, was *authentically black*." (41, subrayo) Esta declaración parte del análisis que hace de la poesía de Manuel del Cabral, Tomás Hernández Franco, Pedro Mir y Rubén Suro (41-42).

Lo que la autora pierde de vista, sin embargo, es el hecho de que las imágenes negras en esta poesía no se reconocen, como en el caso cubano o puertorriqueño, como descendientes u originarias del África. Éstas son haitianas. La mulata de Yelidá de Hernández Franco, por ejemplo, es hija de noruego y haitiana, al igual que la haitiana "Pulula" en el poema de Manuel del Cabral. Stinchcomb se basa en la idea del mulato como negro que existe en Estados Unidos, lo cual en el Caribe no aplica. En esta zona, el mulato se define como un individuo nuevo, tanto a nivel cultural como biológico. De esta manera, no se puede hablar simplemente de una literatura negra en la República Dominicana ni en el Caribe hispánico. La identificación de ésta en la "media-isla" depende de un proceso de reconciliación con el haitiano y, eventualmente, con las raíces africanas, obstinadamente negadas por la afirmación de "blancos de la tierra".

Es posible demarcar este proceso por medio de los mismos autores que usa Stinchcomb. Prestaré atención al poeta Manuel del Cabral (1907-1999), el más reconocido contemporáneo de los poetas negristas Nicolás Guillén y Luis Palés Matos. Mientras que éstos defendían una cultura negra viva al margen de los intereses

nacionales de las islas, del Cabral enmascaró su poesía con un nacionalismo y exotismo que complacía al régimen, pero que profundamente motivaba una revolución cultural que heredarán escritores posteriores.

Manuel del Cabral y la Ambivalencia de la Otredad

La obra poética de Manuel del Cabral surgió dentro de lo que se conoce en la literatura dominicana como el grupo de "los Independientes de los 40": "[Eran] Independientes porque el exilio ubicó a estos escritores en zonas geográficas distintas… Y del 40 por la década en que dieron a conocer algunos de sus textos más representativos." (Gutiérrez 19) Sus dos poemarios más conocidos, Trópico negro (1942) y Compadre Mon (1943), fueron publicados en Buenos Aires y Bogotá, respectivamente, lo que le permitió a del Cabral alcanzar un reconocimiento internacional más rápido que otros de sus coetáneos.

Manuel del Cabral queda canonizado en el Negrismo clásico junto a Luis Palés Matos y Nicolás Guillén por Trópico negro. Éste es una revisión extendida de una previa publicación, Doce poemas negros (1935). Mientras que la primera publicación delinea un negrismo que rescata lo africano a través de lo exótico, Trópico negro presenta una propuesta sociológica más radical: "En [esta] obra… Manuel del Cabral nos presenta varios aspectos de la vida de los negros haitianos y dominicanos de esa época, con la intención de enseñarnos algo sobre su alma y personalidad." (Perricone 175) Una de las características más importantes de los Independientes fue el "recurrir al símbolo, a la alegoría y al lenguaje escurridizo. De lo contrario, el régimen los declaraba sus enemigos…." (Gutiérrez 19) Trópico negro, junto a Compadre Mon, aprovechan estos métodos discursivos de enmascaramiento y refleja la otredad dominicana que el Trujillato trataba de ocultar.

En la poesía de Del Cabral el negro no solamente canta y baila, sino que sufre: “Y los hombres negros cantan cuando pican/ como si ablandara las piedras con su voz./ Mas los hombres cavan, y no acaban nunca…/ cavan la cantera: la de su dolor.” (del Cabral 43) En este mismo poema, titulado “Trópico picapedrero”, el negro no es sólo una figura atemporal que alegóricamente representa el sufrimiento de esta raza. Este negro se identifica con un país: “Contra la inocencia de las piedras blancas/ *los haitianos pican*, bajo un sol de ron.” (43) Estos versos son la única mención que tenemos del lugar de origen del negro en el poemario, pero a través de toda la obra se regresa una y otra vez a esta identificación.

El poema “Trópico suelto: Poema en 5 acentos” es un canto a la sensualidad de una negra haitiana. Al igual que “Mujer nueva” de Guillén o “Majestad negra” de Palés, esta mujer se destaca por sus movimientos al son del tambor, por su desnudez exótica y el deseo que provoca sobre quien la observa. Exclama la voz poética:

> Hoy no sueño, no sueño, aquí está el sueño
> sudoroso y espeso, aquí está el sueño
> desnudo y pegajoso y poco ausente,
> sueño de objeto oscuro y caso rojo.
>
> Aquí está Haití metido en una hembra:
> en una llama negra. (50)

Se describe a la negra como un ser con demasiado cuerpo y que, por ser haitiana, se manifiesta a través del misterio del vudú: “Negra desatada –deja a tu cintura/ que se te derrita con su calentura-./ *Que ya van saliendo del ronco bongó/ abuelos remotos del Papá-bocó*.” (51, subrayo)

Esta identificación mítica y sexual de la mujer negra puede definirse como una forma de hacer exótico al negro y la cultura africana que nada tiene que ver con un proyecto político o social. La voz poética de Manuel del Cabral expone en este poema un sentimiento primitivo que raya en lo paródico. Sin embargo, es necesario analizar el mismo junto a la propuesta de otros en el poemario.

El poema “Pulula” le da otra tonalidad a la exotización de la hembra haitiana de “Trópico Negro”. Imágenes del vudú están constantemente presentes en este poema cuando se mencionan los amuletos, los huesos, el bocó –o líder religioso- y los santos de piedra: “Con tu amuleto ensalmado/ y siempre se ve que es hueso”; “Pulula…/ se ve que es de piedra el dios/ cuando pides por los dos.” (46-47). No obstante, Pulula no es la haitiana exótica, sino una planchadora que no ha hecho más que sufrir en su pobreza: “Negra Pulula, qué bien/ que planchas la ropa ajena./ ¡Cuándo plancharás tu cara:/ mapa de penas!/ Pulula, poca Pulula,/ tú la carga y tú la mula.” (46) A pesar que la simbología que rodea a Pulula es la misma con la que se describe a la mujer negra del poema anterior, no se dice directamente que sea haitiana. Hay una ambivalencia valorativa de lo negro y lo haitiano: mientras que en “Trópico suelto” la mujer es una figura llena de sensualidad misteriosa, en “Pulula” ésta sufre y no tiene respuesta de los dioses del vudú. Por un lado, se mantiene la idea de un Haití bárbaro, misterioso y primitivo, y por otro, la del sufrimiento de la raza negra. Sin embargo, ambas figuras, la misteriosa haitiana y Pulula, se unen en la imaginería religiosa que se describe en ambos poemas. Es así como del Cabral logra mantener una distancia que complace las iniciativas anti-haitianas del Trujillato, pero mantiene una defensa social de lo negro, y asímismo, de lo haitiano. Su estrategia es comparable al sincretismo que surgió

durante la colonia. Los esclavos ocultaban sus deidades tras las españolas. Por lo tanto, es un enmascaramiento que permite la sobrevivencia autorial y fomenta esta ambivalencia del otro.

Esta técnica se desarrolla mejor en el poemario Compadre Mon (1943). La propuesta principal de esta obra es presentar y "recrea[r] el mito de 'Concho Primo', fundador de la nación, al hombre agrario, osado y valiente, en busca de aventuras quijotescas. El héroe que funda la patria con 'sangre, sudor y lágrima'...." (Belliard 17) El Trujillato proponía la imagen de un campesinado poco civilizado, regionalista y caciquista, que nada tenía que ver con la construcción de la Nación, más que en producir "gavilleros"[20] que la figura mítica de Trujillo destruye. Andrés L. Mateo señala:

> Cualquier lectura heroica del habla mítica del trujillismo, escapa a los riesgos de una lucha real. Trujillo no sólo triunfa siempre, sino que, además es un triunfo limpio, sin sangre, sin muerte.
>
> Como en su lucha contra los "Gavilleros", las estrategias de Trujillo son enigmáticas, se asientan en un gesto y se cumplen en soledad... El "gesto" de Trujillo en soledad, captado por el mito partiendo a enfrentar a "Gavilleros" y Bandidos, significa al mismo tiempo la llegada de un sentido. (122-123, subrayo)

En contraposición a una idea caótica del campesinado, Manuel del Cabral construye una figura de Compadre Mon que desafía a la figura de Trujillo, pero sin hacerlo directamente[21]. Su presentación del héroe mítico parte de una introducción fragmentada del héroe a través de la opinión popular y personal, e identificado con una zona, el Cibao. La poesía le sirve, al igual que a Palés Matos, como instrumento para

[20] Los gavilleros eran líderes de diferentes regiones de la República Dominicana. La lucha de poder que tuvieron llevó a crear un caos político en la isla que no terminó hasta la llegada de la dictadura de Trujillo.

[21] En una nota al calce, Mateo reseña que "la 'época de Concho Primo' se llama al período que va desde la muerte del Presidente Mon Cáceres, en 1911, hasta la intervención Norteamericana de 1916. 'Concho Primo' personifica el generalato que proliferó en las frecuentes contiendas civiles, y el primitivismo politico de los caciques regionales." (123)

elaborar una concepción nacional distinta a la que propone el trujillato, pero sin confrontarla directamente y evitando la censura. Cabe destacar que la composición del campesinado continuaba siendo mayoritariamente mulata, especialmente en las regiones fronterizas y norteñas que describe del Cabral.

Compadre Mon se divide en tres partes. La primera consta de la presentación fragmentada de Compadre Mon por una voz poética en primera persona. Esta voz se identifica con el nombre del autor, Manuel, e introduce al personaje como héroe popular. Esto parte de una combinación de historia y mito que Rosario Candelier afirma como "'una extraña simbiosis de realismo y subjetivismo, para darnos no un caos poético, como podría suponerse, sino un mundo ordenado por realidades precisas'...." (233-234) El caos que la "jerga trujillista" muestra como el ambiente típico que rodea al gavillero en Compadre Mon se disipa al afirmar la voz lírica: "*Por una de tus venas me iré Cibao adentro*./ Y lo sabrá el barbero, aquel que los domingos/ te podaba las barbas/ *como quien poda un árbol de la patria*." (del Cabral 27, subrayo) Compadre Mon es tanto una región –el Cibao- como un árbol, símbolo de permanencia y constancia.

Sin embargo, Compadre Mon no confronta a la figura del Jefe Trujillo. Del Cabral tiene mucho cuidado al describir a este héroe. Tal y como establece una tesis –Mon como árbol-, representa su antítesis: "*Es que no quiero hablar de tus cosas mayores*/.../ De lo que quiero ahora/ es hablar del remiendo que te hacía la tía/ *en aquellos no aún gloriosos pantalones*." (28, subrayo) La voz lírica se dice y desdice, declara y niega la grandiosidad de Compadre Mon, lo cual lo acerca más a recrearlo como mito popular[22]:

[22] Rosario Candelier explica en su artículo cómo Del Cabral logra recrear en Compadre Mon el personaje mítico tradicional de las epopeyas. Sin embargo, subraya las diferencias que Mon tiene con sus

"*Ahora,/ cualquier cosa tuya huele a patria*./ Hasta Tico, el lechero/…/ … me dice:/ aquí Manuel, estuvo Mon un día,/*¡que no rompan la silla donde lo vi sentado!*/ .../ ¡Cómo brilla tu historia en los dientes de Tico!/ Qué grande estás, Compadre Mon en esas/ cosas pequeñas." (28, subrayo) Es así como Compadre Mon representa al campesinado, y sus relaciones con la colectividad se convierten en ejemplos para la sociedad y modelos de confraternización. Esto lo enfatiza del Cabral cuando le da voz a Mon en el poema "Habla Compadre Mon" en la segunda parte del poemario: "Lo que ayer dije aquí yo/ a gritarlo vuelvo ya:/ ¿tierra en el mar?/ No señor, aquí la isla soy yo." (73) El personaje se identifica claramente con la geografía de la isla y, por ende, con el pueblo que la habita. Él es la figura que va a la defensa y reconoce su problemática: " ¿Pero estoy hablando yo/ de una Antilla, tierra en agua?/ No señor,/ *con la cintura entre balas*,/ el mapa le digo no./ *Aquí la isla soy yo*." (73, subrayo) Su cuerpo es la geografía de la isla y, más aún, la "cintura entre balas" puede interpretarse como una lectura de la problemática fronteriza. Su cuerpo-isla queda dividido por la violencia de su cinto. La República Dominicana y Haití están en constante cofrontación por sus límites geográficos, y Compadre Mon, con su cinto de balas, expone esta situación violenta. Al ambientar su poemario en una época anterior al Trujillato, del Cabral puede introducir y enmascarar temáticas que de todas formas se dan dentro del régimen.

Es por esto que no se discute la posible mulatez de Compadre Mon. En parte se afirma al Compadre Mon ser parte del campesinado. Esta afirmación de su negritud se hace clara, sin embargo, en la primera sección de la tercera parte del poemario,

---

contrapartes griegas. Por ejemplo, "[c]iertos aspectos de su contenido, significado y formas de expresión cambian con el tiempo y el lugar, adaptándose al contexto sociocultural... No explica, sino que relata hechos significativos, vivencias profundas... Vive y se desarrolla como fenómeno colectivo, o con implicaciones colectivas de la cultura y el *modus vivendi*." (246)

“Compadre Mon en Haití”. Al igual que su modelo literario Martín Fierro, Compadre Mon tiene que huir de República Dominicana, pues está siendo perseguido por las autoridades. Se esconde en la sierra, pero no le queda más remedio que cruzar la frontera para sobrevivir. Las primeras impresiones que da de Haití son prejuiciadas, al criticar el vudú como medio de estafa y, al liarse con una haitiana, la que describe como aprovechada (164-166). Cabe destacar que Compadre Mon no menciona cómo no se le diferenciaba como dominicano. Él cruzó ilegalmente, pero pudo mezclarse entre los haitianos. Su color, por lo tanto, no era muy distinto del de los demás, aunque no se menciona. No es hasta que habla en español cuando, finalmente, se identifica su contraste.

Plasmada la diferencia y los prejuicios evidentes, del Cabral pasa a usar, sin embargo, nuevamente su estrategia de ambivalencia. La figura del negro haitiano se revalida a través de un amigo herrero de Compadre Mon y con quien “habló/ no de brujería, no, sino de algo que yo/ sorprendido me quedé” (168). En esta conversación, del Cabral representa el conflicto geográfico entre Haití y la República Dominicana en la voz del herrero que le dice a Mon:

> También no olvides que un día fue nuestra isla una yunta
> que llevó juntos dos bueyes aquel sajón que sin leyes
> hizo de dos penas una; porque ayer nos vio la luna
> -como nos verá mañana- en la misma geografía,
> mas sin esta compañía sólo el de fuera es que gana.
> ...
> el negro si no está preso, siempre está bajo el verdugo. (168, subrayo)

Compadre Mon contesta conmovido: “[E]s más por ti, por todos/ que te defiendo; *sé yo que no es por tu piel, sino/ por algo que está en el fondo*...” (168) Compadre Mon reconoce que el color de la piel -el ser negro- es sólo una excusa para el prejuicio, pues también se puede ver en el pobre: “Vienen leyes, vienen guerras, y el negro sobre la tierra/ sigue siendo el buey mejor. *Mas no está solo en el orbe,/ porque al negro como al pobre, lo ven del mismo color*.” (169, subrayo) A través de una afirmación de equivalencia con la clase social, del Cabral revalida la figura del hiatiano y la armoniza, tanto geográfica como socialmente, con el dominicano. Esto se afirma más enfáticamente cuando el herrero lleva a Compadre Mon a una celebración vudú. En vez de sentir miedo o resistencia ante lo que ve, señala: “*Pues igual que en mi Cibao*, en esa región de Haití/ *vi también el baquiní con su modo y su zarao*;/ *así yo no vi este rito como de tierras remotas*;/ porque oyendo bien sus notas, *parece que el angelito/ lo sentimos de igual modo en este planeta, todos*....” (171, subrayo) El personaje se identifica con Haití y sus manifestaciones más profundamente africanas. Manuel Del Cabral rompe con el estereotipo caótico del campesino que la jerga trujillista intenta recrear, e, igualmente, con el anti-haitianismo. Oculta esta identificación africana más adelante en el poema cuando vuelve a las descripciones prejuiciadas cuando describe al Bocó de la celebración: “Porque aquel *vivo bembú* me metió bien en currú” (171, subrayo). El autor vuelve a enmascarar su propuesta para sobrevivir al régimen, pero su revalidación no queda resagada.

Manuel del Cabral logra revalidar en Compadre Mon, a través de una propuesta social y patriótica, tanto a la figura del campesino como la del negro. Iguala los sufrimientos de uno y otro grupo y, por medio de la representación del haitiano, rescata

la africanidad olvidada en la República Dominicana. Por su poesía, el haitiano deja de ser un misterio para convertirse en amigo y centro de reflexión de la situación isleña, al igual que un instrumento de ratificación de la herencia africana en uno y otro lado de la geografía de La Española.

El complejo negrismo dominicano se manifiesta en este autor mediante el uso de la manifestación de una tesis y, a su vez, de una antítesis. Fondevilla de Muñiz Castro llama a esta contraposición "quiasmo" o "el entrecruzamiento que se establece entre los sentidos y el mundo… en el acto de apropiación de la realidad, y entre cada sentido y las funciones de los otros sentidos formando la totalidad de ellos un todo que interviene en cada percepción." (30) Esta figura retórica se emplea con la repetición de conceptos, por ejemplo, en el verso "*Juegas* con hembras y por hembras *matas*" (Del Cabral 21). El concepto repetido cambia de sentido, pues depende de los verbos y la sintaxis.

Esta figura retórica –propongo- se amplía y se convierte en una figura discursiva. Manuel del Cabral propone un rescate del haitiano, por un lado, pero, con el fin de protegerse del régimen, niega lo dicho, o lo oculta, tras el uso de adjetivos que delatan un prejuicio. La figura del negro haitiano sigue siendo ambivalente en su discurso poético. Depende del contexto en el que la voz lírica la expresa y la describe, además de la propuesta que el autor establece como parte de su agenda social. Fondevilla concluye: "Baste recordar que se trata de un libro de 1942, fecha en que comenzó en la República Dominicana la tristemente célebre dictadura de Rafael Leonidas Trujillo." (38) Cabe señalar que el régimen trujillista comenzó en 1930, pero ya entrada la década de 1940 es cuando muestra su poder pleno. Hay que añadir también para

entender plenamente la situación los sentimientos y emociones que a consecuencia de la masacre de haitianos en 1937 también sufrió el imaginario del pueblo dominicano. Trujillo demostró su poder absoluto a través de esta matanza, y la reacción lógica del pueblo fue resignarse. En apariencia, el negro no formó parte de la identidad dominicana. Sin embargo, escritores como Manuel del Cabral se reapropiaron de las armas del Negrismo para construir y lograr su propia versión del movimiento dentro de un ambiente precario para la manifestación de la diferencia.

Es posible, entonces, hablar de un Negrismo dominicano de poca duración, pero que parte de características distintas al postulado en Puerto Rico y Cuba. Este Negrismo dominicano, primeramente, revalida la figura del haitiano, su estereotipo mágico y misterioso, como parte de una sociedad que sufre cerca y más allá de la frontera física con la República Dominicana. Tras lograr este primer paso, la cultura africana también se reconoce dentro de las manifestaciones culturales dominicanas. Sin embargo, estas postulaciones tienen que ocultarse en un quiasmo discursivo que permita la sobrevivencia del texto. Del Cabral expone esta problemática al inicio de Compadre Mon: "Te estoy diciendo esto, viejo Mon, ahora/ *en que hacer unos versos y ponerse a decirlos/ es un peligro*... tan grande/ como ponerse hacer la patria/ con sables de madera de sándalo." (32, subrayo). El poeta yuxtapone la época de Concho Primo sobre el Trujillato y logra, de manera muy sutil, rescatar un pedazo obviado de la historia dominicana.

La poesía de Sherezada "Chiqui" Vicioso: Mapa de un Viaje y Geografía de una Identidad

La producción artística de Sherezada Vicioso (1948) es muy amplia. Comprende poesía, ensayo, testimonio y teatro, y en cada uno de estos trabajos sigue y persigue

una amplia temática: la mujer, el rescate de la herencia africana, la diáspora y la justicia civil, tanto en su país como a nivel internacional. Su poesía está recogida en los poemarios Viaje desde el agua (1981), Un extraño ulular traía el viento (1985), Internamiento (1992) y Eva/Sión/Es (2007), además de obras recogidas en las antologías Common Threads (1998) y Daughters of Diaspora (2003). Como dramaturga, ha publicado Wish-ky Sour (1997), por la que ganó el Premio Nacional de Teatro en 1996 en República Dominicana, Perrerías (2001) y Salomé U: Cartas a una ausencia (2002). Su aportación intelectual también se pueden ver en sus acercamientos críticos como Bolver a vivir: Imágenes de Nicaragua (1985), la biografía poética Julia de Burgos, la nuestra (1987), Algo qué decir (Ensayos sobre la literatura femenina, 1981-1991) (1991;1998), Salomé Henríquez de Ureña (1859-1897): A cien años de un magisterio (1997), al igual que múltiples columnas que publica desde 1986 en el Listín Diario, periódico de la República Dominicana, y ensayos testimoniales en antologías, como Caribbean Creolizations (1998) y Latina Writers (2008).

Las reflexiones en torno a la mujer, la herencia africana, la diáspora y la justicia civil que presenta Vicioso en su producción tienen el objetivo de reformular la literatura dominicana, re-introducirla en el contexto caribeño abandonado desde antes del Trujillato, y tomarla en cuenta dentro de la literatura universal. Vicioso comenta en su ensayo “Between the Milkman and the Fax Machine” (2008):

> To me, to make a national literature is to create *a space for the emergence of new voices and new people*, precisely *those individuals left out by cultural similarity* or ‘sameness’. It means expressing that which characterizes us, that is to say, *a system of relationships*, under the aegis of diversity, *without falling into regionalism, or into folklorisms* that reflect only what a culture has been or was. (92, subrayo)

Su apreciación de una nueva literatura se basa en una presentación innovadora de lo local, pero que, a su vez, posea una proyección internacional.

La poesía de Vicioso hereda la propuesta de rescate social y racial que intenta hacer Manuel del Cabral. Sus planteamientos, contrario a la poesía en el Trujillato, no tienen que estar ocultos, y responden a un movimiento de interés nacional e internacional. Sin embargo, siguen la línea de pensamiento expuesta en el complejo Negrismo dominicano y la extiende a los discursos que, gracias al advenimiento democrático, se lograron renovar tras años de autoritarismo. Las propuestas de rescate de Vicioso comienzan en su primera publicación, Viaje desde el agua, en el que traza el mapa de la nueva identidad dominicana; la revalida –no concluye- en Eva/Sión/Es, poemario que consolida la geografía caribeña e incluye la realidad local de la República Dominicana.

Al igual que en el caso de del Cabral, el primer paso que da Vicioso para lograr esta ratificación identitaria es reconocer al vecino, Haití, y reconfigurar las manifestaciones heredadas del África. La presentación lírica de la que parte Vicioso, sin embargo, se desplaza de una voz poética observadora y en tercera persona que había en del Cabral a una más personal y en la que se integra la experiencia femenina. La influencia de Julia de Burgos y Salomé Ureña, además de Aída Cartagena Portalatín, es evidente en su obra. Su discurso en cada poemario está fundamentado en la defensa de la mujer y su resistencia al rol que se le impone, temática que desarrollan estas poetas, ya sea de manera directa, como en el caso de de Burgos y Cartagena Portalatín, o de forma indirecta, como en el caso de Ureña. A través de su propia experiencia intelectual y creativa, Vicioso logra una poesía que se reafirma tanto

como de expresión femenina al igual que de revalidación de la dominicanidad y ser caribeño.

El mapa del viaje: Viaje desde el agua y Un extraño ulular traía el viento

Viaje desde el agua es el primer poemario publicado por Chiqui Vicioso. Tras 16 años de residencia en Estados Unidos, la autora regresa a la República Dominicana con intención de publicar y de crear. En esta primera producción se pueden reconocer sus propósitos: comenzar a trazar el mapa de la búsqueda de su propia identidad y, por ende, de la identidad dominicana. Esta propuesta exige, por lo tanto, señalar los puntos geográficos de los cuales se parte. Vicioso comienza este viaje desde tres ciudades emblemáticas de lo que será su pesquisa de definición: Santo Domingo, Nueva York y Guinea-Bissau.

El primer poema de esta obra, "Santo Domingo 1973", es el comienzo del paisaje: "Qué hay de impresionante en las mañanas/ no lo sé,/ si es la yerba cubierta de rocío/ que me moja los pies." (13) La voz poética le da la bienvenida a la mañana sin describir las estructuras de una ciudad. No hay calles ni edificios, sino el placer de estar en el lugar deseado, a pesar de las dificultades: "No sé si es la monótona/ y persistente voz del platanero/ *que anuncia cada día/ su carga de miseria y sacrificio*/.../ No lo sé/ sólo sé que *mi espíritu/ entre alegre y nostálgico/ se siente pleno*." (13) Para la voz poética Santo Domingo tiene un encanto idílico pero no inocente. Ella sabe que tras el "zumbido [y] serenata/ de los grillos" (13) hay un sufrimiento latente. Sin embargo, prefiere disfrutar del momento, de la mañana, y sentirse plena.

Esta plenitud, no obstante, no se siente en el segundo punto geográfico que marca en su mapa de viaje. Nueva York es una ciudad violenta, en donde el prejuicio y la desolación están presentes cada mañana en el periódico. Es así como nos presenta

el poema “Nueva York”: “19 líneas en el New York Times/ 19 y 17 años/ 19 y 17 niños/ 19 y 17 ‘hombres’/... porque fueron muertos en un barrio de South Bronx./ Nunca había sido tan barata la tristeza.” (15) Junto al poema está el recorte de periódico, brevísimo, en el que se detallan estas muertes. No hay una explicación del trasfondo de los jóvenes, de las tal vez dificultades que vivían y qué los llevó al extremo de robar. Sólo se les dedican 19 líneas, y el poema de Vicioso en que sugiere una reflexión de la situación de la diáspora a veces desconocida.

El poema “Otoño 77” acentúa más esta desolación al contraponer la mañana fresca de Santo Domingo con el otoño que llega a Nueva York: “Los árboles acordaron con Salomé desvestirse lentamente/ pero la lluvia los despojó de sus últimos rubores,/ ahora en su desnudez se han alejado hasta los pájaros/ y al sol ya no le interesa su escasez de sombras.” (16) Nuevamente, no hace falta una descripción de las estructuras físicas y frías de los rascacielos o los residenciales neoyorquinos. La caída de las hojas y el abandono de los pájaros tras la lluvia son suficientes; afectan el espíritu. Éste se recupera, sin embargo, en el tercer punto geográfico que marca el poemario. Guinea-Bissau se abre en el poema “Persianas” con la misma tranquilidad que “Santo Domingo 1973”, pero no con la misma plenitud. La voz poética está dentro de una casa o un refugio, y por la persiana y la ventana, entra el panorama de esa ciudad africana: “El amanecer/ puede ser/ cuadrado/ romboide/ vertical….” (21) La mañana que en Santo Domingo se manifiesta en todos los sentidos, aquí sólo se limita a la mirada, y a un juego de luces que recrea el sol del amanecer a través de la ventana. Su contemplación es parcial, aunque no deja de ser bella e igualmente bienvenida.

Este optimismo con que se recibe la parcialidad de Guinea-Bissau tras la ventana se extiende en el poema “Reencuentro”. Aquí la voz experimenta un redescubrimiento de sí misma y sus posibilidades al adentrarse en la ciudad de Bissau. Para entender mejor la importancia de Guinea-Bissau en este poemario, hay que destacar que esta región del África logró su libertad de Portugal en 1974, por lo que la presencia de la autora en esta zona en 1978 –año en que se especifica se escribió “Reencuentro”- es muy significativa. Ella fue testigo de los cambios que comenzaban a darse en el país y del entusiasmo que provocaba la posibilidad de un futuro de libertad: “Lo indefinible toma forma/ por momentos y emborracha/ el destino (porque en eso también se cree)/.../ y uno se siente en una dimensión mágica,/ fuera de esquemas y programas,/.../ *consciente de su propio parto/ se siente mañaneramente desnudo*.” (23, subrayo) El potencial que tiene un lugar como Guinea-Bissau dentro de un proceso de reconstrucción política estimula el espíritu de la voz poética y ésta se proyecta plenamente en ese deseo de independencia: “Absurdo, puro y nuevo,/.../ se siente joven y con ansias de empezar/.../ *en medio del sufrimiento/ presiente el amor*.” (23, subrayo) Nuevamente, y a pesar de las dificultades que puede traer este reencuentro con la libertad, la voz poética se mantiene optimista por la posibilidad del cambio. Reconoce que nada es fácil, pero tampoco imposible.

Es así como, tras un reencuentro con Guinea-Bissau como un lugar lleno de posibilidades, extiende el redescubrimiento de esta zona negra al Caribe: “Isla de nuestro mar***/*** equivocada en este Continente***/*** ciudad/pasado... reencuentro***/*** Bissau/árbol... Caribe***/*** Sangre/renacer ciudad***/***…/ ciudad niños... floreciendo***/*** futuro de esperanza.” (25) Tal y como la vieja colonia portuguesa se independizó y se convirtió

en Guinea-Bissau, el Caribe, según la voz poética, puede hacer lo mismo. Además, Bissau es la raíz de lo que es el Caribe; por lo tanto, el Caribe es África.

La propuesta de la voz poética en esta demarcación de su viaje, de esta manera, es señalar el triángulo geográfico que la afecta: Santo Domingo (lugar de origen); Nueva York (lugar de la diáspora); Guinea-Bissau (lugar que redefine el origen y la herencia africana que obstinadamente se ha negado en la República Dominicana). Explica Mateo Morrison en una nota al final de este poemario: “Esta zona de tus poemas, de factura New Yorkina, queda ahogado con los poemas de Santo Domingo y sobre todo con tu viaje a Guinea-Bissau *que es como una búsqueda de parte de nuestro origen, el más ocultado de todos a veces hasta por nosotros mismos*.” (69, subrayo) Mientras que Manuel del Cabral parte del mapa de La Española para marcar la diferencia, Vicioso prefiere desplazarse a través de la geografía y señalar el conflicto del Caribe e, igualmente, de la República Dominicana, además de identificar una tercera herencia cultural, la africana. No es hasta que logra un distanciamiento geográfico cuando la perspectiva personal, la contemplación histórica y social del dominicano logran transformarse.

Entre Santo Domingo y Bissau estáNueva York, ese lugar de transiciones que van a permitir el reencuentro de la voz poética con su verdadera identidad. La tranquilidad y optimismo de los poemas de Guinea-Bissau se pierden en el ir y venir de la voz poética en la intensa vida de la ciudad. Así, esta ansiedad se manifiesta en “Supervivencia II”: “Entonces habrá que mandar cartas/ con fotos para Augusta/ y habré derrotado a la muerte/ por las próximas horas/.../ ...y quizás hasta la próxima semana.” (39)

Sin embargo, es desde Nueva York donde se logra una reflexión de Santo Domingo y un despertar a la realidad de la complejidad de la frontera de la media isla con su vecino. Presenta, entonces, el poema "Haití": "Haití/ te imagino virgen/ antes de que piratas precursores/ te quitaran tus vestidos de caoba/ y te dejaran así…." (42) La voz poética se vale de la tradicional figura femenina como representante de la nación y, más aún, de la negra exótica para dramatizar la violencia y sufrimiento del país vecino. En estos primeros versos, alude a la invasión francesa en lo que era Saint Domingue, pero sin demonizar al colonizador, pues como señala más adelante: "Haití/ te imagino adolescente/ …/ sin esta multitud de cicatrices/ *con que te integraron al mercado de mapas."* (42, subrayo) Este último verso se refiere a las luchas fronterizas, a cómo tanto españoles como franceses, norteamericanos, haitianos y dominicanos demarcaron el país y lo recrearon dentro del mapa. La figura femenina, por lo tanto, sirve como símbolo de la victimización que el pueblo haitiano sufrió bajo el yugo colonial. La voz poética concluye: "Haití que tejes el arte de mil formas/ y que pintas las estrellas con tus manos/ descubrí que el amor y el odio/ como tú se llaman." (42) La misma voz no se salva de ser victimaria del país, pues, como dominicana, también ha heredado el prejuicio. Sin embargo, la reflexión que ha ofrecido le proporciona una nueva perspectiva.

Su segundo poemario, Un extraño ulular traía el viento, comienza con un nuevo deseo de extender esta renovación de perspectiva e intenta proponer un nuevo discurso de representación de la isla. En la contraportada del texto se ofrece esta afirmación: "[E]s su segundo y probablemente último libro de poemas, puerta que abre a una realidad desde donde no piensa regresar, y donde sólo caben los que practican

la armonía.” (i) En esta breve introducción es posible notar la propuesta definitoria que Vicioso intentará explicar en sus poemas. La determinación es crear una identidad, una “realidad” que permita el sobrevivir armónico en Santo Domingo. Es así como el poemario comienza con un epígrafe de alusión bíblica: “Los que tienen ojos para ver... que entiendan.” (1)[23] Nuevamente, la importancia del paisaje, de la geografía y la mirada toma relevancia.

La voz poética abre esta significación en su primer poema, “Schouried 1”, pero no es hasta el poema “3” donde cuestiona la realidad que la rodea. La voz poética dice: “Mis ojos cansados no se cansan/ se desata la vieja lucha entre presentes/ la realidad se hace real/ *¿de qué realidad hablo?*/ si no sé si este verde es verde/ *o una interpretación azul del amarillo*” (5, subrayo) La mirada está pasando por una transición. Comienza a darse cuenta que la realidad depende, literalmente, del ojo con que se mire, de la perspectiva que se le quiera dar. Por lo tanto, el paisaje también sufre un cambio.

La transformación que experimenta la mirada de la voz poética se percibe con más precisión en el poema “Boca de Yuma”. Instalada en este pueblo de la provincia de Altagracia, la voz recurre nuevamente a una imagen líquida para representar el reencuentro con la herencia africana. A través de la apreciación de la naturaleza que rodea al paisaje, la voz lírica va entrando, poco a poco en sí misma: “En la oscuridad el mar es rumor/ sé que hay mar y playas vacías adonde/ se llega cruzando la profundidad/.../ un río con bejucos colgantes.../.../ me conducen hacia un esófago de agua.” (16). La imagen, sin embargo, es paradójica, ya que el movimiento del río hacia

[23] El libro es una publicación artesanal que carece de número de páginas. Los que uso son establecidos por mí misma.

su desembocadura provoca un movimiento interno hacia la intimidad de la voz. A manera de desahogo, el río sale al mar, mientras que la voz se reconoce y pregunta: “Cansada de viajar sé que es tarde/ la ciudad está cerca y pregunto/ *por qué el mar*....” (16, subrayo)

Este viaje interno se dramatiza al desplazarse la voz poética de un entorno externo hacia uno interno, en una casa:

pero en la oscuridad

a

sal

to

Hago la luz

descubro cuatro sillas

una cama grande... (16)

El juego lingüístico con la palabra “asalto” le permite a la poeta jugar con el espacio del propio poema y recrear un impacto geográfico dentro del contorno lírico. A través de este movimiento, enfatiza el cambio de espacio y prepara al lector para el descubrimiento íntimo.

Es así como, finalmente, se manifiesta la premonición que el verso y la pregunta implícita “por qué el mar” ya conllevaba: “trato de dormir/ …/ ¡Tocan!.../ ¡Ochún!/ ¡Ochún!, ¡Changó!, ¡Yemayá!/ ¡Ochún Madre!/ ¡Ochún Agua!/ ¡Espanta!” (16) El sueño es interrumpido por el reencuentro con los ancestros que se anunciaban desde el viaje hacia el mar y en el encuentro con el mismo. La ambientación del poema en la noche no es más que una manera de darle importancia al moméntum en que la voz se da

cuenta de cuál es su origen, lo que llega con más intensidad entre la conciencia del despertar y la inconciencia del sueño.

De estos versos cabe destacar los nombres de las divinidades que se convocan. Éstos son orishas de la santería cubana, los cuales desde los inicios del Negrismo se hicieron parte frecuente de la imaginería que se produjo en esta poesía. Sin embargo, es interesante que Vicioso, como autora de la República Dominicana, no introduzca la denominación que se hace de las mismas en el culto afrodominicano. Los homólogos de Yemayá, Ochún y Changó en el culto conocido como rará o gagá dominicano[24] son la Virgen de los Dolores o Metresilí, Santa Ana o Anaísa Pie y San Carlos Borromeo o Candelo Sedifé, respectivamente (Davies 3). Contrario a los nombres orishas, los loas dominicanos no son muy conocidos o populares, por lo que es posible que Vicioso, con el propósito de mantener su poesía en el ámbito de lo más reconocible, prefiriera mantener la denominación de la santería. De la misma forma, funciona como una estrategia en la que el origen africano se va reconociendo poco a poco, puesto que su aceptación ha sido resistida en suelo dominicano. De acuerdo con Davies, otro nombre para el gagá dominicano es "vodú", el cual sus seguidores prefieren no usar ya que

> is associated with Haiti and connotes 'black magic'… *Vodú* is thus taken as synonymous with *hechicería* (witchcraft) a derogatory term. Practitioners prefer reference to the devotion to '*misterios*' (deities), or in the urban upper class, '*espiritismo*' (spiritism, spiritualism). *Ultimately, if believers are pressured to give a name to their variant of cult religion, many will say, 'Catholicism'*. (Davies 1, subrayo)

[24] Las manifestaciones más fuertes del gagá o rará dominicano se pueden ver en las ciudades o pueblos más cerca de la frontera con Haití. Sus seguidores se juntan en cofradías –muy similares a las santeras en Cuba- y tienen un líder –al cual se le conoce como Papa Bocó-. Una de las celebraciones más importantes suceden durante el fin de semana antes del miércoles de ceniza y la Semana Santa. Las cofradías salen de sus centros de encuentro y visitan otros rarás, convocando a los diferentes loas ya sea para cumplir promesas o simplemente bendecir al grupo en procesión.

El sincretismo del vodú afrodominicano es evidente, al igual que en otras religiones afrocaribeñas, en la representación de sus loas con los santos católicos. De la misma forma, en el "vodú" se mantiene un profundo sincretismo con las divinidades del vudú haitiano, a pesar que no se les reconoce abiertamente. Sin embargo, contrario a la santería o al candombé, los propios seguidores hacen una distinción de nombre que todavía marca la diferencia entre República Dominicana y Haití. Por lo tanto, Vicioso tiene mucho cuidado en la introducción que hace de la herencia africana en sus versos. Prefiere presentar los ya conocidos y aceptados orishas cubanos y dejar de lado, por el momento, a los loas del vodú.

De esta manera, y aludiendo a la temática de Viaje desde el agua, el poema concluye: "¡Ah galería azul que siempre estuvo!/ ¡Ah casa verde equivocada!/ ¡Ah gallos de este Bissau que despierta!/ ¡Ah mi casa, esta casa, que buscaba!" (17) A pesar de no haberse reconocido antes, la herencia africana, su influencia, siempre había existido en la República Dominicana y en sus habitantes. La negación, la "casa verde equivocada", llevó a la voz a buscar en otro lugar, en Bissau, sus antecesores. No obstante, al desplazarse y reconocerse en una geografía distinta, en otra casa, finalmente encuentra la propia, "esta casa" que siempre le perteneció.

La importancia del reconocimiento del otro que presenta Manuel del Cabral en el viaje de Compadre Mon hacia Haití aquí toma una perspectiva diferente. Según Edward Said en su introducción a Orientalism (1978), la idea del "otro" se formó durante la conquista en la "orientalización" discursiva que se le impuso a las colonias y sus habitantes. Esta "orientalización" surge de parte del conquistador, quien tiene el poder,

como una manera de marcar la diferencia con el conquistado. Es un discurso que combina intereses políticos y sociales a través de una

> *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an *elaboration*… of a whole series of 'interests' which… it not only creates but also maintains; it *is*, rather than expresses, a certain *will* or *intention* to understand, in some cases control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world… exists in an uneven exchange with various kinds of power… power political (as with a colonial or imperial establishment), power intellectual (as with reigning sciences like comparative linguistics or anatomy…), power cultural (as with orthodoxies and canons of taste, texts, values), power moral (as with ideas about what 'we' do and what 'they' cannot do or understand as 'we' do. (Said 1999-2000)

Éste es un discurso que, por lo tanto, se define por medio del reconocimiento del otro fuera del uno. El uno es y se define en cuanto aplica este discurso al otro, y viceversa. Es posible, así, manipular y controlar al otro, mantenerlo al margen, a pesar de cualquier intento de acercamiento que se quiera tener.

Manuel del Cabral intenta recrear un entendimiento más positivo del otro al marcar sus similitudes con el uno. La propuesta de Vicioso es, por el contrario, la necesidad de reconocer ese otro en el mismo lugar donde está el uno, verlo en sí misma, en la propia casa, y proyectarlo hacia la historia oculta de la República Dominicana. La poeta continúa y extiende la corriente intelectual que durante la década de 1970 comenzó a revalidar el elemento negro en República Dominicana. Publicaciones como la de Franklyn J. Franco, Los negros, los mulatos y la nación dominicana (1970), ya proponían esta identificación de la cultura africana. Vicioso pone en ejecución este planteamiento en el poema que da título al libro, "Un extraño ulular traía el viento". El mismo se divide en ocho cantos que van dando conclusión a la demarcación geográfica del mapa que comienza en Viaje desde el agua.

El poema cierra los puntos del triángulo ya establecidos –Santo Domingo, Nueva York, Guinea-Bissau- se centra en la realidad de la República Dominicana y se adentra en la búsqueda de la identidad personal. Es así como comienza en el canto "1":

> Antes la identidad era palmeras
> mar, arquitectura
> desempacaba la nostalgia otros detalles
> volvía la niña a preguntarle a la maestra
> y un extraño ulular traía el viento. (65)

La voz poética describe la identidad formada por tres elementos dentro de la estructuración del Caribe: palmeras, o la exotización del paisaje; mar, o el insularismo y distanciamiento de una isla a la otra; y la arquitectura, o la herencia colonial. Comenta Daisy Cocco de Filippis sobre este cuestionamiento de la identidad:

> ¿Qué existía antes de las glorias del pasado? ¿Cuál era la esencia de nuestra cultura en los inicios de nuestra gente? Estas preguntas están en el centro de la búsqueda de comprensión de nuestros orígenes y subrayan mucho de la afirmación de una cultura no europea en el corazón de la historia y geografía dominicana. La pregunta es: ¿Por qué no nos enseñan sobre esos que vinieron antes de nosotros? (xi)

La niña del poema le cuestiona a la maestra sobre su identidad, pero no queda satisfecha con su respuesta. El viento que ulula representa esa insatisfacción, esa inquietud. La niña, por lo tanto, sale de la geografía dominicana y entra a la de la diáspora: "Antes el amor era reuniones/ libros, trenes, oratoria/.../ y el auto-exilio... 'la línea'./ Sólo la niña, o cuando la niña/ asomaba en torbellino la cabeza/.../ ignoraba al marido y escribía/ en el blanco impecable.../ volvía el mar como un rugido de epiléptico/.../ y un extraño ulular traía el viento." (66) La diáspora le ha permitido una nueva perspectiva que, aunque apenas iniciada, le abre nuevas posibilidades de

interpretación. El mar sólo puede volver en su mente, en el deseo de encontrarse, y por esto sucede el ulular del viento. Anuncia en su leve sonido que algo se acerca, que ya pronto se va a lograr el encuentro.

El encuentro irrumpe en el canto "3": "Reinaban en el imperio del cuatro *las paredes*/ pero llegó con *la brusquedad de los tambores*/ con la *lejanía sensorial de lo cercano*/ la insomne aparición de la extrañeza/.../ *Ochún y Yemayá y la pregunta*." (67, subrayo). La voz poética alude, primero, a la casa en donde sucedió el primer encuentro en "Boca de Yuma", para luego recalcar en el impacto de la llegada imprevisible de los orishas, llegada que ya se sentía. La figura que previamente pertenecía al otro, que no estaba en el imaginario dominicano, se descubre dentro de la misma voz poética bajo las orishas reinantes del agua. La imagen del mar, del viaje desde el agua, del río, responde a esta convocación religiosa que anuncia su presencia constante y latente.

Es así como, a modo de reflexión en el agua, el canto "4" revela la identidad que se busca en el primer canto:

> Entonces la identidad era palmeras
> mar, arquitectura
> *tambores, Yemayá y Ochún*
> y la temporaria paz del agua.
> *Agua-cero*
> *como el circular origen de la nada*.
> Y un extraño ulular traía el viento. (68)

Se da, entonces, un renacer en el que se añaden, junto a los elementos de la identidad que se dan en el primer canto, un cuarto elemento que no se tomó en cuenta: la

herencia africana. Dentro de la nueva realidad, y gracias al distanciamiento que logró dar la diáspora, se reconoce parte del ulular del viento, ese vacío histórico que se negaba desde hacía mucho.

Sin embargo, en el canto "6" este reencuentro se ve amenazado: "la identidad y el amor ya unidas/ eran palmeras, mar, arquitectura/ tambores, Amílcar, Yemayá y Ochún/.../ *pero* un extraño ulular traía el viento." (70) El ulular del viento se presagia por medio de la preposición adversativa "pero" en vez de la anterior conjunción "y", lo que proyecta una posible advertencia de que no todo puede caber en la realidad que se quiere tener. Así, en el canto "7" la voz poética se pregunta: "y entonces/ la identidad y el amor eran palmeras/.../ y la absurdidad del ¿esto es?/…/ ¿Esto es? como un cadáver implorante...." (71) El verso "¿esto es?" demarca la diferencia de dos dimensiones, de dos geografías: la intimidad del yo versus la realidad fuera del yo. La propuesta de reconocimiento y afirmación de la herencia africana, hasta el momento, se ha dado dentro de la casa, en la intimidad del yo. La imagen del viento proyecta la posibilidad de una integración fuera de esta intimidad. Sin embargo, que este reconocimiento de la herencia africana suceda así, todavía es difícil debido a los prejuicios en la República Dominicana.

De esta manera, el canto "8", conclusión de este largo poema, comienza con la amenaza de las sombras del pasado: "Espejo proyecto la isla al cosmos su esfera/ y la sombra, en reflejo." (72) Sin embargo, el optimismo que se sintió en Guinea-Bissau regresa e intenta recomponer la historia nacional dominicana: "como una barrena gigantesca/ redondeo los bordes./ Se volvió la isla una pelota/ en manos de una gran ronda de maestras,/ carpinteros, campesinos.../ una pelota en manos de una gran

ronda de escolares/ ¡Esto somos! ¡Esto eres! Una rueda/ aplastando –sin violencia- el ¿esto es?" (72) La diferencia entre las geografías de la intimidad y lo exterior se quiebra en la acción que gente común, profesionales y no profesionales; el pueblo dominicano, puede lograr al unirse. La herencia africana se reconoce, se grita -"¡Esto somos!"- y se identifica -"¡Esto eres!"- para finalmente liquidar la pregunta: "¿esto es?".

La voz poética concluye su viaje y ofrece el mapa del mismo en estos dos poemarios. Con Viaje desde el agua y Un extraño ulular traía el viento, Vicioso concluye la aventura que Compadre Mon y los sufrimientos de Pulula presagiaban. No es solamente declarar y afirmar como un observador o narrador histórico, delimitar la geografía y dejarla crecer en el mito popular tal y como presenta del Cabral. Vicioso propone que es necesario adentrarse en la experiencia, hacer el viaje personalmente y tratar de definirse para encontrar al otro dentro de sí mismo. Las circunstancias históricas de la poeta le permiten esta expansión, pero no deja de ser un viaje que se comenzó en el complejo Negrismo dominicano. Las divinidades que resaltan en el redescubrimiento de la herencia africana no forman parte de la imaginería dominicana, pero sí del movimiento que propuso como tarea primordial rescatar su cultura. La poeta retoma los planteamientos religiosos y no religiosos y los trae a la experiencia contemporánea, especialmente desde una perspectiva femenina, y se integra al discurso caribeño.

Geografía de una identidad caribeña: Internamiento y Eva/Sión/Es

Tras definir los puntos geográficos que comienzan a identificar a la voz poética que crea en sus primeros dos poemarios, Chiqui Vicioso publica su tercero, Internamiento, en 1992. Siete años después de Un extraño ulular traía el viento, inicia una nueva década y, para América Latina y el Caribe, el año significativo de la

celebración de los 500 años del “descubrimiento” o “genocidio” de América por el imperio español. Múltiples perspectivas se expusieron en los foros públicos, en periódicos, en congresos y revistas. En ellos se intentó dar una definición al impacto que tuvo este movimiento trasatlántico y cuánto había sobrevivido su influencia. Mientras que en países como México y Perú se condenaba la intervención española en América como un genocidio, en Puerto Rico se celebraba una Gran Regata de participación internacional que seguía la ruta de Colón hacia el Nuevo Mundo, y en República Dominicana se comenzó la construcción de un faro con el nombre de Cristóbal Colón, símbolo de la hispanofilia dominicana[25].

Dentro de este contexto político y social de manifestaciones públicas contradictorias, la aparición de un poemario como Internamiento no deja de ser paradójico. La propuesta en el título no es hacer una manifestación visible de sus emociones íntimas, sino un quehacer activo interno e íntimo de construcción de la identidad. Internamiento responde a una exploración íntima que ratifica la identidad de Vicioso como mujer, dominicana y poeta. Las ciudades de Santo Domingo y Nueva York funcionan como pilares de un puente que comienzan a delinear la geografía caribeña que se sugiere al final de Un extraño ulular… y se propone en Un viaje desde el agua. La herencia africana reconocida en estos primeros dos poemarios no queda de lado en el tercero. Sin embargo, no hay que mencionarla directamente. Está presente en las imágenes del paisaje y en la búsqueda interior: en la casa y en la diáspora y en el reconocimiento de sí misma como voz poética. Para el tema principal de esta

[25] El hispanismo en Puerto Rico y República Dominicana tuvo un profundo impacto en el imaginario nacional. Por ;a desaparición de un componente autóctono, contrario a México y Perú, varios grupos sociales intentaron definir la nación a través de uno de los grupos raciales. El español fue el más favorecido por los grupos más aventajados –criollos- debido al provecho económico que esto representaba.

investigación, este poemario no sirve de evidencia clara pues el rescate afro-dominicano no se presenta de manera directa. Sin embargo, cabe como puente discursivo y poético para lo que se presentará en su última publicación. Romper el canon es la última propuesta que trae y que sirve de puente para reafirmarse como creadora y parte del discurso caribeño en su último poemario.

El quiebre con el canon lo realiza en el diálogo que entabla con el poema de Pedro Mir “Hay un país en el mundo”. Mir presenta en su poema una República Dominicana contradictoriasin escapatoria de su miseria, a pesar de su belleza y su potencial agreste: “Algún amor *creerá*/ que en este fluvial país en que la tierra brota,/ y se derrama y cruje como una vena rota,/ donde el día tiene su triunfo verdadero,/ *irán* los campesinos con asombro y apero a cultivar/ cantando/ su franja propietaria./ Este amor/ quebrará su inocencia solitaria./ *Pero no*.” (10, subrayo) Vicioso, por su parte, le pregunta a Mir en su poema “Incertidumbre”: “*Yo que apenas sé*/ de un olor/ de ciertos balcones/…/ *Yo que solo sé*/ como corteja el viento estas aceras/…/ Yo que apenas sé/ que no se puede/ definir lo que define/ Ya sé Don Pedro/…/ cuando entre libros, planos/… ustedes se ponían de acuerdo/ para ajusticiar a Trujillo/…/ Pero… ¿cómo/ -me hago-/ si usted anuncia/ que no hay un país en el mundo?” (29-30) La voz poética se presenta, siguiendo el modelo de Sor Juana, como ignorante. Reconoce la experiencia de Mir, pero le cuestiona cómo puede definirse a través de un país de males, de dónde sujetarse para recrear la identidad. Vicioso deconstruye la negatividad del canon para poder reconfigurarlas positivamente en su propio discurso como mujer. La República Dominicana ideal no existe, por lo que es necesario describir la que sí y

redescubrirla a través de reconocer todos sus componentes, incluyendo la herencia africana.

La autora inicia este redescubrimiento en su poemario Eva/Sión/Es. Ésta es una colección poética compleja. En comparación a las publicaciones anteriores, es muy breve. Solo contiene cuarenta y tres poemas de no más de diez versos cada uno. La publicación de este libro se hizo en tres lenguas: español- inglés-francés, lo que le permite llegar a múltiples lectores caribeños. Daisy Cocco de Filippis comenta en la introducción a esta colección: "Eva/Sión/Es, la última creación de Chiqui Vicioso, es la evolución natural de su acercamiento a la cultura que la rodea, al Caribe plural y lingüísticamente híbrido al que pertenece. En el corazón del poemario subyace el misterio que existe en la vida cotidiana de estas islas…." (xiv) Tras proponer un mapa de la búsqueda identitaria en sus primeros dos poemarios y entablar un puente de identidad personal en el tercero, ésta última presentación intenta ofrecer una lectura del Caribe en la que la definición pautada de la voz poética se integre con naturalidad.

El juego lingüístico que Vicioso recrea en el título anuncia dos planteamientos: por un lado, que algo se va a "evadir"; y, por otro, al quebrar la palabra, que se va a introducir a "Eva", a "Sión" y que ambos "Son". Rosario Candelier comenta sobre este título:

> … EVA, como nombre de mujer, en representación del género humano; SIÓN, como nombre de ciudad, en representación de la sociedad y su organización social; y ES, como verbo copulativo, en representación de la Divinidad.
>
> En tal sentido, el mismo título del poemario me sugiere de inmediato tres dimensiones: una dimension social, que tiene que ver con la condición humana; una dimension natural, que tiene que ver con la condición cósmica; y una dimension sobrenatural, relacionada con lo divino mismo. (www.cielonaranja.com/viciosochiquibruno.htm)

De esta manera, el título anuncia no sólo tres lecturas, sino tres partes en que los poemas se pueden organizar. Si se siguen los referentes que la poeta ya nos ha dado en sus primeros tres libros, es posible determinar que lo que la voz poética va a sugerir es una definición de la identidad de Eva, su integración y desarrollo dentro de la geografía –Sión- y cómo finalmente se va a desenvolver, va a ser –Es- en su conclusión.

El poemario abre con un epígrafe de José Lezama Lima: "*Todo tendrá que ser reconstruido*, intencionado de nuevo, *y los viejos mitos al reaparecer*, nos *ofrecerán* sus conjuros, sus enigmas, con un rostro desconocido." (1, subrayo) Tras la propuesta de un mito anterior, Compadre Mon de Manuel del Cabral, este texto no sólo va a sugerir un nuevo mito, sino que lo va a renovar. La insinuación es que ya ha habido una ruptura y es necesario reestructurar todo de nuevo. Tras esta propuesta mitológica, el poemario comienza con una imagen caótica del paraíso: "Nadaban los peces/ fuera del agua/ y era común/ coincidir con los pájaros/ en las raíces de los árboles." (3) En el momento de la creación, todas las manifestaciones de la naturaleza se confunden entre sí. El cielo y la tierra no están limitados, no hay una geografía posible. La voz poética, por lo tanto, evade definir un lugar, pero "se instala en el [sic]Mundo primordial, el [sic]Mundo de los orígenes… en ese estado prístino de lo viviente donde aparece Eva…" (Rosario Candelier, www.cielonaranja.com). Está, entonces, en el principio del mito y, de cierta forma, convoca el primitivismo, la renovación de los orígenes que el Negrismo propuso. Esta dimensión cósmica y mitológica se destaca más en el canto "III" cuando la voz poética convoca a diferentes divinidades que finalmente presentarán a Eva: "Ruah, K'i, aliento divino/ Kalpa y Purlaya/ los nueve soplos del principio/ arcoiris

del Hamsa/ alianza entre Dios y su creación/ de donde Eva es originaria." (4) Esta introducción de Eva a través de diferentes creencias –hebrea, hindú y cristiana- fija una multiculturalidad que se va a mantener a través del poemario.

De un cosmos desorganizado, la voz poética pasa a desplazarse por geografías específicas en las que encuentros y conflictos culturales han posibilitado su origen: "Ouessant/ Surija/ Tula/ Altares cincelados por las olas/…/ Pointe-à-Pitre…." (5) Nuevamente, Vicioso recurre a la imagen del viaje, del desplazamiento, para construir una definición identitaria. La Eva de este poemario, igual que la Eva bíblica, peca, pero su pecado no es comer de la fruta prohibida, sino decidir que su lugar no es el que tiene originalmente, por lo que se traslada de uno a otro.

En el canto VII, este viaje toma una nueva ruta que acerca a Eva al Caribe: "Carta de ruta/ blanca estela/…/ *Auroboros*/ océano de nueve espirales/ istmo verde/ *en la desembocadura del Ozama*." (6) El "auroboros" es símbolo de totalidad en múltiples culturas, en el que una serpiente se muerde su cola y reproduce un círculo. Este círculo también simboliza evolución y continuidad, el movimiento constante del universo. Por lo tanto, el que Eva se encuentre con este símbolo en su viaje es una representación visible de la necesidad del constante cambio. Como en el encuentro con orishas en "Boca de Yuma", la voz poética llega a la desembocadura del Ozama, río en la ciudad de Santo Domingo. Así, en el canto "IX" sucede la reunion:

> Relámpago dentado
> Olas
> Tempestad
> Marea
> Furia del rocío

Damballah Weddó, piedra de rayo

Serpiente de colores que se alimenta de los mares. (7, subrayo)

Damballah es el loa de la creación y su símbolo, como el auroboro, es una serpiente. Es parte de las divinidades del vodú y se manifiesta sincréticamente con Moisés, hijo del agua, por lo que su lugar está en este cuerpo líquido. La voz poética, finalmente, reconoce la importancia de este loa en su viaje. El diálogo con el gagá dominicano que se dejó de lado en el segundo poemario, comienza después de haberse consolidado el redescubrimiento de la herencia africana. Ya hay una aceptación anterior de la negritud que ahora se hace más local y puede reconciliarse con el lugar de origen de la poeta. El hecho de que Eva entre en contacto con este espíritu es una manera de que el Caribe entre de manifiesto y, más aún, que la República Dominicana y Haití se unan en un mismo discurso.

Poco a poco, la figura de Eva se ha ido definiendo. Ha abandonado la mitología y entra en contacto con geografías más específicas. Este movimiento, sin embargo, no es armónico. Primeramente, requiere romper con lo anterior, como dice en el canto "XI": "*Roto el cubículo de cristal*/…/ fuego liberado/ *vaivén de fragmentos*/ anunciando de lo firme/ las nostalgias." (8, subrayo) Crear una identidad implica recrearse en la diversidad. Esto es un proceso doloroso que Vicioso ya expresó en Internamiento. La voz poética de Eva lo entiende y lo representa en el mito de Alcione y Keyx[26]: "donde yo Alcione/ sigo en la búsqueda de Keyx/ *sin importar que los nidos de nuestro yacer/ sean barridos/ una y otra vez/ por el oleaje implacable*." (9, subrayo) En analogía con el

[26] En la mitología griega, Alcione y Keyx eran admirados por los dioses por el amor que se tenían. Se comparaban con Zeus y Hera, lo que enfureció al rey de los dioses. Para castigarlos, Zeus provoca una tormenta en la que Keyx muere. Alcione espera por él y finalmente, ayudada por la clemencia de los dioses, lo encuentra, muerto, en la orilla. Alcione se suicida y Zeus, compadecido, transforma a la pareja en aves marítimas.

sufrir del Caribe, la voz poética va a confrontar cualquier circunstancia con tal de encontrarse y definirse. Esto, por lo tanto, la lleva al destierro, alusión del auto-exilio, por lo que Eva, "[d]esplazada de [su] tribu/…/ decid[e] desatar [sus] velas/ y construir[s]e un mar/ a la medida" (12). Ella se hace cargo de su destino y finalmente se acerca al Caribe: un lugar donde "el viento/ susurró el nombre de una isla" (13).

El destino aludido se describe en el canto "XXI": "el mar comenzó a hablarme del Caribe/ de los árboles desprendidos por el viento/…/ de dispersos cristales/ del pavoroso silencio/ después del primer azote…." (13) Este Caribe que se introduce también es un lugar que puede verse a merced de los dioses –Juracán, dios taíno aludido en el verso "de los árboles desprendidos por el viento"-, pero que es concreto, lo que le da a la voz poética un cuerpo que todavía no poseía. Así en el canto "XXII" revela: "Furor de los verdes y los azules/ guerra entre el agua y el aire/ *donde el cuerpo es lo firme/ es la víctima*." (14) El cuerpo es el que recibe los embates, la tormenta que ha padecido Eva hasta el momento. De esta manera, en el canto "XXIII", dice: "la memoria del desamor y de sus/ lutos/ me acogió en sus asilos/ y comenzó a minarme/ una a una." (14) Todas las mujeres mitológicas que habían conformado a la voz poética –Apsaras, Alcione, Eva- ahora se diseccionan, se fragmentan al llegar a este nuevo lugar y, como establece en el próximo canto, se convierten en islas: "*Toda dolor/ toda islas*/ patria de un interior/ donde el único dintel/ es lo azul de mis nostalgias/ la ingrávida/ esterilidad de la memoria." (15, subrayo) Al descubrirse una nueva identidad, lo anterior comienza a olvidarse y la voz poética empieza a renacer.

La nueva identidad se absorbe y se reencuentra con las imágenes de los poemarios anteriores. La Eva que la voz poética de Vicioso revela es una síntesis del

viaje, de la demarcación geográfica, del encuentro con la herencia africana y de la ruptura poética con lo anterior. Es una resignificación de sí misma como creadora, como sobreviviente del Caribe. De esta manera, en el canto “XXVI” establece: “soy todas las Juanas/ la que salta y topa los cañones/…/ la que escribe sus renuncias/ con la misma tinta/ de la que es esclava.” (16) Esclava de la escritura, de la manifestación poética, la voz lírica se nombra y se construye en el canto “XXVII”:

> Sherezada
> Sobrevivo las mil y una noches
> Del insomnio
> Oyá del ulular del viento
> De Ochún
> De Yemayá
> Hija y ahijada
> En la ruta de las esclavas
> Reencontré a mis madres
> Tengo de ellas la rebeldía del pelo
> Y el difuso color
> De las arenas sin playa. (16)

Como ocurre en la poesía de Ángela María Dávila, la voz poética se identifica con la autora, con Sherezada Vicioso, y usa su nombre para resignificarse. Al igual que las abuelas en los poemas de Nancy Morejón y Dávila, aquí Vicioso revalida a las antecesoras negras y esclavas que se manifiestan a través del cuerpo. Recordando las experiencias que manifiesta en su testimonio “Dominicanyorkness”: reconocer la mulatez dentro de una cultura que constantemente ha negado la negritud es un paso

gigante en la reconfiguración de la identidad. Este rescate cultural, sin embargo, no deja de tener resistencia: “Eva mulata/ de la violenta salvaguarda de mis ancestros/ *sólo heredo el silencio/ de las víctimas….*” (17, subrayo). Tras identificarse plenamente la figura de Eva como cuerpo, como creación, ahora comienza la transformación de la geografía, del lugar en donde vive y se recrea. Hay que llenar el silencio y el vacío histórico que ha quedado de los ancestros.

Esta metamorfosis comienza en el cuerpo, pero tiene el fin de proyectarse a otros horizontes. De esta forma, en el canto “XXXIII” se expresa: “Tengo el útero por frontera/ del África/ Asia/ Europa/…/ de lo que he sido/ y renacido/ resonancias.” (19) La experiencia de la travesía mitológica, el encuentro con las variantes divinas de estos tres continentes, se fusionan en las entrañas de la Eva mulata, de su cuerpo, y se convierte en un ente híbrido, cónsono con la experiencia del Caribe como puerto de entrada de la colonización. Al igual usa elementos parecidos a los de Dávila, en estos versos también hay una similitud con la “Mujer negra” de Nancy Morejón. La historia de la mujer esclava se rescata a través del poema de la autora cubana, y Vicioso recalca esta historicidad dentro de un ambiente mitológico. Sin embargo, el discurso mítico cruza la frontera de la historia, pues el útero de Eva contiene las tres experiencias de emigración del Caribe. Su planteamiento es establecer un discurso sincrónico en el que las tres etnias se unen en el mestizaje y, tal como en “Mujer negra”, enfrentan un futuro en común.

La poeta inicia, así, la manifestación de la geografía de Sión, ya no como lugar mítico y bíblico, sino como un pueblo cercano: “Caminos de azúcar/ trenes/…/ del batey conozco los infiernos/…/ en islas sin estaciones/ Sión de los condenados/ colina

convertida en valle de lágrimas.” (21) Los embates de la colonización en el Caribe se yuxtaponen al universalismo de Sión y recrean una nueva mitología. Sión fue la última fortaleza conquistada por David y, de acuerdo con las interpretaciones judías, el lugar de origen de Israel como el pueblo elegido por Dios. En el Caribe, esta creencia fundacional se adapta en el rastafarianismo, culto religioso jamaiquino. Sión pasa a ser la tierra prometida de Etiopía, el lugar utópico africano, a donde la comunidad negra en la diáspora va a regresar para liberarse de la influencia de los opresores. Dentro de la formación del imaginario del que partió el Negrismo, Etiopía también era el lugar demonizado por la perspectiva de la supremacía blanca del que surgían los negros más violentos y que, en la esclavitud, se formaban en los líderes de las revueltas. De cierta forma, esta caribeñización de Sión es consistente con el rescate cultural que Vicioso quiere representar en su poesía. Sin embargo, el énfasis que hace de esta geografía mitológica no se limita al rescate de la negritud, sino que se amplía en el mestizaje. Para ella, el origen del Caribe está justamente en la hibridez, en los conflictos culturales, y en las consecuencias del autoritarismo.

Poco a poco, la voz poética ha ido transitando de lo universal, a lo regional caribeño, asentándose, finalmente, en lo nacional: “Del Generalísimo/ solo permanecen en la memoria/ charreteras/ kepis/…/ Desfilábamos/ rindiendo culto al Benefactor/…/ que anunciaba/ nuestro inminente final como doncellas….” (21) El mito de Trujillo como el “Benefactor” se rompe en el otro mito del “Generalísimo” como violador de niñas. Eva se identifica con estas “doncellas” y expone la violencia del trujillato desde una perspectiva personal que tiene la facultad de trasladarse al plano colectivo. La dictadura de Trujillo violó, simbólicamente, a la totalidad de la República Dominicana.

Este es un tema que también se retrata en la nueva narrativa dominicana, como en las novelas de Julia Álvarez, Junot Díaz y Mario Vargas Llosa.

A consecuencia de esta nueva violencia, otros viajes comienzan y nuevas diásporas se abren camino: “De este lado del Este/ en balsas desmemoriadas del mar/ otros Hatueys/ y otras Anacaonas/ intentan atravesar el Leteo/ sangre que por fin se auna/ en las fauces del Canal de la Mona.” (22) Contrario a la diáspora presentada en los primeros dos poemarios, ésta que sucede no tiene un propósito de re-descubrimiento. A modo del lago del Leteo, del lago del olvido en la mitología griega, los “Hatueys” y “Anacaonas” –figuras históricas de la colonización a los taínos en República Dominicana-, quieren dejar atrás la violencia y el desamparo. La travesía re-comienza, ya no como un medio de búsqueda de la identidad, sino como una manera de reinventarse, de volver a ser, de conjugar el verbo como “ES”. De esta manera, se manifiesta en el canto “XL”: “Emplumada la serpiente/ busca nuevos Adanes/ en la fragmentada inocencia/…/ Quetzalcoatl se muerde a sí misma/ frente a un muro de lamentos.” (23 Quetzalcoatl, dios principal en la cosmología mesoamericana, sustituye al auroboro. La mitología latinoamericana ahora también forma parte de esta reinvención.

Del Caribe se pasa entonces a América Latina, y de ahí, otra vez, la voz poética se redefine desde mitologías universales:

Yang y Yin
Cástor y Polux
Nuevamente Eva en el costado del Adán original
Animus-Anima
Cielo y tierra

Eva sin el anillo de Polícrates

Sofía

Caribeña Afrodita Urania

Pieza magistral de Arte Regia. (23)

El encuentro de los opuestos, sin embargo, contrasta con los lugares idílicos de los cuales partió el primer viaje de Eva. Tras la diáspora y el olvido, la voz poética define a su Eva mulata en una contradicción que, al final, se funde en “Arte Regia” o la unión de los opuestos originales, masculino y femenino. Por lo tanto, la figura emblemática de la Eva del Caribe, aunque de apariencia femenina, representa al todo; es el auroboro.

Junto a esta unión de opuestos cosmológicos y míticos, surge una unión más cercana a la realidad de la Eva mulata: “Trompetas de Jericó:/ De la risa de la mujer y la niña/ Surge de los escombros el llanto/ Una Quisqueya de azúcar/ Un Aytí de pájaros y soles.” (24) La geografía aparentemente disímil e históricamente conflictiva de la República Dominicana y Haití se funden en el lugar *ab origen* de su mitología particular: la taína. Los primeros pobladores de La Española le llamaban Quisqueya al este y Aytí al oeste, dividiendo la isla por su geografía disímil, pero conviviendo. Contrario a la idea indigenista del trujillato, Vicioso no usa esta mitología para recrear una diferencia, sino para unir los dos países de La Española. Las “trompetas de Jericó” representan la destrucción de esta idea de división, pero contrario al Jericó bíblico, no se abandona la posibilidad de reestructuración y reconfiguración. Los últimos versos aluden a una unión potencial y a un entendimiento recíproco. De esta manera, y en este entendimiento de la posibilidad de recreación en la consolidación de los opuestos, la voz poética cierra el poemario: “Némesis/ que nos arrastra/ a la salada libertad.” (25) EVA, reconfigurada en su mulatez y en la frontera de su identidad con África, Asia y

Europa, reconocida en sus antecesoras a través de su cuerpo, habita y transforma a SIÓN, geografía que tuvo que sufrir embates, pero que ES posible conciliar en la negociación de los opuestos.

Eva/Sión/Es no concluye la búsqueda que comenzó en Viaje desde el agua. Muy al contrario, al destacar y volver constantemente a la imagen del auroboro, a la serpiente que se muerde su cola, subraya el hecho de que no hay conclusiones posibles. La única forma de salvarse, de recrear un mito fundacional, está en el constante ir y venir, en la persistencia de la travesía y la incesante exploración del conocimiento.

Vicioso crea y se hace parte de una mitología que no quiere evadir, sino que quiere rescatar esa parte de la República Dominicana olvidada. En sus primeros poemarios lo hace a través del reconocimiento de la herencia africana, y en la plenitud de ésta en la exposición lírica de este poemario incluye a la isla en el discurso caribeño. El viaje desde el agua concluye en una argumentación que no da soluciones, sino que mantiene el cuestionamiento constante tanto de los mitos como de la historia.

Tercera Característica del Negrismo Femenino: La Relocalización y Transculturación Geográfica

El complejo Negrismo dominicano rescató la figura del haitiano como parte de la sociedad de la Española. La marginalización y negación de la herencia africana llevó a negar rotundamente cualquier relación con la nación vecina. El Trujillato marcó los límites entre los dos países drásticamente con la masacre de 1937 y la herencia de la "jerga trujillista" acalló cualquier disención en esta imagen del país. Sin embargo, los tratamientos literarios como los dados por Manuel del Cabral en Trópico negro y Compadre Mon logran dar el primer paso de un rescate cultural necesario para la

inclusión de la República Dominicana como parte del Caribe. La distancia de la voz poética como observador permitió las primeras demarcaciones geográficas de una isla que no era tan dividida como aparentaba. Es en Compadre Mon donde se llega a esta integración de fronteras al representar al haitiano como amigo, como igual al dominicano en cuanto a sus relaciones, creencias y modo de ser. De todas formas, y marcado por la censura del Trujillato, muchos detalles de este rescate todavía colindaban con los prejuicios.

Sherezada “Chiqui” Vicioso plantea en su poética que el otro –el haitiano- no es tan diferente de uno mismo –el dominicano-, y que ambos coexisten en la misma persona. A través de los poemarios analizados, es posible ver cómo la identidad de la voz poética se desplaza entre geografías, en el triángulo de la travesía personal entre Santo Domingo, Nueva York y Guinea Bissau. En el contexto dominicano estos tres puntos se proyectan como República Dominicana, la diáspora y Haití. Estas demarcaciones permitieron a la voz lírica definirse por medio del paisaje, tanto externo como interno, y finalmente reencontrarse con la herencia africana. La ciudad -Santo Domingo y Nueva York- sirvió de puente para aclarar el discurso personal, para romper con las tradiciones líricas y temáticas que se cuestionan en la “celebración del Quinto Centenario”. La solución, por lo tanto, se encontró en el quiebre total, mas sin olvidar otras voces que pertenecieron a ese pasado como, por ejemplo, las voces femeninas. Así, finalmente, en un viaje de encuentros mitológicos y cosmologías diversas, el discurso local se hace parte del Caribe, de la región caribeña total, y se redefine constantemente.

La geografía dominicana, la frontera y la violencia que la distingue, dentro de la poética de Vicioso pasa por una transculturación al escoger los elementos que la van a redefinir constantemente. Éstos se encuentran en la aceptación e identificación de los opuestos, en la constante negociación de una identidad que, al final, se comparte de un lado y otro de la sierra. Su voz poética reúne los elementos que del Negrismo sobrevivieron al anti-haitianismo y la negación de la raíz africana: la mujer, las ceremonias del vudú, el regreso a los orígenes y el reconocimiento de un conflicto fronterizo que necesita solución. Al presentar estos temas en sus versos, Vicioso reconfigura, adapta y revalida el discurso de una negritud eludida y la trae al primer plano de las “evasiones”, recrea la geografía histórica, y se relocaliza en el espacio de los conflictos para defender, con optimismo, las posibilidades de la conciliación como Caribe.

CHAPTER 7
CONCLUSIONES: LA POSIBILIDAD DE UN NEGRISMO FEMENINO

Las poetas consideradas en esta investigación proponen una lectura nueva del Negrismo clásico de la década de 1930 a 1940. Desde su propio contexto histórico y social, cada una presenta un acercamiento a este movimiento poético y lo transforma. Esta transformación la logran a nivel discursivo y estructural, y rescatan las afirmaciones políticas que la poesía negrista defendió en su momento. Esta innovación puede definirse, por lo tanto, en lo que yo llamo el Negrismo femenino.

Antes de entrar en una discusión más específica de estas ideas, vale la pena repasar las exposiciones realizadas a través de este estudio crítico. El Negrismo fue un movimiento innovador en cuanto a la definición nacional y cultural del Caribe. A través de la poesía que se produjo durante las décadas de 1930 y 1940, logró introducir un discurso nacional distinto al propuesto por las élites criollas. Contrario a la defensa que se hacía de la herencia hispanista, el Negrismo evidenciaba la influencia de la cultura africana y redefinía la posición del negro en la sociedad. El primer acercamiento que este movimiento hizo de la figura del negro apuntaba a su exotismo rítmico y corporal. Sin embargo, la propuesta que poetas como Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y Manuel del Cabral presentaron no se basaba en una representación prejuiciada y unidimensional. El exotismo y la exaltación del cuerpo, el ritmo y las onomatopeyas fueron estrategias discursivas que buscaban atraer al lector a una realidad con las que convivía hacía mucho, mas no tomaban en cuenta. Además, recrear esta proyección performativa en su poesía rompía con los postulados poéticos anteriores –el romanticismo, por ejemplo- y adentraba la literatura del Caribe en nuevos modos de expresión más cercanos a la vanguardia. Los poetas desarrollaron estas

consideraciones locales y comenzaron una literatura fundamentalmente caribeña que marcaba la diferencia con las definiciones literarias latinoamericanas. El discurso del mestizaje surgió como estandarte de este movimiento, ya que retrataba la realidad racial mixta del Caribe. El Negrismo se transformó en un movimiento de matiz universalista, pues desde su particularidad los poetas explicaban una realidad que podía traducirse a otros lugares en donde sucedía un enfrentamiento cultural.

La poesía de Nicolás Guillén, por un lado, rescataba la actividad del negro en la historia, especialmente a nivel cultural. En sus poemas, retrataba personajes que se veían en la vida cotidiana de la Cuba de su época, pero a los que se les negaba un espacio singular dentro de la manifestación nacional. Por otro lado, Luis Palés Matos se distanciaba un poco de este quehacer cotidiano, pero sin abandonar el rescate de la cultura africana. Su poesía se enfocaba en el primitivismo, en el origen cultural africano que todo individuo en el Caribe hispano posee de una manera u otra. A través de referencias oníricas, imágenes de ceremonias religiosas, alusiones a orishas y bailes, Palés Matos propone que la herencia africana se revive y se postula como parte activa dentro de la construcción nacional en Puerto Rico. En la República Dominicana, sin embargo, este rescate abierto de la influencia africana no se dio con tanta fuerza debido a la dictadura de Trujillo. Manuel del Cabral, como poeta representativo del movimiento, tuvo que recurrir a lo que llamo un quiasmo discursivo. Rescató, primeramente, la figura del haitiano para, así, presentar la influencia africana en la República Dominicana como algo positivo y que no podía descartarse. Mediante estas propuestas de rescate cultural africana que se manifestó, estos poetas lograron

consolidar un movimiento representativo del Caribe que, finalmente, llegó a formar parte del canon literario latinoamericano.

El potencial de la poesía negrista dentro de las historias literarias, no obstante, no llegó a realizarse completamente. Dentro de ellas el Negrismo pasó a ser una parte marginal del canon. El movimiento sólo era valorizado por el uso de las onomatopeyas y la representación artísticamente exótica del negro, o la evolución poética de Guillén al convertirse en el primero –y a veces considerado como único- poeta social que surgió del movimiento negrista. Así, el interés de reivindicación social y política que el Negrismo tuvo en sus inicios comenzó a perderse en una lectura puramente exótica. Su poesía se proyectó, entonces, como casi racista y de poco impacto social, contrario a los discursos paralelos de la Négritude francesa y el Harlem Renaissance estadounidense. Consecuentemente, y debido al impacto que tuvo en el Caribe la lucha de los derechos civiles en los Estados Unidos, la crítica de 1960 descartó al Negrismo de los discursos de la negritud. Dentro de este marco crítico, la inclusión de poetas blancos en el movimiento se vio como una afrenta al rescate de poetas y autores negros y a la formación de una literatura fundamentalmente afrolatinoamericana o afrocaribeña. De esta manera, el discurso del mestizaje se catalogó como medio de represión de las verdaderas manifestaciones africanas.

La mayoría de estas definiciones y expresiones críticas provinieron de la academia norteamericana, que fue la primera en instaurar los estudios afroamericanos como disciplina y los impuso a América Latina y el Caribe. Las lecturas que hizo esta crítica sobre la figura del negro en la literatura caribeña respondían a la realidad birracial en Estados Unidos y no al movimiento poblacional que hubo en el Caribe a

consecuencia de las múltiples migraciones a la región durante la colonización. La realidad racial en Puerto Rico, Cuba y República Dominicana se distancia de la división dicotómica entre blancos y negros que se mantiene en Estados Unidos. Esto es debido a que el concepto de “raza” es amplio en el Caribe, y en muchas ocasiones interfiere con la distinción de clase social. La movilidad social que hubo durante la colonización le permitió al gobierno del imperio español manipular a los esclavos y trabajadores. Con el fin de evitar las revueltas, por ejemplo se les consentía a los esclavos tener sus propias celebraciones en los días de festividades religiosas. Esto dio como resultado un sincretismo evidente en la santería cubana o el rará dominicano, donde las divinidades cristianas se fusionan con las africanas, resultando en una nueva manifestación. Por lo tanto, esto posibilitó un mestizaje profundo, no sólo biológica, sino también culturalmente. Es así como en la crítica más reciente se comenzó a tomar en cuenta el concepto de transculturación.

El término transculturación surgió de la antropología a finales de la década de 1940. Fernando Ortiz fue el primero en notar la necesidad de un concepto que identificara con precisión la amalgama cultural y social que Cuba y, por extensión, el Caribe, había experimentado a través de los años desde el descubrimiento. Por medio de un acercamiento a la vez erudito y poético, Ortiz define en su concepto de contrapunteo entre el tabaco y el azúcar los factores socioeconómicos y culturales que tuvieron como consecuencia el mestizaje caribeño. Su aportación primera influyó en la crítica que desde América Latina y del propio Caribe comenzó a surgir con el fin de explicar los encuentros y desencuentros que atraviesan culturas disímiles y fronterizas. Ángel Rama, Antonio Benítez Rojo, José F. Buscaglia y Silvia Spitta son sólo algunos

de los críticos recientes que intentan redefinir la historia literaria de América Latina y del Caribe utilizando el concepto Ortiz, pero añadiéndole sus particulares puntos de vista y adaptaciones.

La transculturación -al igual que el proceso que describe- es un término que también posibilita reformulaciones y movilidad en su significado. No es una aplicación teórica conveniente sino necesaria. La cultura, al igual que la sociedad en la que se manifiesta, no es permanente en sus expresiones. A través de los años se acomoda a nuevos hechos históricos, al igual que a los discursos que estos proponen. Las influencias multiculturales en el Caribe, a consecuencia de las emigraciones debidas a la trata negrera y al contrabando, se pueden explicar y entender por medio de la aplicación de la transculturación y, a la misma vez, sirven para identificar y definir esta región.

La genealogía crítica y terminológica de la transculturación presentada en el capítulo 1 de esta investigación demuestra cómo la literatura del Caribe hispano, contrario a otros países latinoamericanos, carece de una interpretación fija. Aplicado el concepto más específicamente a la poesía del Negrismo, ésta se entiende de formas diversas a través de las diferentes historias literarias, antologías y trabajos críticos. De un primer acercamiento en el que se exalta la producción y los discursos de rescate del negro, se pasa a un comentario en el que se tilde al Negrismo de racista. Recientes estudios del movimiento explican el por qué de estas afirmaciones y se rescata su poesía en interpretaciones desde el Caribe. Es en este punto de divergencia en el que el concepto de la transculturación entra en efecto y se complementa con la definición de las “transculturaciones narrativas” que propone Ángel Rama. Para poder

comprender la literatura del Caribe y, en este caso la poesía del Negrismo, es necesario reenfocarse en el autor, su contexto como parte de una zona mestiza y las propuestas que puede tener para escribir estos textos.

El mestizo para Rama es la representación que responde a la situación de culturas en contacto. El conocimiento que esta figura tiene tanto sobre el llamado opresor como del oprimido le da la ventaja de seleccionar lo que de ambos puede conciliarse. Así una nueva cultura comienza a construirse. Al igual que Ortiz, Rama coincide en que este movimiento transcultural no tiene una conclusión. Por el contrario, es uno en constante transformación y reformulación. El discurso del mestizaje se revalida en este nuevo acercamiento y, a su vez, el Negrismo se ratifica como parte de los discursos de la negritud. Su valor está en promover la conciencia de interacción discursiva entre los grupos étnicos que componen al Caribe, específicamente el elemento europeo y africano. Además, subraya la persistente innovación cultural sin necesidad de definirse exclusivamente a través de uno u otro grupo.

Nancy Morejón, Ángela María Dávila y Sherezada Vicioso exponen en su poesía esta revalidación del Negrismo. Como representantes de la herencia africana y mulata dentro del Caribe hispánico, estas poetas cultivan un contrapunteo entre las imágenes, lenguaje y configuraciones que se dio en el Negrismo de las décadas de 1930 y su propio discurso. El primitivismo, la imaginería religiosa y el ritmo se incorporan a su obra poética y a sus revalidaciones femeninas, políticas e históricas, fundándose de esta forma el Negrismo femenino. Es Negrismo por la relación que tiene con el movimiento poético de principios de siglo XX, y femenino porque proviene de la perspectiva de la mujer. No es feminista, pues las poetas no defienden esta ideología

dentro de su discurso poético. Más bien reestructuran el movimiento negrista a través de una poética que integra los discursos sociales contemporáneos –incluyendo el feminismo- sin necesidad de definirse como feministas u otras ideologías.

El Negrismo femenino que proponen estas poetas se manifiesta a través de tres características que de cierta forma continúan la propuesta proyectada por los poetas primordiales del Negrismo clásico: Nicolás Guillén, Luis Palés Matos y Manuel del Cabral. La influencia que los tres autores tienen en las poetas estudiadas no es de dependencia. Por el contrario, ellas reaccionan a la poética de estos autores mayores y crean una propia. La relación que Morejón, Dávila y Vicioso establecen con el Negrismo clásico no es ansiosa ni angustiante, como propone Harold Bloom para explicar la historia literaria. Es una conversación; literalmente es un contrapunteo de experiencias que permiten la renovación constante que la transculturación del discurso negrista implica.

La primera característica que propone el Negrismo femenino es la de revisión constante, no sólo de la herencia africana, sino también de toda la historia, de las figuras femeninas olvidadas en ésta y el discurso del mestizaje, obviado en las lecturas superficiales del Negrismo. Nancy Morejón es el ejemplo paradigmático de este rasgo del nuevo Negrismo. Ella parte de la relectura histórica que hace Guillén en su poesía. Él rescató la cultura africana escondida en los nacionalismos criollos blancos y rescató también la influencia del negro en la construcción de lo nacional. Morejón usa las propuestas del mestizaje que Guillén plantea, por ejemplo, en su poema “Balada de los dos abuelos”, pero reincorporando la figura de la mujer a la historia, como se puede evidenciar en los poemas “Presente Brígida Noyola” y “Presente Ángela Dominguez”,

poemas dedicados a sus dos abuelas. En estos poemas, las abuelas negras reclaman su lugar y su espacio como los orígenes de la herencia africana. Así mismo, la poeta revela su afinidad con el feminismo y su afiliación a los movimientos políticos cubanos de su momento en “Mujer negra”. En éste balancea un discurso poético de defensa tanto de la mujer negra como del comunismo sin cancelar ninguna de las manifestaciones. Morejón retoma la propuesta de base que realiza Guillén sobre la historia, sino que las revisa constantemente en su proyección lírica contemporánea. Esto permite una re-introducción del movimiento negrista y su re-formulación dentro de un discurso caribeño. La validez del Negrismo es posible en esta ratificación de sus planteamientos sociales históricos y su reconsideración en el canon desde una nueva perspectiva.

La segunda característica del Negrismo femenino es la renovación lingüística. La revisión constante de la historia necesita una nueva forma de expresión y esto es lo que logra Ángela María Dávila al volver al primitivismo que propone Luis Palés Matos en su poesía. Las onomatopeyas y jitanjáforas que marcaban el ritmo de la poesía palesiana se dejan de lado y se sustituyen con antítesis y un lenguaje sumamente cargado de significados. El hermetismo de los versos de Dávila permite una multiplicidad de acercamientos a su lectura, lo que lleva a posibles interpretaciones. La poeta reescribe la historia de la negritud a través de la consideración de otros discursos paralelos: la resistencia a la opresión –ya sea política o social-, el feminismo, el amor, entre otros. En su poesía deja claro que no es posible llegar a definiciones absolutas. La yuxtaposición de significados en la poesía de Dávila funciona de la misma forma que el primitivismo en Palés Matos. Mientras que Palés vuelve a los orígenes africanos

a través de imágenes oníricas o de celebraciones religiosas, la poeta propone volver a los orígenes para reinventarse. Sin embargo, ya no necesita el discurso onomatopéyico o las referencias directas a África. Lo transforma en una búsqueda personal e íntima que termina siendo una reflexión del colectivo.

Sherezada Vicioso concluye esta renovación lírica al proponer en su poesía un rescate de la influencia africana en la República Dominicana. A través de un lenguaje en el que se reconfigura la geografía de su país de origen, Vicioso reestablece una conexión con la herencia cultural africana que se había perdido en el Trujillato. La poeta difumina las fronteras que dividen a la República Dominicana y Haití e integra un discurso caribeño en el que la raza es parte de la nación. En su poesía, la República Dominicana y Haití no son significantes separados, sino una realidad compartida en la isla de La Española. Su enunciación lírica toma como punto de partida la mitología y el rescate del haitiano que ya había realizado Manuel del Cabral en Compadre Mon o como primer paso para conciliar el imaginario nacional del dominicano con la negritud. Vicioso comienza este proyecto demarcando un mapa en el que la voz lírica se identifica por medio de los bordes geográficos de la isla y, con ellos, construye una nueva identidad. El otro, el haitiano o el extranjero, conviven íntimamente en ésta, se hacen parte del otro, por lo que se posibilita una renovación. Vicioso rescata el Negrismo dominicano al reflexionar cómo la negritud que se propuso en este discurso la afecta y la transforma, e igualmente lo propone como parte de las discusiones en el discurso caribeño.

La presencia de estos rasgos en la poesía de estas poetas discuten que el Negrismo femenino es un discurso poético que toma como base los planteamientos

sociales que estaban en el Negrismo clásico, pero que la crítica no veía. Las poetas aplican un proceso de transculturación, paritendo de su propia experiencia, al seleccionar y reconfigurar del movimiento clásico las manifestaciones más aptas para sus propias propuestas líricas y discursivas. Por medio de la revisión histórica, se reclama un nuevo modo de expresión, una renovación lingüística y el rescate de la herencia africana que invita a una reflexión del ser caribeño y su definición. El discurso del mestizaje se reinventa ya no a través de una defensa biológica o el exotismo, sino desde ámbitos culturales en los que la familia, las querencias y las búsquedas personales se hacen parte de y transforman consistentemente al Negrismo.

El Negrismo femenino revalida el Negrismo clásico sin imponer un movimiento o una escuela lírica. Sus manifestaciones poéticas son más bien un discurso que entrelazan las creaciones de cada poeta. Dávila, Vicioso y Morejón sostienen un diálogo de reformulación negrista que proyecta una realidad latinoamericana diferente, tal y como plantearon Palés Matos, del Cabral y Guillén. La crítica avala al Harlem Renaissance estadounidende y a la Négritude francesa por su interés sociopolítico. Las poetas y los trabajos estudiados en esta investigación ratifican la propuesta sociopolítica del Negrismo a través de los mismos instrumentos líricos que los poetas ofrecieron. Su aportación y final rescate en el canon y crítica del movimiento negrista se logra al integrarse a una realidad caribeña dada en el primer movimiento, pero no profundamente abarcada.

Las poetas presentadas en este trabajo son paradigmáticas del Negrismo femenino. Es importante señalar, sin embargo, que esta afirmación no abarca todo su trabajo. Es un discurso por medio del cual pueden revalidar el Negrismo, pero que no

necesariamente las categoriza como poetas negristas. Sus temas varían entre raza, cuestiones de género y representaciones políticas. La lectura que se hace de ellas como parte de un Negrismo femenino es un instrumento crítico adicional para la interpretación de la literatura de esta zona. Por lo tanto, es también posible ampliar esta aproximación para estudiar la poesía de Aída Cartagena Portalatín, Excilia Saldaña y Mayra Santos Febres, y hasta la narrativa de Mayra Montero, entre otras. Estas escritoras entran en este discurso y aportan nuevas propuestas al mismo. Igualmente, instauran una diferencia caribeña en la poesía femenina. Por ejemplo, en el poema "Monólogo de la esposa", Excilia Saldaña fusiona imágenes de la tragedia griega, la cotidianidad cubana y la herencia africana para representar la insatisfacción de la mujer en su posición en desventaja ante el hombre. Catherine Davies comenta: "It voices the rebellion of black female subjectivity and reinvents a cultural space from a dissonant, feminist point of view. This poem is an example of… 'script[s] of boundary crossing', it captures the moment of transgression in the language of poetry and it disturbs the delimitations of the patriarchal body politic." (205-206) De acuerdo a este señalamiento de Davies, la estrategia poética de Saldaña es muy similar a la que usa Morejón en su poesía. Ambas le dan voz a la mujer negra y recrean su espacio cultural, político e histórico a través de un discurso ya planteado por el movimiento poético al que perteneció Guillén. De la misma forma, Deicy Jiménez explica en su investigación Africanía y Revolución en Excilia Saldaña (2008) cómo la escritora afrocubana se redefine dentro de los presupuestos políticos de la Revolución cubana usando estrategias que no confrontan el discurso revolucionario, pero sí lo cuestionan. Señala Jiménez: "Su voz [de Saldaña] contesta a la representación estereotípica de la que ha

sido objeto tanto en la representación literaria como en el imaginario cultural cubano. Al tiempo, la inestabilidad y la ambigüedad de su experiencia demuestran que tanto la raza como el género complican la ideología armonizadora que ha primado en Cuba." (153) La estrategia no es sólo reafirmar la voz de la mujer, sino de la mujer negra.

Un segundo ejemplo que evidencia la posible extensión de interpretación del Negrismo femenino es el poemario Anamú y Manigua (1991) de Mayra Santos Febres. En éste la poeta recurre a la identificación de la abuela y la madre como las portadoras de la herencia africana, un planteamiento que hacen igualmente Morejón y Ángela María Dávila. Aída Cartagena Portalatín también revisa su pasado histórico en el poemario La tierra escrita: Elegías (1967) y denuncia las limitaciones culturales que impone la frontera dominicana. Este planteamiento es el que realiza posteriormente Sherezada Vicioso en su obra. Mayra Montero igualmente discute esta influencia fronteriza en su novela Del rojo de su sombra (1992), en la que presenta los movimientos e imaginería cultural de los gagás dominicanos y cómo estos impactan la vida de los individuos a uno y otro lado de la frontera dominicana y haitiana.

La mujer negra, su actividad en la historia, la aportación que hace a la vida cultural de la nación, y el reconocimiento de una herencia africana viva en el contexto cultural propio a cada autora es parte de la temática que se refleja en estas autoras. Ampliar los logros y los rasgos que estas poetas y otras aportan al Negrismo femenino se saldría de los límites de esta investigación, pero da pie a futuros estudios críticos sobre sus obras.

Cabe destacar que el Negrismo femenino cumple con rescatar el Negrismo clásico, pero a la vez también aplica una nueva lectura del Caribe que la crítica anterior

no tomó en cuenta. El uso del concepto de transculturación está entretejido en los versos de los poemas estudiados en esta investigación. Tal y como expresa Spitta en su definición de transculturación, la poesía paradigmática de Vicioso, Morejón y Dávila ajusta el discurso del Negrismo clásico, lo recrea junto a sus propios discursos contemporáneos –culturales, literarios, lingüísticos y personales- y forman un nuevo modo de enunciación dentro de la poesía negrista del Caribe hispano. Su producción permite abrir la discusión a nuevos análisis de los discursos de raza y género, además de revalidar y revitalizar la influencia de poetas canónicos en la nueva poesía.

BIBLIOGRAFÍA

"Sherezada (Chiqui) Vicioso." *Common Threads*. Clementina R. Adams, ed. Miami, FL: Ediciones Universal, 1998. 190-195.

Abiola, Irele. "Negritude or Black Cultural Nationalism." *The Journal of Modern African Studies* 3.3 (Oct. 1965): 321-348.

Alcantud Ramón, María Dolores. "Nancy Morejón: Poeta vital, mujer comprometida con la realidad." 14 de mayo del 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/nancymorejon/pcuartonivel.jsp?conten=entrevistas>

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* (1953) México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX (1912-1995). 2ª edición. Franklin Gutiérrez, ed. Río Piedras, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

Arnedo Gómez, Miguel. "El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33.63-64 (2006): 87-103.

---. *Writing Rumba: The Afro-Cubanista Movement in Poetry*. Charlottesville, VA: U of Virginia Press, 2006.

Ballagas, Emilio. "Situación de la poesía afro-americana." (1946) *Iniciación a la poesía afroamericana*. Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamiés, eds. Miami, FL: Ediciones Universal, 1973. 37-77.

---. *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1946.

Barradas, Efraín. "La Negritud hoy: La poesía de Nancy Morejón." *Areito* 6.24 (1980): 33-38.

---. "Nancy Morejón o un Nuevo canto para una vieja culebra." *Afro-Hispanic Review* 15 (Spring 1996): 22-28.

Benedetti, Mario. "Nancy Morejón, Conciencia memoriosa." *Richard trajo su flauta y otros poemas*. Mario Benedetti, ed. Madrid: Visor Libros, 1999. 7-11.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. (1989) Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

Branche, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia: U of Missouri Press, 2006.

Buscaglia Salgado, José F. *Undoing Empire: Race and Nation in the Mulatto Caribbean*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2003.

Captain-Hidalgo, Yvonne. “The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejón.” *Callaloo* 33 (Autumn 1987): 596-604.

Cartey, Wilfred. *Three Antillean Poets: Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, and Nicolás Guillén*. Michigan: Ann Arbor, 1965.

Cocco De Filippis, Daisy. “La poesía de Chiqui Vicioso: Una breve presentación.” *Eva/Sión/Es*. Philipsburg, San Martín: House of Nehesi Editores, 2007. ix-xix.

Cordones-Cook, Juanamaría. “Voz y poesía de Nancy Morejón.” *Afro-Hispanic Review* 15 (Spring 1996): 60-71.

Costa, Miriam de. “Canebrake and Cotton Field: Thematic Parallels Between Afro-Hispanic and Afro-American Poetry.” *South Atlantic Bulletin* (1976): 74-85.

Coulthard, G.R. *Race and Colour in Caribbean Literature*. London: Oxford U Press, 1962.

Dahl, Anthony. “Resolving the Question of Identity: Nicolás Guillén’s ‘La balada de los dos abuelos’.” *Afro-Hispanic Review* 14 (Spring 1995): 10-17.

Dávila, Ángela María. “Espejos y caminos.” *En Rojo/Claridad*. 12-18 de junio de 1987: 14.

---. “Poesía sesentista o la fiebre descarada de ser poeta.” *Hómines* 12.1-2 (1988-89): 318-319.

---. “Ser jente es difícil.” *Claridad* 23-29 de marzo de 1990: 18-19.

---. *Animal fiero y tierno*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1981.

---. *La querencia*. San Juan, Puerto Rico: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2006.

De Costa-Willis, Miriam. “Introduction: Coming Freely Like a Bird, The Poet’s Song.” *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC 1: Howard U Press, 1999. 1-36.

Del Cabral, Manuel. *Antología poética*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Biblioteca Nacional, 1998.

---. *Compadre Mon*. Santo Domingo, RD: Banco de Reservas de la República Dominicana, 2001.

Droz, Vanessa. “¡Ángelamaría!” *El Mundo* 26 de noviembre de 1983: 10-13.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. 1952. New York, NY: Grove Press, 1991.

Fondevilla de Muñiz Castro, Ema Rosa. “Los silencios de *Compadre Mon*, una aproximación a la poesía de Manuel del Cabral.” *Manuel del Cabral y su obra: Comentarios y crítica*. Santo Domingo, República Dominicana: Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2001. 29-40.

Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel, 1979.

Franqui Rosario, Leticia. *Atisbos al Animal fiero y tierno: Ánjelamaría*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Alas, 2006.

González, José Emilio. “La poesía de Ángela María Dávila.” *Claridad* 1-7 de julio de 1977: 11-13.

González, Rubén. *Crónica de tres décadas: Poesía puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Guillén, Nicolás. “Balada de los dos abuelos.” *Nicolás Guillén: A Bilingual Anthology*. La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2003. 74-77.

---. “Mujer nueva.” *Sóngoro cosongo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. 18.

---. “Tengo.” *Nicolás Guillén: A Bilingual Anthology*. La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2003. 270-273.

Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo*. Quito, Ecuador: Libresa, 1997.

Guirao, Ramón. “Introducción a *Órbita de la poesía afro-cubana*.” (1937-1938) *Iniciación a la poesía afroamericana*. Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamiés, eds. Miami, FL: Ediciones Universal, 1973. 92-104.

Hampton, Janet J. “Black Woman Empowered: Portraits of the Black Woman in the Poetry of Nancy Morejón.” *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón.* Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC 1: Howard U Press, 1999. 169-186.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispana* (1945) México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Hernández Franco, Tomás. *Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas*. Santo Domingo, República Dominicana: Ediciones Librería La Trinitaria, 1999.

Howe, Linda S. "Nancy Morejón's Womanism." *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC 1: Howard U Press, 1999. 153-168.

Iniciación de la poesía afroamericana. Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamiés, eds. Miami, FL: Ediciones Universal, 1973.

Jackson, Richard. *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: U of New Mexico Press, 1979.

Kutzinski, Vera. "La literatura afro-hispanoamericana." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker, eds. Madrid: Gredos, 2006. 185-213.

Lee Turits, Richard. "A World Destroyed, A Nation Imposed: The 1937 Haitian Massacre in the Dominican Republic." *Hispanic American Historical Review* 82.3 (August 2002): 591-635.

López, Ivette. "Animal fiero y tierno: Apuntes para una lectura." *Revista/Review Interamericana* 10.3: 398-408.

López-Baralt, Mercedes. *El barco en la botella: La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 1997.

---. *Orfeo Mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la U de Puerto Rico, 2009.

Luis, William. "Race, Poetry, and Revolution in the Works of Nancy Morejón." Singular *Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC 1: Howard U Press, 1999. 45-68.

Machado Vento, Dainerys. "Nancy Morejón: Una mujer que cree en la inspiración." *Cubaliteraria* 9 de febrero del 2006. <http://www.cubaliteraria.cu/evento/filh/2006/cobertura/articulo.php?Id=2361&s_dia=9>

Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. México: Ediciones Era, 1973.

Martínez Echazábal, Lourdes. "Mestizaje and the Discourse of National/Cultural Identity in Latin America, 1845-1959." *Latin American Perspectives* 25.3 (May 1998): 172-176.

---. *Para una semiótica de la mulatez*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1990.

Martin-Ogunsola, Dellita. “Africanity and Revolution: The Dialectics of Ambivalence in the Poetry of Nancy Morejón.” *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC 1: Howard U Press, 1999. 223-244.

Marzán, Julio. *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*. London: Associated University Presses, 1995.

Mateo, Andrés L. *Mito y cultura en la Era de Trujillo*. Santo Domingo, República Dominicana: Librería La Trinitaria e Instituto del Libro, 1993.

Meléndes, Josérramon. “Animal fiero y tierno: Ángela María Dávila.” *Claridad* 5-11 de agosto de 1977: 11-13.

Morejón, Nancy. “Las poéticas de Nancy Morejón.” *Afro-Hispanic Review* 15 (Spring 1996): 6-9.

---. *Elogio y paisaje*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión, 1996.

---. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión, 1982.

---. *Octubre imprescindible*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión, 1982.

---. *Parajes de una época*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1979.

---. *Piedra pulida*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1986.

---. *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. La Habana, Cuba: Unidad Productora, Instituto del Libro, 1967.

Morrison, Mateo. “Carta a Chiqui a propósito de una lectura de su libro.” *Viaje desde el agua*. Santo Domingo, RD: Visuarte, 1981. 67-70.

Mujica, Bárbara. “Beyond the Image: The Apophatic-Kataphatic Dialectic in Teresa de Ávila.” *Hispania* 84.4 (December 2001): 741-748.

Mullen, Edward. “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation.” *Hispanic Review* 56.4 (1988): 435-453.

Olivera, Otto. *Breve historia de la literatura antillana*. México: Ediciones de Andrea, 1957.

Olliz-Boyd, Antonio & Gabriel A. Abudu. “*Piedra Pulida*: Nancy Morejón’s Tribute to Nicolás Guillén.” *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Miriam De Costa-Willis, ed. Washington, DC: Howard U Press, 1999. 245-262.

Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva de la escritura en Puerto Rico*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Ortiz, Fernando. “La poesía mulata: Presentación de Eusebia Cosme, recitadora.” *Revista Bimestre Cubana* 34 (1934): 202-215.

---. “Los últimos versos mulatos.” *Iniciación a la poesía afroamericana*. Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamiés, eds. Miami, FL: Ediciones Universal, 1973. 156-171.

---. “Más acerca de la poesía mulata: Escorzos para su estudio.” *Revista Bimestre Cubana* 37 (1936): 28-38

---. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) Madrid: Cátedra, 2002

Palés Matos, Luis. “Hacia una poesía antillana.” (1932) *Luis Palés Matos: Obras 1914-1959. Tomo II: Prosa*. Margot Arce de Vázquez, ed. Río Piedras, Puerto rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984. 237-245.

---. *Fiel fugada: Antología poética de Luis Palés Matos*. Noel Luna, Ed. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2008.

---. *Tuntún de pasa y grifería*. Mercedes López Baralt, Ed. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Edil, 1992.

Pereda Valdés, Ildefonso. “Introducción.” *Antología de la poesía negra americana*. (1936) Montevideo: B.U.D.A, 1953.

Perricone, Catherine. “La imagen del negro en el *Trópico negro* de Manuel del Cabral.” *Homenaje a Lydia Cabrera*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1978. 175-182.

Rodríguez Luis, Julio. “Literary Production in the Hispanic Caribbean.” *Callalloo* 34 (Winter 1988): 132-146.

Rosario Candelier, Bruno. “Del Yo al Nosotras: El fondo metafísico de *Eva/Sión/Es*”, poemario de Chiqui Vicioso.” Cielonaranja.com, n.d. Web. 3 de marzo del 2010.

---. “Historia y mito en *Compadre Mon*.” *Revista Iberoamericana* 14.142 (Enero-Marzo 1988): 229-256.

Rosario-Sievert, Heather. “Nancy Morejón’s Eye/I: Social Aesthetic Perception in the Work of Nancy Morejón.” *Afro-Hispanic Review* 15 (Spring 1996): 44-49.

RoseGreen-William, C. “Re-Writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón’s ‘Mujer Negra’”. *Afro-Hispanic Review* 8 (September 1989): 7-13.

Ruiz del Vizo, Hortensia. *Poesía negra del Caribe*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1972.

Sagas, Ernesto & Orlando Inoa. *Race and Politics in the Dominican Republic*. Gainesville, FL: U Press of Florida, 2000.

---. *The Dominican People: A Documentary History*. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2003.

Sánchez, Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura americana* (1943) Asunción: Editorial Guaranía, 1950.

Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante. Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis, eds. Madrid: Orígenes, 1980.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California Press, 1991.

Spitta, Silvia. *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. 1995. Texas: Texas A&M U Press, 2006.

Torres, Juan Antonio & Félix Ramos. “Poesía de Ángela María Dávila: Urgencia de definición estética.” *Viva* 1 de junio de 1984.

Torres-Saillant, Silvio. *Caribbean Poetics: Toward an Aesthetic of West Indian Literature*. New York: Cambridge U Press, 1997.

Valbuena Briones, Ángel. *Historia de la literatura española: IV Literatura hispanoamericana*. Barcelona: G. Gili, 1962.

Valdés Cruz, Rosa. *La poesía negroide en América*. Long Island, NY: Las Américas Publishing Co., 1970.

Vicioso, Sherezada “Chiqui”. “Between the Milkman and the Fax Machine: Challenges to Women Writers in the Caribbean.” Daisy Cocco de Filippis, trad. *Latina Writers*. Ilan Stavans, Ed. Westport, CT: Greenwood Press, 2008. 89-93.

---. “Dominicanyorkness: A Metropolitan Discovery of the Triangle.” *Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Gainesville, FL: U Press of Florida; Barbados: The Press U of the West Indies, 1998. 62-67.

---. *Eva/Sión/Es*. Philipsburg, San Martín: House of Nehesi Editores, 2007.

---. *Internamiento*. Santo Domingo, República Dominicana: n.d., 1992.

---. *Un extraño ulular traía el viento*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Alfa y Omega, 1985.

---. *Viaje desde el agua*. Santo Domingo, RD: Visuarte, 1981.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Dania Abreu-Torres was born in Isabela, Puerto Rico. She completed her Bachelor of Arts in comparative literature at the University of Puerto Rico in Río Piedras in 2000. After five years of intensive critical and theoretical study of literature, she continued her studies in the then Department of Romance Languages and Literatures at the University of Florida, Gainesville. She finalized her master's degree in 2004, and immediately began her doctorate that same year. She finished her studies in 2010 and moved to San Antonio, Texas, where she is working as an assistant professor at Trinity University.