

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA



Autenticidad y originalidad en la literatura de la negritud¹

[Mario R. Cancel](#),
historiador y ensayista
puertorriqueño

Introducción

El elemento negro ha sido fundamental en la formación de las sociedades del Caribe. Su presencia le ha impreso a esta zona un carácter peculiar que la distingue de otras regiones del mundo. De hecho, el negro es el único elemento unificador verdaderamente universal desde el Cabo de San Antonio hasta Trinidad, y desde allí hasta Yucatán. Cualquier proyecto de solidaridad antillana tiene que pensar en el negro como una pieza clave para su consolidación.

La situación, sin embargo, no es privativa del mundo caribeño insular. La esclavitud negra puso a vastas regiones del orbe en contacto con esa raza. Dondequiera que el negro hizo acto de presencia de manera voluntaria o forzosa, dejó su huella im-perecedera y sufrió la más terrible explotación. Naturalmente, una situación iba a moldear la otra. La explotación, el discrimen, la cosificación del negro esclavo, iban a darle un carácter especial a su expresión cultural. Pero nada iba a impedir que los motivos africanos y negros apareciesen, de un modo o de otro, en la literatura y el arte occidentales.



Prof. Mario R. Cancel

En lo que al siglo XX respecta, son notables los temas y motivos africanos en las etapas figurativa y cubista de Pablo Picasso² y en *El bestiario* del poeta dada Guillaume Apollinaire,³ dos de los grandes maestros de nuestro tiempo. La explosión de primitivismo de los años treinta estaba madurando en ellos. Fueron artistas de la talla de los mencionados quienes, de acuerdo con Roberto Fernández Retamar, pudieron servir de base a los que, como Nicolás Guillén y Aime Césaire, hicieron de la negritud una bandera en el Caribe.⁴ De ese modo, la Gran Depresión, la lucha en favor de la descolonización, la división del mundo en dos bloques ideológicos antagónicos, y los vanguardismos, con todas sus renunciaciones a los modelos clásicos que habían distinguido a la cultura occidental desde el Renacimiento, orbitan y signan la idea de la negritud.

Picasso pensaba que la expresión artística caminaba por otras rutas, muy lejos del arte por el arte que el modernismo al uso propugnaba. "No se hace pintura para decorar habitaciones,"⁵ dijo en cierta ocasión y con ello ratificaba la certidumbre del compromiso del artista con su entorno social. Cuando la idea de la negritud madurara en el Caribe o en la Europa de la Gran Depresión, el compromiso sería uno de los pilares conceptuales de la misma. Nada más distante de las evasiones y los exotismos del primer modernismo rubendariano.

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

Si, como ha dicho Samuel Feijoo, “la poesía negra es el movimiento más original entre los más fuertes que ha conocido la poesía del idioma español,”⁶ ello de por sí justificaría la indagación metódica en el tema. Este comentario que hoy esbozamos, es un intento de comprender esa noción de “originalidad” que Feijoo atribuye a la literatura de la negritud, siguiendo algunos modelos básicos dentro del género. Intentaremos entender la negritud como un fenómeno histórico-social explicable dentro de unos contextos específicamente extraliterarios. A aclarar esa naturaleza ambivalente del fenómeno nos dedicaremos de inmediato.

África Negra y Europa: Los contactos en tiempos modernos

Las relaciones de África Negra con Europa en tiempos modernos se desarrollaron alrededor de los estrechos vínculos comerciales que crecieron entre ambas regiones a partir de las exploraciones portuguesas en la costa occidental africana a fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Claro que la finalidad de los lusitanos era otra, el Lejano Oriente, y África ocupó un lugar secundario dentro de los objetivos estratégicos de la Europa del siglo XVI. El tráfico de marfil, oro y esclavos llenaba las expectativas europeas sin embargo, progresivamente, la trata negrera fue desplazando los otros renglones comerciales.⁷

Con el comercio llegaron los misioneros. España y Portugal desarrollaron su tarea evangelizadora desde el mismo siglo XVI, pero la misma declinó en la medida en que declinaron sus energías seculares. Olivier y Fage señalan un renacimiento misionero entre los piadosos de tendencia luterana y calvinista en la Europa Septentrional a fines del siglo XVII.⁸ Estos procesos de conversión, a nuestro modo de ver, vinieron a complicar más el de por sí, complejo mundo religioso africano. Animistas por tradi-

ción y por formación social, influidos por el fanatismo islámico desde la costa mediterránea hasta las fronteras de la sabana, el cristianismo, no menos fanático en un momento histórico en que se le retaba por los cuatro costados, tan sólo añadía un nuevo ingrediente al fenómeno religioso continental. El espíritu de cruzada, de reforma y contrarreforma, el sentido de “jidah”, el antisemitismo que reverdecía a la luz de aquellos fenómenos y las formas de compromiso que el animismo imponía a sus practicantes, comenzaron a buscar un espacio dentro del trasmundo ideológico africano.⁹

El siglo XIX vio el fin progresivo de la institución de la esclavitud en el marco de las economías occidentales, pero ello no significó la liquidación definitiva del interés europeo en África, y mucho menos el surgimiento por generación espontánea de una conciencia de equidad racial en el plano mundial. Después de la abolición la situación del “liberto” fue tan desventajosa como la del esclavo por que en ambos casos su condición siguió representando un estigma social. En el caso concreto de África, la segunda mitad del siglo XIX vio las grandes exploraciones del interior del continente. Entre el 1850 y el 1900 los europeos no sólo revisaron el área del África Tropical sino que, a partir de 1880, África fue sistemáticamente repartida entre las potencias occidentales. Los avances de los belgas (1879) y los alemanes e italianos (1883-1885), consolidados en los acuerdos del Tratado de Berlín (1884), crearon lo que Olivier ha llamado la “atmósfera de rapiña”¹⁰ colonial que caracterizó el período finisecular.

A la larga, eran problemas europeos los que aceleraban el proceso de repartición. África estaba, por lo tanto, en la médula de la política internacional y era objeto del proceso de europeización forzosa, occidentalización se atreverían decir algunos, más vo-

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

raz desde la conquista y colonización de las dos Américas.

Panafricanismo y negritud: Dos asuntos paralelos

A pesar de que la relación de los negros africanos con occidente se urdió alrededor del asunto de la esclavitud, Paul Fordham nos sugiere que, tal vez precisamente por ello, nunca perdieron su sentido de identidad africana.¹¹ En las primeras décadas del siglo XX, vencida la esclavitud, las políticas europeas se basaron en la premisa de que era preferible conocer lo menos posible a África. No hubo, dice Fordham, una explotación intensiva de las colonias africanas. Y no la hubo porque no era necesario. Bastaba con que las posesiones fuesen autosuficientes o representasen un gasto mínimo para el tesoro nacional. Lo que sí sobrevivió a la abolición de la esclavitud, como ya hemos sugerido, fue el complejo andamiaje de prejuicios sociales, culturales y raciales tan típicos del mundo occidental. África y barbarie eran entendidas como sinónimos o, por lo menos, como categorías culturales identificables razonablemente.

El panafricanismo y la negritud fueron las respuestas a ese imperialismo político que se había transformado también en imperialismo cultural. Sin embargo lo cierto era que las condiciones y la correlación de fuerzas de las potencias imperialistas habían variado notablemente tras el cambio de siglo. Las contradicciones internas de las naciones-estado europeas de vieja y nueva factura habían desembocado en las dos Guerras Mundiales (1914-1918 y 1939-1945), y tuvieron el efecto cultural de alimentar la noción spengleriana de un occidente decadente que tanto impresionó a los admiradores de ese modelo cultural.¹² En esto coinciden buena parte de los observadores cuidadosos del siglo XX. Tal vez no se trate

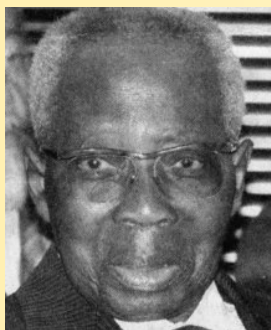
propiamente de una decadencia y sí de una ruptura con los patrones renacentistas-modernistas de entender la vida con miras a un nuevo milenio que se aproxima. Lo cierto es que nosotros vemos en esa noción uno de los pretextos de la negritud y el panafricanismo. Para Olivier y Fage, las guerras ayudaron a erosionar la “confianza arrogante en la innata superioridad del mundo occidental.”¹³

Panafricanismo y negritud representan la reacción político-cultural a esa decadencia por medio de la afirmación de lo que ha dado en llamarse, la “personalidad africana” y, claro está, de los nacionalismos, fenómeno por demás extraño a las sociedades tribales africanas que apenas hablaban el lenguaje de las etnias.

Sin embargo, todo esto plantea múltiples problemas. En la realidad de las cosas no podemos hablar de una personalidad africana homogénea. Si se trata de definir esa personalidad en torno al concepto de la negritud, esto de por sí es excluyente. Deja fuera de esa definición a toda el África No-Negra de la costa norte del continente.

Por otro lado, tanto el panafricanismo como la negritud fueron, y siguen siéndolo en gran medida, reacciones básicamente intelectuales, antieuropeas y anti-occidentales, pero elaboradas dentro de los parámetros de pensamiento europeos. Con razón decía el fenecido Eugenio Fernández Méndez que, si bien Aime Césaire le escribía a la negritud, el poeta era “más europeo y occidental que africano.”¹⁴ Césaire buscará su negritud con las armas del psicoanálisis y de la dialéctica materialista; redactará su manifiesto anticolonial y antieuropeo con los recursos aprendidos en el corazón de aquella metrópoli cultural. De hecho, no podía ser de otro modo porque el oprimido necesita hablar el lenguaje del opresor si quiere ser escuchado por este.

Leopold Sedar Senghor, el célebre poeta



Poeta senegalés Leopold Sedar Senghor

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

franco-senegalés quien en 1930 entendía el concepto de negritud como “la totalidad de los valores de los negros,” y era uno de los portaestandartes del panafricanismo, ya para 1970 pensaba que los valores árabes y los negros eran complementarios, siendo el mismo de tradición cristiana y formación europea.¹⁵

Es en esas fuentes en donde se alimenta el concepto de la negritud en el Caribe a pesar de que la realidad socio-cultural de esta zona es notablemente diferente de la que le servía de modelo. Ya hemos dicho que Fernández Retamar ha señalado la filiación europea del movimiento. Si hemos de entender el proceso sobre la base de la búsqueda de motivos “primitivos” en el arte universal, entonces Retamar tendría la razón y el carácter mulato de las Antillas y del Caribe habría sido sólo el terreno fértil para una semilla extranjera. René Depestre, por otro lado, lo interpreta como una manifestación de lo que él llama “cimarronaje cultural”. El negro en el Caribe se habría visto obligado a reelaborar dolorosamente nuevos modos de sentir, pensar y actuar en un mundo agresivo.¹⁶ Pero ello no es privativo del elemento negro sino que es más bien una característica de todos los que escriben o crean dentro de una sociedad opresiva. En ese sentido, es una forma más de la “literatura de la resistencia”, según cataloga cierta escuela de crítica a la creación de las minorías y de las fronteras dentro de los Estados Unidos. La respuesta no seduce porque el arte y, en consecuencia, la literatura, siempre es la búsqueda del propio lenguaje en una realidad cargada de tabúes y prohibiciones.

Depestre se fija en la negritud como práctica social, como una reacción salvadora en una realidad de explotación económica y represión cultural. No ve la negritud solamente como una experiencia académica o estética. Los valores negros sobreviven, sin embargo, tal y como lo permite una socie-

dad controlada por las aristocracias blancas. Es un escudo contra la alienación o zombificación del negro tanto en el período esclavista como en el de la emancipación. Lo que sucede es que para Depestre la negritud es “un modo de ser antillano.”¹⁷ Un modo de ser antillano y de afirmar, diríamos nosotros, las raíces africanas comunes a toda la antillanidad. Para elaborar sus principios teóricos, Depestre ha partido de las más diversas fuentes y tradiciones de pensamiento: antillanismo, racismo, marxismo, nacionalismo, entre otras. Pero en todo caso, la negritud estaría destinada a desaparecer en una sociedad sin clases, elemento obviamente pretencioso dentro de su pensamiento, porque nada garantiza la equidad racial en una sociedad sin clases. Ello no deja de ser un supuesto teórico frágil y nada más que eso. Todas las premisas de las que parte Depestre son europeas y son producto de intelectuales europeos y blancos que no podían entender la realidad de las diferencias en el tono de piel desde adentro.

La negritud en el contexto caribeño: Un modelo analítico

Edward Kamau Brathwaite, que ve en la literatura de tema negro una reacción al imperialismo cultural norteamericano, ha establecido una codificación muy interesante para comprender la literatura afrocaribe y, por lo tanto, la negritud. En primer lugar distingue Kamau lo que él denomina la **literatura retórica**. En ella predomina la nostalgia o el ensueño de África. Es literatura de filiación romántica cimentada en ideas puramente europeas sobre el carácter primitivo y bárbaro del continente africano.¹⁸ Esta es la aplicación práctica de la idea rousseau-niana del “buen salvaje”, del culto al estado naturaleza que tan bien proyecta Luis Palés Matos en sus escritos. Ejemplo de ello sería su “Danzarina africana”. Allí la



Poeta puertorriqueño Luis
Palés Matos.

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

negritud es uno de los nortes de Palés pero dentro de un reducido marco de referencia antillano (“ron de Jamaica”). Esta es la visión del “darkest Africa” cimentada en las pre-concepciones del continente bárbaro, cargado de sexualidad y primitivismo. El África que Palés sueña se consigue con un elaborado trabajo sobre el adjetivo y con la producción de fuertes imágenes auditivas y visuales. Incide en la proyección de un torbellino de movimiento no siempre con éxito notable.¹⁹

El retórico conoce muy poco de África y escribe una literatura, o produce un arte que raya en lo turístico o en lo que supone la sensualidad innata de la raza negra. Quizá la expresión más dramática de la supervivencia de esa particular manera de entender el mundo lo sea la novela de la escritora cubana residente en Puerto Rico Mayra Montero, **La última noche que pase contigo**. El mito del salvaje erotismo caribeño y de la sexualidad del negro es explotado a la saciedad por la autora, particularmente en el capítulo que titula “Vereda tropical”. El elemento de lo musical se ha alojado aquí en el ritmo del bolero siguiendo la ya común ruta de Pedro Vergés, **Sólo cenizas hallarás**; Emilio Díaz Valcárcel, **Dicen que de noche tú no duermes**; o Sotero Rivera Avilés, **Nada pierdes, caballo viejo**, obras que, aunque nada o muy poco tienen que ver con el negro, se abrazan a la música popular como trasfondo último en la búsqueda de la plasmación de las inquietudes de una generación.²⁰ El verdadero logro de Montero está, sin embargo, más allá de la negritud que se convierte a la larga en mera excusa. Lo novedoso es la forma abierta en que trata uno de los temas tabú de la civilización occidental y de la literatura puertorriqueña: lo erótico como expresión creadora, la sexualidad descarnada que por otra parte tanto terreno ha ganado en la literatura de los últimos quince o veinte años.



La investigadora cubana
Lydia Cabrera

En segundo lugar estaría la **literatura de supervivencia africana**. Claro que, dentro del modelo de Kamau, es necesario entender la tradición oral como una forma de literatura a pesar del obvio contrasentido lingüístico. Aquí incluiríamos toda la tradición popular, los lamentos del vodú, los fragmentos yoruba de la santería cubana o los dahomeyanos del candomblé brasileño, entre otros. También estaría la narrativa, la poesía y el refranero de nuestros antepasados negros y los relatos de libertos que han pasado de boca en boca en el folclor campesino. Son las reminiscencias que han signado el lenguaje de esta raza y sus herederos hasta nuestros días.²¹ La dificultad de su detección ya ha sido comentada por la investigadora Lydia Cabrera en su tomo **Refranes de negros viejos**. Cabrera nos dice que, a pesar de las garantías que pueda ofrecer la fuente del refrán, el criterio es equívoco ya que “muchos concuerdan con los nuestros o con cualquier otro pueblo.”²² Aquí el trabajo de un especialista, el antropólogo cultural, es de cardinal importancia para la aclaración de la posición del creador y de la castidad del texto oral.

En tercer lugar tenemos, siguiendo a Kamau, la **literatura de expresión africana** que estima un cambio de la retórica a la participación. Esta surge de la tradición popular para elaborar un experimento literario. Intenta apropiarse de la calidad mágica de los lenguajes africanos en los cuales los tonos, el ritmo y el canto alteran el sentido de las palabras. La misma poesía yoruba o la de Césaire sería un buen ejemplo de ello.²³

¿Y qué del caso de Palés Matos? Cuando Palés hace uso de los remanentes de las lenguas africanas fundamentalmente las usa como recurso rítmico que tiene valor por sí mismo. Es un ejercicio académico, de combinaciones de acentos o sonidos vocálicos. El poeta, quien es un gran conocedor de las técnicas modernistas, lo sabe. En su

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

“Preludio en boricua” confiesa que allí hay “poco realmente vivido,/ y mucho de embuste y de cuento.”²⁴ Ya Coulthard había hecho notar ese elemento en sus observaciones sobre la negritud en el Caribe. Palés no deja de jugar con los prejuicios sobre la negritud desde la posición de un poeta blanco de vanguardia. Por eso las reiteradas alusiones a la topografía afrocaribeña y el uso constante del recurso onomatopéyico a veces suenan, incluso, superficiales. Aquí la preocupación por la forma ha arropado totalmente la preocupación por el fondo. En cierto modo de lo que se trata es de autenticar una negritud frágil. Nada más distante del trabajo que, en otro medio como es la prosa, realizara Alejo Carpentier en **El reino de este mundo**. Valga aclarar que, a pesar de que el sentido de la palabra poética es otro, el relato de Carpentier no deja de ser una verdadera síntesis de tradiciones intelectuales europeas clásicas y caribeñas en donde magia y realidad, historia y leyenda, se abrazan con toda naturalidad.

En cuarto lugar tendremos la **literatura de reconexión africana** que interpreta la experiencia negra como una raíz y trata de relacionarla con el Nuevo Mundo y esa peculiar forma de emigración forzosa en que desembocaron los descubrimientos geográficos de fines del siglo XV y principios del siglo XVI. La literatura de reconexión está íntimamente ligada a la anterior y rompe abiertamente con los contextos europeo-occidentales²⁵. Kamau Brathwaite sería el mejor ejemplo de ello. Sus años en Ghana acreditan ampliamente lo antes dicho. La experiencia directa dentro de un contexto africano afecta radicalmente la visión de lo negro que pueda elaborar el escritor. Césaire, el poeta de Martinica, escribe bajo la influencia de Freud, Marx y Breton. Pero también de Senghor, el senegalés europeizado. Lo onírico, lo social, el psicoanálisis, el materialismo dialéctico y el surrealismo, la rabia histórica y el coraje

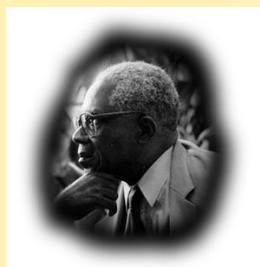
con su pasado y el de su raza, influyen en el desarrollo de su idea de la negritud. Camina, por lo tanto, dentro del mundo de la reconexión africana pero con un trasfondo y unos recursos que no dejan de ser ajenos al objeto perseguido. El problema, a nuestro modo de ver y reinterpretando los planteamientos de Agustí Bartra, es que en Césaire la negritud aparece como una **pasión** que es el rasgo más notorio de toda ideología y, quizá, el que la condena al aislamiento.²⁶

Obviamente, en la medida en que se rompe con la retórica o con los patrones estéticos europeos y los escritores se apropian de la retórica y los patrones estéticos africanos, más **autenticidad** muestra la criatura en términos de su negritud y de su fidelidad histórica-social. La autenticidad está ligada entonces a consideraciones históricas y antropológicas. La negritud como interpretación de un pasado, crítica de un presente y proyecto futuro, estima una ruptura con la estética europea según parece sugerirlo la crítica²⁷ y ese cordón umbilical no ha sido roto del todo por las voces de la negritud.

Criterios de autenticidad: Algunos casos

Ese será, pues, un primer criterio de autenticidad: **la negritud es una reacción al imperialismo cultural blanco** ya sea europeo, norteamericano o de cualquier otra nacionalidad. Es por lo tanto, una respuesta racial a un asunto político y económico. Este rechazo ofrece toda una amplia gama de posibilidades desde el alejamiento puramente formal hasta la rebeldía frontal contra el “espíritu fáustico del hombre europeo.”²⁸ Es una tendencia propia del siglo XX que ha imaginado la decadencia material de Europa y, para sus defensores, lo blanco y lo europeo son tratados con la misma visión modélica.

Visto desde ese punto de vista, la negritud sólo podía surgir después de un largo perio-



Poeta martiniqués Aimé
Césaire

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

do de dominio blanco sobre el África Negra y sería un movimiento o una forma de conciencia tributaria indirecta del coloniaje. La naturaleza política del fenómeno es, pues, incuestionable. En la medida en que tomase conciencia de esa naturaleza, la negritud tendría que atenuarse. Césaire es un buen ejemplo de ello.²⁹ El asunto es que también la conciencia o la voluntad de ser negro es voluble. La definición de lo negro no es universal, así como la conceptualización de su propia condición tampoco lo es. Si se trata de que la negritud se comporta como una ideología, esto era de esperarse. Dos casos podemos comentar en la literatura puertorriqueña del siglo XX.

Fortunato Vizcarrondo se apropia del tema del negro desde una perspectiva profundamente emotiva y sentimental. El lenguaje del negro común es utilizado como un recurso para proyectar la posición del originador de la idea detrás del verso. Pero en muchos casos las formas populares de expresión vertidas por Vizcarrondo no son privativas del elemento negro en Puerto Rico, sino comunes a las clases populares del país en general. La obra se queda en lo pintoresco y muy pocas veces elabora un compromiso real con la problemática del negro.

En una novela de reciente publicación, el novelista viequense Carmelo Rodríguez Torres se enfrenta al asunto del imperialismo cultural blanco, que ha sido el fundamento de toda su obra, con el arma del lenguaje pero desde una perspectiva completamente distinta. Rodríguez Torres ha sido un minucioso observador de las formas de expresión popular de la mulatería puertorriqueña y ha tratado, a veces sin mucho éxito, de compaginar las luchas anti-imperialistas de su generación con un combate por la negritud atípico en los años sesenta y setenta. En **Este pueblo no es un manto de sonrisas** pretende, como él

mismo plantea, “hablar en negro.”³⁰ Para ello ha devuelto al texto toda la rítmica plasticidad del lenguaje vulgar. Maneja la palabra con un sentido mágico (la palabra soez adquiere valores particulares en la expresión de la rebeldía racial y social) y ha utilizado a la saciedad estructuras reduplicativas, inversiones lingüísticas, conduplicaciones y mecanismos reiterativos de la preceptiva clásica, para producir la impresión mayor de que quien habla es un negro distante del contexto europeo, es decir, de que el emisor del discurso es un negro alienado o zombificado, como decía Depestre. Claro que en la novela la meta es la toma de conciencia y ello ocurre, forzosamente, al final del texto. Pero nosotros no habíamos visto un trabajo de esta naturaleza en ninguno de los autores que contemporáneamente han trabajado el asunto del negro. Como era de esperarse, este ha sido uno de los muchos textos incomprendidos por la crítica en los últimos años. En Vizcarrondo y Rodríguez Torres hay una ruptura lingüística con el mundo occidental pero desde perspectivas completamente distintas. Ni siquiera en sus obras anteriores: **Veinte siglos después del homicidio** (1971), **Cinco cuentos negros** (1976) o **La casa y la llama fiera** (1982), trató Rodríguez Torres el lenguaje de esta manera. El logro constructivo de este metalenguaje del negro insular merece todo el respeto del lector porque abre toda una serie de posibilidades a la experimentación con la palabra en un mundo en donde todo parecía indicar que esas posibilidades se estaban agotando. La fidelidad de ese experimento a la imagen de un negro real puede estar en entredicho, pero la calidad poética del producto no.

Este comentario nos lleva a la formulación de un segundo conjunto de criterios ligado a la construcción de la obra literaria misma. El más obvio de esos rasgos sería la cuestión del **ritmo** o el **tono** de la palabra escrita.



Poeta cubano Nicolás Guillén

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

Por lo regular la literatura de la negritud proyecta ritmos y tonalidades de origen popular que han llegado a las lenguas caribeñas actuales a través de la tradición oral. Ese ritmo e incluso ciertos temas se **improvisan**, a la manera del libre fluir de la conciencia de cierta narrativa de vanguardia o del surrealismo de principios del siglo XX. Las cadencias se consiguen por medio de la repetición de estribillos, palabras o sonidos dentro del texto literario. En términos de la retórica occidental estaríamos hablando del abuso de la anáfora, la aliteración, el pleonismo, la sinestesia y todas las formas de conduplicación lingüística.³¹ Cantos y coros, o lo que parecen ser remanentes de ellos, puntean la prosa y la poesía de la negritud dándole un carácter totalmente distinto al acostumbrado. Prosa y poesía caminan cerca de la música y, en ese sentido, estamos ante una expresión profundamente global y exigente con el redactor y el lector.

Naturalmente, hablamos de una literatura que, como la africana, tiene profundas raíces orales y musicales en la cual las fronteras entre lo que se dice, se escribe y se canta, se van desvaneciendo. De hecho, no podría ser de otro modo. Rogelio Martínez Fivee, en su introducción a la **Poesía anónima africana**,³² hace hincapié en que en el continente no se concibe poesía desligada de la música. La poesía se habla y se canta y depende casi exclusivamente de las combinaciones de sonidos y de imágenes, nunca de la rima. Es literatura didáctica, dirigida, de tesis, que intenta explicar el origen de las cosas. En ese sentido, la poesía representa “la memoria del grupo”. Los poetas son los depositarios de ese pasado mítico. En el Sudán los “griots” son una casta inaccesible y despreciada por su habilidad con el lenguaje. Los “okyeame” de Ghana son oradores extraordinarios, y entre los yorubas, son los tamboreros los que cumplen esa función de cronistas y genealogistas, depositarios de todas las cosmogonías y artífices de la palabra conjuro.³³ Comentarios paralelos podrían hacerse en términos de las relaciones entre la palabra, el poema y la magia, en contextos culturales tan dispares como el griego, el náhuatl, el quiché y el quéchua, entre otros.

Estos hechos nos conducen a un tercer conjunto de rasgos: la literatura negra tiene un **carácter mágico**, por ende, la palabra cambia su naturaleza y su función. En la literatura de la negritud la palabra tiene, valga reiterarlo, el valor de un conjuro. Es un universo de poderes secretos que devela la esencia de los objetos o las cosas. El “nommo” es la fuerza que sostiene la palabra y revela sus potencias.³⁴ Por eso el valor de la onomatopeya y del nombre en algunos relatos recogidos por Leo Frobenius en el **Decamerón negro**.³⁵ El mismo patrón descubriremos en poetas como Césaire y Nicolás Guillén. Para estos la potestad de llamar las cosas por su nombre, ya sea en el ámbito político o en el racial, les pone en una situación de control sobre la realidad, y la idea de llamarse llanamente negros, es una victoria contra la opresión. Cuando Rodríguez Torres, en su citada novela, trata de explicar cómo es el pueblo, tiene que volver a los orígenes remotos, a los recuerdos del abuelo Solimán, a las memorias inconclusas e imaginarias de la esclavitud y a las míticas “islas”. Eso es exactamente lo que ha hecho Césaire al iniciar el periplo hacia su raza.³⁶ Para ambos la raza es la **casa** pobre y cruel que tiene voluntad salvadora. La necesidad de entender los orígenes es patente incluso en autores que no trabajan el tema negro exclusivamente. “Otra maldad de Pateco” de Ana Lydia Vega es otro ejemplo de ello.³⁷ En este relato el folclor, la música y la historia se trenzan para darnos una explicación mítica del conflicto de razas en Puerto Rico. El lenguaje es el eslabón que unifica la realidad real con la realidad mágica en el contexto de la narrativa.

Por último, distingue a la literatura de la negritud una peculiar forma de **estructurar el lenguaje** que la aleja de la retórica europea. La sintaxis es totalmente irregular a la manera de las lenguas primitivas y eso refuerza ese estilo reiterativo que la crítica clásica no tolera ni comprende cuando lo mira todo desde la posición de que nuestras estructuras lingüísticas son las más acabadas y maduras precisamente porque son nuestras. Nada más anti-histórico ni poco crítico que adoptar esa posición cerrada y pedante propia de occidente.



Narradora puertorriqueña
Ana Lydia Vega

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

A manera de conclusión

La diferencia básica entre un Palés Matos o un Vizcarrondo y, bien sea, Guillén y Césaire, es ideológica, pero también está ligada a cuestiones relacionadas con la construcción de la obra literaria. Todos ellos representan una ruptura con las ideas eurocentristas de belleza clásica y son un reflejo de la decadencia de las concepciones occidentalistas, elemento que se apuntó como una de las características más notables de las primeras tres cuartas partes del presente siglo. Lo que hace a Guillén la “auténtica voz antillana”, al decir de Coulthard,³⁸ es lo mismo que hace a Palés parecer flor exótica en el Parnaso caribeño: la credibilidad del negro a que nos retrotrae su obra. Todos ellos utilizan esa técnica reiterativa tan típica de la poesía yoruba, todos juegan con la onomatopeya o las alusiones a la topografía africana o hacen uso de formas típicas en el diario vivir yoruba como las adivinanzas, de lo cual Guillén ofrece un ejemplo extraordinario.³⁹

Las alusiones a elementos distintivos del mundo afrocaribeño completan el cuadro de recursos que hacen de esta expresión literaria un verdadero y fiel reflejo de la conciencia caribeña. Estos criterios autentican el producto literario en la medida en que convierten la expresión negrista en la voz del verdadero negro; no de un negro universal, modélico o de laboratorio.

Ahora que el mundo se redefine ideológicamente y que no se espera que se piense en el contexto de las ortodoxias, es pertinente la reevaluación de estas tendencias vivas dentro del ideario caribeño. La supervivencia de lo que llamamos nuestro, depende en gran medida de ello, porque también lo que definimos como nuestro evoluciona para bien o para mal. Esperamos que estos apuntes ofrezca alguna base a esos fines.



El escritor cubano Alejo Carpentier.

DESDE EL LÍMITE...AL MARGEN DE LA MEMORIA

¹Presentada en el año 1992 en el "Annual Conference: Puerto Rico and the Caribbean" en San Germán, Puerto Rico.

²Antonio Fernández 534.

³Guillaume Apollinaire 43, 46, 48 y R. Fernández Retamar 324.

⁴R. Fernández Retamar 324.

⁵A. Fernández 536.

⁶Samuel Feijoo 213.

⁷Roland Olivier y J.D. Fage 148 y Paul Fordham 56. Cfr. con K.M. Pannikar 5-7.

Olivier y Fage 152-3.

⁸Para un análisis de estos fenómenos véase Werblowsky y Trachtenberg en la bibliografía de este trabajo.

⁹Olivier y Fage 206.

¹⁰P. Fordham 58.

¹¹Las fuentes habría que buscarlas en F. Nietzsche, J. Burckhardt y otros europeos de la década del 1880. Ellos estaban quebrando la fantasía de un progreso infinito y necesario. En Puerto Rico las muestras están por descubrirse aunque algunos autores liberales y autonomistas muestran esta tendencia desde 1882.

¹²Olivier y Fage 206. Igual impresión deja la lectura del comentario de J.H. Elliot citado en la bibliografía de este escrito.

¹³E. Fernández Méndez 100.

¹⁴Jacques Maquet 10-2.

¹⁵R. Depestre 345.

¹⁶R. Depestre 355. La definición no deja de ser tan excluyente como cuando se habla del África Negra.

¹⁷E. Kamau Brathwaite 156-8.

¹⁸L. Palés Matos, Poesía 116.

¹⁹Revítese a Mayra Montero 141-54. Valga decir que a veces la música es sólo un motivo poco elaborado.

²⁰E. Kamau Brathwaite 159-61. Véase también Amado Alonso, Jubiabá y Mario R. Cancel, Apuntes en torno al folclor negro de Hormigueros.

²¹L. Cabrera 7-8 y Julia Cristina Ortiz 131-5, para unos comentarios al respecto.

²²E. Kamau Brathwaite 171 y 180. Cfr. con L. Palés Matos, Tuntun... 25.

²³L. Palés Matos 25.

²⁴E. Kamau Brathwaite 182.

²⁵A. Bartra 14.

²⁶S. Feijoo 192, 195.

²⁷A. Bartra 11, 14. Cfr. con E. Kamau Brathwaite 155.

²⁸A. Césaire 27, 115.

²⁹C. Rodríguez Torres 59.

³⁰Véase a E. Kamau Brathwaite 176-8 para un comentario al respecto.

³¹R. Martínez Fivee, X, XV.

³²R. Martínez Fivee XII-XIII.

³³E. Kamau Brathwaite 170 y A. Bartra 16.

³⁴Véase L. Frobenius, "El astuto" 139.

³⁵Cfr. C. Rodríguez Torres 27, 40, 41 con A. Césaire 27, 33, 39, 41.

³⁶A. L. Vega 107-13.

³⁷G.R. Coulthard 64.

³⁸N. Guillén, West Indies Ltd., 65.