

EL CONCEPTO DE LAS LITERATURAS HETEROGÉNEAS DE ANTONIO CORNEJO POLAR Y LA POESÍA NEGRISTA CUBANA DE LOS 1930

Miguel Arnedo-Gómez

Victoria University, Wellington, Nueva Zelandia

En su artículo de 1978 “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural” y en su estudio de 1980 *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, el crítico peruano Antonio Cornejo Polar propuso el concepto de las literaturas heterogéneas para entender a fondo la especificidad de la novela indigenista peruana. Hasta ese momento la crítica había analizado la novela indigenista a partir de la interioridad de la perspectiva de los autores indigenistas. Según lo explica Cornejo, se distinguían dos tendencias. Por una parte ciertos críticos se limitaban a “alabar [...] la visión ‘desde dentro’ que se daría en algunos textos indigenistas”, y, por otra parte, otros criticaban “la exterioridad del punto de vista de otras obras” (“Literatura” 90). Cornejo señalaba que en un ensayo publicado en 1928, José Carlos Mariátegui ya había socavado la validez del criterio de la interioridad en el estudio de la novela indigenista (63-64). Cornejo se refería en particular al siguiente pasaje de dicho ensayo:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo, cuando los propios indios estén en grado de producirla (Mariátegui 265).

Cornejo usa la aclaración de Mariátegui, aunque señalando que es incorrecta en cuanto a la inexistencia de la literatura indígena, para argumentar que la novela indigenista es necesariamente una representación externa del mundo indígena y que, por lo tanto, es contraproducente evaluarla a partir del grado de interioridad de los autores indigenistas. Para Cornejo, este argumento cancela la utopía de considerar al indigenismo como testimonio interior del

mundo indígena y abre la posibilidad de llevar a cabo una nueva y más compleja interpretación del indigenismo (“El indigenismo” 17). Cornejo entonces propone entender la novela indigenista como perteneciente a la categoría de las literaturas heterogéneas, las cuales se caracterizan por “la presencia en su proceso de producción de un elemento que no coincide con la filiación de los otros” (“El indigenismo” 12, *Literatura* 60). Los elementos que intervienen en el proceso de producción de la novela indigenista de acuerdo a Cornejo son: a) la instancia productiva (el autor y el sistema de valores y convenciones de los que hace uso); b) la obra; c) el circuito de comunicación de la novela indigenista (los lectores “reales” e “ideales”); y, por último; e) el referente, es decir, el indio y su sistema socio-cultural (*Literatura* 64-66). Los tres primeros elementos del proceso de producción de la novela indigenista (el autor, la obra y el circuito de comunicación) pertenecen al universo socio-cultural de los sectores hegemónicos de la sociedad peruana. Por el contrario, el último elemento (el referente),

sí corresponde al universo indio. Éste es precisamente el elemento que, al escapar al orden occidentalizado, que preside a los otros, crea la heterogeneidad de la novela indigenista (66).

Cornejo Polar explica que su esbozo del proceso de producción de la novela indigenista sugiere que el referente indígena juega un papel pasivo en este proceso, ya que “soporta un proceso de enunciación narrativa que social y culturalmente no le corresponde y debe ofrecerse a la comprensión de lectores ajenos y distantes” (66). Sin embargo, Cornejo llama la atención sobre un proceso paralelo: “la reacción del referente ante el proceso de producción que se le impone desde fuera” (67). Cornejo se refiere a los elementos culturales indígenas que penetran la novela indigenista y que demuestran que el referente juega un papel activo en el proceso de producción. Los ejemplos que ofrece son la presencia de características formales de la narrativa indígena en las primeras novelas de Ciro Alegría y la incorporación de la lírica quechua y componentes míticos quechuas en las novelas de José María Arguedas (67-80). De esta manera, a través del concepto de la heterogeneidad Cornejo consiguió desarrollar un marco teórico que permite comprender mejor la composición de la novela indigenista y, en particular, una de sus características más importantes: su heterogeneidad de elementos culturales de origen indígena y occidental.

La importancia del logro de Cornejo se refleja en la amplitud de la bibliografía crítica sobre su concepto de la heterogeneidad, el cual ha sido descrito por Raúl Bueno como “uno de los más poderosos recursos conceptuales con que América Latina se interpreta a sí misma” (“Sobre la heterogeneidad” 21, “Heterogeneidad migrante” 253)¹. Sin embargo, queda aún por desarrollar uno de los aportes potenciales del concepto, según lo concebía Cornejo. Me refiero

a su potencial para también entender otras literaturas latinoamericanas “situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades, de dos culturas” (*Literatura* 4). En particular, Cornejo resalta en dos ocasiones el caso del negrismo centroamericano y caribeño, e incluso afirma en un momento dado que “entre el indigenismo y el negrismo hay consonancias que sería menester analizar con detenimiento” (3, 16). Aparte del ensayo de Carlos L. Orihuela sobre heterogeneidad negrista en la literatura peruana, todavía no se ha producido ningún análisis de literatura negrista latinoamericana basado en el concepto de heterogeneidad de Cornejo. Este artículo contribuye a llenar este vacío en la crítica evaluando la relevancia del concepto en relación con el caso del movimiento del negrismo cubano, que se desarrolló principalmente a lo largo de la década de los 1930.

El movimiento de la poesía negrista o afrocubanista comienza el ocho de abril de 1928, cuando el periódico cubano *Diario de la Marina* publica en su suplemento literario un poema titulado “Bailadora de rumba”, escrito por el poeta, ensayista y periodista cubano Ramón Guirao. Como su título indica, este poema era una recreación poética de la rumba, una forma de baile y música creada por los negros cubanos de los barrios pobres de las zonas urbanas de Cuba. Tras la publicación de este poema muchos otros poetas cubanos, blancos y negros, publicaron poemas inspirados en la cultura de los negros que pertenecían a las clases bajas de la población urbana o a las clases rurales. Según explicaba el poeta afrocubanista Emilio Ballagas, éstos eran los sectores de la población negra que conservaban “las tradiciones musicales y religiosas de sus antepasados” (“Poesía afrocubana” 80). También se publicaron varios ensayos sobre este tipo de poesía en importantes revistas cubanas de la época, como *Revista Bimestre Cubana* y *Estudios Afrocubanos*. Los poetas afrocubanistas que escribieron colecciones de poemas dedicadas enteramente al tema negro son Nicolás Guillén, Marcelino Arozarena, Emilio Ballagas, Ramón Guirao y Vicente Gómez Kemp. Otros poetas que escribieron sólo algunos poemas figuran en la antología de poesía afrocubanista de Ramón Guirao: *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937*. Estos poetas son José Zacarías Tallet, Alejo Carpentier, Alfonso Hernández Catá, José Antonio Portuondo, Rafael Esténger, José Rodríguez Méndez, y Teófilo Radillo.

Críticos como Richard L. Jackson y G.R. Coulthard asumen que el afrocubanismo surgió simplemente como resultado de la influencia de los movimientos primitivistas y negros estadounidenses y europeos de la segunda mitad del siglo XX (Coulthard 94, Jackson “The *Afrocriollo* Movement” 5). Sin embargo, el movimiento afrocubanista también respondía al deseo de crear una poesía “mulata”, que simbolizara la identidad nacional cubana. Los intelectuales afrocubanistas esperaban que esta poesía mulata

demonstrara que la cultura cubana no era ni europea ni estadounidense, sino una mezcla afrohispana. Con este mensaje los afrocubanistas deseaban convencer a los negros cubanos de que, a pesar de las divisiones raciales, ellos formaban parte del mismo pueblo cubano que los blancos y que, por lo tanto, tenían que luchar junto a ellos contra el imperialismo estadounidense².

Uno de los factores que pone en evidencia la relevancia del concepto de heterogeneidad de Cornejo en el caso del afrocubanismo es que, al igual que la crítica de la novela indigenista, la crítica sobre la poesía negrista se basa excesivamente en el criterio de la interioridad de los autores negristas. Existen dos interpretaciones opuestas de la poesía basadas en este criterio. La primera interpretación postula que los poetas afrocubanistas blancos fueron capaces de retratar al sujeto negro “desde dentro” gracias al proceso histórico de mestizaje cultural/espiritual que se produjo en Cuba. Una de las manifestaciones tempranas de esta perspectiva se encuentra en los siguientes comentarios del afrocubanista blanco Emilio Ballagas:

Esta expresión de la sensibilidad del hombre de color, pueden darla cabalmente el negro y el mulato desde su propio centro intuitivo lírico; e igualmente el blanco, pero por un fenómeno reflejo, tan diáfano a veces, que supone, no sólo una afortunada identificación, sino hasta qué punto el despojarse del lastre historicista y sociológico lleva de nuevo a la identidad de la especie humana y a la idea cristiana de su origen común. [...] La poesía afroamericana no puede llamarse propiamente “poesía negra” sino más bien “poesía mulata” por cuanto en su verso se expresa el contraste y asimilación de culturas; expresión de la sensibilidad del negro, del mulato y del blanco a través de la sensibilidad del negro de América, cuya psique ha sido modificada por el trasplante y por la vivencia del drama de la esclavitud (“Situación” 37-38, 72).

Esta perspectiva tuvo una fuerte influencia en una serie de antologías publicadas durante la década de los setenta, las cuales tratan a la poesía negrista latinoamericana escrita por negros y por blancos como parte de un mismo género de “poesía negra”, “poesía negrista” o “poesía afroantillana” (Ruiz del Vizo, Morales, Mansour). El crítico Jerome Branche ha caracterizado esta tendencia crítica como una “doctrina” que intenta explicar la “pluriethnicidad autorial del negrismo como la expresión de una competencia cultural transracial por parte de sus autores no negros, que los capacita para representar al sujeto negro ‘desde dentro’” (484).

En la interpretación opuesta, la raza blanca de la mayoría de los afrocubanistas sirve para criticar su producción literaria como a una representación externa o superficial. En su influyente estudio de 1976 *The Black Image in Latin-American Literature*, el crítico afrohispanista Richard L. Jackson afirmaba que la representación del negro por parte de los poetas negristas omitía partes esenciales de la vida del negro en Latinoamérica, debido a que no

veían al negro “por dentro” (43). Al establecer la diferencia entre la literatura sobre el negro escrita por blancos y la literatura sobre el negro escrita por negros, Marvin Lewis, otro crítico afrohispanista, usa argumentos parecidos para cuestionar la conexión de la poesía negrista con la realidad negra, en Cuba y en otras regiones de Latinoamérica. Para Lewis, la poesía negrista es literatura sobre negros escrita por autores blancos, quienes al no pertenecer a los grupos étnicos sobre los que escriben, no poseen la sensibilidad cultural necesaria para interpretar correctamente las experiencias que intentan representar.³ Por el contrario, según Lewis, los poetas afrohispanos interpretan sus experiencias “desde dentro” (Lewis 2-3). Otros críticos asumen que como los poetas negristas cubanos eran blancos, ellos no conocían la cultura afrocubana y que, como consecuencia, sus representaciones poéticas no correspondían a la realidad de los grupos humanos representados⁴. Al concebirse como una representación “falsa”, “exterior” o “inauténtica” del negro, la poesía negrista cubana no se considera objeto legítimo de estudio. Efectivamente, la crítica afrohispanista se centra en el análisis de la literatura escrita sólo por autores negros. Marvin Lewis, por ejemplo, señala que su objeto de estudio es la poesía afrohispanica, la cual define como poesía escrita por y sobre gente de ascendencia africana en el mundo de habla hispana (3). Ivonne Captain afirma que el propósito del afrohispanismo es estudiar literatura que haya sido escrita por afrohispanos y que tenga una significación cultural para ellos (3).

El énfasis sobre la interioridad de la poesía negrista ha impedido un análisis detallado de las características de la poesía afrocubanista dentro de estas dos tendencias críticas. En ambos casos el grado de exterioridad/interioridad de la poesía se utiliza como criterio único para evaluarla. En la primera tendencia, la supuesta interioridad de los autores blancos sirve para describir a la poesía como reflejo del mestizaje cubano. En la segunda tendencia la exterioridad de la poesía escrita por todos los negristas blancos justifica desechar su validez como objeto de estudio. El magisterio de Mariátegui y Cornejo en cuanto a la novela indigenista arroja luz sobre la futilidad del debate sobre si la poesía afrocubanista escrita por blancos es una representación del negro “por dentro” o “por fuera”. La mayoría de los poetas afrocubanistas, ya fueran negros o blancos, no pertenecían a las clases bajas de la población negra en las que se practicaban las culturas afrocubanas. Por lo tanto su representación de prácticas culturales afrocubanas estaba forzosamente basada en una perspectiva exterior. Sin embargo la exterioridad de la poesía afrocubanista es sólo una de sus características y no basta para comprender a fondo todos sus elementos. El estudio de la heterogeneidad de la novela indigenista de Cornejo abre la posibilidad de un análisis más puntual de la poesía afrocubanista porque permite también analizar los otros elementos que

intervienen en el proceso de producción de una literatura heterogénea.

Sin embargo, antes de analizar cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de producción de la poesía afrocubanista es necesario rectificar un problema conceptual en el concepto de la heterogeneidad de Cornejo⁵. La manifestación más clara de este problema es la contradicción entre la exposición del crítico de la influencia que tiene el referente sobre la obra (que es el segundo elemento que interviene en el proceso de producción) y el hecho de que antes de dicha exposición el crítico afirme en su descripción del referente que éste “es precisamente el elemento que al escapar al orden occidentalizado que preside a los otros crea la heterogeneidad de la novela indigenista” (*Literatura* 66). Es obvio que el mismo Cornejo es consciente de que la obra no puede concebirse puramente como parte de dicho “orden occidentalizado”, ya que después de describir este segundo elemento en el proceso de producción como algo que está muy alejado del universo indígena (más incluso que los autores indigenistas), añade lo siguiente:

Este punto requiere, sin embargo, un análisis más detenido. Será intentado más adelante al averiguar la acción que ejerce el referente indígena sobre las novelas que tratan de revelarlo (65).

Como señala Patricia D'Allemand, el crítico más tarde se refiere a este aspecto reduccionista de su primera formulación de la heterogeneidad en su último estudio de 1994, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (D'Allemand *Latin American Cultural Criticism* 191). En la introducción de esta obra, Cornejo describe su uso inicial de la categoría de la heterogeneidad y admite haberse dado cuenta más tarde de que “la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (17). Esta noción es un componente muy importante del pensamiento del crítico. En un reciente ensayo, Raúl Bueno explica en detalle cómo a lo largo de su obra Cornejo una y otra vez pone de relieve la heterogeneidad de todas las instancias del proceso de producción de las varias literaturas y formas culturales que analiza (“Sujeto”).

Cabría entonces reformular el bosquejo de los elementos que intervienen en el proceso de producción llamando la atención sobre las características que los hacen heterogéneos a cada uno de ellos. Por ejemplo, de acuerdo al propio análisis de Cornejo, la heterogeneidad se infiltraría no sólo en la obra, sino también en la instancia productora, es decir, en los autores de la novela indigenista y su cultura. Como explica D'Allemand, en el pensamiento de Cornejo el reconocimiento de la exterioridad de los autores indigenistas no implica que éstos sean incapaces de conocer el mundo indí-

gena. El universo indígena es un Otro, diferente al mundo del escritor, pero no es impenetrable (*Latin American Cultural Criticism* 144-45). Una vez más, el impacto del referente sobre la obra corrobora la heterogeneidad de otro de los elementos, ya que es difícil que los autores indigenistas hubieran podido incorporar elementos formales indígenas dentro de sus obras sin tener ningún conocimiento de la cultura indígena.

Estas reflexiones no socavan la validez del esquema del proceso de producción que propuso Cornejo para entender las literaturas latinoamericanas situadas en el cruce de dos sociedades y de dos culturas. Basta con ser consciente de que la heterogeneidad de estas literaturas probablemente no sea determinada sólo por el hecho de que “uno o más elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros elementos”, sino también por el hecho de que muchos o todos estos elementos también ellos mismos ya contienen características provenientes de diferentes sistemas socio-culturales. En el caso del negrismo cubano, los autores de la poesía negrista no estaban tan alejados de la cultura afrocubana como se ha afirmado. La influencia de la cultura afrocubana sobre la cultura popular cubana y la cultura de la clase alta blanca cubana es un fenómeno que viene teniendo lugar desde el momento en que llegaron los negros a Cuba. Ya en la sociedad colonial cubana bastantes blancos de alta sociedad eran miembros de asociaciones religiosas afrocubanas. Según uno de los informantes de Lydia Cabrera, ciertos miembros del primer juego o potencia blanco abakuá, que fue autorizado en 1857 por el alto dignatario abakuá Andrés Petit, pertenecían a familias aristócratas:

Había entre los ñañigos blancos que juró Andrés Petit, gente de arriba como hoy. Militares y caballeros de levita. Gente de título, sí señora, de la aristocracia de entonces, hijos de condes y marqueses (197).⁶

Otro de los informantes de Cabrera menciona a dos conocidos santeros en 1880 que “apadrinaron y protegieron a muchos blancos y blancas de categoría” (25). La participación de miembros de la alta sociedad cubana en prácticas culturales abakuás pudo ser una de las razones por las que la lengua de los abakuá llegó a influenciar el español de la aristocracia cubana, tal y como se puede apreciar en el siguiente pasaje del estudio *La cultura afrocubana*, de Jorge e Isabel Castellanos:

Basta examinar el lenguaje de la antigua clase dominante criolla para comprobar la indiscutible interpenetración. Lydia Cabrera, en *La sociedad secreta abakuá*, cita a la marquesa de Zuazo, quien para referirse a un gesto valeroso, a un rasgo gallardo y varonil, usaba la palabra *ferembeque*, “aplicándola correctamente, pero quizá ignorando su crudeza”. (*Ferembeque* es la palabra ñañiga para “testículos”) (Tomo IV 12).⁷

Puede concluirse, por lo tanto, que la cultura de las clases medias a las que pertenecían los poetas negristas no puede considerarse como completamente occidentalizada.

Además, en La Habana de los 1920 y los 1930, los afrocubanistas podían presenciar o tomar parte en las prácticas culturales afrocubanas sobre las que escribían, de varias maneras. En un artículo publicado en la revista *Carteles* en 1939, Alejo Carpentier describía el afán de los afrocubanistas por acudir a los rituales religiosos de los ñañigos o abakuás:

Amadeo Roldán y yo, acompañados de unos pocos hombres que opinaban como nosotros, conocimos por aquel entonces un período de “enfermedad infantil” del afrocubanismo. [...] Apenas sabíamos que un juramento ñañigo iba a tener lugar en las cercanías de La Habana, abandonábamos cualquier compromiso, cualquier obligación, para asistir a él (39).

Otras formas de la cultura popular afrocubana eran más fáciles de presenciar. Por ejemplo, como explica el musicólogo Robin Dale Moore, la música afrocubana llamada “son” se hizo muy popular en la década de los 1920 y en un punto dado llegó a haber más de cuatro docenas de bandas o conjuntos de son actuando de forma regular en La Habana (97). El son es uno de los temas principales de la poesía afrocubanista. Ejemplos de poemas afrocubanistas basados en el son incluyen “Nombres negros en el son”, de Emilio Ballagas; “Son”, de Alonso Hernández Catá; y “Fuego con fuego” y “Son con punta”, de Vicente Gómez Kemp (Guirao, *Órbita* 112-14, 129-31, 157-59).

Basándose a menudo en sus experiencias personales con formas de la cultura afrocubana, los afrocubanistas fueron capaces de incluir elementos afrocubanos en sus poemas. Por ejemplo, en un poema de Alfonso Hernández Catá se encuentran transcripciones de coros característicos del género musical llamado conga de comparsa. Estos coros son “¡Aé, aé!... ¡Aé la Chambelona”, y “Ay Mamá Inés!”. El primero de estos coros proviene de una canción llamada “La Chambelona”, la cual era cantada por el grupo de comparsa del Partido Liberal, en la época en que los partidos políticos de la República cubana utilizaban grupos de conga de comparsa en sus campañas electorales (Orovio 115, Ortiz *Los bailes* 574-75). El segundo coro pertenece originalmente a la canción de comparsa titulada “Ay Mamá Inés”, la cual fue escrita por los esclavos de una plantación en Santa Clara en 1868 y fue después utilizada en el teatro bufo cubano en los 1920, por Eliseo Grenet, y después convertida en un son por el Septeto Nacional en 1930 (Moore 108, Orovio 225-26). Los poemas afrocubanistas también están repletos de referencias a verdaderos instrumentos u objetos culturales utilizados en la música y las prácticas culturales afrocubanas. En el poema de Ramón Guirao “Bailadora de rumba”, el poeta menciona instrumentos afrocubanos como la clave y el cajón, y también se

refiere al pañuelo rojo que usan las bailadoras de rumba⁸. La incorporación de elementos culturales afrocubanos en la poesía afrocubanista no se produjo sólo desde un punto de vista temático, sino también a un nivel formal. Como ya he explicado en otra publicación, los poetas afrocubanistas incorporaron en la forma de sus poemas características verbales, coreográficas y musicales; subvirtiendo radicalmente la textura formal del género de la poesía escrita occidental. Por ejemplo, el poeta afrocubanista Nicolás Guillén basó la estructura de algunos de sus poemas en la estructura de canciones de son populares⁹.

Claramente los poemas afrocubanistas también incluyen elementos provenientes de la cultura dominante blanca. Éstos son no sólo distintivos formales que caracterizan a la poesía escrita en español, un género literario de origen occidental, sino también nociones provenientes de sistemas ideológicos occidentales, como el positivismo y el racismo científico. Una de las nociones problemáticas de estos discursos que se encuentra en la poesía afrocubanista es la concepción de la sexualidad del negro como “primitiva”, “salvaje”, o “animal”¹⁰. Un ejemplo apropiado es el poema titulado “Tú y yo en la comparsa” de Teófilo Radillo. Como demuestran los siguientes versos de este poema, para este autor el baile afrocubano y la bailadora negra con la que baila constituyen una forma de entrar en contacto con sus instintos salvajes o animales:

Al sentir el hilo de fuego que corre
loco por mis venas,
cual si me tocaran
con la piedra mágica
de Changó y me dieran
el poder satánico que Elegua trajera,
para regar todo,
el hombre y las cosas,
el cielo y la tierra;

y cuando las furias salvajes se aprestan
a cumplir las leyes en acción perversa
mis ojos, mi boca, mis manos y mi alma
se hacen fauces, garras
e instinto de fiera,
de fiera, que muerde, prendida la carne
sudorosa y fresca;
de fiera que busca
por los derroteros turbios de la herencia,
las exaltaciones
y las apetencias.

Por eso mis manos se ensamblan
a tus prominencias,
hechos uno solo,
borrachos de ritmo,
tumbando y bailando,
bailando y tumbando

por la callejuela.

¡Cálido conjuro!
 ¡Lúbrica promesa!
 ¡Qué bien caen mis manos
 sobre tus caderas...
 al compás monótono
 de la danza negra
 (Radillo 60-62).

Otro elemento ideológico que se encuentra en algunos poemas afrocubanistas y que puede trazarse al positivismo del primer trabajo de Fernando Ortiz sobre la cultura afrocubana (su estudio de 1906 *Los negros brujos*) es la noción de que los negros cubanos tenían que esforzarse por abandonar la cultura afrocubana para así mejorarse a sí mismos (*Los negros brujos* 253). Esta noción se refleja en dos poemas de Ramón Guirao en los que la música afrocubana, junto al alcohol y las mujeres, sirven al protagonista negro para evadirse de la triste realidad social, pero a la vez le impiden desarrollar la conciencia que necesita para mejorarla. En el poema “Macucho con tu rumba” Guirao escribe lo siguiente:

Macucho con tu rumba,
 Macucho con tu tre,
 e l'ambre no te deja be.

Macucho con tu rumba,
 Macucho con tu tre,
 la jeba,
 la grifa
 y la lija
 te tiene cachumbambé
 (Guirao *Bongó*)¹¹.

La siguiente estrofa del poema “Tú ere iguá a blanco” también sugiere estas asociaciones:

Náufrago en un mar de ron,
 siempre entre los dedo
 e tapón del bongó
 (*Bongó*).

En las siguientes estrofas del poema de Teófilo Radillo titulado “La rumba (Bicromanía en blanco y negro)” la rumba también aparece como algo que impide que el negro actúe para mejorar su situación:

Tus manes están tristes.
 Mira,
 otra vez,
 rumbera!...
 Alza el párpado turbio
 que obtura tu pupila,

y tu conciencia.
 Ya, la rumba devota,
 [...]
 ha muerto
 [...]

Caravanas de siglos
 dolientes la cortejan;
 caravanas remotas
 con mil ojos que acechan;
 porque la voz que pide
 la justicia, se aquieta
 cuando la rumba es opio
 del hambre y la miseria
 (Radillo 55).

Se producía a veces una curiosa compenetración entre el discurso dominante y la cultura representada cuando los poetas afrocubanistas utilizaban nociones procedentes de la cosmovisión afrocubana para promocionar ideas de este tipo. Por ejemplo, en el poema de Guirao titulado “Ni guapo ni matone”, el poeta reproduce el refrán abakuá “Chequendenque / longori / semo”, que significa “quien no mira hacia delante atrás se queda” (*Bongô*).

En el caso de la poesía afrocubanista también es aguda la heterogeneidad del referente ya que la cultura afrocubana es una mezcla de elementos de origen africano y español. Resulta relevante en este sentido la siguiente descripción de la semántica del lenguaje utilizado en los cantos (o “mambos”) de la religión afrocubana palomonte:

Como se puede observar, la semántica de estos términos *kongo* resulta algo fluctuante en la “lengua” de los paleros. Básicamente, esta “lengua” combina rasgos de un lenguaje español *pidginizado* con un léxico religioso *kikongo*. A lo largo de la historia de los africanos y sus descendientes en Cuba, muchos términos africanos, sin desprenderse del todo de su semántica de origen, adquirieron generalmente a partir de un traslado metonímico, un significado nuevo. Si *ngànga* designaba en África, como ya se dijo, al sacerdote de los *nkísi* (“divinidad” o “energía cósmica”), en Cuba, la misma palabra se aplica hoy, preferentemente, a la propia “divinidad” o “energía” (Lienhard 508)¹².

De acuerdo a Eugenio Matibag, Babalú-Ayé posee cualidades, como la humildad y la delicadeza, que provienen de San Lázaro (26).

Para evaluar la composición del circuito de comunicación de la poesía negrista hay que analizar las características de los lectores ideales y los lectores reales. En cuanto a los lectores ideales lo más probable es que los poetas afrocubanistas quisieran que su poesía fuera leída por blancos y negros de todas clases sociales, ya que su intención era crear una literatura que uniera a toda la población cubana. Por una parte, está claro que los poetas afrocubanistas esperaban que sus poemas llegaran a los sectores de la población ne-

gra en los que se practicaban las culturas afrocubanas. Ramón Guirao afirmaba en su introducción a su antología de poesía afrocubanista *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937* que la intención del movimiento negrista era hacer que la población negra se sintiera reconocida culturalmente como parte del pueblo cubano y se uniera a la lucha contra la dominación política y económica estadounidense a la que estaba sometida Cuba (xii). Por otra parte, el hecho de que la poesía afrocubanista también estaba dirigida a lectores que no pertenecían a los sectores afrocubanos representados se refleja en la abundancia de descripciones de bailes e instrumentos musicales y en el uso de recursos lingüísticos para reproducir el español hablado por los negros de Cuba. Éstos elementos sugieren un lector ideal que no estaba familiarizado con las prácticas culturales afrocubanas que representa la poesía.

En cuanto al lector real, podemos asumir que los poemas eran leídos por intelectuales de clase media que leían las revistas en las que se publicaban los poemas afrocubanistas. El público que asistía a los recitales en vivo de poemas afrocubanistas de la recitadora Eusebia Cosme probablemente estaba compuesto en su mayoría de personas de clase media y alta ya que, según Jorge e Isabel Castellanos, estos recitales tenían lugar “en los centros más altos de la cultura cubana” (Castellanos y Castellanos Tomo IV 188). Uno de estos centros era el Liceum de La Habana, en el que Eusebia Cosme actuó el 23 de julio de 1934 frente a los socios femeninos del centro. Fernando Ortiz en su introducción a este recital describe al público del mismo como a “una sociedad cultísima y femenina” (“La poesía mulata” 206)¹³.

Aunque esto sugiere una cierta homogeneidad social, los lectores reales no eran racialmente heterogéneos ya que, según Vera Kutzinski, fueron precisamente miembros de las clases medias negras pertenecientes al Club Atenas los que expresaron su oposición a la representación afrocubanista del negro como practicante de la cultura afrocubana (152).

Sin embargo el que sólo se tenga evidencia de la respuesta a los poemas afrocubanistas de los sectores de clase media negros no demuestra definitivamente que esta poesía no fuera leída por negros de clase baja. El que sólo se tenga evidencia de reacciones de negros de clase media probablemente se deba al hecho de que eran precisamente estos sectores los que tenían acceso a publicaciones periódicas –como *La Antorcha*, del Club Atenas (Helg 244)–, a través de las cuales podían expresar sus opiniones. En su libro *A Nation for All. Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*, el historiador Alejandro de la Fuente explica que en el estudio de Cuba lo que a menudo se percibe como discurso negro es, en realidad, el discurso de los negros de clase media (14). Por esta razón, no se puede concebir el rechazo a los poemas por parte de comentaristas negros de la época como representativo de la opinión

sobre la poesía afrocubanista de todos los sectores de la población negra cubana. La perspectiva de los sectores representados en la poesía es una incógnita sobre la que sólo se puede especular. ¿Sería la reacción de estos sectores tan negativa como las de los negros de clase media? Es posible que no. Los negros de clase media protestaban contra el hecho de que a los negros se les representara como parte de la cultura afrocubana principalmente debido a que ellos mismos se habían distanciado conscientemente de dicha cultura para integrarse a la sociedad dominante (Moore 210-13). No se puede necesariamente descartar la posibilidad de que los negros cubanos que sí practicaban las tradiciones afrocubanas se expresaran de una forma más positiva en cuanto a la poesía.

La aplicación y adaptación del concepto de heterogeneidad al caso del negrismo cubano de los años treinta permite apreciar de esta manera que todos los elementos en su proceso de producción contienen características provenientes de dos sistemas socio-culturales: el de los sectores hegemónicos de clase media y el de los sectores afrocubanos representados en la poesía. Los elementos de la poesía que provienen del discurso racista de la cultura dominante contradicen la imagen de la poesía afrocubanista como reflejo de un proceso armónico de integración socio-cultural en Cuba y ponen de relieve los conflictos raciales que dividían a la nación. Consecuentemente, la aplicación del concepto de la heterogeneidad no implica escatimar la problematicidad que causa, como señala Jerome Branche, “la presencia mayoritaria de autores blancos en un movimiento ‘negro’” (484).

Por otra parte el hecho de que la poesía negrista contenga elementos de la cultura afrocubana contradice la noción de que la exterioridad de los autores negristas les impidió representar la realidad negra correctamente. Aunque necesariamente una visión externa de los afrocubanos y su cultura, la poesía afrocubanista sí consigue representar e incorporar ciertos aspectos de la cultura afrocubana. Esto demuestra que desechar la validez como objeto de estudio de la literatura sobre negros escrita por autores blancos denota una concepción esencialista de la identidad y la cultura negra. Como demuestran las aportaciones de Mariátegui y Cornejo en cuanto a la novela indigenista, incluso si uno acepta la noción de que un autor blanco nunca podrá escribir sobre la realidad negra “desde dentro” (dejando a un lado las connotaciones esencialistas de la expresión en sí), esto no necesariamente implica que dicho autor no pueda representar ningún aspecto de la realidad negra correctamente. Para deducir o establecer la vinculación entre una obra literaria y el grupo socio-cultural que intenta representar no basta con averiguar la filiación étnica de su autor. Habría que llevar a cabo un análisis detallado de otros factores claves, por ejemplo, las características específicas de los grupos representados y las interacciones de los autores con estos grupos.

Se puede concluir que la naturaleza heterogénea de la poesía *afrocubanista* socava interpretaciones que reducen su complejidad al atribuirle al discurso de una sola ideología o cultura. Los poemas afrocubanistas escritos por autores blancos o negros constituyen espacios donde interactúan elementos provenientes de discursos de diferentes sectores que comparten el espacio nacional cubano. Es precisamente en esta característica donde se encuentra la especificidad de esta literatura.

NOTAS:

1. El concepto de la heterogeneidad es evaluado por varios autores en las colecciones de ensayos dedicadas a Cornejo Polar de Friedhelm Schmidt (*Antonio Cornejo Polar*), de Mabel Moraña (*Indigenismo*) y de José Antonio Mazzotti y U. Juan Zeballos Aguilar (*Asedios*). También se puede consultar el número especial de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* dedicado a Antonio Cornejo Polar (No 50, 1999). Otros artículos que analizan el concepto de la heterogeneidad de Cornejo incluyen Schmidt, “¿Literaturas heterogéneas”; D’Allemand “Antonio Cornejo Polar”; Sobrevilla “Transculturación”; y Moraña, “Escribir”.
2. Para un análisis más completo de la ideología en la que se basaba la poesía afrocubanista, veánse Duno Gottberg, Kutzinski, y Arnedo.
3. La perspectiva de Ellis es parecida (19).
4. Veánse, por ejemplo, Mullen 155; Moore 194, 200; Rose Green-Williams 121 y Kubayanda 23.
5. Quisiera agradecerle a Patricia D’Allemand por haberme señalado este problema conceptual en el primer planteamiento de la heterogeneidad de Cornejo.
6. En relación a Andrés Petit veánse también Helg 30 y Castellanos y Castellanos Tomo III 213.
7. En Canizares 23-24 pueden encontrarse ejemplos de la influencia de la cultura africana en el español de Cuba, en la música popular cubana y en el catolicismo cubano.
8. En cuanto al uso del pañuelo rojo en la rumba, veánse Piedra 641, Boulware 62, Ortiz *Glosario* 406, y Daniel 69.
9. Para otros ejemplos de la incorporación de elementos afrocubanos en la poesía afrocubanista desde un punto de vista formal, veáse Arnedo. Para un análisis del uso de la estructura de las canciones de son en la poesía de Guillén, veáse Hidalgo.
10. Para un análisis de las nociones en que se basa el discurso racista sobre la sexualidad del negro, veáse Gilman.
11. En el glosario de su colección de poemas afrocubanistas (*Bongó: Poemas negros*), Guirao explica que en el lenguaje popular de los negros “jeba” quiere decir “mujer”; “grifa”, “marihuana”; y “lija”, “orgullo”. La única edición que existe de esta colección no está numerada, por lo que no es posible proporcionar los números de las páginas donde se encuentran estos poemas.
12. El uso de palabras en español en los rituales de los paleros o congos también se menciona en Cuervo-Hewitt 57 y en Castellanos y Castellanos Tomo III 172.

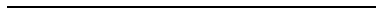
13. En relación con la figura de Eusebia Cosme, veáanse también Jahn 225, Fernández de la Vega y Pamies 131-33 y González Pérez 299.

BIBLIOGRAFÍA:

- Arnedo, Miguel. "Afrocubanista Poetry and Afro-Cuban Performance". *Modern Language Review* 96/4 (2001): 990-1005.
- Ballagas, Emilio. "Situación de la poesía afro-americana". *Iniciación a la poesía afro-americana*. Óscar Fernández de la Vega & Alberto N. Pamies, editores. Miami: Ediciones Universal, 1973. 37-77.
- . "Poesía afrocubana". *Iniciación a la poesía afro-americana*. Óscar Fernández de la Vega, Alberto N. Pamies, editores. Miami: Ediciones Universal, 1973. 78-87.
- Boulware, Kay. "Nature in Three Negrista Poets: Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés Matos". Disertación de Ph.D., Universidad de California, 1978.
- Branche, Jerome. "Negritud: Hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación". *Revista Iberoamericana* 65/188-89 (1999): 483-504.
- Bueno, Raúl. "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina". *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti, Juan U. Zevallos, editores. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. 21-36.
- . "Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura". *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Mabel Moraña, editora. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998. 253-68.
- . "Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales". *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Friedhelm Schmidt, editor. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 173-94.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. Miami: Ediciones Universal, 1975.
- Canizares, Raúl. *Walking with the Night. The Afro-Cuban World of Santería*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1993.
- Captain, Yvonne. "Writing for the Future: Afro-Hispanism in a Global, Critical Context". *Afro-Hispanic Review* 13/1 (1994): 3-9.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Tomo I. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Castellanos, Jorge & Castellanos, Isabel. *Cultura afrocubana*. Tomo III. Las religiones y las lenguas. Miami: Ediciones Universal, 1992.
- . *Cultura afrocubana*. Tomo IV. Letras, Música, Arte. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Latinoamericana* 7-8 (1978): 7-21.
- . *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- . *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Coulthard, G.R. *Race and Colour in Caribbean Literature*. Londres: Oxford University Press, 1962.
- Cuervo Hewitt, Julia. *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*. New York: Peter Lang, 1988.
- D'Allemand, Patricia. *Latin-American Cultural Criticism: Re-interpreting a Continent*. Lewiston & Queenston & Lampeter: Edwin Mellen Press, 2001.
- . "Antonio Cornejo Polar: Aportes al abordaje de la pluralidad cultural en América Latina". *Gragoata* 10 (2001): 185-193.

- Daniel, Ivonne. *Rumba. Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Fuente, Alejandro de la. *A Nation for All. Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill & Londres: The University of North Carolina Press, 2001.
- Duno Gottberg, Luis. *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Vervuert: Iberoamericana, 2003.
- Ellis, Keith. "Images of Black People in the Poetry of Nicolás Guillén". *Afro-Hispanic Review* 7/1, 2, 3 (1988): 19-22.
- Fernández de la Vega, Oscar, Alberto N. Pamies, editores. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Gilman, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature". *Critical Inquiry* 12 (1985): 205-42.
- González Pérez, Aníbal. "Ballad of Two Poets: Nicolás Guillén y Palés Matos". *Callaloo* 10/2 (1987): 285-301.
- Guirao, Ramón. *Bongó: poemas negros*. La Habana: Ucar, García y Cía, 1934.
- , editor. *Órbita de la poesía Afrocubana. 1928-37*. La Habana: Ucar, García y Cía, 1938.
- Helg, Aline. *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill NC & Londres: The University of North Carolina Press, 1995.
- Hidalgo, Narciso, J. "Arquitectura rítmica y son en los *Motivos de son*". *Monographic Review* 15 (1999): 145-60.
- Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin-American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- . "The *Afrocriollo* Movement Revisited". *Afro-Hispanic Review* 3/1 (1984): 5-9.
- Jahn, Janheinz. *Neo-African Literature - A History of Black Writing*. New York: Faber and Faber, 1968.
- Kubayanda, Josaphat B. "The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading". *Afro-Hispanic Review* 1/3 (1982): 21-27.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Virginia: Virginia University Press, 1993.
- Lewis, Marvin A. *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980. From Slavery to "Negritud" in South-American Verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Lienhard, Martín. "Kalunga o el recuerdo de la trata esclavista en algunos cantos afro-americanos". *Revista Iberoamericana* 65/188-89 (1999): 505-17.
- Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. México DF: Ediciones Era, 1973.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta, 1968.
- Matibag, Eugenio. *Afro-Cuban Religious Experience. Cultural Reflections in Narrative*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- Mazzotti, José Antonio y Zevallos Aguilar, U. Juan, editores. *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- Moore, Robin. *Nationalising Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in La Habana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Morales, Jorge Luis. *Poesía Afroantillana y negrista*. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1976.
- Moraña, Mabel. "Escribir en el aire, "heterogeneidad y estudios culturales". *Revista Iberoamericana* 61/170-171 (1995): 279-286.
- , editora. *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998.

- Mullen, Edward. *Afro-Cuban Literature. Critical Junctures*. Westport & Londres: Greenwood Press, 1998.
- Orihuela L., Carlos. "La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: El caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros". *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti, Juan U. Zevallos, editores. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. 379-394.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.
- Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1924.
- . "La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora". *Revista Bimestre Cubana* 34 (1934): 205-13.
- . *Los negros brujos*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- . *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Piedra, José. "Poetics for the Hip". *New Literary History* 22 (1991): 633-75.
- Radillo, Teófilo. *Resonancias*. La Habana: Editorial Guaimaro, 1939.
- RoseGreen-Williams, Claudette. "Representations of Afro-Caribbean Folklore in Spanish Caribbean Poetry" *Interamerican Review of Bibliography* 42/1 (1992): 121-31.
- Ruiz del Vizo, Hortensia. *Poesía negra del Caribe y otras áreas*. Miami: Ediciones Universal, 1972.
- Schmidt, Friedhelm. "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?". *Nuevo Texto Crítico* 7/14-15 (1995): 193-99.
- . "Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿Paradigmas para las literaturas poscoloniales?". *Revista Iberoamericana* 66/190 (2000): 175-85.
- , editor. *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001): 21-33.



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13