

DOS CULTORES DE LA PROSODIA DEFORMADA EN LA POESÍA NEGRA*

Fernando Guerrero Farinango**

Universidad de Nariño, Pasto, Nariño, Colombia

RESUMEN

En este artículo que surge de la conferencia que sobre poesía y cuentería realizó en la ciudad de San Juan de Pasto el valluno Diego Álvarez Marín, se enfatiza en la importancia que han tenido y tienen dos de los principales cultores de la versificación, Nicolás Cristóbal Guillén Batista (Cubano) y Candelario Obeso (Colombiano), en el desarrollo y divulgación de la poesía negra, entendida ésta como la colección artística, que admite una mirada desde dentro de la etnia negra y a la vez permite cuestionar el orden establecido y su concepción cultural a partir de lo oral como expresión de lo local o regional.

El análisis significó –en consecuencia– una postura crítica, analítica y humanizada acerca de la identidad y de la lengua como elementos que buscan una supuesta nacionalidad

* Artículo recibido el 3 de septiembre de 2009 y aprobado el 27 de noviembre de 2009.

** **Fernando Guerrero F.** Economista y Magister en Mercadeo agroindustrial de la Universidad de Nariño. Actualmente es Profesor Asociado de la misma institución. E-mail: farinango@udenar.edu.co

propia y pura, dejando de lado el pluralismo, la diversidad y el respeto por la diferencia, desconociendo con ello el uso de la poesía y su difusión de carácter oral.

Palabras claves: prosodia, poesía negra, identidad, lengua nacional, oralidad, el otro, jitanjáfora, onomatopeya, metaplasmo, metátesis, trabalenguas, síncopa.

ABSTRACT

This article arises from the visit and conference on poetry and 'cuentaría' held in San Juan de Pasto. The valluno Diego Alvarez Marín emphasizes the importance of two of the main creators of versification, Nicolás Cristóbal Guillén Batista (Cuban) and Candelario Obeso (Colombian) in the development and dissemination of black poetry. This is understood as the art collection, which questions the established order and the cultural conception of the local or the regional. In the article the author presents a critical, analytical and a humanized view about identity and language as elements that seek an alleged and pure nationality, but they ignore the pluralism, diversity and respect for difference, and in this way the use of poetry and its oral dissemination are forgotten.

Keywords: prosody, black poetry, identity, language, oral tradition, the other jitanjáfora, onomatopoeia, metaplasmo, metathesis, twisters, syncopation.

* * * * *

El siguiente poema, titulado **Rumba**, es apenas uno de los tantos ejemplos de **poesía negra** en el que –como se advierte– existen palabras que quizá no se conozcan; pero, si se buscan en el diccionario, se encontrará que, de pronto, sí tienen un cierto significado y que, por supuesto, requieren de una determinada entonación, modulación y puntuación en lo escrito.

RUMBA

”Se desvanece obscuro, temible
Baila al son de la rumba
Retumba, la tumba danzante
zumba la música andante

Se desvanece claro, sensible
el negro el tambor arrumba
Macumba, derrumba el trapiche
sucumba la magia fetiche

Se desvanece incoloro, imposible
Danzantes al fuego en balumba
Tarumba, la rumba a los sueños
Ultratumba los come risueños

Adiós Rumba de la muerte,
Zumba el baile vudú,
Retumba y vuelve tarumba,
Despierta el Belcebú”¹.

Muy a pesar de los argumentos en contra, la **poesía negra** es el único movimiento, el único acontecimiento literario en América Latina, que ha exteriorizado una particularidad inconfundible dentro de la literatura hispano hablante, siendo ella la reclamación de lo importante que ha sido la etnia negra. Más aún, ha sido una corriente aislada dentro de la poesía de la lengua castellana, por ello ha resultado ser muy original; ya por su modalidad, su puntuación, su fuerza, su alegría, su tono, y su origen basado en la cultura europea como presumen también tenerlo las demás corrientes de la literatura colombiana .

Naturalmente, como la lengua castellana es el instrumento del que hace uso la **poesía negra** para poderse expresar, ésta, al manifestarse a través de dicha lengua, la amolda y la acomoda en cierta forma a su característica entonación, puntuación y expresión.

Es por eso que la única influencia posible que se le podría encontrar a esta poesía, no pertenece esta vez a la tradicional e ilustre fuente europea, sino a las tierras vírgenes y salvajes de África.

Casi toda América desde los tiempos de la conquista recibió los flujos étnicos provenientes de África. Pero, para fortuna de nuestra lengua, del Caribe fue de donde salieron los auténticos y primeros creadores de la llamada **Poesía negra**, realizada por poetas negros o blancos y a la vez con cultores como Nicolás Cristóbal Guillén Batista (cubano), Candelario Obeso, Jorge Salazar Valdez, Jorge Artel (colombianos) y Rubén Suro (dominicano).

Dentro de la **poesía negra**, hay una escala de comparaciones que invita a prestar una ineludible y trascendental atención. Primero, por lo radical de su expresión, su folclor, su color, sus movimientos, su sensualidad. Segundo, por lo mágico, lo imaginario, lo mítico, lo solemne, lo religioso y lo sobrenatural. Tercero, por lo vital, lo humano, lo social en lo local y universal.

Como se puede ver, son tres distintas y desiguales las valoraciones a través de las cuales se proyecta la **poesía negra**, porque si en la primera etapa sus versos son un tanto superficiales, aunque se manifiesten llenos de alegría, ingenio, color y ritmo; ésta, la poesía, no va más allá de lo que podría denominarse **arte menor**.

Pero, no acontece lo mismo en su segunda fase; algo hay en ésta que ya no se trata simplemente del movimiento frívolo, algo que no pertenece únicamente a la piel y al movimiento producido por ésta; es decir, es contrario a la primera. En otras palabras, en vez de expresarse de afuera para dentro, viene de dentro hacia fuera.

También podría afirmarse que en la primera etapa trabajan los sentidos, mientras que en la segunda actúa exclusivamente lo mental o lo racional. Por eso, a la primera etapa se la podría denominar animal o elemental, y, a la segunda, la cerebral o intelectual. Pero, es en la tercera etapa donde la **poesía negra** asciende y toma estatura de **poesía universal**, ya que en ésta es donde se despoja de lo gracioso, de su música, de su careta, arrancando definitivamente la apariencia ruidosamente inútil que en sus primeros días le puso

la **jitanjáfora**, porque es en esta etapa en donde realmente se encuentra el verso con el hombre en carne viva.

Luego de este sencillo preámbulo y dando por aceptado que la cultura afroide desde la segunda mitad del siglo XVI, jugó un papel de suma importancia en cuanto al aporte de ésta a la manifestación cultural de carácter popular nacional en sus diferentes expresiones, así se argumente lo contrario, cuando se afirma que el comercio negrero efectuado por los colonizadores europeos, en un gran grueso, estuvo constituido por mercancía humana demasiado joven; en algunos casos por esclavos que oscilaban entre 15 y 20 años de edad, dada su alta cuota de rendimiento, y, en otros, por la importación masiva de niños entre los 9 y 12 años; acontecimiento éste que habría significado un impedimento en su contribución cultural, por cuanto el conocimiento de los diferentes elementos del folclor popular africano estaba reservado únicamente a los ancianos, los que, obviamente, no eran una mercancía deseada por los comerciantes de esclavos, españoles y americanos.

Por lo expuesto anteriormente, no se puede pasar por alto que si bien el negro africano niño o joven, dada su corta edad, hipotéticamente fue apetecido por ser rentable debido a la intensa sobreexplotación que de él se pudo ejercer. Sin embargo, hay que recordar que fueron en especial los negros adultos el botín preferido por los trateros por cuanto fácilmente cumplían con ciertas condiciones luego de practicado el “palmeo” (procedimiento destinado a medir o a tasar al esclavo después de efectuada la revisión médica), como éstas: primero, se procedía a la clasificación o catalogación de la “pieza”; segundo, se recurría al reconocimiento y evaluación de los saberes prácticos que poseía; los que por cierto eran buenos, a diferencia de la versión estereotipada que sobre el salvajismo africano tenía el mundo occidental de aquel entonces. Recuérdese que África Occidental es región importante por cuanto de allí provino la mayor parte de los negros llegados a Latinoamérica; fue allí donde se asentaron los Estados e imperios más florecientes, cuyo poderío se sustentó en actividades como la explotación, transformación y comercialización del oro, hierro, bronce y cobre, lo cual explica el porqué los negros esclavos fácilmente se acoplaron a la explota-

ción de dichos recursos mineros en especial el oro, desvirtuando aquella afirmación de que el negro fue incorporado a América en reemplazo del indígena, y sobre todo en aquellos lugares bastante inhóspitos dado que era físicamente mucho más resistente; en otras palabras, era “**piel dura**”, que perfectamente soportaba las dificultades climáticas del medio. Asimismo, fueron conocedores de los procesos transformativos textiles y de las actividades mercantiles, mediadas por relaciones monetarias. También, desarrollaron sin dificultades la ganadería y la agricultura; y, tercero, se continuaba con la fijación del precio por cada esclavo, el que dependía del cumplimiento de las consideraciones antes señaladas.

Es importante advertir que los nativos de África Occidental, sobresalieron por su nivel cultural, prueba de ello fue la existencia de la Universidad de Tombuctú en el Imperio de Malí, hasta tal punto que durante el siglo XIV se consideraba mucho más aventajada que otras universidades de Europa.

Los anteriores argumentos fácilmente permiten concluir que la “mercancía” morena era rentable y en consecuencia costosa; dependía no exclusivamente de su corta edad, sino fundamentalmente de sus condiciones y dotes físicas y ante todo intelectuales, lo cual explica la llegada masiva de esclavos negros adultos, especialmente hombres, con una experiencia productiva y una gran diversidad de saberes, lo cual permite afirmar que el folclor caribeño, y en especial el colombiano, contó con su aporte y como tal, se considera una mixtura de ingredientes cobrizo, blanco y negro.

Manifestaciones de la inmersión del folclor negroide en la cultura americana, caribeña y colombiana fueron sus rituales sagrados (santería), cantos, danzas, toques, poesía, literatura y en fin todas aquellas expresiones relacionadas con el desahogo del espíritu (dolor, melancolía, “humor”, “alegría” y vitalidad sensual), producto de la situación de aislamiento, maltrato y sobre-explotación de los que siempre fueron víctimas.

El negro en su afán de configurar y consolidar su identidad a través de cualquiera de las manifestaciones antes señaladas, propició a comienzos del presente siglo, más exactamente después

de la primera guerra mundial (1914-1918), el surgimiento del **NEGRISMO**, nombre dado a aquella tendencia encargada de expresar a través del arte, sea éste literario, poético, pictórico, musical, etc., los sentimientos, ideas y costumbres de los negros, fenómeno que se afincó en aquellos países considerados como blancos.

En la segunda década del siglo XX, varios poetas de distintas partes de América Latina, se acercaron al **mundo negro**, una realidad inexplorada hasta entonces, convirtiéndolo, en aspecto importante para su inspiración. Sus producciones, eran aparentemente nuevas, por cuanto ya existían antecedentes de esta **poesía negra** en la lengua castellana; desde luego, bajo la óptica de desprecio al negro, tanto en los clásicos españoles (Lope de Vega, Quevedo y otros) como en escritores hispanoamericanos de la época de la colonia; pues en las primeras décadas del siglo veinte, se vivió en la cultura occidental el esnob “primitivista”. Fue la época del Jazz, nacido de los cantos espirituales o religiosos de los antiguos esclavos negros residentes o nacidos en Norteamérica, al tiempo que surgió también allí un movimiento literario negro, que despertó por primera vez la mirada de artistas y antropólogos hacia el África **de color**. Ejemplo de este fenómeno en Latinoamérica, fueron: el cubano Nicolás Cristóbal Guillén Batista, quien más tarde firmaría sus versos simplemente como Nicolás Guillén, nacido en la provincia de Camagüey el 10 de julio de 1902, año en que la república de Cuba inició su vida como país independiente. Guillén fue señalado como el **poeta negro**, siendo considerado por algunos críticos como uno de los mayores exponentes de la **poesía negra** de habla castellana conjuntamente con el colombiano, Candelario Obeso.

Se ha argüido que tres han sido los factores que posibilitaron el desarrollo del **negrismo** en Hispanoamérica y con ello el de la **poesía negra**, estos son:

- La existencia de una considerable población de origen africano en suelo americano.
- El papel de la inteligencia poética, que contribuyó a aproximarse a entender al negro y a lo negro.
- Y el surgimiento de algunos poetas dispuestos a cumplir con la anterior labor.

Los mencionados elementos se evidenciaron particularmente en la poesía cubana entre 1925 y 1935, y en la poesía colombiana de comienzos del siglo veinte.

A partir de 1937, este período de auge de la literatura **negra** en Latinoamérica se cerró tras haber logrado la cima del reconocimiento por parte de este movimiento, coincidiendo simultáneamente, por un lado, con la constitución de una escuela crítica que lo cuestiona y, por otro, con la renuncia de sus principales exponentes; verbigracia, Nicolás Guillén, quien publicó en dicho año “Cantos para soldados y sones para turistas”, publicación que evidenció su distanciamiento con la corriente del **negrismo**; razón por la cual la **poesía negra** se difumina en otras corrientes poéticas, renaciendo posteriormente a través de expresiones aisladas.

No siendo la intención de convertir este artículo en un documento reivindicatorio del talento negro, y en particular de su poesía o su versificación, pues éste de por sí lo hace solo y aún más, lo efectúa a través de aquellos hombres de color que hoy en día tienen acceso a las universidades, escuelas de bellas artes y, en fin, a las diferentes esferas de la cultura de las que han salido escritores, novelistas, poetas, dramaturgos, músicos, actores, escultores, pintores, bailarines, etc.

Así como las culturas blanca, mestiza o como se quieran llamar, publicitan su poesía y desde luego a sus poetas, y profundizan en los estudios y análisis de las diferentes escuelas, géneros y figuras literarias, de la misma manera trata de hacerlo también la cultura negra.

La versificación negra según como se la concibe en la actualidad, es prácticamente nueva en Europa y América, y mucho más en Colombia.

Según José Sanz y Díaz, la poesía negra, tal como hoy la entendemos es nueva en España y en América. Hace un siglo los poetas de color trataban de imitar a los blancos, de copiar en lo posible sus géneros, las formas y el pensamiento europeo. De pronto, con el surgimiento y apogeo del llamado “arte negro”, con la locura del “Jazz” africano, de la pintura negrista, del canto y del son hispano afro americano, nació la literatura negra, la poesía negra de España y América”².

En América y particularmente en Estados Unidos entre los años 1840 y 1850, empezaron a surgir poetas de raza negra. En 1841 en la revista LIBERATOR, apareció un poema negro de autoría de Daniel Alejandro Payne y a finales del siglo XIX, adquirieron importancia por su obra, poetas negros como George Moses Horton y Júpiter Hammon.

En América Latina la nueva **poesía negra** tuvo sus orígenes en las composiciones musicales o rítmicas como el SALUDO y el TANGO CONGO. La primera tenía un formato rítmico como su nombre lo señala para saludar a las autoridades. Su letra era entonada en un deformado y primitivo español, expresaba deseos de felicidad y rendía honores. La segunda, con un formato rítmico de origen Congo que formó parte del complejo de la RUMBA, siendo el principal ejemplo el canto y poesía elaborados en una plantación de caña de azúcar conocido como **Mamá Inés**, que generalmente se cantaba el día que se iniciaba la zafra o molienda y que para algunos es de muy grata recordación el estribillo:

Mamá Inés

“Ay mamá Iné
Ay mamá Iné

To’o lo negro tomamo café”³.

En las postrimerías de 1920, tres nuevos ritmos del complejo rumbero: el **Guaguancó**, la **Conga** y la **Guaracha** se convirtieron en cantos, poesía y danza; los que a su vez contaron con gran aceptación y auditorio en diferentes países de América.

En 1930, el complejo **Son** a la vez letra y música, poema y melodía; como manifestación y simbiosis de vocablos africanos e hispanos, entró con pie firme y fue acogido por el idioma español, en tanto que el **Son** permitió expresar la desbordante alegría sensual, la tristeza y el ritmo congénito de la sangre africana.

Al decir de Nicolás Guillén —uno de los poetas más representativos de la raza negra— en su obra **Sóngoro-Cosongo**, el negro aportó elementos importantes a la lírica latinoamericana contemporánea, la que es dicha por negros, mulatos y zambos en versos de la más rancia y fuerte estirpe blanca española.

En cuanto a Colombia vale la pena destacar a cultores de la poesía negra como Candelario Obeso (Mompóx, 1849 - Bogotá, 1884); Jorge Artel (Cartagena, 1905), Helcias Martan Góngora (Guapi, 1920-1984); Hugo Salazar Valdez (Valle, 1924) y Juvenal Herrera Torres (Antioquia, 1940).

He aquí, de manera resumida, algunas datos sobre dos de los más importantes personajes de la poesía negra:

Nicolás Cristóbal Guillén Batista, nace en la provincia de Camagüey el 10 de julio de 1902, y fallece en 1989 en España. Hijo de padres mulatos y que al nacer ya llevaba el mestizaje blanquinegro en su sangre, principal ingrediente de su canto y poema.

De formación católica que junto a las ideas igualitarias que profesaba su padre, legislador de Camagüey por el partido liberal, fueron la simiente que desde muy joven quedaría en su mente, fortaleciendo su sentido de justicia y solidaridad, el que le servirá de alimento a su poesía y a sus actos durante todas las etapas de su vida. A la edad de 15 años, perdió a su padre, asesinado por el ejército del régimen conservador durante las refriegas de la guerra civil de 1917.

Guillén debe soportar el dolor de este fatal episodio y enfrentarse a los retos de la vida confiado en sus propias fuerzas. Por estos años cursaba estudios secundarios y asistía simultáneamente a las clases de preceptiva literaria que dictaba en horario nocturno el profesor Tomás Vélez, cátedra que le permite ahondar en el conocimiento de los autores del “Siglo de Oro” español (Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Cervantes) y le proporciona los elementos de análisis y, además, un sentido del ritmo que no abandonará jamás.

Sus producciones pronto trascienden el ámbito provinciano y son publicadas en la revista *Castalia* de La Habana (Cuba), en cuyas páginas se acogían las creaciones de la más joven promoción de poetas. Esta temprana actividad literaria le permite ser incluido en una compilación de *poetas jóvenes de Cuba*.

A sus 27 años de edad, publica sus “**Versos de ayer y de hoy**”. La búsqueda vanguardista de Guillén pronto va a rendir sus frutos

al editar en El Diario de la Marina en 1930 y dentro de la sección “*Ideales de una raza*”, un suplemento que contenía los poemas de su primer libro: **Motivos de son**, versos que se convirtieron en un verdadero acontecimiento cultural en la isla ya que con ellos se dio inicio a una nueva etapa de la poesía cubana, en la que la palabra adquiere caracteres inconfundiblemente autóctonos y rasgos específicamente nacionales. En estos versos el pueblo negro, habitualmente excluido, aparece retratado con su dicción y vocabulario peculiares dentro del molde rítmico folclórico del Son, formando una serie de estampas que lo sitúan como protagonista fundamental e inevitable de la cultura y el sentimiento de la isla.

Un año más tarde (1931), cuando Guillén aún no cumplía los treinta años de edad, publicó su segundo libro, **Sóngoro Cosongo**, que desde la onomatopeya de su título, muestra el propósito explícito del autor de plasmar en su poesía las raíces africanas de su isla con su ritmo y con su voz. Este libro le permitió el reconocimiento por parte de la crítica como el creador de la denominada **poesía negra antillana**, hallazgo lírico que el poeta no abandonaría de ahí en adelante, pero que se iría inclinando cada vez más por la problemática social, debido a los acontecimientos sociopolíticos que se sucedían en su entorno.

Dicha transformación resultaría fácilmente visible en su libro, **West Indies Ltd.**, publicado cinco años más tarde, cuyo título en inglés ya era una denuncia de la explotación sufrida por los trabajadores del caribe antillano. En aquellos versos, percutientes y sonoros, Guillén permanece fiel al criterio de la poesía cubana, pero enfatizando en su interés por lo social, de tal manera que la protesta, que apenas se esbozaba en **Sóngoro Cosongo**, concluye por transformarse en rebeldía en la charanga de **Juan el Barbero**, cuyo ritmo y letra ya no invitaban al baile sino a la contienda frontal y definitiva que acabaría la injusticia inveterada, permitiendo imaginar un futuro de esperanza y libertad para los cubanos.

He aquí, entonces, uno de los versos de la charanga antes nombrada.

Juan el Barbero

“Las cañas largas tiemblan de miedo ante la mocha.
Quema el sol y el aire pesa. Gritos de mayoresales
restallan secos y duros como fuetes.
De entre la oscura
masa de pordioseros que trabajan,
surge una voz que canta,
brotó una voz que canta,
sale una voz llena de rabia,
se alza una voz antigua y de hoy,
moderna y bárbara: cortar cabezas como cañas,
chas, chas, chas
Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes,
cuando será, cuando será”⁴.

Renglones atrás se anotó que en 1934, circuló el trabajo **West Indian Ltd.**, con el que Guillén empezó una nueva época, en donde la figura de la ironía se convierte en sarcasmo. Además, puede presumirse que su atención rebasó los límites de la isla de Cuba y fijó su atención en las otras que forman las llamadas Indias Occidentales. El extenso poema aludía a Pitre y Kingston, tierra de los hombres explotados con distinto color de piel y de otros, el yanqui o el francés, que se beneficiaban de su trabajo.

En 1937 viaja a México, país en el que publica su libro **Cantos para soldados y sones para turistas**, texto en el que sin abandonar el lenguaje poético, impetra o reclama de la conciencia de los trabajadores convertidos en soldados para que no defiendan intereses extraños a los suyos y vuelvan sus ojos hacia su origen proletario y se adhieran a los objetivos y retos de su pueblo y de su clase. Estos poemas sugieren cómo la poesía puede ser en un momento histórico determinado, un instrumento con argumentos de corte contestatario, sin que con ello se afecte la esencia del arte.

Las experiencias ganadas en sus permanentes viajes realizados durante este período fueron recogidas en el libro **La paloma de vuelo popular**, publicado en la colección poetas de España y América.

En el mencionado libro los temas de la injusticia, la esclavitud y el colonialismo, simbolizados en el trabajo de los corteros de caña, ocuparon el primer lugar no solo por la denuncia que encerraban, sino porque por fin, los mismos parecen llegar a término ante el inminente advenimiento de un reino de justicia y fraternidad. Con el triunfo de la revolución, el poeta fue considerado como un símbolo de carácter nacional.

En 1964 ve la luz una de sus producciones más reconocida: **Tengo**, en la que una de las prácticas muy usuales y preferidas por el poeta cubano, fue la de manipular con habilidad la ironía.

Tengo, ha sido el trabajo en el que desde su título, Guillén sigue brindando testimonio de su respaldo a la revolución, pero no para cantar como antaño sus promesas, sino para enaltecer sus logros:

“...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...”⁵

Cuando aparecieron los **poemas-son**, la intelectualidad se ocupó de ellos; unos, a favor y otros, en contra. Y como demostración de que expresaban el alma musical del cubano, tan teñida de negro, al poco tiempo se tarareaban en todos los rincones del país, ya que los músicos se dieron a la tarea de interpretar sus nuevos poemas.

Es de destacar que **Los poemas-son o motivos de son**, se musicalizaron por importantes músicos cubanos como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo y Emilio Grenet.

Asimismo, el **poema-son**, se propagó gracias a la promoción dada por conjuntos musicales típicos, como el Sexteto Habanero, siendo así como ingresó al ambiente musical. De ahí la profunda vinculación de música y poesía que en esencia fue de origen Guilleneano.

Los ocho **poemas-son**, le dieron fama en toda cuba, ante amigos y también enemigos. Negros, mestizos y blancos, reaccionaron

con vehemencia, aunque por distintas razones. La prosodia estaba basada en la manera de hablar de los negros, mulatos y blancos habaneros.

A manera de ejemplo he aquí un verso en uno de los **poemas-son**

“Búcate plata, búcate plata,
popque no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má”⁶.

Aún sin haber concluido el bullicio por **motivos de son**, en 1931 aparece **Songoro Cosongo**, como prototipo de los **poemas mulatos**, convirtiéndose ésta en una producción más elaborada, con una técnica mucho más refinada y que al respecto Guillén diría:

“Estos son unos versos mulatos, participan los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico”⁷.

Songoro cosongo, considerado como la culminación de su etapa negrista, incorporó poemas que sobrepasaron esta temática y en los que reflejaban su posición antiimperialista, en poemas como **Caña** y **El yanqui sobre el cañaveral**. De otra parte, **La canción del bongó**, subrayaba en la mixtura de dos etnias, dos culturas: la africana y la española.

En 1958 publica en Argentina la obra **La paloma de vuelo popular**. Simultáneamente también divulgó la **Elegía a Jesús Menéndez**.

Posteriormente, para el año 1967 presenta su trabajo **El Gran Zoo**, en el que continúa con su reciente faceta, caracterizada por su tono sarcástico y su espíritu joven y jovial.

En 1970 salen a circulación dos obras más con los títulos de **La rueda dentada** y **El diario que a diario**.

Los versos de **La rueda dentada** contendrían no sólo lo popular, sino lo más íntimo de su existencia. En tanto que **El diario que a**

diario surgió como una explicación de lo que es o puede llegar a ser la prensa, con la intención de poner a su servicio la sutileza irónica que ya era conocida en Guillén.

En 1978 exterioriza “el niño que lleva por dentro” a través de su escrito **Por el mar de las antillas anda un barco de papel**, compuesto de acertijos, canciones y poesías, caracterizado por la cadencia que es propia de él, como maestro que fue en ese ámbito.

En síntesis, revisada la trayectoria genética de Guillén no se pueden excluir sus rasgos negros o mulatos respecto a los de los españoles, ya que en sus composiciones poéticas ya características, palpita un indicio de lo que se reconoce como lo cubano, pues a través de ellas descubre la original identidad y personalidad del pueblo de Cuba.

En cuanto al poeta colombiano Candelario Obeso, nacido en 1849, a la edad de 28 años publicó el poemario **Cantos populares de mi tierra**, en los que plasmó los sufrimientos de su etnia y, además, le permitió introducir cambios fonéticos y morfológicos a la poesía.

Valga agregar que a más de ingeniero, educador, periodista y político, como escritor publicó algunas obras de teatro y dos novelas (**La familia Pigmalión** y **Las cosas del mundo**), tradujo a Shakespeare y redactó, en una época donde escribir sobre los misterios de la lengua era una estrategia de reconocimiento, **La gramática de la lengua castellana**.

En su conjunto la obra de Obeso, a más de variada, estuvo entregada a la confirmación y aceptación de una original poesía cubana de hondo color negro y profundo sentido popular. Como hombre de pueblo que fue, construyó y luchó por la creación de una poesía hecha de la esencia española y africana. Sus lectores identificaban desde sus primeros párrafos y producciones, el penetrante colorismo, la cadencia sandunguera, el compás del ritmo africano y sus componentes folclóricos.

Su poesía ha despertado diversas manifestaciones que van desde las más exageradas hasta las más condescendientes, desde

la aceptación hasta el rechazo. No obstante, su voz, que habla de un universo en movimiento de seres con existencia propia, ha penetrado poco a poco en el capital cultural literario colombiano.

Candelario Obeso, contribuyó a desenmarañar el espíritu étnico americano y trazó los parámetros que a partir de la cultura y literatura europea y desde el siglo XII, percibía al negro como a un elemento exótico o extraño.

Dicha exaltación ha superado, incluso, la historia y la crítica literaria nacional, partidaria tradicional de la decisión, que ha propugnado por una continuidad histórica lineal de dicción lingüística catalogada como “correcta, ya que lo oral y lo popular en Obeso se constituyeron para su época en elementos que desencadenaron una percepción desfavorable a su obra; en tanto que, y paralelamente, se exaltaba a los camellos valencianos de lánguidas cervices o a las lunas famélicas de fúnebre inspiración, capaces de invitar a la desazón.

En el presente artículo se recogen algunos aspectos de la poesía de candelario Obeso, en el sentido de reivindicar y señalar que han sido el resultado de la escenificación de sus hablantes con expresiones que explicitan situaciones humanas de una región, en su propio idiolecto y con su propia cosmovisión de mundo, subrayando que el lenguaje utilizado rompió con el pensamiento religioso-conservador del momento. Igualmente, se debe aclarar que para la época de Obeso, su poesía revolucionaba como exigencia literaria de la lengua vernácula y, a la vez, señal de pertenencia a ella, el proyecto literario de nación de finales del siglo XIX, enfocado en excluir cualquier signo que no perteneciera a ese proyecto de identidad y de supuesta estabilidad. Por otra parte, se ahonda en el cuestionamiento a la relación *statu quo*-región, que implicaba, desde luego, la exclusión de la minoría negra.

Contextualizada la producción de Candelario Obeso, se pueden extraer algunos elementos que indican a las claras cuál fue el escenario en el que se desarrolló aquella. Por ejemplo, la educación se desarrolló bajo patrones de una concepción conservadora y religiosa; siendo así como entre 1830 y 1870, aparecieron nume-

rosas alocuciones, que daban cuenta de la necesidad de culturizar al país. Muestra de ello fue la numerosa elaboración de notas y apuntes sobre el lenguaje y la producción de un abundante número de periódicos, revistas y semanarios, bajo un claro objetivo de prolongar sistemáticamente los intereses personales y partidistas de aquellos sectores sociales arraigados en el poder.

En consecuencia, era vital contar con el dominio sobre los secretos de la lengua, siendo éste el elemento de importancia de la hegemonía conservadora entre 1885 y 1930 y con ello garantizar la continuidad histórica y lingüística bajo la égida tradicional-conservadora.

Por otra parte los constantes conflictos que soportó Colombia entre los años 1840 y 1905, hicieron de ésta una nación anárquica y llena de contradicciones, lo cual no le permitió pensar en la identidad nacional como una variable cultural, pues, sabido es que lo que da identidad a un país, es la estabilidad del poder y la estabilidad de lo que ha pasado en el país, llamada “estabilidad histórica”. En su reemplazo, los colombianos Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo, propusieron como medio cohesionador y de identidad nacional, la lengua. En otros países del trópico, las clases gobernantes desarrollaron programas modernizadores bajo la visual capitalista pero, concurrentemente, sin descuidar el papel que debía cumplir la cultura como un elemento aglutinador al que se respaldaba o criticaba, según si destacara o no sus valores y su ética de clase. La lengua, no era entonces considerada como el componente unificador o expresión de lo patrio.

En una sociedad como la colombiana caracterizada por su violencia, la política cultural siempre mostró un discurso de exclusión especialmente hacia los indígenas, negros y mujeres. Esa concepción tradicionalista y elitista desde el período colonial negó cualquier clase de derechos y desconoció a esclavos, indígenas, analfabetos y muchas veces a quienes no tenían ningún tipo de propiedad.

Este período en el que se desarrolló la poesía de Obeso se caracterizó por ser una etapa de grandes cambios, por cuanto, por ejemplo, ya se preveía la abolición de la esclavitud, la que fue

declarada por los liberales en el año 1852, la separación de Iglesia y Estado, la iniciación de la educación laica en contraposición a la enseñanza clerical, la libertad de industria y comercio, el sufragio universal, la supresión de la pena de muerte, el libre cambio y la expulsión de los jesuitas.

Sea este el momento para decir que la literatura oral se constituyó en una herencia muy importante de la literatura caribeña, puesto que el folclor fue, es y sigue siendo, la cultura tradicional de los sectores desprotegidos en el que el lenguaje, en este caso el institucionalizado por los pueblos mestizos, fue acabado, por la transculturación.

La presencia del negro en la literatura, arrancó desde el siglo XVI a través de la poesía y el teatro y en donde la mofa y el racismo con un castellano mal pronunciado y con pronunciaciones bastante deficientes, fueron los aspectos principales con los que se lo describió ridículamente. Desde el siglo XIX y en tierras americanas, especialmente cubanas, algunos autores se han interesado por el análisis de la conciencia nacional, de las raíces americanas y de la misma protesta contra el sistema colonial. En Colombia, Obeso se hallaba solitario para afrontar una lucha más abierta, no así sucedió en Cuba. Las historias y desarrollo de ambos países distan mucho por lo que no es fácil efectuar un análisis más cuidadoso.

Es por ello quizá que la voz de Obeso, desentonaba en medio de esa búsqueda de la identidad nacional que pretendían Caro y Cuervo. Obeso consciente de su ruptura, asumió un papel crítico de la memoria oficial, en el entendido que el lenguaje confiere la palabra y pone en escena la tradición, el mito y una cosmovisión holística y compleja; pero, al mismo tiempo original, sincrética y renovada, donde el concepto de libertad muestra una experiencia de apertura y reflexión.

La protesta en la obra de Obeso fue, más bien, la revaloración de las tradiciones populares de los negros, de sus vivencias, fue la tentativa por darle a la etnia negra su auténtica voz, la que desde el siglo XII, fue censurada en Europa, lográndose su reivindicación

sólo en Cuba a mediados del siglo XIX y que en Colombia y también en el Caribe tomó su verdadero sentido y expresión con Obeso.

En consecuencia, la poesía negrista, fue la verdadera autora y transformadora del lenguaje como expresión liberadora de su conciencia étnica a partir de 1920.

1877, año en que Candelario Obeso publicó su libro **Cantos populares de mi tierra**, en Colombia paralelamente, se leía el seudoclasicismo de José Eusebio Caro y Rafael Núñez, y el romanticismo de Rafael Pombo y Jorge Isaacs. Estos tomaron el camino romántico parnasiano, en el que sus propias miradas e interrogantes sobre el mundo fueron subsumidos por su obstinación por la forma y la modulación, advirtiéndolo que en el país prevalecía la estética romántica que no toleraba manifestaciones poéticas discrepantes o que manifestaran cosas de la vida, del dolor y de conflictos, y mucho menos acerca de la identidad, pues este era un tema que no se discutía, como sí sucedió con otros poetas de países de Latinoamérica, atraídos por estudiar los aspectos de la nacionalidad, el mestizaje y el papel del negro en la sociedad.

Atropellado por dicho “cosmopolitismo” hispánico, donde la identidad se reflejaba bajo la tutela de la lengua correcta, Candelario Obeso con sus **Cantos populares de mi tierra**, fue catalogado de igual forma como filólogo, gramático y traductor del inglés y del francés y soldado durante las guerras civiles de los años 70; no contó con la suerte de ser acogido entre los privilegiados guerreros-filólogos, pues, su etnia de color no sólo fue un impedimento social, sino que asimismo repercutió en el campo del canon literario.

En opinión del historiador Alvaro Camacho Guizado, un poeta como Candelario, negro y costeño, que recurrió al sociolecto de los bogas del río Magdalena, que puso en escena las voces de hablantes que muestran una gran dosis de sensibilidad social, superior a cualquier poeta colombiano de esa época, vino a representar una desviación y un atentado al canon poético prevaleciente como expresión amiga de lo escrito y ajustada al buen decir; en el entendido del poder que tiene la lengua como elemento integrador de la identidad nacional, pues en **Cantos populares de mi tierra**,

el poeta negro cuestionó la supuesta lengua nacional hispana, que desde antes de mediados del siglo XIX, varios pensadores buscaron articularla con la de España.

La pureza y uniformidad fueron consideradas por Obeso como manifestaciones típicamente coloniales de pueblos inseguros de su misma cultura y que quisieron mostrar como lo más conveniente para la propia patria.

En Colombia la idea de cohesión, pureza y corrección de la lengua la representaron Caro y Cuervo; quienes procuraron **mantener** la lengua castellana con la misma pureza con la que se heredó de España, para que con ella se lograra pulcramente escribir los códigos, la historia, describir la naturaleza y hablar de los triunfos de los patriotas independentistas. Los enemigos ya no eran los españoles, ni los americanismos, sino los vocablos, importados de África o contruidos en Colombia.

El siglo XIX, tanto en Estados Unidos como también en Latinoamérica, pero en especial en Colombia, fue conocido como la época de oro de los lexicógrafos, lingüistas o filólogos, como efecto del papel que cumplió el “capitalismo impreso”, originando un espacio institucional para el impulso de la lengua “moderna”.

Fue por ello que la producción literaria ante todo de novelas, a excepción de **La María**, estuvo poco saturada de conciencia política y en esa medida aquellas se consideraban verdaderas extravagancias estéticas, según los parámetros artísticos actuales de creación imaginativa y no como postulados ideológicos de sus utopías. Por su parte, **La María**, se constituyó en un testimonio parcial e idealizado de un mundo extinguido para la época en que fue escrita. Semejante orientación fue el rasgo generalizado que se aplicó a la poesía romántica de la época.

Así mismo, la moralidad, el uso de refranes y dichos populares se configuraron en una violación de lo escrito en lo tocante a la aplicación correcta y formal del lenguaje. Lo sincrético y lo mestizo no harían parte oficial de la conformación de la nacionalidad por mucho tiempo.

Contrario a lo anterior, Obeso cantó a los bogas como una forma de homenaje a él mismo y a esos trabajadores de su entorno infantil, a aquellos que desarrollaron esa labor en muchos momentos de su juventud, pero también a quienes se movilizaban constantemente por la zona y durante sus viajes de estudio a Santa Fe de Bogotá. La poesía de Candelario Obeso, desnuda contenidos entrecruzados por sus propias vivencias y la historia de sus hablantes líricos.

En una sociedad dividida en regiones y en la cual la comunicación resultaba difícil, Obeso no estuvo de espaldas a los enfrentamientos partidistas ni a los diversos choques que se presentaron en ese rompecabezas social colombiano que para el momento no terminaba de definirse.

Ante la propuesta de Andrés Bello plasmada en su poema **La agricultura de la zona tórrida**, en el que el venezolano retrató a América como una tierra virgen y como posibilidad de desarrollo, especuló sobre el destino de ésta. En cambio, Obeso se apartó de esa corriente de pensamiento y realizó aportes de valiosa importancia.

A Candelario Obeso le encantaba la presencia humana y el grito salvaje de los bogas, que alrededor de las hogueras se estremecían y bailaban y en el que los personajes, contruidos bajo una mirada costumbrista y que parecían salidos de una comparsa desconocida a través de unas escenas que tenían la apariencia del lejano oeste americano, pero contada de manera elemental y sencilla.

Éste le imprimió a sus poemas características más de corte social, infiltrando el relato y el realismo burdo de la poesía romántica mediante un lenguaje colorido que recobraba el dialecto de los bogas y los colocaba en un espacio multidimensional y valorativo. Nunca le interesó la ostentación y el esnob culturalista, ni las ilusiones de los románticos o el romanticismo burdo, en el sentido de cantarle al contexto geográfico, ya que éste fue superado por la dimensión humana de sus hablantes.

El poeta negro colombiano en sus **Cantos populares de mi tierra**, expuso no sólo un conocimiento profundo de las contingencias que sus diferentes caricaturas líricas tienen, sino que también mostró el componente ético y moral como una especie de la imitación del

sentir de la población negra y que se convirtió luego en una dramatización muy definida y para ello, recurrió a un lenguaje con el que recreó las formas orales de los habitantes negros de la costa caribe colombiana.

El libro muestra la profundidad de sus propósitos: **Cantos**, remite a una traducción de la oralidad mediante un contenido musical de la poesía, mientras que **populares**, reitera la expresión del sentir de y por un pueblo. El adjetivo posesivo **mi**, enseña que el hablante representa la voz de un grupo y se complementa todavía más con el sustantivo **tierra**, lugar que fortalece el ser auténtico.

Su poética representó la palabra en contra de la influencia de la cultura de la ciudad culta. Fue la poesía, signo de libertad y el canto, una forma de liberación ideológica del presente que buscaba evitar el sometimiento de la conciencia, sea ésta política, social o cultural o todas a la vez al orden formal, con el que la ideología conservadora pretendía mantener un imaginario político considerado como “correcto”.

Cantos populares de mi tierra, fue una manifestación del rompimiento con el canon nacional del momento, razón por la cual fue envuelto por un manto de silencio por no pertenecer al universo de la “gloria inmarcesible” ni al del “júbilo inmortal” como parte del establecimiento cultural, encasillando a su autor como un poeta de minorías para minorías.

Según el romanticismo criollo, la obra de Obeso no representaba la conciencia nacional ni lo más auténtico, sino la expresión de una minoría negra y mestiza.

En **Cantos populares de mi tierra** planteó un cuestionamiento al orden gramatical y al vocabulario creado. Es por ello que en una sociedad donde el patrón o lo clásico fue el engaño y lo popular fue lo irregular, se leyera más a Caro, Cuervo y Valencia, que a la divergencia anticanónica de Obeso.

Por lo antes anotado no es gratuito ni extraño que en las últimas selecciones poéticas colombianas aparezca seleccionada únicamente **La canción del boga ausente** de autoría de Candelario Obeso y se desconozca el resto de su producción poética.

Obeso también esperaba como militar, gramático, lingüista y traductor en formación, a que se le reconociera socialmente, pero en una sociedad con un prurito cultural de “blanqueamiento” y de aceptación a medias en algunos lugares donde se menospreciaba el mestizaje, su aspiración y su poesía cayeron en el vacío.

Concretamente en su obra poética empleó el romance, la seguidilla, los versos de arte menor con pie quebrado, la rima asonante, logrando con ello tonos pausados, lentitud, haciendo que la dicción popular armonizara con la sencillez y espontaneidad de sus hablantes, por lo cual eran escasas la adjetivación, los verbos y sustantivos, lo que permitió una buena comunicación efectiva y afectiva.

En Obeso fueron característicos rasgos como la unidad de la lengua, las ideas, el estilo y los objetivos, así como los relatos, los ritmos y las formas expositivas. Tropos como la elipsis, la ironía, el hipérbaton, la antítesis, la anáfora, la sencillez descriptiva con humor burlesco pero compasivo dibujando en su obra el destino y los deseos propios de su contexto.

Como conocedor de la lengua formal local, nacional e hispana, la alteró fonética, orgánica, sintáctica y léxicamente. Cada elemento fue contextualizado, armonizando el ser con el hacer.

Su poesía fue el resultado de un movimiento social e ideológico amplio, donde la palabra y tropos literarios como las aliteraciones y las jitanjáforas, fueron lo más importante, hasta llegar a cierto exotismo, en Calendario cobró carta de ciudadanía lo humano y el lenguaje, en tanto fue expresión de un ser que no se halla encastado en una torre de marfil o en una urna de cristal, sino en un mundo material e inmerso en la historia. No aspiraba a un lenguaje donde lo rítmico o lo musical sean epicentros formales del hecho artístico. Sin descontar la belleza de su poesía, en el centro se encontraba la función de un canto de resistencia no orientado a presentar una epopeya étnica o una protesta, sino un retrato en blanco y negro, pero no menos actualizado de un sector social marginado por el país.

El aporte del poeta negro colombiano al lenguaje regional hizo parte de esa corriente latinoamericana del siglo XIX, especialmen-

te la cubana, comprometida en mostrar su carácter mestizo y su propuesta de hacer parte de la nacionalidad. Desde el siglo XII y, concretamente, a través de la poesía y el teatro del siglo XVI en Europa, la voz de la etnia negra ha sido mostrada de forma disfrazada, pero han sido más elocuentes la crítica y la burla a un castellano mal pronunciado o al uso de un lenguaje onomatopéyico.

En el siglo XIX, entre los poetas negros o mulatos, la contradicción está entre admitir y defender su color o negarlo, razón por la que se hacen sorprendentes las presiones tanto en Cuba como en Puerto Rico, República Dominicana, Haití y muchas de las islas antillanas colonizadas, mucho más cuando la literatura se convierte en otra expresión de la conciencia nacional que busca las raíces americanas y se encarga de la condena a la injusticia del sistema colonial.

Resultado de ello, en Obeso existió la preocupación por lo propio, su poesía se constituyó, por lo tanto, en la negación del orden ritual, conservador, patriarcal y elitista que excluía a los hombres o mujeres, indios, negros, esclavos y a los huérfanos de propiedad.

A la postre, mientras la poesía del altiplano del país recurre a formulaciones clásicas y románticas de tipo escrito, poetas como Obeso, Luis Carlos López y Jorge Artel, y novelistas como García Márquez o compositores como Rafael Escalona, se apropiaron de elementos de la oralidad y simultáneamente, otros como Juan José Nieto y Héctor Rojas Herazo, pertenecientes a la cultura escrita, buscaron efectos de oralidad.

Entrando un poco más en materia, la llegada de grupos de esclavos negros junto a sus rasgos culturales tribales (Yorubas, Dahomeyanos, Malinkes, Mandingas, Bantúes) en lo que hoy es Colombia y procedentes de distintos lugares de África (Senegambia, Sierra Leona, Costa de Marfil, Costa de Oro, Benín, Costa de los Esclavos, Golfo de Biafara, Angola, Mozambique, costa de Guinea, Sudán, Congo, etc.) y de diferentes castas o naciones (“Mina”, “Arará”, “Carabalí”, etc.) que por ende dieron lugar a la configuración de los principales apellidos negros o mulatos verbigracia: Gamboa, Sinesterra, León, Biáfara, Mina, Carabalí, Caraballo; tuvieron gran influencia, siendo ésta cada vez más generalizada.

Este proceso comportó una doble manifestación. Primera, el esfuerzo por mantener y conservar su ancestro en el estado más puro, transmitiendo las costumbres sobrevivientes africanas a los pueblos contemporáneos y, segunda, fusionándose con las culturas española e indígena, para constituir nuevas formas de existencia con la recepción y asimilación de elementos culturales de estos dos grupos humanos.

Ha sido la primera manifestación la que le permitió al negro mantener intacta su tradición, lo que permitió entonces emprender el estudio de lo que se ha dado en llamar la **prosodia deformada en la versificación o poesía negra**. A manera de ejemplo, el siguiente canto fúnebre tomado de Aquiles Escalante, aunque de dicho poema no se haya hecho estudio alguno de su estructura semántica y quizá sus versos no signifiquen nada.

“Chi man Congo
Chi man Luango
Chi man ri luango de Angola
Ese calunga lunga Manquisé
Gombe manciale
Yansu melacó
Arió negro Congo chimbumbe
Ooo ya Catalina luango e chimbumbe
Ooo elée leloo
Oo ya ta tragá ri chimbumbo
Oo Ya chimbumbo Congo guariteté”⁸.

Otro tanto acontece con el caso estudiado por Manuel Zapata Olivella, conocido como el **Laleo**, y que es utilizado en los velorios.

“Ah, lé, lé, lé, lé, lee
Oh, oh María de la O
Ah, lé, lé, lé, lé, lee
Ya nació, María
Ya se fue el gallinazo”⁹.

En líneas generales estos versos y cantos negros se caracterizan, seguramente, por no decir absolutamente nada, claro está desde nuestro ángulo semántico de análisis, pero sí denotan algún signifi-

cado por estar acompañados de cierto juego en el sonido a través de numerosas ondulaciones, de repeticiones, de variedad de adornos, de gritos prolongados y agudos, de manifestaciones cadenciosas y movimientos impetuosos que simbolizan el ardor y frenesí de la selva.

Se conoce que a partir de dos grandes bloques lingüísticos, el Sudanes y el Bantú de los que se derivaron varias lenguas o dialectos, se facilitó la comunicación entre grupos tribales que fueron cercanos allá en África, pero las nuevas condiciones en el territorio de América, hicieron del nuevo mundo, un mundo sin ningún tipo de comunicación para el negro y solo en el mejor de los casos con una interlocución reducida a un pequeño grupo de esclavos vecinos o de compañeros de viaje con distinto dialecto o de otros esclavos de la misma lengua que pudieron contactarse en los puertos o en los sitios de trabajo.

Ante esta dificultad, la necesidad terminó por imponerse y por lo tanto la lengua castellana pasó a sustituir su propia lengua, lo que a su vez contribuyó a establecer una nueva diferenciación social entre los BOZALES y los LADINOS. Los primeros, no sabían hablar el castellano, en tanto que los segundos lo hablaban pero articulado a algunas expresiones ancestrales, siendo éste el punto de partida de la **prosodia deformada en la construcción de la poesía negra**.

La prosodia deformada en la poesía negra tuvo sus raíces en algunos géneros literarios y poéticos como el **vanguardismo** con sus diversos “ismos” (superrealismo, cubismo, ultraísmo, creacionismo, futurismo, impresionismo, e imaginismo, siendo sus principales exponentes: Marinetti, Apollinaire, Vicente Huidobro, y Mariano Brull, este último creador de la poesía nueva) y en el Son poético con el cubano Nicolás Guillén. A su vez dicha prosodia poética se caracterizó por ser la reacción a lo tradicional, lo cual se manifestó a través de géneros como el Parnasianismo (poesía impersonal, plástica y objetiva y representada por Leconte de Lisle); el Simbolismo (con libertad en la extensión de la versificación, idealista y extravagante, difundida por Rimbaud, Verlaine y Mallarme); el Modernismo (Miguel de Unamuno, Salvador Rueda y Rubén Darío), género con un alto contenido de subjetividad, con una libertad ilimitada en la expresión y preocupado por el esmero en la forma; el Diepalismo con Diego de Palee Mata; el Purismo, exigente en la

pureza del lenguaje, tratando de limpiar el idioma de barbarismos y negando al mismo tiempo el paso a los neologismos; sus principales exponentes Ricardo León y Diego San José y por último, el Ultraísmo, género caracterizado por su reacción a todo aquello que estilara sentimentalismo y modernismo, prescindiendo de las cualidades sonoras, musicales y retóricas, es decir expresaba el grito de guerra en contra de la poesía moderna, contó con caracterizados exponentes como Xavier Bóveda, Fernando Iglesias, Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges.

En la composición de la poesía negra como un tipo de estructura exclusiva, la prosodia deformada posibilitó al poeta manejar e insertar una serie de recursos de estilo o figuras de palabras que las posee o que no son ajenas a la poesía que se genera dentro de los ámbitos y parámetros del idioma español sea en la época presente o pasada, sin perder de vista que también ha recurrido al empleo de algunas figuras literarias totalmente ajenas al español y a su poesía, y que son propias de la versificación negra, tal es el caso de la **jitanjáfora** y la **onomatopeya jitanjafórica**.

Para empezar con la primera, la **jitanjáfora**, considerada como aquella figura literaria en donde las palabras por si solas tienen algún significado pero al integrarse o fusionarse, carecen de él pues la pretensión es simplemente otorgarle sabor, ritmo y sonoridad al nuevo conjunto de palabras, por ejemplo:

“Congo Solongo del Songo
Baila Yambú sobre un solo pie”

Puesto en esos términos la palabra Congo, como se anotó anteriormente es un lugar de África o también el nombre de una tribu de Angola.

Solongo, es un baile, en tanto que Yambú es una danza en donde se imita los movimientos del anciano y Songo un movimiento monorrítmico. En consecuencia, la Jitanjáfora une los términos no tanto por su significado sino por su sonoridad.

Respecto a los recursos de estilo o figuras de palabras, la poesía negra apela a la **onomatopeya**, los **toponímicos**, la **metáfora insólita**,

el **trabalenguas**, el **caligrama** y el **metaplasmo** con figuras como la **metátesis**, **epéntesis** y la **síncopa**.

La **onomatopeya**, entendida como aquel conjunto de palabras que por su sonido pretende en la poesía negra representar instrumentos de percusión utilizados en las danzas o se trata de la imitación de un sonido de algún elemento africano a través de una palabra.

“ ... Chin, chin, chin
son los platillos con vos de Anís
porombo, bolongo, morongo,
gime la flauta, ruge el tambor,
y entre los chaquis de la maraca
va el lagrimón”¹⁰.

Como complemento de lo anterior, también se estudia la figura de la **onomatopeya jitanjafórica** en la que las palabras pierden su significado para representar a través de su sonido un tambor, una maraca en el contexto del poema; tal como puede apreciarse en el poema **Baile negro** de Hugo Salazar Valdez.

Baile negro

«Tom, tim, tom
Chaquis, chaquis, chaquis
Tom, tim, tom, chaquis, chaquis
Tombe, tumbé, retumbé
Suená el timbal
Borongó, borongó, polongó
Borongó, polongó, morongó
Gime la flauta, ruge el tambor
Entre los chaquis, chaquis...”¹¹.

También en la versificación negra se suele encontrar **toponímicos** que indican algunos lugares de África, así por ejemplo, en el poema denominado **El apellido** de autoría del cubano Nicolás Guillén, en el que es fácil identificar tal figura.

El apellido

“... No tengo
No tengo pues
Un abuelo nocturno
Con una gran marca negra
Una gran marca hecha de un latigazo
No tengo pues un abuelo Mandinga, Congo
o Dahomeyano
o como se llame, oh, oh, traédme lo
Tú o tú o tú
O tú Andrés, Francisco, Amable, ¿cómo decís
Andrés en Congo?
¿Cómo habéis dicho Francisco en Mandinga?
¿Cómo se dice Amable en Dahomeyano?...”¹².

En el mismo poema también el autor logra desarrollar la **metáfora insólita**, como en el siguiente caso:

“... No veis estos tambores en mis ojos
No veis estos tambores, tensos y golpeados
Con dos lágrimas secas...”¹³.

De otra parte, el negro en su poesía y aprovechando la facilidad que le brinda su lengua de hablar demasiado rápido, ha trabajado y utilizado la figura del **trabalenguas**, verbigracia:

“Acaracatisquis, tacatisquis,
parangacutirimicuario”

En cuanto al **metaplasmo** como figura que altera palabras o busca el cambio o sustitución de letras o la eliminación de letras o sílabas, en la construcción de la poesía negra se encuentran las siguientes estructuras:

La **metátesis** como aquella forma que cambia el orden de las letras al interior de la palabra, ejemplo:

Parajito	(Pajarito)
Probe	(Pobre)
Der	(Del)

La **epéntesis**, es la figura mediante la cual se opta por eliminar en los vocablos, letras o en su defecto reemplazarlas por otras, véase el siguiente ejemplo:

Pejca	(Pescar)
Pejcao	(Pescado)
Surá	(Suda)
Má	(Mar)
Trijte	(Triste)

La **síncopa**, se considera que es la figura literaria por la cual en la palabra se suprimen u omiten sílabas, como en los siguientes casos:

Ña Tomasa	(Doña Tomasa)
Mi amá	(Mi amada)

Finalmente, que interesante es incluir uno de los poemas de uno de los más importantes poetas negros de Colombia, Candelario Obeso y cuyo poema se conoce como **La canción del pescador** y en el que se desarrollan algunas de las figuras literarias ya aludidas.

“CANCIÓN DER PEJCARO”

Ahí viene la luna, ahí viene con su lumbre i clarirá
 ella viene i yo me voi a pejca...
 Trite vira e la der probe, cuando er rico goza en pá,
 er probe en er monte sura o en la má
 Er rico poco se efuécza, i nunca le farta ná, toro lo tiene
 onde mora póc remá.
 Er probe no eycanza nunca pa porecse alimentá,
 hoi carece de pejcao, luego é sá.
 No se yo la causa re eto, yo no sé sino aguantá,
 eta conrición tan dura i ejgracia...
 Ahí viene la luna, ahí viene a racme su clarirá,..
 su lú consuele las penas de mi amá”¹⁴.

Una vez transcrito el poema, la versión en el idioma castellano más próxima sería la siguiente:

“LA CANCIÓN DEL PESCADOR”

Ahí viene la luna, ahí viene
Con su lumbre y claridad;
Ella viene y yo me voy
A pescar.

Triste vida la del pobre,
Cuando el rico goza en paz,
El pobre en el monte suda
O en la mar.
El rico poco se esfuerza,
Y nunca le falta nada,
Todo lo tiene donde mora
Por demás.

El pobre no descansa nunca
Para poderse alimentar,
Hoy carece de pescado
Luego de sal.

No se yo la causa de esto,
Yo no se sino aguantar,
Esta condición tan dura
Y desgraciada...

Ahí viene la luna, ahí viene
A darme su claridad...
Su luz consuele las penas
De mi amada.”

Finalmente, he intentando hacer una síntesis conclusiva respecto a **la prosodia deformada en la poesía negra**, se diría que aquella, lejos de ser aceptada y entendida como una simple colección artística de versos, ésta permite una mirada desde adentro de la etnia negra, que permite rechazar el orden establecido y su concepción cultural a partir de lo oral, como expresión de lo local o regional.

Pese a las argumentaciones en su contra, la **poesía negra** es el único movimiento y acontecimiento literario en América Latina

que ha manifestado una particularidad inconfundible dentro de la literatura hispanohablante al reivindicar la etnia negra. Más aún, es una corriente aislada dentro de la poesía de la lengua castellana, por eso resulta ser muy original; ya por su modalidad, su puntuación, su tono y su fuente: la cultura europea, como suelen tenerla las demás corrientes de literatura americana.

Realmente, como el idioma castellano es el instrumento del que se vale la **poesía negra** para poderse expresar; ésta al manifestarse a través de dicha lengua, la amolda y la acomoda en ciertos momentos a su particular entonación, puntuación y expresión.

En consecuencia, la única influencia posible que se le podría hallar a esta poesía no pertenece esta vez a la distinguida tradicional, fuente del continente europeo, sino a las tierras vírgenes y salvajes del continente africano.

Si bien el nativo africano niño o joven, debido a su corta edad, supuestamente fue apetecido por ser lucrativo dada la intensa sobreexplotación que en él se ejerció, a pesar de todo, hay que recordar que fueron los negros adultos el botín preferido por los "trateros" por cuanto fácilmente cumplían con determinadas condiciones como aquella que luego de practicado el "palmeo" (procedimiento destinado a medir o a tasar al esclavo después de efectuada la revisión médica), se procedía a la clasificación o catalogación de la "pieza", para posteriormente recurrir al reconocimiento y evaluación de los saberes prácticos que poseía; los que por cierto eran buenos a diferencia de la versión estereotipada que sobre el salvajismo africano tenían los habitantes de América en aquel momento.

En consecuencia, es importante destacar que los nativos de África Occidental, destacaron por su nivel cultural y conocimientos, prueba de ello fue la existencia de la Universidad de Tombuctú, hasta el punto de que en el siglo XIV se la catalogaba como más aventajada que varias de las universidades de Europa.

El emigrante y desplazado africano en su pretensión de modelar y consolidar su identidad, propició a comienzos del presente siglo, más exactamente después de la primera guerra mundial (1914-

1918), el surgimiento del **NEGRISMO**, nombre dado a aquella tendencia cultural encargada de expresar a través del arte, sea este literario, poético, pictórico, musical, etc., los sentimientos, ideas y costumbres de los negros, manifestación que se situó en aquellos países calificados como blancos.

Para el año de 1920, distintos poetas de diferentes partes del Caribe y América del sur, se aproximaron al **mundo negro**, una realidad desconocida hasta aquel momento, convirtiéndolo, en tema importante para su invención. Sus producciones, eran supuestamente nuevas, por cuanto ya existían antecedentes de esta **poesía negra** en la lengua castellana, naturalmente, bajo la mirada del desprecio al negro, tanto en los clásicos españoles (Lope de Vega, Quevedo y otros) como en escritores hispanoamericanos de la época de la colonia. Pues, desde los primeros años del siglo XX, se vivió en la cultura occidental el esnob “primitivista”. Fue la época del Jazz, propio de los cantos espirituales o religiosos de los antiguos esclavos negros moradores o nacidos en Norteamérica, al tiempo que surgió también allí un movimiento literario negro, que despertó por primera vez la atención de artistas y antropólogos hacia el **Africa de color**. Ejemplo de esta clase de fenómenos en Latinoamérica, tenemos al cubano Nicolás Guillén, nacido en la provincia de Camagüey el 10 de julio de 1902, año en que la república de Cuba, inició su vida como país independiente. Guillén, fue distinguido, como el **poeta negro**, siendo catalogado por algunos críticos como el mayor exponente de la **poesía negra** de habla castellana, conjuntamente con el colombiano Candelario Obeso.

Se ha argüido que tres han sido los elementos que facilitaron el desarrollo del **negrismo** en Hispanoamérica y con ello, desde luego, el de la **poesía negra**, éstos son: primero, la presencia de una considerable cantidad de pobladores de origen africano en suelo americano; segundo, la inteligencia poética que ayudó a aproximarse a entender al negro y a lo negro; y, tercero, el surgimiento de algunos poetas dispuestos a sacar adelante esta tarea.

Pese a que fue primero Candelario Obeso quien irrumpió en el campo del **negrismo** y particularmente en el de la **poesía negra**, sin

embargo, su popularidad y la difusión de su obra no trascendieron las fronteras patrias. Cosa contraria aconteció con Nicolás Guillén, quien gracias a la fusión de su poesía con la música y en este caso con el **son**, tuvo la posibilidad de traspasar los límites geográficos de su natal Cuba.

Por último, es menester e importante resaltar que estos dos exponentes de la **prosodia negra**, incorporaron a la versificación figuras literarias como las siguientes: la **onomatopeya**, los **toponímicos**, la **metáfora insólita**, el **trabalenguas**, el **caligrama** y el **metaplasmo** con figuras como la **metátesis**, la **epéntesis** y la **síncopa**, de las cuales en el desarrollo del artículo se incluyeron algunos ejemplos.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. (1984). Reflejos y antinomias de lo problemático de la identidad del discurso narrativo latinoamericano, en: *Identidad cultural latinoamericana. Enfoques filosóficos literarios*. La Habana: Academia.
- Álvarez Marín, Diego. *I' lltry, el teléfono, y los quince de Florita*. s.l.: s.n., s.f.
- Arteaga, José, (1994). *Música del Caribe*. 1ª. ed. Santa Fe de Bogotá: s.n.
- Botero Pineda, Álvaro. (1991). *Del mito a la postmodernidad. La novela colombiana del siglo XX (1990-1994)*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Camacho Guizado, Eduardo. (1981). *La literatura colombiana entre 1820 y 1900*, en: *Manual de Historia de Colombia*. Pro-cultura, Instituto Colombiano de Cultura. Tomo II. Bogotá: s.n.
- Córdoba, Amir Smith. *Obra de Candelario Obeso*. s.l.: s.n., s.f.
- Depestre, René. (1969). *Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas*, Casa de las Américas. No. 53, Año IX. s.l.: s.n.
- Escalante, Aquiles. (1964). *Los negros en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional.
- García Maffla, Jaime. (1988). *La poesía romántica colombiana*, en: *Manual de literatura colombiana*. Tomo I. Bogotá: Colcultura.
- Guillén, Nicolás. (1967). *Poemas-son*, La Habana: s.n.
- Guillén, Nicolás, *El apellido*, Recital 17 de marzo de 1984.

- Holguín, Andrés. (1979). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Jáuregui, Carlos. *Candelario Obeso*, en: *Revista Casa de Poesía Silva*. s.l.: s.n., s.f.
- Jiménez Panesso, David. (2001). *Poesía y canon*. Bogotá: Norma.
- Jiménez Panesso, David. (1991). *Romanticismo*, en: *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Mansour, Mónica. (1973). *La poesía negrista*, México: Ediciones Era.
- Martínez Garnica, Armando. (2002). *Las determinaciones del destino cultural de la nación colombiana durante el primer siglo de la vida republicana, historia Caribe*. Vol. II. No. 7. Barranquilla: s.n.
- Obeso, Candelario. (1988). *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá: Arango Editores, El Áncora Editores.
- Obeso, Candelario. (1984). En: *La poesía política y social en Colombia*, antología. 1ª ed. Bogotá: s.n.
- Peñas Galindo, David, *Obra literaria de Candelario Obeso*, en: *Vida y obra de Candelario Obeso*, compilado por Smith Córdoba, Amir. (1984). Bogotá: Centro para la Investigación de la Cultura Negra.
- Prescott, Laurence. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rodríguez, Emilio Jorge. (1980) *Pluralidad e integración en la literatura caribeña*, *Revista Universidad de La Habana* No. 12. La Habana: s.n.
- Salazar Valdez, Hugo, *Baile negro, Recital del 17 de marzo de 1984*.
- Sánz y Díaz José. (1945). *Prólogo a la antología de la lira negra*. No. 21. Madrid: s.n.
- Sims, Robert Cosme. (2000). *Precursora de la nueva novela latinoamericana*, en: *Literatura y cultura; Narrativa colombiana del siglo XX*, Compilación de María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, Volumen I, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Tirado Mejía, Álvaro. (1982). *Historia Económica de Colombia*, Bogotá: Procultura.
- Williams, Raymond. (1991). *Novela y poder en Colombia, 1880-1960*, Bogotá: Tercer Siglo del Hombre Editores.
- Zapata Olivella, Manuel. (1962). *Cantos religiosos de los negros de Palenque*, en: *Revista Colombiana de Folclore*. Volumen III, No. 7. Bogotá: s.n.

Notas

1. Álvarez Marín, Diego. El ll try, el teléfono, y los quince de Florita. s.l.: s.n., s.f. p. 20.
2. Sanz y Díaz, José. (1945). Prólogo a la antología de la lira negra. No. 21. Madrid: s.n. p. 17.
3. Arteaga, José. (1994). Música del Caribe. 1ª ed. Santa Fe de Bogotá: s.n. p. 11.
4. En: Sánz y Díaz, José. (1945). Prólogo a la antología de la lira negra. No. 21. Madrid: s.n. p. 39.
5. Guillén, Nicolás. (1964). Tengo. La Habana: s.n. p. 28.
6. Guillén, Nicolás. (1967). Poemas-son. La Habana: s.n. p. 10.
7. Guillén, Nicolás. (1960). Sóngoro cosongo. La Habana: s.n. p. 17.
8. Escalante, Aquiles. (1964). Los negros en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional, p. 32.
9. Zapata Olivella, Manuel. (1962). Cantos religiosos de los negros de Palenque, en: Revista Colombiana de Folclor. Vol. III, No. 7. Bogotá: s.n.
10. Salazar Valdez, Hugo. Baile negro, Recital 17 de marzo de 1984.
11. Guillén, Nicolás. El apellido. Recital 17 de marzo de 1984.
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Obeso, Candelario. (1984). En: La poesía política y social en Colombia, antología. 1ª ed. Bogotá: s.n. pp. 102 y 103.