

Visión de la mujer negra en la poesía

Mirta Fernández Martínez
Escritora y traductora.

A pesar del tiempo transcurrido, el recuerdo de siglos de trata no ha permitido borrar la esclavitud del imaginario del Caribe y de África. Tales siglos no han caído en el olvido, aunque los huesos de los esclavizados y esclavizadores sean polvo. Volver a ese pasado de represiones, de violaciones, de miembros mutilados, de látigo y cepo es una constante en la literatura.

En esos tiempos, las mujeres negras eran secuestradas de las aldeas, a lo largo de los ríos africanos, y obligadas a emprender el interminable viaje hacia la costa, hasta la factoría. Compradas y vendidas, poseídas o violadas, tuvieron que utilizar la astucia y la paciencia para imponer su voz, para preservar a sus hijos. Ellas van a modelar el rostro de las Antillas e imprimir a la sociedad las marcas paradójicas de sus estrategias para sobrevivir:

Carne sometida, objeto de todos los deseos y portadoras de todas las vergüenzas. Mujeres que dieron a luz frutos mestizos del nuevo mundo criollo, Brujas envenenadoras y reinas sin nombre.

Mujeres caídas.

Mujeres-llamas, en la noche sin luna de la esclavitud, manteniendo en alto la esperanza.

Mujeres traidoras, usureras de lo oscuro, recelosas de ínfimas victorias y de miserables conquistas.

Mujeres yunques

Mujeres cimarronas

Mujeres vientres

Mujeres ogresas.¹

El tema de la mujer negra adquiere particular relevancia en la poesía de África y del Caribe sobre todo en las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, no hay nada nuevo bajo el sol: ya en el *Cantar de los cantares* el rey Salomón canta a la reina de Saba: «Mi negra y bella», le dice. Con gran fuerza muchos poetas representan el cuerpo femenino en su relación con el masculino de forma sensual y motivante, haciendo de la mujer negra el ideal de feminidad y de lo negro símbolo de vitalidad y de belleza clásica subvirtiendo así el canon centrado en la mujer blanca.

Al respecto, Charles Baudelaire fue un precursor dentro de la poesía francesa, porque en lugar de ensalzar a la mujer blanca en *Las flores del mal* (1857), dedica varios de sus poemas a cantar la belleza y sensualidad de su amante, una mujer haitiana. Poeta «maldito», irrespetuoso de los valores burgueses de la sociedad europea del siglo xix, sus poemas son flores «del mal». Del color de la piel de su amada dice: «¡Es ella! Negra y sin embargo luminosa», lo que transgrede el gusto y la moral burguesa imperantes:

*Extraña deidad, morena como las noches,
De perfume mezclado de musgo y de habano,
Obra de algún obi, Fausto de la sabana,
Bruja de flancos de ébano, hija de negras noches.²*

Mención en el Premio *Temas* de Ensayo 2011, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura.

Califica a su amante de «extraña deidad» (a la mujer blanca se le decía «diosa») y compara su piel con la noche; su perfume es el de olores que no son considerados tales; es una bruja, pero su sed de ella no se agota, la sensual forma de caminar le inspira otro poema:

*Viéndote caminar cadenciosamente,
Con bello abandono,
Se diría una serpiente que baila
En la punta de un bastón.³*

Baudelaire, por otra parte, comprende la angustia de la mujer africana llevada por la fuerza a otras tierras para ser esclavizada. En su poema «El cisne» muestra su compasión:

*Pienso en la negra, consumida y tísica,
Resbalando en el fango, y buscando, la mirada extraviada,
Los ausentes cocoteros de la soberbia África
Detrás de la inmensa muralla de la niebla⁴*

Si miramos hacia las Antillas, el precursor del tema fue el importante poeta haitiano Oswald Durand (1840-1906); muy famoso porque al cantar a la mestiza en el poema «Choucouné» hace uso, por primera vez en la poesía caribeña, de la lengua creole o criolla. En él, el poeta se enamora de la mestiza Choucouné, quien lo deja por otro, un blanco. Este poema, considerado monumento cultural en Haití, ha dado lugar a una línea de desarrollo de la canción popular haitiana, que tiene como centro a la mujer de ese país.

Durand dedicó además a la mujer negra su poema «Nuestras campesinas»:

*No iré, dejando el Nuevo Mundo,
A tocar mi luth para la blanca de ojos azules,
Para la castaña, pelirroja, o rubia,
Pálidas bajo su nebuloso cielo...*

*Pero a mi negra
Cuya loca caricia
Pone ebrio mi corazón
Versos de dulce sonido,
Cantaré.
Cantaré sus labios
Que nunca me cansan
Y me dan fiebre
Y sus encantadores
Tormentos.*

*Nada es tan bello como nuestras campesinas
De frente quemada por el sol
De dientes blancos que parecen
Perlas encerradas en lo carmesí
Chune, la negra, de boca lasciva.⁵*

Otro poeta destacado, el puertorriqueño Palés Matos, escribe en 1917 el poema «Danzarina africana», en el que también exalta a la mujer negra en su relación sensual-sexual con el sujeto masculino. En este poeta percibimos la visión tradicional del hombre blanco, la mirada lujuriosa hacia la hembra que encarna para él algo instintivo, salvaje, bárbaro y primitivo:

*¡Oh negra densa y bárbara! Tu seno
esconde el salomónico veneno.
y desatas terribles espirales,
cuando alrededor del macho resistente
te revuelves, porosa y absorbente,
como la arena de tus arenales.⁶*

En «Pueblo negro» (1925), otro de sus poemas, dice:

*Es la negra que canta
su sobria vida de animal doméstico;
la negra de las zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo.
Es la negra que canta.⁷*

Ya en los años 20 se arma la rumba; orquestas y parejas de baile integradas por hombres y mujeres, negros o mulatos, riegan su ritmo por el mundo. El movimiento de la poesía Negrista, cubana, antillana, o latinoamericana lo refleja en innumerables poemas en los que, además, el tema de la mujer negra es una constante, siempre visto a través del mito de la sensualidad e incluso de la lubricidad, y se exalta, por otro lado, su gracia y sentido del ritmo al bailar la rumba, la conga o el son.

Este movimiento Negrista, de simpatía y de celebración de su música, sus bailes y formas de vida, cubrió la década de los años 20, y un poco más allá, en todas aquellas regiones de América Latina en las que la huella africana se convierte en un elemento definitorio y constitutivo de la identidad. Uno de los poemas más logrados es «La rumba» (1928), de José Zacarías Tallet, por su sentido onomatopéyico del ritmo y su poder descriptivo:

*Zumba, mamá, la rumba y tambó
Mabimba, mabomba, mabomba y bombó.
Cómo baila la rumba la negra Tomasa
Cómo baila la rumba José Encarnación.
[...]
La negra Tomasa, con lascivo gesto,
hurta la cadera, alza la cabeza,
y en alto los brazos, enlaza las manos,
en ellas reposa la edónica nuca
y, procaz, ofrece sus senos rotundos,
que, oscilando de diestra a siniestra,
encandilan a Chepe Chacón
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.⁸*

Nuestro Nicolás Guillén en *Motivos de son* (1930) también aborda la temática de la mujer y el hombre negros, pero desde una perspectiva distanciadora provocada por la guasa, la burla o choteo sobre el cuerpo y las características de su fisonomía. En «Si tú supiera...» se critica a la mujer negra que solo quiere divertirse y actúa por interés. La dicción reproduce la forma del habla popular y contribuye a darle un ritmo de son al poema:

*¡Ay, negra
Si tú supiera!
Anoche te bi pasó
Y no quise que me biera.*

*A é tú le hará como a mí,
Que cuando no tuve plata
Te corrite de bachata,
Sin acoddate de mí.
Sóngoro cosongo
sogo be;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien.⁹*

Todo el poemario resulta transgresor y con él Guillén trasciende al movimiento Negrista que lo precedió y se adelanta al de la Negritud que no surgiría hasta 1934, en París.

En *Sóngoro Cosongo* de 1931, anticipa el discurso poético sobre la mujer negra, con varios poemas: «Mujer nueva» y los dos titulados «Madrigal»; también en «Rumba» y en «Secuestro de la mujer de Antonio», en los que se refiere a la sensualidad de la mujer negra al bailar. La visión hegemónica masculina y los mitos sobre la mujer negra son compartidos por Guillén, aunque este rompe con los cánones de belleza eurocentristas.

En «Mujer nueva», la protagonista impone su gracia y voluptuosidad. Recordemos que en esa época prevalecen la rumba y el son, no solo en Cuba sino también en Europa, y se destacan artistas y bailarinas negras, como Josephine Baker.

*Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.*

*Coronada de palmas
como una diosa recién llegada
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.
Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor.¹⁰*

Los madrigales, formas estróficas relativamente breves, eran utilizados para cantar la hermosura y las características de la mujer blanca, hasta que poetas como Nicolás Guillén subvierten ese canon.

*De tus manos gotean
las uñas, en un manojo de diez uvas moradas.
Piel,
carne de tronco quemado,
que cuando naufraga en el espejo, ahúma
las algas tímidas del fondo.¹¹*

Su segundo «Madrigal» va más allá. Sin caer en la vulgaridad, elogia a la mujer negra como amante, y para describir sus ojos Guillén utiliza una imagen poco común:

*Tu vientre sabe más que tu cabeza
Y tanto como tus muslos.*

*Esa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.*

*Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos.¹²*

En 1934 un grupo de estudiantes —el martiniqués Aimé Césaire, el guyanés León Gontran Damas y los senegaleses Léopold Sédar Senghor, Birago Diop y Ousmane Socé— funda en París la revista *L'Étudiant Noir*, y profiere su «gran grito negro» al proclamar su «negritud» frente a la discriminación racial imperante. Estos poetas defienden los valores del hombre negro, de su cultura, de su historia e identidad, negados por el colonialismo, por siglos de trata y de esclavitud. De igual modo, rechazan la asimilación cultural de los valores occidentales y la imagen paradigmática del hombre negro como un ser salvaje e inferior.

Cada uno tenía su propia concepción de la Negritud, dentro de una amplia gama de contextos e implicaciones ideológicas, por lo que se fue conformando un tejido discursivo interrelacionado y asumido, a la vez que una poesía donde se refleja la angustia existencial ante una sociedad polarizada por el racismo y la discriminación. Senghor, apóstol del movimiento de la Negritud, lo define, en su primera etapa, que llega hasta los años 50, como «el conjunto de valores de civilización del mundo negro». La Negritud, en la poesía de Senghor, se caracteriza por la búsqueda de una tonalidad y un ritmo en concordancia con el mundo negro-africano, marcados por el acompañamiento de instrumentos como la kora, el riti, el khalam o el balafón; muchos de sus poemas comienzan tras acotaciones sobre el acompañamiento musical. Al respecto afirmó: «Cuando encabezando un poema, doy una indicación instrumental, no es por pura retórica. El mismo poema puede ser recitado, salmodiado o cantado».¹³ El bardo inserta en sus poemas elementos lingüísticos provenientes de las lenguas serere, wolof y fulbé. Para él, «los poetas negros son ante todo auditivos, cantores. Se encuentran sometidos a la tiranía de la música interna y sobre todo del ritmo».¹⁴

Los grandes temas en la obra poética de Senghor son la infancia africana, el amor, la belleza de la mujer negra y de la naturaleza del gran continente; llevado por su nostalgia evoca los esplendores del pasado africano como un presente dinámico, y contrasta la civilización occidental y la vida en África. Aunque critica la trata, la conquista colonial y los excesos del colonialismo, Senghor rechaza el odio y está a favor de la reconciliación entre Europa y África.

Los especialistas le atribuyen inaugurar el tema de la mujer negra en la poesía de expresión francesa,

aunque —como hemos señalado— no es así. Senghor culmina sus estudios superiores en 1932 con una tesis sobre el exotismo en Baudelaire y sin duda el «poeta maldito» ejerció sobre el senegalés una influencia aún poco estudiada.

En *Cantos de sombra*, publicado en 1945, Senghor reúne veinticinco poemas escritos en los diez años anteriores. En este, el primer poemario suyo de la Negritud, inaugura uno de los temas recurrentes de su poesía: la mujer negra —su belleza, su sensualidad, su erotismo—, y la dulzura de la madre africana.

Dicho tema emerge de manera casi permanente a lo largo de la vasta obra de Senghor, reflejo de la educación recibida en el seno de una sociedad matriarcal como la serere. Su visión de la mujer-madre surge del amor filial —su madre era Nylane Bakhoun, dulce mujer fulbé. Su famoso poema «Mujer negra» no tiene fecha y se supone que fue escrito entre 1935 y 1944. De la mujer madre, símbolo de la procreación y de la vida, pasa a la mujer objeto del deseo masculino. Por otro lado, el redescubrimiento de la belleza de la mujer africana participa del revisitamiento de los valores ancestrales de la tierra madre, de la posibilidad del retorno a África. Lo negro aquí tiene una connotación personal asociada con la vida del autor, y deviene símbolo de belleza, de amor, al contrario de la connotación que usualmente se le otorga a lo negro —como indicador de cosas denigrantes o negativas— en las lenguas europeas:

Mujer desnuda, mujer negra
¡Vestida con tu color que es vida, con tu forma que es belleza!
A tu sombra crecí; la dulzura de tus manos cubría
mis ojos.
Y ahora, en pleno estío, en pleno mediodía, te descubro,
Tierra prometida, desde la cima de una alta garganta
[calcinada]
Y tu belleza, como relámpago de un águila,
me fulmina en pleno corazón.

Mujer desnuda, oscura mujer
Maduro fruto de carne tersa, obscuro éxtasis de negro vino,
boca que vuelves lírica a mi boca
Sabana de puros horizontes, sabana estremecida por las
caricias
fervientes del Viento del este
Tantan esculpido, tantan tensado, rugiente bajo los dedos
del Vencedor
Canto espiritual de la Amada, tu grave voz de contralto.

Mujer desnuda, oscura mujer
Aceite que no riza brisa alguna, aceite suave para los flancos
del atleta, para los flancos de los príncipes de Mali
Gacela de celestes ataduras, las perlas son estrellas en
la noche de tu piel
Delicias de los juegos del espíritu, los reflejos de oro púrpura de tu
piel de sombrío brillo
A la sombra de tu cabellera, mi angustia se ilumina con los
soles cercanos de tus ojos.

Mujer desnuda, mujer negra
Canto a tu belleza efímera, forma que en lo Eterno fijo
Antes que el Destino celoso te reduzca a cenizas para
nutrir las raíces de la vida.¹⁵

En su obra posterior, la mujer negra a veces simboliza y evoca a la madre, y a través de ella a África, como se evidencia en este fragmento del poema «Noche de Siné»:

Mujer, pon sobre mi frente tus manos balsámicas, tus
manos más suaves que una piel.
En lo alto las palmas se arrullan balanceándose en la alta
brisa nocturna
Apenas. Ni la canción de la nodriza.
Que nos meza, el silencio ritmado
Escuchemos su canto, escuchemos latir nuestra sangre sombría
escuchemos
Latir el pulso profundo de África bajo la bruma de lejanas aldeas.¹⁶

Su poema «Al llamado de la raza de Saba», publicado en 1948 en su libro *Hostias negras*, fue escrito en 1936, cuando los italianos atacaron Etiopía, único Estado independiente africano. La voz del poeta se une entonces a la de los intelectuales negros del mundo, para protestar contra ese hecho vandálico. África aparece simbolizada con la figura de la madre, en el verso que encabeza cada estrofa de este largo poema:

¡Madre, bendita seas!
Escucho tu voz, cuando entregado al silencio sospechoso
de esta noche de Europa
Prisionero de mis sábanas blancas y frías bien estiradas, de todas
las angustias que me embargan inevitablemente
Cuando caen sobre mí, milano súbito, el agrio pánico de
las hojas amarillas
O la de los guerreros negros en el trueno del tornado de
los tanques
Y cae su jefe con un gran grito, con un gran giro de
Todo su cuerpo.
¡Oh, Madre! Escucho tu voz enfurecida.¹⁷

La nostalgia de su prima infancia en la región serere del Siné-Salun, mecida por los cantos de su nodriza N'ga, la griota, y por Marone, la poetisa de su aldea, creadora de más de dos mil poemas orales en lengua serere, es reconocida por el poeta Senghor en los siguientes versos: «Las poetisas del santuario me nutrieron».¹⁸ Las griotas de su aldea natal simbolizan la cultura ancestral.

En sus poemas, además, la naturaleza se vuelve mujer al relacionarse con el hombre. Como afirmó Jean Paul Sartre, en un ensayo de 1948, «Orfeo negro», que sirvió de prólogo a la antología de poesía negra y malgache realizada por Senghor ese mismo año, el poeta tiene una relación espermática con la naturaleza en la que la Creación es un enorme y perpetuo alumbramiento. Según Sartre, esta unidad profunda de los símbolos vegetales y de los símbolos sexuales es la mayor originalidad de la poesía negra.¹⁹

El río Congo, por ejemplo, aparece feminizado para que en la visión del poeta, plena de panteísmo, se realice la unión simbólica, la cópula: signo de vida, de fertilidad. Es una oda que recibe en serere el nombre de *guimm*, y que Senghor hace acompañar de tres koras y un balafón:²⁰

*¡Oho! Congo ¡oho! Congo, reina acostada en tu lecho de selvas
sobre África domeñada
Que los falos de los montes porten en alto tu pabellón
para mi cabeza, para mi lengua, eres mujer
eres mujer para mi vientre*

[...]

*Mi Saô mi amante de furiosos muslos,
de largos brazos de nenúfares plácidos
Preciosa mujer de uzugú, cuerpo de aceite incorruptible
con piel de noche diamantina
Tú serena Diosa de la sonrisa desplegada sobre el impulso vertiginoso
de tu sangre.*

[...]

*En el alisio, eres la fuga de la piragua sobre el impulso liso
de tu vientre.
Claros de tu seno, islas de amor, colinas de ámbar y
de gongo.²¹*

Por otra parte, Senghor celebra el pasado de los sereres y la fundación del reino en «¡Que me acompañen koras y balafones!», extenso poema en el que relata una leyenda verídica de su pueblo, el cual tuvo que emigrar para escapar al ataque de sus enemigos:

*Y canta hacia las fuentes el grupo de muchachas
con senos triunfantes como torres al sol
¡Dieciséis años de crepúsculo! Y las mujeres alrededor de las fuentes
extienden rojos paños*

[...]

*Mis dos hijas de delicados tobillos, princesas rodeadas
de pesados brazaletes de pena
Como campesinas. Campesinos las escoltan para ser
sus señores y sus súbditos
Y entre ellas, la madre de Sira-Badrá, fundadora de reinos
Quien será la sal de los serenes, que serán la sal de los pueblos
[salados.*

A continuación dedica a Sira-Badrá, fundadora del reino, los siguientes versos:

*Eres su pueblo.
La sombría tierra de piel fecunda, generosamente
regada por él con su tornado seminal.
Eres su esposa, recibiste la sangre serere y el tributo
[de la sangre peul.²²*

En la novena parte del poema, el autor construye una de las más armoniosas y bellas identificaciones entre la noche africana, la Tierra y la mujer negra:

*Noche de África mi negra noche, mística y clara noche,
brillante
Reposas al ritmo de la tierra, eres la Tierra y las colinas
armoniosas
¡Oh belleza clásica, no angulosa sino línea elástica
y elegancia espigada!
¡Oh rostro clásico! Desde la frente abombada bajo la selva de
olores y los amplios ojos oblicuos hasta la bahía graciosa
del mentón y
El impulso fogoso de las colinas gemelas. ¡Oh curvas de dulce rostro
melódico!
¡Oh mi leona mi Belleza negra, mi Noche negra mi Negra
mi Desnuda!*

En la poesía africana, el cantar a la mujer negra ha encontrado continuidad en voces como la de David Diop, creador de los poemas «A una bailarina negra» y «Rama Kan», recogidos en su libro *Pilonazos*, publicado en 1957. Ambos, por su ritmo interno, su musicalidad y su tema, forman parte de la poesía de la Negritud, aunque el resto de la obra poética de Diop se inscriba en una militancia poética a favor del cambio para África.

*Negra mi cálido rumor de África
Mi tierra enigmática y el fruto de mi razón
Eres baile por el placer desnudo de tu sonrisa
Por la ofrenda de tus senos y tus poderes secretos.²³*

En «Rama Kan», Diop mantiene un ritmo corto y frenético, como el de la bailarina protagonista, y continúa la línea poética en la que la mirada masculina resalta los aspectos de la feminidad que conforman la leyenda y/o el mito de la sensualidad de la mujer negra:

*Tu fiera mirada me gusta
Y tu boca con sabor de mango
Rama Kan
Tu cuerpo pimienta negra
Hace cantar al deseo
Rama Kan
Al pasar
Celosa está la más bella
Del ritmo ardiente de tus caderas
Rama Kan
Si bailas
El tam-tam Rama Kan
El tenso tam-tam como un sexo victorioso
Jadea bajo los palpitantes dedos del griot
Y si amas
Si amas Rama Kan
El tornado tiembla
En tu carne de noche relampagueante
Y me dejas lleno de tu soplo
¡Oh Rama Kan!²⁴*

Mujer negra en la poesía cubana actual

Rendir homenaje a aquellas mujeres negras que criaron a sus hijos y a los de su amo y les cantaron nanas o los amamantaron no solo con la leche tibia de su seno, sino también con el fervor de sus sueños de libertad, de retorno a su hogar, a África, no basta. También hubo mujeres negras, africanas o criollas, que supieron alzarse y encabezar rebeliones contra la esclavitud, pero han sido escamoteadas e invisibilizadas en los libros de historia.

En la poesía cubana posterior al triunfo de la Revolución en 1959, la imagen de la mujer negra se da a partir de la mujer arrancada de su tierra natal, esclavizada, violada, torturada, cimarrona, luchadora. Poetas cubanas contemporáneas tratan de imaginarlas en toda su dimensión y saludarlas. Georgina Herrera

dedica su poemario *África* a las rebeldes de antaño y de hoy, a la orisha Oshún. En el poema «Oriki a mí misma», se identifica con la cimarrona Fermina Lucumí. El pasado deviene presente dinámico y la poeta canta:

*Yo soy la fugitiva,
la que estruendosamente abrió de par en par las puertas
de la casa vivienda
«y cogió el monte».
No hay trampa por sobre la que no haya saltado.
No han encontrado nunca las huellas
que conduzcan a mi palenque.²⁵*

Así, Georgina Herrera rinde homenaje a una luchadora cuya gesta ha sido recogida por la memoria oral de los cubanos: esclava yorubá, se alzó en 1843 en Matanzas y encabezó la rebelión para liberarse del yugo impuesto por el sistema esclavista en la Isla. Georgina interroga:

*¿Qué amor puso la astucia en su cerebro,
la furia entre sus manos?
¿Qué recuerdos
traídos desde la tierra en que era libre
como la luz y el trueno
dieron fuerza a su brazo?*

Trata de valorar las motivaciones de esa rebelde africana y de entablar un diálogo más allá, o a pesar, del tiempo:

*Válida es la nostalgia que hace poderosa
la mano de una mujer
hasta decapitar a su enemigo.
Diga, Fermina, ¿entonces
qué echaba usted de menos,
cuál fue la dicha recuperada, cuando
volaba,
más que corría
por los verdes abismos de caña, donde
tuvo lugar su desventura?*

La reflexión sobre aquella mujer extraordinaria que rompió con las amarras de su sexo y condición de esclava, inspiró también a Rogelio Martínez Furé, autor de «Evocación nocturna»:

*Fermina Lukumí
capitana de cimarrones
contempla el cielo estrellado
una noche de Agosto,
y piensa, piensa...
en el hijo muerto
a las pocas horas de nacer
en el marido que se colgó
de una guásima
después de un bocabajo...
en las manos sudorosas
y peludas
del mayoral que la forzó una noche...
y en el chorro de sangre cálida y espesa
que saltó del cuello de ese isleño
y le manchó el rostro,
una noche de Agosto
cuando lo mató de un machetazo.²⁶*

Nancy Morejón, una de las grandes poetisas cubanas del período revolucionario, escoge para uno de sus poemas la temática de la negra esclava y lo titula «Mujer negra». En estos versos de juventud ya demuestra sus dotes. El poema comienza con la travesía en el mar: «Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar. / La noche, no puedo recordarla. / Ni el mismo océano podría recordarla».²⁷

La lucha por conservar la identidad se transparenta a partir de la evocación de la tierra africana (la costa perdida) y la lengua; no obstante, otra identidad se va forjando poco a poco, con el decursar del tiempo y de la vida:

*Acaso no he olvidado ni mi costa perdida,
ni mi lengua ancestral
Me dejaron aquí y aquí he vivido.
Y porque trabajé como una bestia,
aquí volví a nacer.*

Nancy Morejón emplea la reiteración de palabras y sílabas con el sonido i para lograr una musicalidad y un ritmo particular; utiliza igualmente versos cortos entre una y otra estrofa para marcar las etapas de la vida de la mujer esclavizada y equipararlas con la rebeldía de la mujer negra que fue a la Sierra. Debemos acotar que este es también un procedimiento rítmico logrado al verbalizar las acciones: «me rebelé», «anduve», «me sublevé», «trabajé y mucho más», «me fui al monte», «bajé de la Sierra».

Hace igualmente un recuento de las vicisitudes de la mujer esclava desde que es comprada en una plaza, incluidos la posesión por parte del amo, el hijo que le parió, la vida cotidiana: «Esta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes. / Bogueé a lo largo de todos sus ríos. / Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí. / Por casa tuve un barracón».

Une el destino de esta mujer al de los demás esclavizados procedentes de África: «En esta misma tierra toqué la sangre húmeda/ y los huesos podridos de muchos otros,/ traídos a ella, o no, igual que yo». Después el sujeto lírico refiere: «Ya nunca más imaginé el camino de Guinea», y se pregunta: «¿Era a Guinea? ¿A Benin? ¿Era a Madagascar? ¿O a Cabo Verde?».

En esa interrogación sobre sus orígenes africanos, Morejón une su voz a la del Poeta Nacional de Cuba, Nicolás Guillén, quien en su poema «El apellido» se interroga sobre su apellido africano perdido en el «mar entre cadenas».²⁸

El trabajo forzado sirvió para acelerar el desarrollo de las nuevas sociedades en el Caribe y también para que los esclavizados echaran raíces en la nueva tierra. Nancy Morejón lo reafirma en «Mujer negra»: «Trabajé mucho más. / Fundé mi mejor canto milenar y mi esperanza. / Aquí construí mi mundo».

El verso «Me fui al monte» sirve de transición temática para abordar la rebeldía de la esclava cimarrona que se libera; la autora introduce al

personaje en la lucha por la independencia nacional, en las tropas mambisas de Antonio Maceo primero y, luego, en la Sierra Maestra:

*Mi real independencia fue el palenque
y cabalgué entre las tropas de Maceo.
Solo un siglo más tarde,
junto a mis descendientes,
desde una azul montaña,
bajé de la Sierra.*

El poema culmina situando a la cimarrona en la actualidad cubana, después de participar en las luchas por la emancipación nacional revolucionaria:

*para acabar con capitales y usureros,
con generales y burgueses.
Ahora soy: solo hoy tenemos y creamos.
Nada nos es ajeno.*

La evocación de la mujer negra, ancestro fundador de la familia, es lograda por Rogelio Martínez Furé con especial ternura y orgullo en «Mamá Encarnación». A este poema lo llama descarga, por las descargas de jazz o por las de los raperos; resulta novedoso por su forma —abarca la vida de esta mujer criolla y está dividido en partes— y por entroncar explícitamente con la poesía africana, siempre cantada o salmodiada, y acompañada con instrumentos musicales como la kora y el balafón. Al cantar a la abuela de su abuela, el poeta le confiere a esta «descarga familiar» acentos épicos y crea, a partir del poema, un nexos con África y con la épica malinké o mandinga.

Comienza describiendo a Mamá Encarnación y explicando quién era:

*La abuela de mi abuela
materna, Encarnación,
era negra de holán de hilo
y punta catalana.
Olorosa a ilang-ilang
y pachulí
Criolla hija de mandinga,
con altivez mandinga.*

*¡Ay, Encarnación Hernández!,
que fuiste regalada
a los cuatro años
en bandeja de plata
a la hijita del «amo».²⁹*

El poeta, además, habla del lugar donde nació Mamá Encarnación, recuerdo conservado con amor en la saga familiar y que, aunque nunca visto por él, le acompaña desde niño. Relata cómo fue la infancia de esta mujer, pequeña esclava que «cual perrito faldero o muñeca negra de biscuit» siempre acompañaba a su «amita», con quien aprendió a leer y a escribir.

El poeta termina la estrofa dirigiéndose a la abuela: «Eras criolla “de flor”./ Nunca te codeaste/ con la negrada/ del barracón».

En la segunda parte, canta a la mujer, ya liberta, en que se había convertido la protagonista. La considera

comparable a una belleza ancestral, la reina de Saba, a quien el rey Salomón dedicara el *Cantar de los cantares*. Vemos aquí la visión masculina sobre la mujer negra, impregnada de sensualidad, en la que el color negro es alabado y resaltado como símbolo de lo bello: «Tus senos eran manzanas de oro negro/ Tu andar, balanceo de frondas/ de palmeras».

En la tercera parte de esta descarga familiar, cuenta un suceso que irá a ensombrecer el destino de Mamá Encarnación hasta el final de sus días, como castigo a su orgullo:

*Pero un día...
¡Ay, aciago día!
Un pobre congo enamorado
osó decirte de pasada:
«Ndumba, me gustas».
La respuesta estilete
de mi abuela
paralizó el canto
de las aves:
«Cada pisada mía
Vale un doblón».*

El congo rechazado le echó una maldición que provocó una úlcera en la pierna de la joven:

*Todas las mañanas calienta
Agua al sol, para lavar
La sempiterna herida.
«Cada pisada mía
vale un doblón».*

Hasta el final de sus días, cuando ya tenía nietos y biznietos, a pesar de su belleza y de su altivez, tuvo que recordar al pobre congo enamorado. El poeta nos cuenta que Mamá Encarnación murió casi tres meses antes de que él naciera, con más de cien años de edad.

*Pero todavía revoletean
en mi casa
sus batas de holán de hilo
y punta catalana.
Olorosa a ilang-ilang
Y pachulí...
Y el recuerdo del congo despechado
que carimbó para siempre
su altivo paso.*

*«Cada pisada mía
Vale un doblón».*

Otro tipo de poema y de temática que surge con los poetas cubanos actuales son los cantos-poemas a los orisha³⁰ de la Santería, religión cubana de antecedentes yorubá —y actualmente devota a otros manes de origen congo, arará o carabalí— que al actuar como núcleo duro de resistencia cultural ha permitido que parte de este legado africano perviva entre nosotros, como también cantos y rezos en lenguas africanas comprensibles para los creyentes en Cuba. Debemos señalar que el canto a los orisha floreció en los años 40 del siglo xx en las

canciones populares, como «Babalú Ayé», interpretada por Miguelito Valdés, o «¡Qué viva Shangó!», cantada por Celina y Reutilio. Esta modalidad resurgió en los 90, gracias a orquestas y cantantes populares, en correspondencia con el renacer de esta religión que también se produjo en esa década.

Hay dos poemas a Oshún, diosa de la belleza, del amor, de la feminidad, de las aguas dulces, que por su relevancia merecen ser citados; uno de ellos es «Ochún», de Georgina Herrera:

*Viene, desde el fondo del río con su nombre
hasta la orilla, un pez; toca
el rostro de la muchacha que se estremece.
Ya su fiesta de amor se ha confirmado.
Que un pez del río Ochún la roce
es como untarse de miel y polvos de mil flores.
Ella es la diosa del amor, su carne es vencedora
y basta.³¹*

El otro poema es «Oriki para Oshun funké», de Rogelio Martínez Furé, quien anteriormente había traducido el «Oriki a Oshún» yorubá y lo había publicado en *Poesía anónima africana*. En él, se cantan los atributos de esa orisha, que no son los mismos que la caracterizan en Cuba, como podemos apreciar:

*Dueña del bronce
Dueña de las plumas de cotorra
Dueña del dinero*

*Madre mía, eres hermosa, muy hermosa.
Tus ojos brillan como el bronce
Tu piel es tersa y suave
Eres negra como el terciopelo.³²*

Oshún también es madre amorosa, y amante fiel y sacrificada en algunos de sus avatares. Oshún Funké es uno de los «caminos» de esta diosa yorubá cubana. Resulta necesario remarcar que Martínez Furé utiliza, para transcribir el nombre de la orisha, una grafía no usual en Cuba: en primer lugar hace uso de las letras *sh* en lugar de *ch*; lo hace para acercarse al suave sonido en yorubá, cuya grafía es una *s* con un punto debajo. Otro aspecto no menos importante es que escribe Oshun, sin tilde, jugando con la pronunciación de los *iyesá* —subgrupo yorubá de la región de Oshogbo, lugar de Nigeria donde se encuentra el santuario nacional de esta deidad. Los *iyesá* llegaron en mayor número a Matanzas, la Roma lucumí de Cuba, al decir de Lydia Cabrera, donde tuvieron un cabildo y mantienen sus tradiciones y formas peculiares de pronunciar la lengua yorubá. No podemos olvidar que este importantísimo poeta cubano es oriundo de Matanzas.

«Oriki para Oshun funké» está dedicado a Zenaida Armenteros, primera bailarina del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y Premio Nacional de Danza. Comienza con un canto-rezo para Oshún, en lengua yorubá, pero utilizando la grafía cubana de esa lengua —en la actualidad el yorubá se escribe usando el

alfabeto fonético internacional y varios tipos de acentos para marcar los tonos y, por tanto, su grafía difiere de la utilizada corrientemente en Cuba por creyentes, estudiosos y especialistas.

*¡O ri Yèyè o!
Iyá mi ilé odo
Iyá mi ilé oro
Gbogbo àshé
Obini sala maa wo e
Iyá mi ilé odo.³³*

En este canto-rezo Oshún es llamada Iyá, madre, y se le pide mucho *ashé*³⁴ para el ilé o casa. Resulta innovador insertar en un poema un canto yorubá africano, un *suyèrè*, conservado en Cuba con amor por los creyentes. El poeta quiere, a mi juicio, seguir la tradición cubana de dirigirse primero en «lengua» a los orisha, para luego expresar la petición. Después del canto viene el elogio y la explicación de quién es esta orisha y qué significado tiene para el autor del poema:

*La casa de mi Madre es el río.
Mi Madre es casa de tradiciones.
Todopoderosa.
Mujeres que necesitan protección
Siempre vienen a visitarla.
La casa de mi madre es el río.*

El primer verso se repite al final de la estrofa, lo que constituye un procedimiento muy común en la poesía africana. Por otra parte, en los versos centrales explica cómo Oshún concedió la maternidad a una de sus creyentes:

*Oshun arranca del racimo de niños
Que atesora en el fondo de sus aguas,
Una niña.
Tierno fruto de ámbar negro,
lo siembra, con sumo cuidado,
en el vientre luminoso
de una cubana espigada como vara de ébano
y susúrrale muy quedo en el corazón:*

*«Oshun funké se llamará esta niña...
«¡Oshun funké!»*

Esta niña será Zenaida. En su oriki, el poeta le dice:

*Oshun funké,
sutil o arrebatada.
Canto brotador desde la más reyoya cubanía.
Su esbeltez, su donaire, conquistan
la escena cual ayaba³⁵
caribeña y universal.*

El poema termina con una nueva invocación a Oshún, a que baile con la música de los shekeres, instrumento de percusión que siempre se utiliza cuando se le canta y toca a esta diosa: «Y Oshun danza.../ Danza.../ Danza.../ ¡O ri Yèyè o!».

En la actualidad cubana surgen otras formas de proyectar en la poesía las marcas identitarias de los

afrodescendientes; con nuevos modos de asumir y pensar las características fenotípicas de la mujer negra se combaten los estereotipos negativos construidos en el pasado. Algunas protagonistas de esta rebelión son mujeres jóvenes que, desde la marginalidad de la cultura hip-hop, hacen escuchar sus polémicas voces. Otros poetas noveles indagan en nuestra sociedad, en nuestra historia, y resaltan figuras como la madre de los Maceo, Mariana Grajales, mujer negra que supo dar todos sus hijos a la patria.

El *corpus* de poemas sobre la mujer negra se renueva constantemente, no está agotado ni en la poesía oral africana, ni en el quehacer de nuevas generaciones de poetas africanos o afrodescendientes.

Notas

1. Gisèle Pineau y Marie Abraham, *Femmes des Antilles*, Éditions Stock, París, 1998, p. 10. A menos que se indique lo contrario, las traducciones son de Mirta Fernández [N. del E.].
2. Charles Baudelaire, «Sed no saciada», *Les fleurs du mal*, Bibliothèque Charpentier, París, 1923, p. 51.
3. Charles Baudelaire, «La serpiente que baila», *Les fleurs du mal*, ob. cit., p. 53.
4. Charles Baudelaire, «El cisne», *Les fleurs du mal*, ob. cit., p. 158.
5. Oswald Durand, «Nuestras campesinas», en Silvia García Sierra, *Anthologie de Littérature Caribéenne d'Expression Française*, Universidad de La Habana, La Habana, 1986, p. 25.
6. Luis Palés Matos, «Danzarina africana», *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 94.
7. Luis Palés Matos, «Pueblo negro», *Poesía completa...*, ob. cit., p. 154.
8. José Zacarías Tallet, «La rumba», *Poesía y prosa*, Letras Cubanas 1979, pp. 119-22.
9. Nicolás Guillén, «Si tú supiera...», *Obra poética*, t. I, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 84.
10. Nicolás Guillén, «Mujer nueva», *Obra poética*, ed. cit., p. 97.
11. Nicolás Guillén, «Madrigal» [I], *Obra poética*, ed. cit., p. 98.
12. Nicolás Guillén, «Madrigal» [II], *Obra poética*, ed. cit., p. 98.
13. Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1: Négritude et humanisme*, Ed. du Seuil, París, 1964, p. 167.
14. *Ibidem*, p. 161.
15. Léopold Sédar Senghor, «Mujer negra», *Oeuvre poétique*, Ed. du Seuil, París, 1990, p. 16.
16. Léopold Sédar Senghor, «Noche de Siné», *Oeuvre poétique*, ed. cit., p. 14.
17. Léopold Sédar Senghor, «Al llamado de la raza de Saba», *Oeuvre poétique*, ed. cit., p. 57.
18. Léopold Sédar Senghor, «¡Que me acompañen koras y balafones!», *Oeuvre poétique*, ed. cit., p. 28-37.
19. Véase Jean Paul Sartre, «Orphée noir», Prólogo a Léopold Sédar Senghor, *La nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, París, 1948.
20. La kora es un instrumento mandinga creado en el siglo XIII por los griots de la región de Kabú en Senegal para acompañar el poema épico *Sundiata* sobre el héroe fundador del imperio de Malí, en 1235. Es un arpa-guitarra de veintiuna cuerdas de gran y delicada sonoridad. El balafón o balafong es una marímbula de origen bambará, también muy antigua, utilizada para acompañar los cantos épicos en esa lengua.
21. Léopold Sédar Senghor, «Congo», *Oeuvre poétique*, ed. cit., pp. 101-2.
22. Léopold Sédar Senghor, «¡Que me acompañen...!», ob. cit. *Peul* es el nombre que le dan en francés a los fulbé, pueblo que habita en varios lugares del oeste de África.
23. David Diop, «A una bailarina negra» (*Coups de Pilon*), en Mirta Fernández Martínez, *Anthologie de Littérature Africaine d'Expression Française*, Universidad de La Habana, La Habana, 1988, t. 2, p. 53.
24. David Diop, «Rama Kam» (*Coups de Pilon*), ob. cit., p. 61.
25. Georgina Herrera, «Oriki a mí misma», *África*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2006, p. 5. Un oriki es un canto de alabanza, género de la poesía yorubá de África que pervive en Cuba en los *suýere* o cantos para los orisha.
26. Rogelio Martínez Furé, «Evocación nocturna», *Briznas de la memoria*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 64.
27. Nancy Morejón, «Mujer negra», *Parajes de una época*, Letras Cubanas, La Habana, 1979, pp. 18-20.
28. La mayoría de los descendientes de africanos ignoran el lugar del continente del que sus ancestros fueron arrancados, porque a lo largo de las costas de África se establecieron factorías para el comercio de la trata y fueron muy pocas las zonas de donde no fueron extraídos esclavos, que generalmente eran muy jóvenes.
29. Rogelio Martínez Furé, «Mamá Encarnación», *Eshú (oriki a mí mismo) y otras descargas*, Letras Cubanas, La Habana, 2007, pp. 27-31.
30. Mantenemos la grafía de orisha, porque es una palabra yorubá cuyo plural, si existe, lo ignoramos. Algunos especialistas lo españolizan y le agregan una s.
31. Georgina Herrera, «Ochún», *África*, ed. cit., p. 5.
32. Rogelio Martínez Furé, «Oriki a Oshún», *Poesía anónima africana*, t. 2, Arte y Literatura, La Habana, 2009, p. 157.
33. Rogelio Martínez Furé, «Oriki para Oshun funké», *Eshú...*, ed. cit., p. 86-9.
34. Ashé: gracia o energía que Dios confiere a todo lo que existe a través de Eleguá.
35. Ayaba quiere decir reina en español.

©TEMAS, 2012