

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Negros músicos, Negros poetas:

estereotipos y representaciones en Occidente de la oralidad africana y afroamericana
Oráfrica, revista de oralidad africana, nº 4, abril de 2008, p. 11-28. ISSN: 1699-1788

Entregado: 04/06/2007. Aceptado: 16/09/2007

NEGROS MÚSICOS, NEGROS POETAS
ESTEREOTIPOS Y REPRESENTACIONES EN OCCIDENTE DE
LA ORALIDAD AFRICANA Y AFROAMERICANA

JOSÉ MANUEL PEDROSA

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

jmpedrosa2000@yahoo.es

Estoy convencido, aunque no me ocuparé de comunicarlo a otro, de que si Homero pudiera cantarnos sus versos, al principio provocarían en nosotros el mismo agradable interés que la elegante y sencilla melodía de un Africano de la Costa de Oro.

Esta frase se halla dentro del curioso volumen *De jardines ajenos*, que el gran escritor argentino Adolfo Bioy Casares reunió en 1994 con “versos breves y fragmentos en prosa que me parecieron muy atinados, o muy hermosos, o muy absurdos”, de los muchos que fue leyendo, escuchando y apuntando a lo largo de su larga vida. La fuente que declara, en nota debajo, es “Francis W. Newman, *Homeric Translation in Theory and Practice: A Reply to Matthew Arnold*”¹. Y aunque no dio mayores explicaciones Bioy sobre las razones de su predilección por esta frase, podemos suponer que alguna afinidad, acuerdo o simpatía debió de sentir por ella, cuando se tomó el trabajo de traducirla del inglés, de anotarla y de introducirla en su florilegio de opiniones curiosas.

No fueron el londinense Newman (que ejerció de cátedro en varias universidades británicas a mediados del XIX) ni el bonaerense Bioy Casares (Premio Cervantes en 1990) los únicos ingenios de lo que podemos llamar *Occidente* que se han sentido fascinados por las dotes rapsódicas *innatas y naturales*, es decir, por la creatividad poético-musical de los africanos, y, más en concreto, de *los negros* africanos (y, por extensión, de *los negros* afroamericanos).

¹ BIOY CASARES, Adolfo (1997), *De jardines ajenos: Libro abierto*, Barcelona, Tusquets, 1997), p. 277.

Porque la imagen del negro cantor, del negro danzante, del negro músico, del negro poeta espontáneo y natural, africano o afroamericano, se halla plenamente arraigada dentro del imaginario cultural de Occidente. Se trata, ciertamente, de una imagen que tiene un pie sólidamente asentado sobre la realidad, puesto que no se puede negar que muchas culturas de África y de Afroamérica tienen el canto, la música, la danza, la poesía, en el centro mismo de su vida social y cultural, de sus ritos y tradiciones, familiares y públicos. A quienes hemos tenido el privilegio de conocer países del África subsahariana no se nos pueden olvidar las muchas ocasiones y escenas presenciadas, da igual que fueran de la vida cotidiana o del ciclo festivo, en que la música y el baile eran absolutamente imprescindibles. Quienes, además, hemos tenido la suerte de viajar al Brasil bahiano o a la Cuba negra, tampoco podremos olvidar la *capoeira* cantada y bailada en las favelas o los sones, alegres o melancólicos, que llegan, de improviso, desde detrás de cualquier ventana o de cualquier revuelta de esquina. La música popular de Occidente se ha nutrido, por otra parte, de la música de África y de la música de los esclavos y de los descendientes de los esclavos africanos desde hace siglos, desde los tiempos de los *bailes guineos* y del *zarambeque* de la España de los siglos XVI y XVII² o de los *minstrels shows* de los Estados Unidos del XIX y de comienzos del XX, hasta los del *reggae*, el *funk*, el *rap* y el *hip hop* actuales, pasando, desde luego, por las excéntricas danzas tribales de Josephine Baker, el *blues*, el *gospel*, el *jazz*, la *samba*, la *bossa nova*, el son cubano, y muchísimos más repertorios y corrientes, entre los que no pueden ser olvidados el *rock* ni el *pop*, que destilan ritmos negros, más o menos mezclados y destilados, por todas partes.

Pero la acuñadísima imagen del negro entusiasta y naturalmente músico, cantor, danzante, tiene el otro pie asentado, ciertamente, sobre el

² Abundante bibliografía ha sido publicada sobre la cuestión. Entre los artículos más actualizados (y que citan más bibliografía previa) cabe mencionar los de LABRADOR HERRAIZ, José J. & DI FRANCO, Ralph A. (2001), “¿Para qué quiere el pastor / sombrerico para el sol?: Cantos a lo divino de todos géneros de gentes”, en *Anuario de Letras. Homenaje a Margit Frenk*, p. 247-290; PEDROSA, José Manuel (2002), “La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro”, en *Edad de Oro*, XXII, p. 221-245; y LABRADOR HERRAIZ, José J. & DI FRANCO, Ralph A. (2001), “Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro,” en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso internacional Lyra minima oral III*, Sevilla, p. 161-185.

estereotipo, sobre el cliché exagerado, a veces hasta sobre la caricatura paródica y risible, en ocasiones hasta despectiva. La frase de Newman que llamó la atención de Bioy no deja de ser una idealización absolutamente simplificadora, aunque fuera en el sentido más positivo posible: poner en pie de igualdad a un “Africano de la Costa de Oro” con Homero suponía situar muy alto al africano en la escala de los valores estéticos de un intelectual británico del XIX. Pero hay muchos ejemplos posibles de generalizaciones hechas con mimbres e intenciones bastante menos positivas. Así, en España, todo el mundo conoce la célebre y pegadiza canción que acompañaba un anuncio televisivo filmado en colores muy vivos, sobre un pintoresco fondo caribeño, que comenzaba:

Yo soy aquel negrito
del África tropical
que cultivando
cantaba la canción del Cola-Cao...

Si la parte poética del anuncio comenzaba de tal guisa, difícilmente podría extrañar que la parte visual y escénica condensase los tópicos y estereotipos más manidos acerca del aspecto y de las poses que hay quien asocia a *los negros*: labios abultados y sonrisas dentífricas que cantan, caderas que bailan, cocoteros, playas y negras que hacen sonar las maracas. La melodía, el anuncio, sus negros danzantes y sus negras orondas llegaron a ser tan populares, en una buena porción de los años de la España de la segunda mitad del siglo XX, que el celeberrimo primer verso ha llegado a dar título a un libro que evocaba los anuncios comerciales de toda aquella época: *Yo soy aquel negrito: los anuncios que marcaron nuestra vida* (2000) de Guillermo Summers³. Las versiones, las imitaciones (y las inversiones, algunas verdaderamente insufribles) del son (y de las imágenes) no dejan de ocupar, hoy, nuevos espacios radiofónicos y televisivos, y de presentarnos coreografías de negros (y de blancos torpemente disfrazados de negros) disfrutando del encantador placer que debe dar recolectar cacao al tiempo que se entonan canciones bajo el claro sol tropical.

Pues bien: analizados (aunque muy a lo rápido) desde el punto de vista de la teoría de la cultura, los tópicos del negro cantor-poeta-danzante-músico, tanto los positivamente idealizadores como los negativamente caricaturescos, tienen una cierta razón de fondo y de ser. Ellos (*los negros*) representaban (y representan) la parte no desarrollada (en términos y valores de la civilización occidental), no tecnologizada, no

³ El libro fue publicado en Barcelona, por la editorial Martínez Roca, en 2000.

letrada, de las civilizaciones —la *blanca* y la *negra*, la dominante y la dominada, la supuestamente *avanzada* y la supuestamente *atrasada*— que convivieron (y que conviven) en el África y en la América coloniales y neocoloniales. La cultura de ellos era (y es), por tanto, *más oral* y *menos letrada* que la nuestra. No tanto por ser *negra* como por estar, en términos generales, menos tecnologizada, menos sujeta a soportes e instrumentos de difusión de la información y de la cultura que sustituyen la voz por la letra o por la imagen. Por esa misma razón, los cronistas griegos y latinos de la antigüedad mostraron su asombro y glosaron, a veces con entusiasmo, las admirables, sorprendentes y exóticas (para ellos) músicas, cantos y danzas de la sometida, colonizada y periférica Hispania: Estrabón, las danzas nocturnas de los indígenas celtíberos en loor de la luna, o las leyes viejas que cantaban los turdetanos para que no cayeran en el olvido; Marcial y Juvenal, las danzas de las exóticas muchachas gaditanas; Silio Itálico, los bailes de taconeo galaicos y los cantos femeninos para acompañar las faenas agrícolas... Por la misma razón, en el imaginario etnocentrista (*blancocentrista*, podríamos decir) de Occidente, *las músicas orientales* (entiéndase dentro de ese cajón de sastre lo que cada uno prefiera entender) son un complemento imprescindible de nuestro modo de pensar, de imaginar y de soñar el lejano y exótico Oriente, entendiendo por Oriente, otra vez, lo que cada uno quiera entender, siempre que se haga dentro de la categoría de los perdedores (al menos por el momento) de la carrera con Occidente por la supremacía o por el prestigio civilizatorios. Por esa misma razón, *los blancos* occidentales asociaremos siempre la imagen de los indios de Norteamérica a las danzas en corro circular alrededor de un poste (con prisioneros blancos atados a él, si puede ser), a los árabes difusamente asociados a la danza del vientre, a los tibetanos soplando a través de largos cuernos apoyados sobre el suelo, o a los nativos de Hawai apegados a la imagen de jóvenes (adolescentes) de pelo larguísimo y cuello enguinaldado que reciben con canciones de amor a los turistas.

Hemos convertido, pues, la canción, la música, la danza de *los otros* (o nuestras representaciones, ciertas o inciertas, fieles o infieles, bienintencionadas o no, de lo que consideramos la canción, la música y la danza de *los otros*) en uno más de los fenotipos (rasgos *raciales* superficiales) con que intentamos etiquetar, clasificar y aprehender, y de paso poseer, el mundo. Porque no cabe duda de que el etnocentrismo, todos los etnocentrismos, están hechos para algo, de que ninguna representación de *nosotros* y de *los otros* es inocente ni imparcial, y de que, en el ranking de *las músicas del mundo*, a *la nuestra* le corresponde el grado de la superioridad, mientras que *las de ellos* tienen reservado el

del exotismo. Expresado mediante un símil muy gráfico: hemos logrado crear un hilo musical eficaz y efectista, aunque tópico, acartonado, finito, que, cuando suena (fatal y previsiblemente) ante el podio de la gran competición civilizatoria cuyo escalón más alto nos hemos reservado para nosotros, pone a cada uno en el sitio en que le ha tocado estar.

Pero volvamos a las visiones tópicas que *los occidentales* (y, más en concreto, los intelectuales occidentales) han cultivado (y transmitido y publicitado) de *los negros* cantores, poetas, músicos supuestamente exuberantes, rozagantes, innatos.

Opiniones que a veces no han sido ni favorables ni bienhumoradas. Francisco de Monzón, en *El espejo del Príncipe Cristiano*, del que se conserva una versión manuscrita, una impresa de 1544, y otra impresa y muy ampliada de 1571, defendía lo siguiente acerca de la cultura (o más bien de la, para él, incultura) de *los negros de Guinea* (que hay que entender aquí como *los negros* del África subsahariana):

Adonde parece que se puede bien demostrar quanto sea la fuerza de la buena criación, es en los negros de Guinea, que en sus tierras son brutales, que ni tienen sciencia, ni arte en que se ocupen, y después venidos en España si estudian salen doctos; y si se dan a ejercicios corporales, salen muy diestros, y son hábiles para exercitar todos los officios corporales.⁴

No hacía demasiado aprecio el no del todo informado ingenio renacentista de las artes nativas (orales, por supuesto) de los negros de Guinea, aunque concedía que, arrancados de su mundo *brutal* e injertados en la letrada civilización occidental, podían hasta alcanzar un notable nivel de instrucción. Para Monzón, la letra era indudablemente superior a la voz, y la cultura solo podía identificarse con lo primero, mientras que lo segundo solo podía equipararse con una tiniebla sin nombre, sin “sciencia ni arte”.

Juan de Mal Lara, en 1568, se expresaba de modo aún más despectivo cuando se escandalizaba de que algunas mujeres tuviesen afición a "menear" panderos de cascabeles:

...viendo que la mas honesta cosa, que tiene la muger, es cubrir su cabeça con toca,... auviendo de escoger en el pandero antes que la toca, escoge aquel instrumento de locas, cubierto con pieles de ouejas bouas, y dentro cascaueles, y con aquel desseo de menear las manos en vna

⁴ Reproduzco el pasaje a partir de FRADEJAS, José (1998), "Francisco de Monzón", en *El Madrid de Felipe II*, Madrid, Ayuntamiento, p. 26.

cosa tan desproporcionada, que parece inuención de bárbaros, o negros, dexa la toca...⁵

Bárbaros, negros, impudor, incultura. Muchos más ejemplos de esta intolerante ecuación podríamos seguir aduciendo, algunos muy modernos, incluso contemporáneos, en ocasiones absolutamente mediáticos y sumamente célebres. Recuérdense, por ejemplo, los cantos y los bailes enloquecidos de los negros salvajes (en ocasiones enardecidos asesinos) de *Tarzan, the Ape Man* (1932) o de *King Kong* (1933), que inspiraron las barahúndas de salvajes endemoniados e imprecisamente orientales, mitad negruzcos y mitad rojizos, de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984): en todos los casos, negros de tonalidades variadas aparecen como cantantes, danzantes, músicos absolutamente enajenados, “desproporcionados”, según denunciaría Mal Lara.

Si nos apartamos de géneros de trazo a veces muy grueso en la pintura de los estereotipos étnico-culturales, como es el cine, y si atendemos a la literatura de los exploradores, viajeros, colonos, misioneros, etnólogos y periodistas por África o por América, nunca acabaremos de extraer las (innumerables) opiniones y juicios (de signos bien variados, muchas veces pintorescos, en ocasiones extremos) acerca de las dotes cantoras, poéticas, musicales, coreográficas de *los negros*, y las reflexiones generales (y generalizadoras) sobre sus culturas, que acaban, siempre, incidiendo de un modo u otro sobre la cuestión de la oralidad.

Nos fijaremos en uno solo —aunque de importancia y significación ejemplares— dentro esta categoría de autores: en el alemán Günther Tessmann, que convivió con los fang de los actuales Guinea Ecuatorial, Gabón y Camerún en los años iniciales del siglo XX, y que publicó en 1913 un célebre tratado acerca de ellos, del que extractamos estas muy subjetivas palabras:

La raza negra es, por lo tanto, espiritual y moralmente, minusválida. La discusión, verbal o escrita, sobre el carácter del negro debe ser resuelta mediante la aseveración de que no tiene ni buen ni mal carácter; generalmente, no tiene carácter [...]⁶

⁵ MAL LARA, Ioan de /1568), *La Philosophia Vulgar*, Sevilla Hernando Díaz, f. 149r.

⁶ TESSMANN, Günther (2003) [1913], *Los pamues (los fang): monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África Occidental*, trad. De REUSS, Erika, ed. de PEDROSA, José Manuel, Universidad de Alcalá, p. 718.

De nuevo resulta sintomático que, de entre los terrenos ideales, el del arte creativo, que no es una orientación espiritual progresista, ocupe el primer lugar. En este terreno, en lo referente al arte dramático, a la danza, a la música y, sobre todo, al arte de la narración, la raza negra ya produce, actualmente, cosas dignas de atención. Pero, sobre todo, es extraordinaria la fuerza arrolladora de su fantasía, que caracteriza sobremanera sus obras.

Todas las narraciones y poesías de los negros respiran la exquisita poesía de su patria. Siempre fascinan: son magistrales en la forma y en el lenguaje; amables al reproducir el estado de ánimo; profundamente sentidas e ingeniosas en las caricaturas.

Pero el maestro pertenece siempre a su obra, y él es inseparable de la tierra en la que ha nacido, inseparable de las estepas y de las selvas africanas. El negro, sentado al lado de la hoguera nocturna en la selva, pertenece a las deliciosas narraciones, auténticas piezas maestras del pensamiento y de la vida africana, pertenece a la música con su lenguaje sonoro y melodioso. ¡Pertenece al sentimiento! El sentimiento es el todo en el arte negro. Al igual que no puede reproducirse el canto de las olas, cuando se ondulan y rompen contra el barco; al igual que no se puede reproducir en ningún otro lugar el grito de alegría del canto alpino de los pueblos libres, cuando resuena desde los picos de las altas montañas y llena los valles con sus alegres sonidos, así sucede con el arte del negro. Extraído de su entorno, expuesto ante unos hombres positivistas, de piel pálida, en un “salón moderno”, ante una concurrencia que nunca tiene tiempo para nada, allí pierde totalmente su ingrediente principal, su fresca y jugosa naturalidad.

Por ello, búsquese al negro en su ambiente patrio, e inténtese comprenderlo en su propia naturaleza. No se aspire a conseguir una obra cultural, puesto que ésta ni la puede ni la quiere hacer el negro, y no se saldrá desilusionado. Pero dedíquese —si es que se “tiene tiempo” — a preocuparse de su arte natural, entonces siempre quedará de él un recuerdo amistoso, casi melancólico.⁷

Palabras ambiguas, contradictorias, desenfocadas, que en algún otro capítulo del libro de Tessmann alcanzan cotas de clímax:

¡Son unas comparaciones magníficas; unos giros muy expresivos! ¡La fuerza primitiva de la poesía negraa!⁸

⁷ *Ibidem*, p. 721.

⁸ *Ibidem*, p. 641.

Toda la obra de Tessmann, y puede decirse que buena parte del corpus documental etnológico, pseudoetnológico y periodístico que ha sido producido (sobre todo hasta los inicios del siglo XX) sobre los pueblos del África subsahariana y sobre los pueblos afroamericanos (y en especial sobre sus artes verbales y musicales) está sembrado de este tipo de contradicciones: de desprecio aliado con idealización, de descalificación trufado de paternalismo. Despidámonos de Tessman reproduciendo las opiniones que vertió sobre la capacidad de aprendizaje de los niños *negros*, aunque solo sea porque contrastan de manera muy llamativa con las de Francisco de Monzón que conocimos páginas atrás:

El niño aprende muy rápidamente todo esto, ya que, en lo que respecta a comprensión, el niño negro está muy por encima de los niños blancos.⁹

Los niños pamues se comportan con mucha más educación y mucho mejor que los nuestros de la misma edad.

Algunos "conocedores del alma negra" aseguran que el negro no tiene sentido de la vergüenza. Una mirada a la vida familiar nos demuestra lo contrario; en la educación, el desarrollo del sentido de la vergüenza, naturalmente, en el sentido pamue, es, precisamente, una de las primeras reglas.¹⁰

Los grandes creadores de Occidente han retratado una y otra vez a *los negros* de África y de Afroamérica, y sus cantos, bailes y poesías, adornados con todos los *tics* (los negativos y los positivos) del extenso y pintoresco repertorio que han ido acumulando los siglos. El gran narrador alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffman cargó las tintas, sin duda, en su célebre cuento *El cascanueces y el rey de los ratones* (1818), sobre los clichés más ridículamente negativos:

Cascanueces dio una palmada: el lado de las Rosas comenzó a agitarse más, las olas se hicieron mayores y María vio que a lo lejos se dirigía hacia donde estaban ellos un carro de conchas de marfil, claro y resplandeciente, tirado por dos delfines de escamas doradas. Doce negritos, con monteritas y delantalitos tejidos de plumas de colibrí, saltaron a la orilla y trasladaron a María y luego a Cascanueces, deslizándose suavemente sobre las olas, al carro, que en el mismo instante se puso en movimiento. ¡Qué hermosura verse en el carro de concha, embalsamado de aroma de rosas y conducido por encima de las olas rosadas! Los dos delfines de escamas doradas levantaban sus fauces, y al resoplar brotaban de ellas brillantes cristales que alcanzaban

⁹ *Ibidem*, p. 612.

¹⁰ *Ibidem*, p. 614.

gran altura, volviendo a caer en ondas espumosas y chispeantes. Luego pareció como si cantaran multitud de vocecillas. "¿Quién boga por el lago de las Rosas?... ¡El hada!... Mosquitas, ¡sum, sum, sum! Pececillos, ¡sim, sim, sim! Cisnes, ¡cua, cua, cua! Pajaritos, ¡pi, pi, pi! Ondas del torrente, agitaos, refrescad, bañad". Pero los doce negritos, que habían descendido del carro de conchas, tomaron muy mal aquel canto y sacudieron sus sombrillas con tal fuerza que las hojas de palmera de que estaban hechas empezaron a sonar y castañetear, y ellos al tiempo acompañaban con los pies, haciendo una cadencia extraña y cantando: "¡Clip, clap, clip, clap!, cortejo de negros, no calléis; no os estéis quietos, pececillos; danzad, cisnes; balancéate, carro de concha, balancéate. ¡Clip, clap, clip, clap!"

— Los negros son muy alegres —dijo Cascanueces un poco sorprendido—, pero alborotan todo el lago.¹¹

Parece difícil superar el acartonamiento y el infantilismo de esta ridícula representación de los cantos y de las músicas de los desdichados *doce negritos* marineros y carreteros de Hoffmann... Aunque en cuanto nos acordemos de la letra de nuestra célebre canción *Yo soy aquel negrito del África tropical* (y de otras de la misma especie), es posible que encontremos serias dificultades para saber cuál se lleva la palma (en el sentido convencional y en el sentido irónico de la expresión)...

Por fortuna, el modo de representar la poesía y la música de *los negros* entre los escritores de Occidente no siempre ha alcanzado cotas tan insufriblemente absurdas. Algunos documentos, como este curioso episodio del *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán, sorprenden por su desconcertante mezcla de acidez y de ironía:

Navegó la luna sobre la obra muerta de babor, bella la mar, el barco marino. Levantaba la proa surtidores de plata y en la sombra del foque un negro juntaba rueda de oyentes: declamaba versos con lírico entusiasmo, fluente de ceceles. Repartidos en ranchos los hombres de la partida, tiraban del naípe: aceitosos farolillos discernían los rumbos de juguetes por escotillones y sollados. Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático:

Navega, velelo mío,
sin temol,
que ni enemigo navío,
ni tolmenta, ni bonanza,
a tolcel tu lumbo alcanza,

¹¹ HOFFMANN, E. T. A. (1998), "El cascanueces y el rey de los ratones", en *Cuentos*, Madrid, Espasa, p. 157-226, p. 214-215.

ni a sujetal tu valol.¹²

Podría, en cierto modo, decirse que, entre los escritores de Occidente, ha predominado la visión más o menos positiva (o al menos no hostil, no gruesamente despectiva) de las dotes poéticas, musicales, coréuticas, de los negros. El payador negro (*el Moreno*) al que se enfrentó, en concurso de versos, el gaucho Martín Fierro, era dueño de un *ars poetica* tan refinada que no dejó de merecer los elogios del rival:

Moreno, por tus respuestas
ya te aplico el cartabón,
pues tenés desposición
y sos estruido de yapa.
Ni las sombras se te escapan
para dar esplicación.

.....

Me gusta, negro ladino,
lo que acabás de explicar.
Ya te empiezo a respetar,
aunque al principio me reí...

.....

Moreno, vuelvo a decirte:
ya conozco tu medida;
has aprovechado la vida
y me alegre de este encuentro.
Ya veo que tenés adentro
capital pa esta partida.¹³

Y, ya que estamos en Hispanoamérica, pueden venir muy a cuento unas cuantas citas más, espigadas de obras y autores diversos, y relativas a las artes poéticas, musicales y coreográficas (o a lo que por tal se tiene) de *los negros*. Esta está tomada de la *Danza de África (Crónicas desde Oriente)* de Pablo Neruda:

Djibouti, 2 de septiembre de 1927...

Entro en la primera cabaña, y me tiendo sobre un tapiz. En ese instante, del fondo, aparecen dos mujeres. Están desnudas. Bailan.

¹² VALLE-INCLÁN, Ramón del (1999), *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 39.

¹³ HERNÁNDEZ, José (1998), *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 1998, vs. 4169-4174, 4211-4214 y 4259-4264.

Danzan sin música, pisando en el gran silencio de África como en una alfombra. Su movimiento es lento, precavido, no se las oíría aunque bailaran entre campanas. Son de sombra. De una parecida sombra ardiente y dura, ya para siempre pegada al metal recto de los pechos, a la fuerza de piedra de todos los miembros. Alimentan la danza con voces internas, gastrálgicas, y el ritmo se hace ligero, de frenesí. Los talones golpean el suelo con pesado fulgor: una gravitación sin sentido, un dictado irascible las impulsa. Sus negros cuerpos brillan de sudor como muebles mojados; sus manos, levantándose, sacuden el sonido de los brazaletes, y de un salto brusco, en una última tensión giratoria, quedan inmóviles, terminada la danza, pegadas al suelo como peles aplastados, ya pasada la hora de fuego, como frailes derribados por la presencia de lo que suscitaron.¹⁴

Esta otra es de *Bailando con negros (Canción de gesta)*, también de Pablo Neruda:

Negros del continente, al Nuevo Mundo
habéis dado la sal que le faltaba:
sin negros no respiran los tambores
y sin negros no suenan las guitarras.
Inmóvil era nuestra América
hasta que se movió como una palma
cuando nació de una pareja negra
el baile de la sangre y de la gracia,

.....

cantando como nadie cantaría,
cantando con el cuerpo y con el alma...¹⁵

De los *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera:

Estos morenos, ¡por mi madre! Todo lo arreglan bailando... Bailan para nacer, para morir, para matar... ¡Se alegran hasta con los cuernos que les plantan las mujeres!¹⁶

De *Cimarrón*, de Miguel Barnet:

Yo conocía un instrumento que se llamaba marímbula y era chiquito.
Lo hacían con varillas de quitasol y sonaba grueso como un tambor.

¹⁴ NERUDA, Pablo (2001), *Obras completas IV Nerudiana dispersa I 1915-1964*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, p. 332-334.

¹⁵ NERUDA, Pablo (1999), *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, p. 960-961.

¹⁶ CABRERA, Lydia (1997), *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona, Icaria, p. 98.

Tenía un hueco por donde le salía la voz. Con esa marímbula acompañaban los toques de tambor de los congos, y no me acuerdo si de los franceses también. Las marímbulas sonaban muy raro, y a mucha gente, sobre todo a los guajiros, no les gustaba, porque decían que eran voces del otro mundo.

A mi entender, por esa época la música de ellos era con guitarra nada más. Después, por el año noventa, tocaban danzones en unos órganos grandes, con acordeones y güiros. Pero el blanco siempre ha tenido una música distinta al negro. La música del blanco es sin tambor, más desabrida.¹⁷

De *Cien años de soledad* y de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez:

En su callecita marginal, los negros antillanos cantaban a coro los salmos del sábado.¹⁸

Aureliano no encontró quien recordara a su familia, ni siquiera al coronel Aureliano Buendía, salvo el más antiguo de los negros antillanos, un anciano cuya cabeza algodonada le daba el aspecto de un negativo de fotografía, que seguía cantando en el pórtico de la casa los salmos lúgubres del atardecer.¹⁹

Los sábados, la pobreza mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos.²⁰

De *Las nubes*, de Juan José Saer:

Toda esa actividad súbita, excepción hecha quizás de los retorcimientos de lengua, me recordó ciertas danzas colectivas que había

¹⁷ BARNET, Miguel (2002), *Cimarrón*, Madrid, Siruela, p. 36-37.

¹⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2000), *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, p. 424.

¹⁹ *Ibidem*, p. 509.

²⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1999), *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Mondadori, p. 31-32.

visto algunas veces bailar a los esclavos africanos en el puerto de Buenos Aires, y tardé unos segundos en comprender que la sensación de extrañeza que causaban las contorsiones de la monjita, asimilables de algún modo a una danza, provenía de que, aparte del chirrido entrecortado de la saliva, las realizaba en medio del más completo silencio.²¹

Capítulo y comentarios aparte merecerían las artes poéticas de los negros afronorteamericanos, que si han sembrado de huellas profundas y memorables (no tendría gran mérito referirse a ellas) la propia literatura norteamericana, las han dejado también en la europea. En los versos de *Poeta en Nueva York* de García Lorca, por ejemplo, atravesado por la música de cucharón de *El rey de Harlem*:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
cocinas.
¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!²²

El grandísimo poeta (y también periodista) peruano César Vallejo escribió esta interesantísima crónica (“La conquista de París por los negros”) del desembarco de los músicos afronorteamericanos en el París de entreguerras:

No voy a relacionar para nada mis elogios al arte negro con mi obra poética, ni vaya a verse en aquéllos explicación alguna de mi estética. Libre es el blanco de llamar a mi verso, verso negro, y el negro de llamarlo blanco o rojo...

A lo que voy ahora es a noticiar un acontecimiento singularísimo: la conquista de París por el teatro negro, traído directamente del barrio negro de New York al Music-Hall de los Campos Elíseos. El ballet negro, he aquí el acontecimiento del día en París.

²¹ SAER, Juan José (1997), *Las nubes*, Barcelona, Muchnik, p. 86.

²² GARCÍA LORCA, Federico (1990), *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, p. 127.

El teatro de los Campos Elíseos, cuyo director es el simpatiquísimo Rolf de Maré, se ha destacado siempre por su amor a lo exótico y a lo desconocido, habiendo introducido por primera vez en París el ballet sueco, las danzas de Isidora Duncan y de Loie Fuller, los Coros Ukranianos, los Conciertos Futuristas y el ballet ruso. Hoy acaba de ofrecer a París, también por primera vez, el ballet negro, cuya resonancia artística viene a probarnos, hoy como ayer, la gran envergadura espiritual del África, de esa raza de triángulos y de "olor a miel quemada", que quiere tomar por los cuernos a la vida, según la expresión del Deltell. El pobre Guillermo Apollinaire habrase estremecido en su panteón de héroe, al percibir en el aire del tiempo este ruidoso triunfo de la estirpe cuya riñonada plástica percibió él, antes que nadie, en los albores del cubismo.

Un boceto de la danza negra, auténtica, había yo visto ya en la película, en casa de Maurice Rynal, el crítico mayor de Picasso y del cubismo. Ahora se trata, más que de una danza plástica, de una danza auditiva. Se trata de un jazz pristino, original, en toda su salvajez inédita: los huesos ilíacos en relincho de sensualidad espasmódica hasta el dolor del alma, el trombón que destempla los dientes; la serie de tambores y platillos cuya vibración se hace polifonía soberbia, ululante, seca, heroica, lánguida, lujuriosa de triste lujuria; el crujido de los miembros, al danzar, al compás de un auto-tropezón imprevisto, aunque estilizado estupendamente, o al son de un sombrero de copa que cae al azar en el tablado y se rompe en dos tiempos armoniosos. ¿Un wagnerismo bastardeado a favor del clarinete del deseo...? En todo caso, París está asombrado. Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que los siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudeza casi meramente zoológica, no hay moral ni crítica posibles. Picasso, Jean Cocteau, están de plácemes. ¡Si aún viviera Erick Satie, cómo habría gozado el gran viejo adolescente!²³

La literatura europea del XX está trufada de referencias a los cantos de los negros llegados no de África, sino de Norteamérica.

James Joyce abrió su inmenso relato *Los muertos* a la dimensión positiva ("había un caudillo negro que cantaba en la segunda parte de la pantomima del Gaiety con una de las mejores voces de tenores que él había oído"), y también a la chistosa y peyorativa, cuando uno de sus

²³ VALLEJO, César (1987), "La conquista de París por los negros", en *Desde Europa: Crónicas y artículos (1923-1938)*, Lima, Fuentes de Cultura Peruana, p. 75-76.

personajes, refiriéndose al desusado término *galochas*, señalaba que “Greta lo toma a risa [las galochas] porque la palabra le suena como los cantos de los negros”²⁴; es decir, como una voz exótica y difícilmente comprensible, o si, se quiere, como lo que en español llamamos *un guirigay*.

El refinadamente intelectual Hermann Hesse, en *El lobo estepario*, otra de las obras maestras de la literatura europea del XX, se mostraba cauto, mitad ganado por esa música negra, mitad renuente:

De un salón de baile por el que pasé, salió a mi encuentro una violenta música de *jazz*, ruda y cálida como el vaho de carne cruda. Me quedé parado un instante: siempre tuvo esta clase de música, aunque la execraba tanto, un secreto atractivo para mí. El *jazz* me producía aversión, pero me era diez veces preferible a toda la música académica de hoy, llegaba con su rudo y alegre salvajismo también hondamente hasta el mundo de mis instintos y respiraba una honrada e ingenua sensualidad.

Estuve un rato olfateando, aspirando por la nariz esta música chillona y sangrienta; venteé, con envidia y perversidad, la atmósfera de estas salas. Una mitad de esta música, la lírica, era pegajosa, superazucarada y goteaba sentimentalismo; la otra mitad era salvaje, caprichosa y enérgica, y, sin embargo, ambas mitades marchaban juntas ingenua y pacíficamente y formaban un todo. Era música decadentista. En la Roma de los últimos emperadores tuvo que haber música parecida. Naturalmente que, comparada con Bach y con Mozart y con música verdadera, era una porquería..., pero esto mismo era todo nuestro arte, todo nuestro pensamiento, toda nuestra aparente cultura, si la compramos con cultura auténtica. Y esta música tenía la ventaja de una gran sinceridad, de un negrismo innegable evidente y de un humorismo alegre e infantil. Tenía algo de los negros y algo del americano, que a nosotros los europeos, dentro de toda su pujanza, se nos antoja tan infantilmente nuevo y tan añorado.²⁵

Es hora de preguntarnos, a estas alturas, cuando es preciso poner el colofón a este artículo, si alguno de nuestros escritores *blancos*, letrados, occidentales, habrá sido capaz de entender, o de acercarse, o al menos de considerar con equilibrio, la poética de *los negros* de África, de América o de donde sea. Seguramente alguno ha debido de haber, aunque muchos de los textos que hemos conocido incitan a ser pesimistas al respecto.

²⁴ JOYCE, James (1998), “Los muertos”, en *Dublineses*, Madrid, Cátedra, p. 291-347, p. 299 y 319.

²⁵ HESSE, Hermann (2001), *El lobo estepario*, Madrid, Alianza, p. 44-45.

Curiosamente, uno de los que sí ha debido haber, o al menos uno de los que sí han debido acercarse al nervio mismo de la poesía *negra*, escribió un libro entero, dramático, hermosísimo, sobre la dificultad de entender la poesía de los africanos. Se trata del célebre cineasta y menos célebre (aunque excepcional) narrador italiano Pier Paolo Pasolini. *El padre salvaje* es el título de una obra suya (escrita en 1963, publicada en 1975), muy poco conocida, originalísima, a mitad de camino entre la narración novelada y el guión cinematográfico (quiso y no pudo hacerse película), que habla del encuentro de un intelectual europeo con África. Un intelectual que llega a la escuela de Kado, en el corazón del África negra anglófona, cargado de libros de *blancos* para sus alumnos *negros*:

Se abren los paquetes en clase. Son libros, un centenar de libros que el maestro ha hecho traer de Europa. Libros sobre África, sobre etnología de los pueblos salvajes, poetas: poetas negros, Hikmet, Neruda... Elliot, Thomas, Machado, Kavafis... Algunos grandes novelistas del diecinueve: Dostoievski, Gogol... Y obras de sociología, de política, divulgativas: una historia de la Revolución Rusa. *El Capital*, de Marx, etc.²⁶

Poco apreciadas serán esas obras de la literatura *blanca* entre los jóvenes *negros*. Su poética es muy otra y sigue caminos diferentes:

El maestro hace leer en voz alta las redacciones para que los chicos “oigan”, en la comprometida prueba de lectura, lo que han hecho.

El primero, Davidson.

Comienza a leer, con voz de agonizante y los ojos, que miran de abajo a arriba, téticos. Pero su redacción es muy bella...

¡Increíble! Con alegría campesina, con gentil rudeza, con ánimo de poeta —Davidson— ha escrito su gente, su madre, sus hermanos, los ritos, las supersticiones, las danzas... la caza de las fieras... al león...

El profesor le escucha, encantado, palabra por palabra, IMAGEN POR IMAGEN.

Todas las lecturas de poesía se ilustrarán con material de repertorio relativo a las imágenes suscitadas por las poesías.²⁷

²⁶ PASOLINI, Pier Paolo (1995), *El padre salvaje*, trad. de GONZÁLEZ, Fernando, Salamanca, Amarú Ediciones, p. 22.

²⁷ *Ibidem*, p. 26-27.

La definición de *poesía*, y de *poesía negra*, queda, al correr del tiempo, a medida que van acortándose las distancias, sometida a dura negociación:

Están de nuevo los tres por la calle donde se encontraron. Deplorablemente alegres por la cerveza y las horas pasadas juntos en la sórdida cervecería.

El alcohol ha desatado los pudores, las timideces. Davidson osa hacer una pregunta un poco absurda que de otro modo nunca hubiera hecho. Pregunta al maestro:

— *¿Qué es la poesía, señor?*

Y aquí una larga charla de borrachos sobre la poesía, caminando por la calle encalada, cementerial, de Kado.

— *¡Pero si tú lo sabes!* —dice el profesor.

— *¡No, no lo sé!* —protesta el muchacho sacudiendo la cabeza rizosa.

— *¡Sí, lo sabes!*

— *¡No, no lo sé!*

Idris, asintiendo, ríe.

— *¡Sí, lo sabes!*

— *¡No, no lo sé!*

— *Eres un africano, ¡estás inmerso en la poesía!*

— *No, la poesía es una cosa de blancos.*

— *¡Canta una canción de tu aldea!*

Davidson se pone a cantar uno de los cantos de su poblado. Pero el canto está en su cabeza estrechamente unido a la danza. Así que, cantando, se echa a bailar.

— *¡Ahí la tienes! ¡Esta es la poesía!*

— *¡No, no!* —dice Davidson, obstinado—. *Esto no es la poesía.*

— *Sí, es la poesía.*

— *¡No, no, no!*

— *¡Es la poesía!*

— *¡No, no es la poesía!*

Están bajo el muro que ciega de blancura, de cuyo borde cuelga un festón de buganvillas, un fuego de un rojo tan furioso que se destiñe en un morado macabro.²⁸

Sobre esta sutil y apasionada negociación acerca de lo que es *nuestra* poesía y *la de ellos* (es decir, acerca de lo que es el mundo de cada cual, y acerca de la posibilidad de *traducirlos*, de conciliarlos) pende la maldición del destino a ningún sitio... La guerra, las armas, los conflictos mortales por los que se desangra África, ponen abrupto punto final a la obra de Pasolini, desbaratan y conducen a ningún sitio a los tres conversadores poetas...

La poesía negra vuelve a convertirse en poesía trágica.

²⁸ *Ibidem*, p. 30-31.