

Entre África y América: presencia de la tradición oral en la poesía antillana

Mercedes Zavala Gómez del Campo

Université de Provence

Hablar de la influencia de la tradición oral en la poesía de las islas caribeñas resulta una evidencia para cualquier lector por poco experimentado que sea. Pretendo recordar cómo se dio este proceso poético-cultural, teniendo en cuenta que la poesía antillana a la que me refiero, la llamada «poesía negra», no abarca toda la literatura insular y que es una corriente, movimiento o manifestación literaria que convive con otras muy distintas cultivadas, a veces, por los mismos poetas que me interesan.

Rememoro, entonces, diversas características de la tradición oral haciendo hincapié en algunas peculiaridades de origen africano y, posteriormente, señalo estos rasgos en algunos autores cuyas obras o parte de ellas se ubican en esta faceta literaria.

Los esclavos negros que, durante los siglos de colonización llegaron a las islas, procedían de diversos pueblos y culturas diferentes. Sin embargo, todas ellas corresponden a lo que Walter Ong llama cultura de oralidad primaria; es decir, «la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión»; en contraste con la secundaria que es la «oralidad de la cultura de alta tecnología en la cual se mantiene una oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura»¹¹⁴⁰.

En la mayoría de las culturas la poesía está vinculada al canto, a la voz, a la oralidad, pero el acervo poético de los negros estaba, además, estrechamente relacionado con la religión, la danza y el ritmo marcado por la percusión de distintos instrumentos que constituía mucho más que un mero acompañamiento musical. Recuérdese que en ciertos pueblos —652→ existían sistemas de comunicación - más complejos de lo que podemos imaginar- mediante el toque de tambores¹¹⁴¹.

En el periodo de esclavitud y aún más cuando éste terminó, las tradiciones de los pueblos se fueron mezclando y asimilando a las de los grupos más numerosos -como los lucumí o yoruba en Cuba- creando «una» cultura más homogénea en cada isla. Existen pruebas de que, aún bajo el régimen de la esclavitud, había cofradías de negros encargadas de mantener y celebrar las festividades y ritos dentro de cada comunidad. Al final del periodo colonial, las ceremonias y fiestas de abakuás, lucumís, congos, carabalís y ararás fueron suprimidas. Y aunque gran parte de ellas se olvidaron, lograron conservarse en la memoria de los pueblos ciertos rasgos, sobre todo

fórmulas, estribillos, conjuros y estructuras rítmicas que más tarde servirían para recuperarlas.

A esta mezcla de tradiciones de origen africano hay que añadir la tradición española. Como es sabido, el momento de la Conquista coincide con la época de oro del Romancero y si bien los conquistadores estaban lejos de pertenecer a un medio de oralidad primaria, sí se trataba de una cultura en la que la oralidad tenía enorme peso: gran parte de la producción literaria de la Península estaba escrita para ser leída en voz alta y el acervo tradicional era inmensamente rico.

Así, poco a poco se fraguó una mezcla de dos tradiciones orales; de dos acervos tan distintos se fue creando uno solo: el antillano o afro-hispano, si hemos de distinguir las Antillas hispanas de las inglesas y francesas.

Este proceso fue posible gracias a dos de las características de la literatura tradicional: la permeabilidad o apertura y el fenómeno de conservación y variación¹¹⁴². Este último permitió, en gran medida, la adaptación de los textos africanos al castellano. No se trataba de una traducción literal sino sólo una adaptación ya que eran textos ricos en onomatopeyas. Además, el castellano empleado era el que los estudiosos han llamado «lengua bozal» y se caracterizaba por rasgos como la alteración de *r* por *l*; la *i* final por la *l*; y la *o* por la *u*; además del cambio de género en los pronombres y una frecuente omisión de las preposiciones¹¹⁴³.

Este cambio o hibridación permitió la aceptación y posteriormente apropiación de algunas manifestaciones de la tradición oral peninsular tales como las glosas y décimas, canción en coplas, letrillas satíricas, cuentos, leyendas, etc. Sirva de ejemplo un fragmento de un canto congo de cabildo del siglo XVIII:

-Su messé, la cabayero
dispéñseme la moletia
ba jablá poco cueto
ni so cosa dé mieto
—653→
ni biene con la lía
congo de brujilía.
¡Engó teramene!
Jabre cutu güiri mambo.¹¹⁴⁴

La versión está dominada por el empleo del estribillo compuesto por los dos últimos versos y que se repite tres veces después de cada una de las cuatro estrofas que componen el canto.

O bien, una de las décimas más populares del siglo XIX:

Yegó sámbila habanero:
yo soy e negrito curro
que enseguidita me aburro,
y en cuantico no me muero
sino que busco bujero
y pincho, coto, rompo y rajo
dende arriba y dende abajo
con cuchillo y con nabaja
que muy prontico se encaja
pue como curro me fajo...

Y a estos versos fácilmente comprensibles y reveladores de la picardía y bravura del negro curro, siguen:

Bamos a ver, sosipayo
naeriero amoropó
arposeme y a copó
inuá aborobuto écue
momí asarorí abanuecue
abaireme ecuefó...¹¹⁴⁵

que ilustran la aseveración de Ángel Rama cuando dice que parte del lenguaje constituye un código y sólo puede decodificarse por los habitantes de las islas permitiendo, al mismo tiempo, conservar elementos de la cultura primigenia aun cuando sólo se trate de onomatopeyas¹¹⁴⁶.

Otro ejemplo claro del fenómeno de conservación y variación es el caso de la pervivencia del mundo espiritual africano mediante la identificación o enmascaramiento de deidades como Changó, Efí, Yemayá y Ochún con santos católicos y advocaciones de la Virgen María.

—654→

Las manifestaciones tradicionales y populares siguieron su camino al margen de lo que podía considerarse poesía o literatura culta. Fue hasta el siglo XX cuando por diferentes razones, los escritores encontraron u otorgaron mayor valor a esos cantos¹¹⁴⁷. Acaso por la búsqueda de una identidad marcada por el mestizaje y la insularidad, acaso por una preocupación social y política o por un desencanto de las vanguardias europeas.

Uno de los caminos para lograr este acercamiento o revalorización fue volver la mirada hacia el pueblo e intentar comprenderlo. Así, el dominicano Manuel del Cabral expresa un emotivo ensayo de aproximación a su pueblo:

Negro triste, tan triste
que en cualquier gesto tuyo puedo encontrar el mundo
Quiero llegar a ti, pero llego lo mismo
que el río llega al mar... De tus ojos, a veces,
salen tristes océanos que en cuerpo te caben
pero en ti no caben.

En este poema «Negro sin nada en tu casa»¹¹⁴⁸ el poeta lucha por una identificación, pero en los versos se nota una barrera infranqueable: se siente cerca pero lo siente ajeno. Hay conciencia del otro, pero el pesimismo marca la distancia:

...barro dócil
negro quieto:
hoy la voz de la tierra te sale por los ojos
tus ojos que hacen ruido cuando sufren.

El negro no es sino un motivo poético para el autor, aunque éste desee y exprese un compromiso, un reconocimiento.

Desde otra perspectiva, Emilio Ballagas escribe su *Cuaderno de poesía negra* (1934)¹¹⁴⁹. En él hallamos, ante todo, una disposición sensorial para plasmar imágenes y ritmos ligados a las raíces africanas que emplea para describir su isla, Cuba:

Verde, magnífica entre azul y azul
elevando a lo alto sus brazos de palmeras
que agitan las manos en el cielo
como en un rito de danza primitiva

Pero no se queda ahí; no sólo observa. Ballagas fue un gran conocedor y admirador de las manifestaciones artísticas populares: la rumba, el son, la sandunga, los cantos y las fiestas y se dejó inundar por esos ritmos para, una vez asimilados, echar mano de sus mismos recursos. Sirva de ejemplo la «Elegía de María Belén Chacón»¹¹⁵⁰; poema —655→ marcado por el empleo de recursos propios de la tradición oral. El largo estribillo marca el poema:

María Belén María Belén María Belén
María Belén Chacón María Belén Chacón María Belén
con tus nalgas en vaivén
de Camagüey a Santiago
de Santiago a Camagüey

que en ocasiones se rompe en dos partes, la primera de ellas compuesta solamente del nombre propio.

En este mismo poema incluye una invocación, reflejo del sincretismo popular:

Besar la cruz de las claves
¡Líbranos de todo mal, Virgen de la Caridad!

versos en que alude a la música (las claves), la superstición (besar la Cruz o «tocar madera») y al mundo religioso enmascarado o no, en una especie de frase hecha o conjuro popular.

Asimismo se refiere a una canción del acervo tradicional infantil cuando dice: «¡Que no baile nadie ahora! / ¡Que no le arranque más pulgas el negro Andrés a sus tres!».

En otra isla, Puerto Rico, Luis Palés Matos consideraba que «la intelectual civilización debía ser salvada por la vitalidad de la tradición musical y oral africana»¹¹⁵¹. El autor dio un giro a su poesía y se sumergió en esta línea poética de la que tanto esperaba:

Calabó y bambú
Bambú y calabó
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú
Es la danza negra de Fernando Poo

El alma africana que vibrando está
en el ritmo gordo del marinada.¹¹⁵²

Y llegó a dominar el empleo de recursos de la tradición negra como las onomatopeyas y los largos estribillos como en el poema anterior en el que la repetición del estribillo ocupa 16 de sus 36 versos.

Utiliza, también, un lenguaje coloquial lleno de sustantivos y adjetivos en compañía de un solo verbo, preciso y determinante:

Tuntún de pasa y grifería
y otros parejeros tuntunes.
Bochinche de ñañiguería
—656→
donde sus cálidos betunes
funde la congada bravía.¹¹⁵³

Sin embargo, el portorriqueño parece desertar de esa «vitalidad» que le proporcionó, por un momento, la literatura tradicional. Acaso la situación socio-política y cultural de su propia isla lo haya llevado, otra vez, al cambio:

En el yermo de un continente,
Puerto Rico lúgubrementemente
bala como un cabro estofado...

Baja el volumen de la música vital y deja paso a la desesperanza que, si bien conserva en sus versos ciertos elementos, estos revelan una distancia que le impide sentir y expresar como suyo el cacareo de la maraca; ve otra vez, en un rincón al negro «que bebe su pena fría / alelado en la melodía / que le sale de las entrañas»¹¹⁵⁴.

Confiesa, incluso, un extraño arrepentimiento o el desencanto de descubrir que no halló nada; de haber tenido algo en la mano que se ha escapado:

...Este libro que va a tus manos

con ingredientes antillanos
compuse un día
y en resumen, tiempo perdido
que me acaba en aburrimiento.
Algo entrevisto o presentido
poco realmente vivido
y mucho de embuste y de cuento.¹¹⁵⁵

Fue sin suda, Nicolás Guillén quien logró realmente esa apropiación del acervo tradicional, a tal grado que creó una estructura poética basada en la estructura y composición musical del son. Esto se debió en gran parte a que, guardando los límites pues se trata de poesía escrita, con Guillén se cumplió el proceso de la transmisión oral en el que el receptor escucha el texto, lo aprehende, lo hace suyo y lo transforma, rehaciéndolo en el momento de la transmisión.

En el cubano se expresa, no ya la influencia de la tradición africana, sino la vigencia de la antillana, la fusión de las dos tradiciones tan mencionadas.

Hablar de la oralidad en la poesía de Guillén ha ocupado a numerosos estudiosos y es un tema tan amplio que como muestra sólo doy unos cuantos ejemplos.

En algunos poemas, especialmente de *El son entero* (1947), el poeta alude al momento de la enunciación: se dirige a un auditorio de la misma manera como se iniciaban algunos —657→ romances y comienzan los corridos mexicanos. Se trata, pues, de una poesía en voz alta: «Atiendan amigos, mi son empieza así: [...] Atiendan amigos, mi son acaba así».

Reminiscencias de canciones enumerativas, acumulativas y del ámbito tradicional infantil son constantes, como en los versos de «La muralla»¹¹⁵⁶:

-Tun tun
-Quién es
-La paloma y el laurel
-¡Abre la muralla!...

El poema en el que habla de la muerte y que Cintio Vitier considera como «el son espiritual más cubano y universal de Guillén»¹¹⁵⁷ no deja de tener algo de conjuro y recuerda, inevitablemente los temas de «La aparición» y «La muerte ocultada» del Romancero.

Si antes me referí a la vigencia de la tradición oral, adviértanse las similitudes entre un canto para matar culebras recogido en el siglo XVIII y el conocido «Sensemaya» de Guillén:

Le mira lo sojo
paresse candela.
[...]
Ni traga ni pica
sángala muleque
la culebra murió
sángala muleque
yo mimito mató
Calabasososo.¹¹⁵⁸

La culebra tiene los ojos de vidrio
La culebra muerta no puede comer
La culebra muerta no puede beber
Mayombé-bombe-mayombé
sensenaya, se murió.¹¹⁵⁹

Nicolás Guillén supo apropiarse del acervo tradicional de su pueblo (acaso ayudado por su condición de mulato) y al hacerlo y expresarlo, aún pasándolo por su mano culta, reactivó la transmisión y propagación de temas y recursos tradicionales que son a un mismo tiempo cubanos, antillanos y universales.

A manera de comentario final, considero que la llamada «poesía negra» no se debe tanto a una moda literaria como a veces se ha querido ver¹¹⁶⁰, sino más bien a una búsqueda identitaria y a una preocupación social que no podía hallar respuesta en una cultura o en otra, sino en el seno de la cultura tradicional y su inmenso acervo pues expresa más fielmente el mestizaje cultural y el espíritu del pueblo¹¹⁶¹.

—658→

Este volver a la tradición oral, revalorizarla y recrearla es un fenómeno que se ha repetido a lo largo de los siglos: lo hicieron el marqués de Santillana con la canción lírica, Lope de Vega y García Lorca... ¿por qué no lo iban a hacer los antillanos?

Edita:



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Centro de Estudios Iberoamericanos
Mario Benedetti



ASOCIACION
ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS
LITERARIOS
IBEROAMERICANOS

Colabora:



CAM
Centro de Estudios
del Mediterráneo



Universitat de Lleida

ISBN 84-8439-089-2



9 788484 030892