



Volumen 14, Número 1

Otoño, 2022

**Identidad, región y nación: estudio comparativo de la identidad afrodescendiente local en Nicolás Guillén y Manuel del Cabral**

Aunque existen registros de producción literaria de sujetos negros en el Caribe desde tiempos coloniales, tal y como se comprueba con la obra de autores como Mary Prince o Juan Francisco Manzano, la formulación de la identidad afrocaribeña es un concepto que se consagra en el siglo veinte cuando se despliega el discurso de la identidad negra partiendo desde los propios elementos constitutivos de la cultura afrodescendiente. Las formas ideológicas que definen este evento se aprecian en todos los planos de la expresión creativa y teórica. Por tan solo mencionar algunos ejemplos: los cuadros de Wifredo Lam y la sonoridad de Celia Cruz enmarcan ángulos relevantes del ser afrocubano; en historia, obras como *The Black Jacobins* (1938), de C. L. R. James, y *The silencing of History* (1995), de Michel-Rolph Trouillot, reconstruyen la revolución haitiana teniendo en cuenta al ser de la violencia colonial; en literatura, autores Aimé Césaire desarrollan la teoría crítica a la estructura social del colonialismo. En el caso particular de Césaire, su obra influye a otros autores martinicenses como Frantz Fanon y Edouard Glissant que también se proyectan hacia el mismo horizonte de creación teórica y literaria. Aunque es cierto que el desarrollo de la autoconciencia afrodescendiente en el Caribe no se manifiesta de forma regular en

cada isla, cada una de las obras producidas en el período contribuyen al encuadre de la identidad afrodescendiente caribeña desde el discurso de una identidad condicionada por las relaciones coloniales de dominación y exclusión social.

En principio, el reconocimiento de una práctica social de dominación y exclusión fundada en principios de identidad racial es la que conduce a Anibal Quijano a elaborar la diferencia entre los conceptos de colonialismo y colonialidad del ser: “La racialización de las relaciones de poder entre las nuevas identidades sociales y geoculturales fue el sustento y la referencia legitimadora fundamental del carácter eurocentrado del patrón de poder, material e intersubjetivo. Es decir, de su colonialidad” (191). En breve, Quijano propone que se lea la colonialidad como el residuo ideológico del colonialismo, es decir, la colonialidad se remite a la permanencia de patrones sociales cuya base se remonta al orden colonial. En la colonialidad, la expresión racial mantiene la estructura interna del predicado de dominación colonial prácticamente intacto. En el Caribe, la sociedad se compone esencialmente desde un orden racial que parte del sistema de la plantación. Así, en el siglo veinte la constitución de un orden social de colonialidad afecta inclusive al propio discurso de defensa de la representación del sujeto negro facilitando faltas discursivas que llegan a ir en su propio detrimento.

En el Caribe hispánico, los tres poetas más relevantes en la expresión negrista son: Luis Pales Matos, de Puerto Rico; Nicolás Guillén, de Cuba, y Manuel del Cabral de República Dominicana. Excluyendo el caso de Palos Matos, entre Guillén y Del Cabral se puede derivar una observación de contraposición en la relación entre identidad nacional e identidad afrodescendiente en sus respectivas producciones literarias que denota las coordenadas expresivas del sujeto negro en la economía cultural de Cuba y República Dominicana respectivamente. En el caso de Guillén, el sujeto negro es primariamente concebido desde la intencionalidad de la integración racial en la

sociedad cubana dado que los dos primeros cuadernos de Guillén adquieren su valor real en el contexto del reconocimiento de la cultura afrodescendiente como parte integrante de la cultura nacional cubana. A diferencia de Guillén, la obra poética de Manuel del Cabral no se propone representar al sujeto negro dentro del perímetro de la población y el territorio dominicano, sino como un sujeto haitiano o como una figura regional del Caribe.

De esta forma, Guillén parte de un enunciado de integración mientras que Del Cabral permanece en el punto de vista de la separación, lo cual confiere a estos autores un prominente contraste en el uso referencial de la identidad negra caribeña en sus respectivas obras. Si se toma en cuenta lo antes dicho sobre la formación del ser de la colonialidad, entonces pudiera proponerse una lectura de estos autores donde se tenga en cuenta de qué forma específicamente se afecta la formación y definición de una subjetividad negra caribeña. Con ello no se niega la voluntad y contribución de ambos autores a la formación de la identidad negra, pero sí se inscribe una lectura descolonial de ambos autores que subraya los aspectos conservadores en sus obras.

### **1. Identidad local del sujeto afrodescendiente en la poesía de Nicolás Guillén**

En Cuba, después de la abolición de la esclavitud en 1886, se implementaron una serie de normas estratégicas en la sociedad cubana que previnieron la entrada del sujeto negro en la conformación del canon de sensibilidad nacional. Así, la aceptación del sentido de integración racial solo consigue asentar sus bases con la popularización del son musical en la segunda y tercera década del siglo veinte. En *Nationalizing Blackness* (1997), Robin Moore expone el desarrollo del son en cuanto proceso de legitimación del complemento afrodescendiente en la cultura cubana, completando así un trabajo que no aparece en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier<sup>1</sup>. En el libro de Moore, se enfatiza que la estética vanguardista no encarna la misma relación en función de la identidad negra que aparece en la masificación del son: “To the avantgarde, African culture

represented a stylistic system that could be used to diversify existing western traditions; they never intended their work to be a celebration of ‘otherness’” (194). Moore también añade que, en la expresividad vanguardista: “The result is innovative, even brilliant, but bears little relation to popular expression” (204). Es decir, desde el punto de vista de Moore no hay un verdadero sentido de integración con las formaciones vanguardistas por su falta de cohesión con las formas de expresión popular. Este es el eje del problema con el libro de Carpentier, que ignora por completo los valores sociales de la popularización del son y en su lugar se enfoca en la creación de vanguardia.

No es que Carpentier no se haya esforzado por mostrar su erudición con referencias a músicos negros, sino que falla en reconocer dónde estaba el valor de la creación popular y en su lugar solo parece poder reconocer la creación culta y letrada de músicos académicos como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Esto en sí no es un problema porque sea música culta, sino que es un problema porque Carpentier importa la percepción europea del evento musical habiendo quedado seducido con la experimentación sonora de intencionalidad vanguardista sin entender a fondo la materialidad afrocubana del evento. En su lugar, Guillén emplea los valores sociales y musicales del son desde la creación vanguardista para sugerir un sentido de integración racial en la sociedad cubana. Los dos primeros cuadernos poéticos de Guillén, *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931), enmarcan la representación de la identidad afrocubana desde el campo de las posibilidades sonoras del son. Guillén define estos tempranos textos como *poemas-sones*, implicando que su principal función era la de auspiciar un espacio simbólico a la voluntad de integración racial en la sociedad cubana por mediación de la popularidad del son. En estos dos cuadernos, el sujeto negro es siempre un sujeto local. Solo en su tercer cuaderno, *West Indies LTD.* (1934), Guillén se aleja del negro local cubano para representar a un sujeto negro antillano.

A diferencia de sus dos primeros cuadernos, Guillén en *West Indies LTD.* abandona el patrón de la modulación sonora del son para adentrarse en la representación de un sujeto condicionado por el contexto caribeño de la opresión social. Así Guillén retoma el sentido político en sus composiciones, dado que en el cuaderno previo de *Sóngoro cosongo* había abandonado este tipo de confrontaciones. En *Sóngoro cosongo*, Guillén realmente se enfoca en responder a un conjunto de críticas que habían sido hechas a su primer cuaderno, *Motivos de son*. El giro narrativo en función de la identidad afrodescendiente que Guillén adopta en *Sóngoro cosongo* es relevante si se tiene en cuenta que sus *poemas-sones*, a diferencia de *Motivos de son*, se componen desde moldes de lo políticamente correcto y evitan exponer al sujeto negro desde una instancia marginal. En *Motivos de son*, el trasfondo de todos los poemas está condicionados por una atmósfera de pobreza que funda el agenciamiento de cada uno de los sujetos del cuaderno. En *Sóngoro cosongo*, Guillén se aleja de la formulación de la identidad negra desde el enfoque paisajista de su marginalidad social en función de ofrecer un marco detallado sobre la integración del sujeto negro en el campo narrativo de la identidad nacional cubana. Aunque luego en *West Indies LTD.*, Guillén retoma el plano del discurso político en función de la constitución regional de la identidad afrodescendiente en el Caribe.

En la intencionalidad de Guillén se denota un deseo de síntesis social que condiciona los poemas desde un plano de violencia ideológica. En el segundo cuaderno, Guillén inclusive afirma que sus versos son “versos mulatos”, como si la síntesis racial del mestizo afirmase un sentido de integración indiscutible. Aquí, hay que leer a Guillén con el mismo sentido crítico con que se lee *La raza cósmica*, de José Vasconcelos<sup>2</sup>. En el caso particular de ambos autores, el gesto reafirmante de la figura del mestizo omite o desplaza el problema del negro como sujeto de otredad colonial. Aunque no es menos evidente que la intencionalidad de Guillén también parte desde el

principio discursivo de legitimar la figura del sujeto negro en el discurso sobre la identidad nacional cubana. En su primer cuaderno, Guillén expone el carácter marginal de la comunidad negra cubana, lo cual se explica en la relación sonora del son con el contexto de sujetos negros que permanecen enmarcados en precarias condiciones sociales. Por ejemplo, en el poema “Hay que tené boluntá”, Guillén se refiere al carácter de tristeza que condiciona la existencia del sujeto negro: “Camina, negra, y no yore / be p’ayá; / camina, y no yore, negra, / ben p’acá; camina, negra, camina, ¡Que hay que tené boluntá!” (107).

En su ciclo de conferencias, *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier argumenta que: “El gran acierto folklórico de Guillén consiste precisamente en haber captado esa alegría elemental, incontenible, que lleva al negro popular cubano a resolver las situaciones sentimentales, pintorescas o dramáticas, en un comentario risueño, en un puro exceso de vitalidad rítmica, en un *son*” (420). Lo único que no se esclarece en el comentario de Vitier es cómo el matiz de los *poemas-sones* de Guillén se ve forzado a cambiar de *Motivos de son* a *Sóngoro cosongo*. Por ejemplo, en la contraposición entre los versos “Tú no sabe inglés” y “Tu inglés, / un poco más precario que tu endeble español”, se despliega un cambio estratégico en la expresión sensible del sujeto. El primer verso, pertenece al poema de igual nombre, mientras que el segundo es de la “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”. En ambos versos se expresa básicamente la misma idea. No obstante, en el primer verso no se define al sujeto con el mismo tono y suavidad con que sí se incurre en el segundo. En este sentido, el segundo verso aspira a que el lector se sensibilice con el nivel académico del boxeador.

Quizá el elemento que más resalta de los *poemas-sones* es la composición del montuno, que es una repetición en versos del coro del tema musical. El montuno es una forma que ya existía en el son, y que también procede de orígenes africanos, según se expresan en las formas de canto

que incluyen al binomio de la pregunta y la respuesta. Así, en la obra de Guillén el montuno es un tono que se repite articulando el sentido interno del ritmo musical del poema reproduciendo mímicamente la estructura del son. En el poema “Mulata”, el montuno está en función de reconstruir el ser erótico de lo corporal: “Tanto tren con tu cuerpo, tanto tren, / tanto tren con tu boca, / tanto tren/ tanto tren con tu sojo, / tanto tren” (104). Sin embargo, en estos versos también se manifiesta la continuidad de la imagen sexualizada de la mulata que es un remanente de la ideología colonial, tal y como acontecía en las tres figuras del teatro bufo, la mulata, el negro y el gallego.

La primera versión de los *poemas-sones* aparece en el *Diario de la marina* en 1929. Guillén no solo lleva la sintaxis formal del idioma al límite, sino que también lleva la musicalidad del idioma literario al límite. Sin embargo, este cuaderno ha encontrado múltiples cuestionamientos técnicos. En general, la crítica metodológica a Guillén se resume en tres aspectos: 1) su empleo estructural del son como base rítmica de los poemas, que facilita en determinados casos la composición relativa de los versos en lo que pudiera interpretarse como “una fórmula”; 2) su uso deformado del lenguaje español, que imprime la experiencia de un sujeto ignorante a las normas básicas del idioma; 3) su representación de la comunidad afrocubana desde un plano marginal, que proyecta valores negativos sobre la propia identidad del sujeto central de los poemas.

Roberto Fernández Retamar, en *El son de vuelo popular*, cita a Guillén explicando su intencionalidad sonora en función de la base rítmica del son como trasfondo de sus poemas. Aquí, Guillén trata de construir un poema que fuera simple en la expresión de su contenido y que pudiera representar escenas cotidianas del sujeto popular:

He tratado de incorporar a la literatura cubana – no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía – lo que pudiera llamarse el *poema-son*,

basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestros días. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso le sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos con dos pinceladas, y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan. Tal como piensan [...] Mis *poemas-sones* me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz y utilizándolo como un elemento poético de fuerza. (50)

De esta forma, Guillén trataba de definir un horizonte estético en el campo de la creación vanguardista cubana que se ajustase a la necesidad de integración social sobre el plano de la constitución racial. Su intención vanguardista es la de enmarcar la constitución ordinaria del sujeto social cubano desde el espacio sonoro del son. Su motivación política es la de exponer las condiciones de marginalidad en el orden social en la que se hallan expuestos los sujetos afrodescendientes. No obstante, el planteamiento de *Motivos de son* encuentra críticas en la forma expresiva del texto desde diversos ángulos.

La primera crítica a Guillén viene por parte de Ramón Vasconcelos, que en *El país* cuestiona la plasticidad de los poemas-sones de Guillén y los califica de ser el resultado de una fórmula constructiva más que de un empeño de calidad técnica. El propio Guillén, en el Diario de la marina le responde a Vasconcelos con un escrito titulado “Sones y soneros”, donde especifica que: “Aunque a Vasconcelos le han parecido muy fáciles [los *poemas-sones*], a mí me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de innovación que les era necesaria” (21). En este punto, como ya se dijo antes,



Guillén refuta eficazmente a Vasconcelos con su segundo cuaderno de *poemas-sones* donde expone la capacidad elástica del empleo sonoro del son como base de sus composiciones poéticas.

La segunda crítica se puede apreciar en manos del propio Roberto Fernández Retamar que, en *El son de vuelo popular*, comenta el estilo vanguardista de las composiciones poéticas de Guillén apreciando el sentido musical del texto, pero también cuestiona la intencionalidad ligada a la corrosión gramatical del lenguaje español que califica de vulgar:

Inútil exagerar la importancia de esta incorporación del son a la literatura llamada culta. Guillén insistirá en esta estrofa hasta nuestros días, siendo ese probablemente el único elemento de esos poemas juveniles que dejará sobrevivir. No ocurrirá así con el lenguaje avulgarado, que abandonará desde su libro siguiente para no incurrir más en él. En su lugar, un español bruñido con esmero, y onomatopeyas imaginarias, libres (51).

En principio, la percepción del lenguaje vulgar debería justificarse en la propia constitución marginal de los personajes en los poemas de Guillén. Aunque Retamar pueda tener razón en el hecho de que la imagen evocada por títulos como “Tú no sabe inglés” impone un sentido de caricatura en la lectura del poema, en este punto debe reconocerse que inclusive varias de las piezas musicales de la época contenían en sí modificaciones gramaticales que reflejaban la forma del habla popular, y no así la expresión de un idioma culto. Por ejemplo, en la canción “Alegre conga”, del Trío Matamoros, se canta: “vamo’ pronto pa’ la casa/ que tu negro tá’ cansa’o / porque la conga me’a mata’o”. Y en dos de los títulos de Sexteto habanero se lee “Ya no hay na” y “En Guantánamo na’ ma, en lugar de “Ya no hay nada” y “En Guantánamo nada más”. e manera que la deformación del habla no debiera constituir un problema en la lectura de los poemas-sones, sino otro de los atributos estéticos ornamentando el sentido rítmico del son.

La tercera crítica recae en la representación de la comunidad afrocubana. Aquí cabe incluir que dos asociaciones negras contemporáneas con Guillén repudiaron la relación del son con la identidad negra cubana argumentando que el son no representaba los valores esenciales del grupo. En un artículo sobre el tema, Miguel Arnedo-Gómez señala efectivamente cómo se afecta la lectura de los valores comunales en los *poemas-sones* del primer cuaderno de Guillén: “los *Motivos de son* presentan una imagen bastante negativa de la comunidad representada, Guillén no expresa directamente juicios de valor sobre los personajes ni interviene a favor o en contra de ellos, sino que deja que se critiquen los unos a los otros” (100). En este sentido, es cierto que Guillén pudo haber elaborado una crítica mucho más consistente sobre las condiciones de pobreza material y marginación del sujeto negro cubano. No obstante, si los poemas de *Motivos de son* hubieran partido de predicados que no se expresaran desde la determinación de problemas sociales, entonces su contenido no hubiera afirmado un discurso político desgarrado sobre la posición social del sujeto negro en Cuba.

Es definitivamente cierto que en *Sóngoro cosongo* Guillén demuestra que los *poemas-sones* no parten de un principio rígido o fórmula creativa, sino que cada poema se adhiere a su propia expresividad rítmica a partir de las demandas singulares de su atmósfera particular. Por ejemplo, el poema del boxeador no tiene el mismo ritmo que el de la fiesta. El primer poema se interrumpe con el espíritu del combate, mientras que el segundo gira en la circularidad del cuerpo. Pero a pesar de demostrar la elasticidad expresionista de la intencionalidad sonora del son como base del poema, *Sóngoro cosongo* es un libro conservador desde el punto de vista de su expresión política. En este sentido, Guillén evita exponer al sujeto afrodescendiente desde la esfera de su problemática social. En cada poema se expone a un sujeto integrado al cuerpo social, ya sea desde la práctica del trabajo o desde la colectividad de la fiesta. Aquí, Guillén representa al sujeto

negro desde el agenciamiento de su integración en la sociedad cubana de los veinte y los treinta tanto laboral como festivamente. En este sentido, Guillén despolitiza sus *poemas-sones* en *Sóngoro cosongo* abandonando la búsqueda de un discurso que cuestionase la problemática racista que había impuesto un estado de otredad sobre el ser negro cubano y que había iniciado en *Motivos de son*.

Los *poemas-sones* de *Sóngoro cosongo* están compuestos desde una atmósfera de satisfacción social y no así en función de una crítica a las condiciones determinantes de la sociedad cubana. Inclusive cuando el poema debería presentar una atmósfera triste, la sonoridad del son invierte el clima de la tristeza en una fiesta, tal y como ocurre en el poema “Velorio de papá Montero”, basado en el son de Eliseo Grenet “A llorar a papá Montero”. Los versos del poema de Guillén que describen la atmosfera lúgubre del funeral no son en realidad versos tristes: “Sólo dos velas están / quemando un poco de sombra; / para tu pequeña muerte / con esas dos velas sobra. / Y aún te alumbran, más que velas, / la camisa colorada / que iluminó tus canciones, / la prieta sal de tus sones / y tu melena planchada” (127). En estos versos se aprecia la continuidad del espíritu festivo de papá Montero. Los objetos enumerados, la camisa, la sal y la melena son como pulsiones que mantienen intacto la expresión rítmica del yaciente cuerpo de Montero.

*West Indies LTD.* es un libro donde lo principal es exponer la explotación del sujeto negro desde la condición del punto de vista regional. Si se tiene en cuenta la obra anterior, la implicación es que Guillén incluye al sujeto local dentro del plano de la expresión regional. En cambio, este elemento no se podrá verificar en la poesía de Manuel del Cabral donde el sujeto negro permanece siempre enmarcado en un contexto exterior a la sociedad dominicana. En Guillén, el carácter regional del sujeto afrodescendiente incluye al orden expresivo de la identidad negra cubana. De esta forma, la relación entre identidad negra local y regional debe entenderse como una continuidad

en la extensión de la intencionalidad poética de Guillén. Por ejemplo, en el poema “Sensemayá” se inscribe la formulación rítmica de un canto, pero sin definirse explícitamente como un *poema-son*. Así, en los versos que repiten al nombre de la serpiente parece expresarse un montuno: “Sensemayá, la culebra, / sensemayá. / Sensemayá con sus ojos, / sensemayá. / Sensemayá, con su lengua, / sensemayá. / Sensemayá con su boca, / sensemayá” (148). La función de la repetición impone una pauta al estilo de los montunos de los *poemas-sones* en la cual se repite la estructura de pregunta y respuesta. Aunque quizá uno de los poemas más conocidos del cuaderno sea la “Balada de los dos abuelos”, donde la voz poética se constituye desde la disyuntiva social del abuelo blanco y el abuelo negro. Al final, este es un poema de reconciliación en función de la restauración de los valores familiares del sujeto poético fundado en un pasado colonial.

## **2. Identidad del sujeto negro en la poesía de Manuel del Cabral**

En su estudio sobre la representación del sujeto afrodescendiente en la poesía dominicana, James J. Davis se refiere al hecho de que en la poesía vanguardista no hay una expresión colectiva que localice a esta figura en el panorama local dominicano: en este sentido, el negro es un sujeto completamente exterior a la expresión de la realidad dominicana. Aquí, Davis refiere el tema de la caricaturización del haitiano negro en la literatura dominicana como figura de otredad social. Por la ambigüedad expresiva del evento, Davis asume que: “No es posible determinar si los negros, en la poesía dominicana de tema negro, son negros dominicanos o no” (718). En sí, ya esta particularidad del evento señala suficientes datos sobre la falta de iniciativa en reconciliarse con un cuadro social que incluya a la identidad afrodescendiente. De esta forma, en la poesía de Manuel del Cabral se expone a un sujeto negro oprimido por un cuadro de condiciones sociales, pero sin enmarcarlo dentro de la identidad nacional de la población y el territorio dominicano.

A diferencia de Cuba, donde se verifica un proceso sintetizador de la identidad racial, en República Dominicana persiste un estado donde se excluye lo negro como parte componente de la sensibilidad nacional. Sybille Fischer (2004), en *Modernity Disavowed* se refiere al trauma de la ocupación haitiana y cómo este evento afecta considerablemente la formación de la identidad nacional dominicana. Fischer refiere que este evento condiciona el hecho de la exclusión del sujeto afrodescendiente en la sociedad dominicana y que en su lugar la tradición ha sido la de localizar el origen del sujeto nacional en la representación imaginaria del indígena: “Dominican ethnic and historical reality is distorted in the indigenist imaginary” (155). Esta experiencia de la violencia de la ocupación se evidencia en obras como *Las vírgenes de Galindo* (1953), de César Nicolás Pensón, donde un padre y sus dos hijas son víctimas de horribles crímenes que el narrador imputa a haitianos. Durante toda la novela, se naturaliza la violencia del crimen con la presencia del haitiano<sup>3</sup>. Así, a lo largo de la narrativa se articula la visión del haitiano en cuanto ser y origen del mal en la sociedad. Es decir, el sujeto haitiano en sí constituye a la definición de la otredad sobre la cual se proyecta la sombra y el rumor del malestar social.

De esta forma, no debe extrañar que, a diferencia de la poesía temprana de Guillén, en la obra de Del Cabral el sujeto negro siempre pertenezca a una realidad externa al contexto social dominicano. Al igual que en el resto del panorama literario dominicano de tema negro, el sujeto afrodescendiente en Del Cabral permanece como un satélite externo a la identidad nacional dominicana. Su primer cuaderno es *Trópico negro* de 1942, y el segundo es *Compadre Mon*, de 1943. En ambos cuadernos se trabaja a la identidad afrodescendiente empleando diferentes tonos. En el primer cuaderno, el sujeto negro es mayormente identificado con el sujeto haitiano y siempre es expuesto desde predicados de tristeza, pobreza, alienación y necesidad de amparo social. En el segundo cuaderno, el sujeto negro rara vez aparece y su identidad se expresa desde formaciones

estéticas que le imprimen un carácter pintoresco y apolítico. En gran medida, esto se debe a que el sujeto negro es el tema del primer cuaderno, pero el segundo se orienta en torno a la figura expresiva de Mon, que es una figura narrativa sobre lo dominicano.

En *Trópico negro*, el título en sí ya centra en la perspectiva de la lectura al sujeto negro caribeño. En última instancia, aquí pudiera asumirse que, dado que República Dominicana está dentro del espacio tropical, el tema de la negritud dominicana también sería parte de la estela discursiva de estos poemas. Pero sucede que nunca se logra verificar la presencia de un sujeto negro dominicano en los poemas de Del Cabral. En su artículo, Davis reconoce que, al igual que en el resto de la producción literaria dominicana: “Del Cabral selecciona al negro no dominicano para hacer sus composiciones poéticas. Para él y otros poetas dominicanos que tocan el tema negro, los negros antillanos de las islas de habla inglesa o francesa son más representativos del Caribe y son directos herederos de la cultura africana” (716). Aquí lo relevante desde un punto de vista ideológico es cómo se realiza la selección de legitimidad de la cultura negra demarcando una esencia de territorio más allá de la marca poblacional. En realidad, no hay una cultura negra que sea la cultura auténtica del Caribe dado que este último es solo y solo la sumatoria de todas sus partes integrantes. Asumir que hay un negro caribeño que es menos representativo de la cultura negra del Caribe que otro negro caribeño es silenciar al primer sujeto en nombre del segundo.

Aunque no es posible rastrear la existencia de un sujeto negro local en la producción poética de del Cabral, en *Trópico negro* la representación de la identidad afrodescendiente se despliega desde el sentido de la opresión y dominación social que mantiene al sujeto negro en una continua situación de pobreza. Los poemas de este cuaderno son como retratos de sujetos inmóviles que, tras la realización de su arduo trabajo no encuentran siquiera la posibilidad del descanso. En varios de los poemas se alude reiteradamente al elemento del sudor como resultado

material del trabajo humano incorporando al elemento corporal del sudor como extensión de la propia materialidad del trabajo. En el poema “Negro sin nada en tu casa”, el sudor es empleado para señalar la continuidad rutinaria del trabajo que nunca termina y también es metafóricamente figurado como el fertilizante de la trabajada tierra: “Y siempre tu sudor que no termina / de caer en la tierra. / Tu sudor tan antiguo, pero siempre tan nuevo / tu sudor en la tierra. / Agua de tu dolor que fertiliza más que el agua de nube” (46). La imagen no circular cuando se tiene en cuenta que en realidad se refiere a las condiciones de agotamiento y extenuación física del sujeto trabajador de la tierra. El sudor que no deja de caer sobre la tierra es una representación de la continuidad del tiempo de vida irrecuperable invertido en el trabajo.

En otros poemas del cuaderno, la figura del sudor mantiene la agencia de la representación del desgaste corporal. En el poema “Trópico picapedrero”, la imagen del sudor es empleada a partir de una contracción directa entre el marco temporal del día y el plano espacial del sudor corporal: “Dentro de una gota de sudor se mete / la mañana enorme” (43). Queriendo dar la sensación de que el sudor de toda la mañana ha sido una sola figura no dividida en partes, como si fuera el cauce de un río. La intencionalidad de la voz poética en la frase denota el carácter de una jornada ininterrumpida de trabajo del sujeto negro. En otros poemas, se transfigura la imagen del sudor por la del llanto. Aquí, la lágrima mantiene el ritmo del elemento corporal desprendido tras una circunstancia extenuante. Pero a diferencia del sudor, el sujeto poético negro en la obra de Manuel del Cabral asume ambas intencionalidades, la posición del llorar y la del no poder llorar, por la misma razón práctica: aquí, el agotamiento de las fuerzas corporales y el desgaste temporal de la vida constituyen a la misma agencia.

En el poema “Negro sin risa”, se enmarca el estado de aflicción del sujeto poético desde su propia incapacidad de la lágrima. En este caso, el dolor es tan fuerte y su manifestación es

tangencial sobre las condiciones de existencia del individuo de forma que ni siquiera le es posible aspirar a la expresión del llanto. “Cualquier cosa tuya te pone siempre triste / cualquier cosa tuya, por ejemplo: tu espejo [...] tu lágrima no cae” (56). Naturalmente, la figura del espejo evoca a una metáfora sobre la identidad personal. En este sentido, la identidad negra se inscribe en el orden expresivo de una subjetividad severamente reprimida. La lágrima que no cae y la lágrima que no cesa de caer son la misma figura poética. En contraste con estas imágenes, en el poema “Trapito”, la sonrisa del sujeto negro es tomada como lo único que le queda para secarse el llorar. En este punto cabría cuestionarse si se ríe por felicidad o por desgaste en la expresión del llanto. Es decir, ¿hasta qué punto el reír articula la continuidad del sufrimiento?

Hay suficientes materiales que articulan el carácter expresivo del dolor en el sujeto negro. En su libro *Peau noire, masques blancs* (1952), Frantz Fanon expone el carácter doliente del sujeto negro que no halla paz en su ser basándose en el contexto del colonialismo donde la identidad negra se predetermina como sujeto de otredad social. Desde el punto de vista de Fanon, la identidad del sujeto negro está condicionada por la imposibilidad de escapar al agenciamiento del dolor. Del Cabral, en el poema “Negro manso” expone precisamente la imagen del sufrimiento que se impone como trasfondo de todo, incluso trasfondo de la alegría: “Sólo / con tu sonrisa rebelde / sobre tu dolor, / como un lirio valiente que crece / sobre la tierra del pantano [...] hoy la luz de la tierra te sale por los ojos, / (tus ojos que hacen ruido cuando sufren)” (57). La inscripción de los ojos en el registro de lo sonoro impone sobre la totalidad del sujeto negro un cuadro de angustia insuperable.

En el cuaderno *Compadre Mon*, Manuel del Cabral abandona al proyecto de representación del sujeto negro que había puesto en marcha en *Trópico negro*. De esta forma, los poemas que integran *Compadre Mon* permanecen en una atmósfera localista que rara vez invoca directamente a la presencia de una agencia afrodescendiente. Por ejemplo, en el poema “Sol gallero” se describe



una pintoresca escena en una valla de gallos donde aparecen dos figuras contrapuestas por sus fisonomías raciales: “Y Bolo y Colú: / medio sonso el blanco, / varón el betún [...] Ya el uno la rumba, el otro el vudú / Ni el bongó de Haití / tan caliente el aire pone por aquí” (20). En principio, la escena desarticula el sentido expresivo del dolor anclado en el espíritu del sujeto negro que se despliega en *Trópico negro*. Luego, pudiera argumentarse cierto conservadurismo si se propone leer al sujeto negro en condición de simetría con el sujeto blanco. En este caso, ambos sujetos participan del mismo espacio social sin que ello implique muestras de opresión o racismo.

Gastón Figueira propone que se enmarque la lectura de *Compadre Mon* en función de la expresividad de sus matices sonoros. En su revisión sobre la poesía de del Cabral, Figueira argumenta que: “Compadre Mon is a song divided into 28 ‘tiempos’. It is composed entirely in hendecasyllabic rhyming tercets, free from the rigidity of the classic poems in that form” (114). Este es un elemento que no se verifica en los poemas de *Trópico negro*, donde lo que abunda es el sentido de aflicción y angustia del sujeto negro a partir de la apreciación del plano de la desigualdad en la composición social. En *Compadre Mon*, el ritmo inscribe el agenciamiento del sujeto dominicano a partir de la unidad integradora de todos los poemas. En este sentido, en el cuaderno no solo aparecen escenas sobre la cotidianidad comunal del sujeto dominicano, sino que también se apela a un sentimiento de unidad social de forma directa. Aunque no sin cierto malestar y crítica de ciertas condiciones de vida social, los poemas de este cuaderno siempre se enmarcan en un espacio alegórico sobre el sentido del sujeto comunal dominicano.

La principal intencionalidad del poemario *Compadre Mon* se ajusta en función de la representación del sujeto comunal dominicano. En el poema “No le tire”, se propone un vínculo directo a partir de la expresión corporal de los sujetos: “No le tire, policía; / no lo mate, no; / no ve / que tiene la misma cara / que tiene usted” (28). Lo que no se especifica en este caso es el color

de la cara quedando este sujeto a la imaginación de la lectura. En la voz poética, la diferencia social entre el policía y el otro se anulan por la autoconciencia física de la corporalidad, pero los rasgos del cuerpo quedan indefinidos. No obstante, también pudiera argumentarse que, de esta forma del Cabral permite que cualquier persona se logre identificar en el esquema inicial del sujeto local. En este caso, lo único que quedaría por definirse es la relación de semejanza que se establece con la figura del policía. Robert Lesman en su artículo, “Al mapa le digo que no”, se refiere al tema de la invisibilidad en la obra de Manuel del Cabral a partir de la ocupación norteamericana: “Sólo la total desaparición de lo humano permite lo que Del Cabral describe con la imagen de un llano dominicano que ha sido depositado en el bolsillo de un norteamericano (*Compadre Mon*, poema 31)” (247). En este sentido, el cuaderno de Del Cabral se estructura desde el punto de vista de la denuncia de la ocupación colonial que ejercen Los Estados Unidos sobre República Dominicana. Así, la voz poética se erige desde el enunciado político de una comunidad invadida por una agencia foránea, pero nunca se compromete con la definición de un sujeto negro como evento local.

Así también en su artículo sobre el desarrollo de la prosa vanguardista dominicana, Francisco Gómez Pérez argumenta que: “Manuel del Cabral es culminación de las vanguardias dominicanas porque supone su más pura y brillante decantación artística, su más fecunda exploración del mundo. Es también culminación porque cierra un ciclo vital de conquista de la realidad en todas sus facetas que iniciaron los postumistas con su pretendida conquista de la tierra” (741). Quizá este es el elemento clave por el cual en la obra de del Cabral no se esboza la identidad del sujeto afrodescendiente dominicano. Por una parte, su intención siempre tributa a la construcción del punto de vista de una comunidad. En el primer cuaderno, la comunidad negra del Caribe, que es expuesta mayormente desde la singularidad del sujeto haitiano; y en el segundo

cuaderno, la comunidad local dominicana, a partir del sentimiento de la soberanía reprimida por la ocupación norteamericana.

No obstante, desde una perspectiva política la pregunta pertinente a la obra de Manuel del Cabral radica en la invisibilidad del sujeto negro dominicano. Si la representación de la figura negra local en las letras dominicanas parte de un entramado histórico condicionado por el trauma de la ocupación haitiana, entonces será difícil superar el mecanismo discursivo del sujeto soberano que renuncia a todo vínculo con la identidad afrodescendiente. De esta forma, si en algún punto se quisiera restaurar la representatividad local de la sensibilidad afrodescendiente habría que atender a dispositivos de dominación racial en la disposición del orden social. Nelson Maldonado Torres en un artículo sobre la expresión de determinación racial en el orden social de la relación entre colonialismo y colonialidad, argumenta que: “What is invisible about the person of color is its very humanity, and this is in fact what the cry tries to call attention to. Invisibility and dehumanization are the primary expressions of the coloniality of being” (257). El argumento de Maldonado Torres remarca la necesidad ideológica de contrastar la representación local de la identidad negra con su figura regional. En el caso de Guillén, se verifica un sujeto negro cuyos problemas locales eventualmente se invisibilizan con operaciones de aglutinación en la representación del sujeto regional caribeño. En el caso de Del Cabral, el sujeto negro local es siempre invisible siendo solo apreciable en su obra la construcción narrativa del sujeto regional. De esta forma, lo que prevalece en la obra de ambos autores es una intencionalidad de crítica a la ideología colonial sin que ello les haga cuestionarse la representación de la identidad negra desde la crítica al orden de la colonialidad.

En conclusión, la lectura de la poesía temprana de Nicolás Guillén y de Manuel del Cabral articula la identidad negra a partir del reconocimiento del ser colonial que condiciona al orden social caribeño en su sentido de explotación y alienación del sujeto negro. En este punto, ambos poetas exponen el carácter de pobreza y desamparo social que determina a la comunidad negra del Caribe. No obstante, en ambos poetas se observa una diferencia relevante en función de la representación de la negritud local. Aquí son relevantes las ideas de base descolonial, dado que a pesar de que ambos poetas se proponen defender la identidad negra regional, ambos encuentran obstáculos discursivos para la enunciación del sujeto afrodescendiente local. En el caso de Guillén, la necesidad de integración no logra representar las necesidades políticas de la comunidad negra local y en su lugar cede al criterio de mestizaje o a la denuncia del negro desde un punto de vista regional. Mientras que Del Cabral ni siquiera se toma el trabajo de afirmar de manera directa a los valores constitutivos de la negritud dominicana. En sus poemas, el negro es definitivamente un sujeto haitiano o un individuo que pertenece a la región caribeña. Así, aunque ambos autores tienen obras e intereses muy diferentes, la colonialidad permanece desde la expresión de la identidad del ser local.

**Ariel Arjona**

**University of Minnesota Twin Cities**

#### **Obras citadas**

Arnedo-Gómez, Miguel. “*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna”. *América sin nombre*, 2014, No. 19, pp. 91-102.

Davis, James, J. “Ritmo poético, negritud y dominicanidad”. pp. 713-727. En William Luis (Ed)

- Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*, Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Del Cabral, Manuel. *Antología poética*. Buenos Aires: Biblioteca nacional, 1998.
- Figueira, Gastón. “Manuel del Cabral. Great Antillean Poet”. *Books Abroad*, Spring, 1944, Vol. 18, No. 2, pp. 111-114 <https://www.jstor.org/stable/40084469>.
- Fischer, Sybille. *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto. *El son de vuelo popular*. La Habana: UNEAC, 1972.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1920-1958*. La Habana: Instituto cubano del libro. Vol. I, 1972.
- Gómez Pérez, Francisco. “La conquista de los elementos: evolución de la vanguardia dominicana en sus prosas (del Postumismo a Manuel del Cabral)”, pp. 729-742. En William Luis (Ed) *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*, Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Lesman, Robert. “‘Al mapa le digo que no’: la imagen de la isla como resistencia al neocolonialismo en la obra poética de Manuel del Cabral”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015, año 41, No. 85, pp. 243-258.
- Maldonado-Torres, Nelson. “On the Coloniality of Being”. *Cultural Studies*, 2007, 21:2, pp. 240-270. <https://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548>.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness. Afrocubanism and Artistic Revolution in Havana 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Quijano, Anibal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Del signo, 2019.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La habana: Instituto cubano del libro, 1970.

## Notas

---

<sup>1</sup> *La música en Cuba* de Alejo Carpentier es la primera historia musical de Cuba.

<sup>2</sup> Usualmente, el texto de Vasconcelos es cuestionado por no defender la identidad afromexicana, y en su lugar, erigir un mito en torno al sujeto mestizo.

<sup>3</sup> En la novela de Pensón, el narrador afirma reiteradamente la relación entre el sujeto negro y el acto violento sugiriendo una relación de identidad entre los sujetos haitianos y el horror del crimen.