

# El otro exílio de Eva: imaginario y representación de la mujer negra en la *poesía negra* hispanoamericana

Prisca Agustoni de Almeida Pereira

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*Nesse trabalho é considerada a produção poética do movimento literário do Caribe hispânico da poesia negra desde uma perspectiva que se preocupa com a representação de uma nova mulher negra e mestiça ali apresentada. A análise tende a mostrar que, apesar do esforço realizado pelos poetas em introduzir na poesia personagens negras observadas desde o contexto que lhes é próprio, a representação da mulher permanece fiel à ideologia patriarcal subjacente.*

**Palavras-chave:** *Gênero. Representação. Ideologia. Poesia hispânica. Negritude.*

## 1. Introducción

Cuando se trata de discutir la imagen de la mujer desde una perspectiva de género (o sea, las relaciones de conflicto e integración entre hombres y mujeres), la literatura representa uno de los campos de más repercusión social, junto a los medios y la publicidad, y representa también un campo de desafío puesto que el tema está muy representado en la mayoría de las tradiciones literarias. Los poetas siempre fueron considerados grandes cantores de la mujer y del amor, y eso es lo que nos interesa abordar en este momento, o sea, más específicamente, cuál es la representación de la mujer negra o mulata construida por la sociedad latinoamericana de la primera mitad del siglo veinte, a partir del análisis de la creación poética de algunos de sus poetas más relevantes.

De hecho, como observa el crítico brasileño Affonso Romano de Sant'Anna, "si los poetas no representan el imaginario social, sus obras no resistirían, y estas no habrían tenido importancia en la configuración ideológica de la comunidad" (1984, p.8). Nuestro intento es el de analizar la representación de la feminidad propuesta por el movimiento literario de la *poesía negra*, considerando la aproximación crítica de género para mostrar cómo el discurso masculino dominante produjo la visibilidad de la mujer-objeto y reforzó la invisibilidad social del sujeto femenino múltiple (una mujer que no es sólo madre de alguien, hija de alguien, esposa de alguien, objeto de deseo de alguien, etc, discurso que es válido también para el género masculino que tiene que rellenar determinados papeles sociales pero que puede alejarse de las construcciones sociales que lo quieren viril, fuerte, confiado, productor de un discurso y de un capital, etc...). Trabajaremos con la noción de "feminidad" de acuerdo con la teoría de Connell (1995), o sea, como un concepto relacional dinámico y no como una estructura fija; para el autor, la feminidad se inscribe en una estructura más ancha que es el "orden del género", donde el género es un producto de la historia y, por su vez, productor de historia.

Para tanto, nos apoyaremos en la propuesta de Joan Scott sobre el concepto de género, para quien "el género es una manera de significar relaciones de poder, o mejor, el género es un primer campo dentro del cual, o a través del cual, se articula el poder" (1988, s/p). Por lo tanto, podemos dejar más explícito cuál es el punto de partida para el análisis de los textos literarios, y lo haremos por medio de las observaciones de Affonso Romano de Sant'Anna:

Nos interesa el inconsciente de los textos. Este inconsciente surge aquí como sinónimo de ideología. Comprender el inconsciente de estos poemas quiere decir comprender el inconsciente de una comunidad y, por lo tanto, su ideología amorosa. Así,

aquellas que serían nevrosis individuales, se vuelven alucinaciones colectivas, socializadas por el lenguaje literario. En este sentido, consideramos el texto como una manifestación onírica social. Consideramos el texto como una forma de ensueño colectivo, puesto que los lectores abren sus imaginaciones para las provocaciones del imaginario del poeta, y allí permanecen [...] Estamos pues considerando el texto también como una especie de mito. Si en las comunidades “primitivas” los mitos tenían la función de expresar miedos, deseos y perplejidades de la tribu, el texto poético asume, entre otros, esta función antropológica en nuestra sociedad (SANT’ANNA, 1984, p. 10).

La literatura revela, en sus distintas tradiciones, que el cuerpo femenino en general ocupa mayor destaque, mientras que el cuerpo masculino está casi siempre silenciado. Una de las explicaciones más evidentes es que el hombre siempre se consideró y tradicionalmente siempre fue sujeto del discurso, por lo tanto este dominio permitió que él reflejara sus fantasmas sobre el cuerpo de la mujer. La teórica feminista Sulamith Firestone resumió de manera polémica la cuestión: “la representación del mundo, así como el mundo asimismo, es tarea de los hombres; ellos lo describen según su punto de vista particular, que confunden con la verdad absoluta” (FIRESTONE, 1970, s/p).

El tema de la mujer-objeto entra en la literatura hispanoamericana moderna ya desde el siglo XIX, sobretudo por la representación ambigua de la mujer mulata, símbolo de misterio y de atracción fatal para los personajes masculinos, y siempre caracterizada por un destino fatalmente trágico, miserable, de precariedad moral y social<sup>1</sup>. Esta imagen de la mujer mulata, cuyos trazos psicológicos y cuyas descripciones la acercan a la naturaleza, se opone a aquella de la mujer de origen europeo, culta, muchas veces representada con rasgos de inocencia sublime y romántica, a punto de parecer incapaz de entender los códigos del mundo en el cual se encuentra, mundo muchas veces violento y vicioso, de manera que ésta aparezca como víctima de los acontecimientos. En los dos casos, se representa a la mujer como un ser dependiente de lo masculino, y esta dependencia se inscribe en el orden de la fragilidad, tanto emocional cuanto psicológica o intelectual.

Ahora bien, las fuentes antropológicas, sociológicas e históricas nos revelan que el “miedo hacia las mujeres” (o misoginia) es algo constante en todas las historias de las civilizaciones. Es suficiente pensar en los mitos de la mujer castradora, la mujer-araña o la mujer-serpiente envenenada, que desde la antigüedad clásica se extienden en los textos modernos. De hecho, encontramos a muchas mujeres fatales en la tradición literaria occidental, como Salambô en Flaubert, Herodiate en Mallarmé, Salomé en Wilde, y muchas más, “que el imaginario griego-cristiano construyó para dramatizar el miedo hacia Eva y el amor por María” (SANT’ANNA, 1984, p. 12).

<sup>1</sup> Ver el importante romance del siglo XIX, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, del cubano Cirilo Villaverde, que presenta al personaje de la joven mulata Cecilia, símbolo que resume muy bien la ambigüedad de este carácter femenino.

Nuestro interés por el tema se explica en función del interés en buscar y establecer un espacio de representación de la mujer negra o mulata que revele los elementos constitutivos de una “nueva feminidad”, lejos de la caracterización estereotipada desigual o de su carácter esencialmente perturbador.

Ya en 1949, Simone de Beauvoir había subrayado la analogía que existe entre la condición de las mujeres y aquella de los negros, en su obra *Le deuxième sexe*:

Hay profundas analogías entre la situación de las mujeres y la de los negros: los dos se están emancipando, hoy, de un mismo paternalismo aunque los dominantes quieren mantenerlos en “su lugar”, o sea, el lugar que escogieron para ellos; en los dos casos, se los alaba de forma más o menos sincera por las virtudes del “buen negro” de alma inconciente, alegre, del negro resignado, y de la mujer “verdaderamente mujer”, o sea, frívola, pueril, irresponsable, la mujer submetida al hombre (1949, p.25).

Esta construcción ideológica se vuelve todavía más relevante cuando leemos la observación de Léon-François Hoffmann, en su obra *Le Nègre Romantique* (*apud* SANT’ANNA, 1984, p.42): “el negro me parece ser la raza mujer de la familia humana, como el blanco es la raza masculina”. Todavía más eficaz resulta ser la declaración siguiente, del mismo autor:

Hasta hoy, domesticidad y servitud son cosas idénticas. De esta manera, el negro es esencialmente doméstico, como la mujer, y hasta nuestros días se le condenó, al igual que la mujer, a la escavitud más o menos pesada. La emancipación de la mujer deberá acompañarse por la del negro, o mejor, es en la mujer negra que la emancipación femenina debe realizarse totalmente (HOFFMANN *apud* SANT’ANNA, 1984, p, 42).

En este sentido, analizar la representación de la figura femenina en determinado movimiento literario desde la perspectiva del género, nos da elementos enriquecedores, pues ella permite un nuevo debate sobre las problemáticas masculino / femenino y colonizador / colonizado en los espacios sociales metropolitanos contemporáneos (o en “espacios literarios emergentes”).

Veremos como lo femenino permanece un espacio poco explotado, pues sigue sin tener una geografía emocional escrita “desde adentro”, o sea, con una voz femenina que pudiera generar, en total libertad, una imagen dinámica de la mujer que no se vuelve caricatura al representar a una mujer sensual, devoradora y, sobretodo, siempre al servicio del imaginario y del discurso dominante masculino. En esta dirección, Simone de Beauvoir añade que “la mujer le aparece esencialmente al hombre como un ser sexuado: para él, ella es sexo [...]. Él es el Sujeto, él es el Absoluto: ella es el Otro” (DE BEAUVOIR, 1949, p. 15).

La perspectiva del género nos permite que hagamos una revisión de determinadas cuestiones olvidadas, tales como la representación de la mujer en un movimiento literario esencialmente masculino<sup>2</sup>. En este sentido,

si la historia como discurso puede ser abordada desde una perspectiva de género para que comprendamos los movimientos culturales que determinaron la entrada de determinados modelos y los rasgos de valor embutidos en las producciones caracterizadas por los estereótipos dominantes de valor, podríamos preguntarnos escondida(s), reflejando los espacios hegemónicos (BRITO, 1998, p.12).

Intentaremos, por lo tanto, revelar estos “espacios hegemónicos” del discurso masculino y luego, intentaremos mostrar la construcción del “volverse mujer” en la *poesía negra* – de acuerdo con la definición de De Beauvoir, según la cual “uno no nace mujer, uno se vuelve mujer” – así como la “discriminación acumulativa” vivida por la mujer negra y mulata hispanoamericana.

## 2. Contexto histórico

A comienzos del siglo XX, el panorama cultural europeo manifiesta cierta usura de las formas tradicionales, de acuerdo con el clima general (el existencialismo en la filosofía, la teoría freudiana del inconsciente humano, etc), contexto de escepticismo y de cuestionamiento del carácter cartesiano de la historia europea, lo que estimula a los artistas e intelectuales a buscar nuevos horizontes de representación y de referencia para rellenar esta falla de inventiva. Es así como Europa resgata o reinventa la cultura africana, primero a través de las investigaciones científicas de Leo Frobenius, que publica en 1910 el *Decameron Noir*, una antología de cuentos africanos. Luego, con “el arte primitiva” y el cubismo de Picasso entre otros, el jazz traído por Louis Mitchell en 1914, y finalmente la literatura con la publicación, en 1921, del célebre libro de Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*.

Como explica Nicolás Guillén, el poeta cubano más citado y estudiado de la *poesía negra*, en sus ensayos,

posiblemente la moda trajo el modo [...] lo cual generó enseguida una corriente literaria que buscó en el continente oscuro aliento para su producción, y bien pronto devino tal experiencia una aventura plena de fresco, perturbador interés. Moda. Turismo circunstancial que no caló hondo en la tragedia humana de la raza.”(1987, p.65).

<sup>2</sup> La *poesía negra* tiene a algunas mujeres poetas, como las uruguayas Pilar E. Barrios y Virginia Brindis de Salas, o las puertorriqueñas Julia del Burgos y Violeta López Suria; pero ellas fueron una minoría, y no representaron una verdadera voz capaz de conter y limitar el alcance de la representación femenina dado por los hombres.

De hecho, el movimiento de la *poesía negra* asume una dimensión muy relevante durante los años 1920 – 1940 en Cuba y en el Caribe hispánico; muchos escritores latinoamericanos produjeron por lo menos una vez algún texto relacionado con la *poesía negra* o *negrista*. Pese a la cantidad de producción poética resultante de estas décadas, no podemos afirmar que hubo un substancial progreso cuanto a la imagen de la mujer negra o mu-

lata, puesto que la mayoría de los poemas manifiestan el mismo este deseo de exotismo del cual esta época estaba impregnada. Comprenderemos mejor cuanto dicho al analizar el proceso de “cosificación” de la mujer mulata y negra instaurado por el sistema colonial en América Latina, como revelan numerosas investigaciones históricas y ensayos sociológicos, como el de Sonia Maria Giacomini, en el cual leemos que la mujer esclava vivía una situación de doble explotación. Por ser mujer, negra y esclava, se la relegaba a condición de “objeto”, perdiendo por lo tanto la noción de subjetividad: su cuerpo se volvía de propiedad de otros, que la consideraban como propiedad privada, submetida a los abusos de su señor desde el exterior (como fuerza de trabajo) y desde el interior (por la explotación de su intimidad). De acuerdo con los registros históricos, en algunas plantaciones de café y de azúcar en los distintos países donde se implantó el sistema esclavista, la mujer que paría por lo menos a siete hijos podía recibir la libertad y un pedazo de tierra para la cultivación y para su sobrevivencia. Ella era forzada a procrear, a veces incluso cuando había sido violada por el señor. Por eso, la explotación del cuerpo esclavo siempre se relacionó con la problemática sexual. Sobre la negra y la mestiza recaen pues (y siguen recayendo), como mujer, las determinaciones patriarcales de la sociedad que legitimaba la dominación masculina.

La condición femenina de la esclava – y su relación con la sexualidad – se diferenciaba de aquella de la mujer blanca, que pertenecía al mundo de los opresores, pues ésta se vinculaba a la lógica de las familias patriarcales, controladas por valores religiosos y morales. En las llamadas sociedades tradicionales, la mujer blanca tenía la dote, símbolo del trueque simbólico con los hombres. Por otro lado, la mujer negra sólo tenía a su cuerpo como objeto de trueque. En este sentido, desde la perspectiva masculina opresora, la esclava escapaba simbólicamente de este universo tradicional con características marcadas; su sexualidad no estaba al servicio de la reproducción ideológica y generacional de la familia blanca. Por eso, sin dignidad, la sexualidad de la esclava le parecía al señor como libre de obligaciones o esquemas morales. La representación de la mujer esclava pudo así alcanzar el esqueleto de la dignidad: ella se volvió únicamente objeto sexual y objeto de devoración. La dominación económica y social de las sociedades coloniales se manifiesta también a través de la explotación sexual.

En este sentido, la sociedad colonial produjo la inversión del discurso de victimización. Según nuestra mirada histórica retrospectiva, la mujer esclava fue víctima del sistema colonial patriarcal, pero contrariamente a esta constatación, el discurso dominante implantó, o mejor, adaptó en el contexto colonial, el mito de la mujer mulata fascinante y dotada de atributos sensuales irresistibles. Su cuerpo se volvió el espacio del mes-



tizaje moral y del pecado permitido. A través de la exaltación sexual de la esclava y del culto de la sensualidad de la mulata, el hombre (colonizador y blanco) justifica – cuando en realidad debería dar explicaciones – su conducta hedonística con respecto a las mujeres conquistadas y luego abandonadas, muchas veces cuando éstas estaban embarazadas. Se nos presenta a la mujer mulata como aquella que seduce, que hace con que el hombre se desvíe del camino. La relación erótica entre el hombre y la mujer en este sistema se transforma en una práctica sacrificial y en ejercicio de poder del cual, como veremos a seguir, los poetas de la *poesía negra* no huyen.

De esta manera, es evidente que la sociedad patriarcal no asume ninguna responsabilidad cuanto a la transformación de la mujer esclava en objeto sexual. Sus atributos físicos provocarían, de acuerdo con este punto de vista, el deseo del hombre blanco. Podemos notar, como explica Sonia Maria Giacomini, que “la inversión es total: el señor es aquel sobre el cual “recae” la superexcitación genésica de la mujer, así que la persecución sexual es inevitable” (GIACOMINI, 1988, p. 66). También es posible consultar los relatos de viajeros del siglo XVIII – XIX, para ver cómo estos son testigos de una visión que esconde los vicios de su sociedad patriarcal. Podemos leer, por ejemplo, en Burmeister, que “las concubinas son por lo general jóvenes mulatas de 16 o 20 años” y que “estas no tienen la costumbre de casarse, pues se conforman con los amantes que ellas llaman de “compañeros” (*apud* BOAVENTURA LEITE, 1996, p.135).

Vale añadir que tradicionalmente la representación de la mujer negra es distinta, pues, por ella no tener ningún trazo evidente de sangre blanca, se la describe como siendo fea: “las mujeres negras tienen en general el pecho flácido y que cae, y sólo las chicas muy jóvenes lo tienen de una manera que satisface hasta nuestras ideas de hermosura...” (FREYRESS *apud* BOAVENTURA LEITE, 1996, p. 136). Una vez más, se trata de la creación de un ideal estético-moral masculino y europeo pegado encima de la mujer concreta, confirmando la construcción social del paradigma de lo que se considera bonito y estéticamente válido. En este sentido, el punto de vista eurocentrado indica la implantación de una jerarquía de valores en la cual se destacan los morales, estéticos y sociales europeos. La lógica de la jerarquía de los sexos, agravada por la mirada discriminatoria, relaga a la mujer negra a las actividades del trabajo y a las de la reproducción, mientras a la mulata se le escoge como símbolo del placer sexual. Pese a la diferencia de estatus adquirido, tanto la mujer negra cuanto la mujer mulata viven el proceso de animalización en la representación que decorre del discurso colonial, esclavista y patriarcal. Así, observamos que el sexo se vuelve un elemento mediador entre el trabajo, el placer, la fiesta y la religión; como veremos a seguir, la *poesía negra*, producida

en Cuba y en el Caribe hispánico durante las primeras décadas del siglo XX, se profundará en la misma dirección.

### 3. La mujer que baila y que no habla

El movimiento literario de la *poesía negra* nace como descendiente de una corriente poética de raíz popular que surgió después del modernismo hispanoamericano. La poesía pura, de carácter culto, se quedó alejada, cuanto a sus objetos, del contexto inmediato, mientras que la poesía popular o poesía de la nacionalidad fue construida con los elementos concretos y cotidianos. Contrariamente a la estética parnasiana, donde la mujer era una imagen fija en la inmovilidad de la estatua o de la contemplación, la mujer de la *poesía negra* está casi siempre en movimiento, bailando o removiéndose. Eso explica cómo entran como tema principal la mujer negra y mulata en la producción de la mayoría de los poetas negristas.

Por herencia colonial, la calle se ha vuelto el palco de acción del cuerpo negro y mestizo, una vez que en otros espacios éste siempre se vio rechazado. En el espacio doméstico y privado, el lugar del trabajo determina su territorio: la cocina, el cuarto de la señora y el pomar. O sea, retomando divisiones sociales coloniales, las negras ejecutan los trabajos mientras los blancos las observan y describen estas actividades.

La figura de la negra o de la mulata entra pues totalmente en el escenario poético de habla castellana a partir de 1928, fecha que corresponde a la publicación de dos obras donde la mulata constituye el personaje principal. A partir de entonces, la mujer negra asume de hecho nueva visibilidad. En términos históricos, de una manera general, por influjo de la representación platónica de la mujer, la metáfora más recorriente para representar a la mujer era, desde la época clásica, la de la "mujer-flor", inspirada en el verso de Ausonio: *colligo virgo rosas*, lo que en el mundo hispánico dio lugar al célebre soneto número XXIII de Garcilaso de la Vega, que revela la noción, muy presente en el Renacimiento, de que el cuerpo de la mujer (así como ocurre con las flores) debe ser cogido antes que llegue la vejez. Después del Romanticismo europeo asistimos al progresivo cambio de la representación de la mujer, aunque ya desde el Barroco podemos vislumbrar algunas diferencias con respecto a la noción neoclásica: la mujer-flor, vista desde lejos, casi como si fuera una pintura, abre el camino para la mujer-fruta. Y es precisamente en este lugar donde llegamos con la poesía negra. De acuerdo con la opinión de Hegel y de Heidegger, para quienes la poesía es la más elevada de las artes, la representación femenina asume facetas más concretas, que despiertan el ejercicio de distintos sentidos: la vista, el oído, el tato, el olor y sobretodo el sabor. Sin duda, la fruta exige cercanía, pero es cierto que marchita rápido. Por lo tanto, observamos la misma actitud hacia la mujer mulata, ahora escogida



como objeto lírico: el pasaje de la mujer-flor, mujer-sirena, mujer blanca, objeto de visión y de sueño pero que no se toca, hacia la mujer-fruto, mujer-serpiente, mujer negra o mestiza, objeto de devoración, objeto de deseo pero que atemoriza, ocurre “como si la mujer blanca estuviera en el jardín de casa y la mujer negra en el pomar” (SANT’ANNA, 1984, p.24).

La observación de Sant’Anna sugiere una reflexión sobre la representación de los espacios en los cuales solían imaginarse o solían colocarse a las mujeres blancas y a las negras en las sociedades coloniales cuales lo son aquellas donde nace y se produce la *poesía negra*. En este sentido, el pomar es el espacio simbólico donde los esclavos trabajan y sobretudo el espacio de defloración de las jóvenes chicas esclavas, mientras el jardín es el espacio de contemplación y entretenimiento social de la familia colonial. Esta división concreta y simbólica reitera, una vez más, la oposición ideológica, en auge en el pensamiento latinoamericano durante el siglo XIX, entre las nociones de civilización y barbarie, donde el jardín, espacio organizado, representaría el “orden de los signos” del acto civilizatorio, identificado por Rama (1984, p.77), y el pomar representaría el espacio del desorden, del acaso, de la naturaleza sin control y sin frenos, de la quiebra con el orden social, moral y simbólico.

Vamos a ver cómo ocurre, en la *poesía negra*, la visibilización de la “mujer-fruta”. Para empezar, podemos observar dos fragmentos de los poetas cubanos Ramón Guirao (en *Bailadora de rumba*) y José Tallet (en *la rumba*), que inauguran la imagen de la “negra que baila”:

[...] Bailadora de guaguancó  
piel negra  
claridad del bongó  
(GUIRAO *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 43)

[...] ¡Cómo baila la rumba la negra Tomasa !  
¡Cómo baila la rumba José Encarnación!  
Ella mueve una nalga, ella mueve la otra, [...]  
Las ancas potentes de niña Tomasa  
En torno de un eje invisible  
Como un reguilete rotan con furor,  
Desafiando con rítmico, lúbrico disloque  
El salaz ataque de Che Encarnación [...]  
(TALLET *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 93.)

Como podemos ver, la mujer negra surge en los poemas como siendo la protagonista : en el primer caso, se la compara al tambor, una comparación que sirve para acercarla a sus raíces africanas, de las cuales este instrumento es muchas veces el representante más conocido. El autor identifica, por lo tanto, a la mujer africana o afro-descendiente a través del instrumento, procedimiento que no impide el desaparecimiento de la sub-

jetividad femenina. Eso se vuelve todavía más evidente en el segundo fragmento, cuando la mujer (siempre bailando) se mueve como si fuera un autómata. En este sentido, asistimos a una puesta en escena por parte del poeta de personajes que pierden su consciencia, imitando, en un climax ascendente de intensidad y sensualidad, el ritual religioso sincrético:

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes  
 Y el bembé le baja a Chepe Cachón;  
 Y el bongó se rompe al volverse loco,  
 A niña Tomasa le baja el changó.  
 (TALLET *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 94)

La intención de imitar, por parte del poeta José Tallet, a través de las palabras, el ritmo de la danza y del ritual es evidente; pero aquí se trata de enseñar cuadros de costumbres de vida de la población negra, y la religión constituye un elemento importante. Pero así como ocurre con el cuerpo de la mujer, que se vuelve objeto, lo mismo ocurre con el conjunto de la cultura que le pertenece. Por eso, podemos decir que existe, en los versos citados, un proceso de estereotipización del ritual religioso, que esconde la transcendencia y el aspecto doctrinal, para revelar apenas el aspecto “sensual”. La disqualificación del individuo – la bailarina – realizada por la visión dominante, se refleja sobre la colectividad: el material (el individuo) y su producto simbólico (sus creencias y rituales) se vuelven objeto del *voyeur* (en este caso, el poeta que reproduce la visión “exótica” del opresor). El eje central de interés es la valorización de la sensualidad de la mulata, haciendo con que se preserve el “mito de la sensualidad” de la misma, como podemos leer también en los siguientes versos del poeta de Santo Domingo del Monte (*apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p.76):

Y en tus brazos locamente  
 el hombre cae sin sentido,  
 como cae en fauce hirviente  
 de americana serpiente  
 el pájaro desde el nido.  
 Cógelo entonces la gentil mulata  
 convulsiva, fenética, anhelante,  
 y en voluptuoso arrullo murmurante  
 su labio exhala la palabra amor.

Ahora bien, podemos observar que, en realidad, el “objeto fetiche” erótico de la poesía negra es la piel negra o mestiza de la mujer, última frontera entre ella y la fijación erótica en el lenguaje masculino. La piel, pues, constituye un verdadero lugar de negociación entre el sujeto que contempla a la mujer, el *voyeur*, y la mujer contemplada. Esta negociación sugere una relación en la cual, aparentemente, la mujer se impone al observador, seduciéndolo con su piel y con promesas de placer. Pese a eso, la seducción es también una propiedad del observador,

una vez que proyecta sobre la mujer sus esperas. Por lo tanto, en estos casos, el modelo de seducción femenina corresponde a la ansiedad del voyeur, que sabe ver al objeto de su deseo pero no a la mujer en su condición de ser humano.

En este sentido, su piel representa una descubierta para los poetas, que la cantan, que dicen palabras que antes ni siquiera entraban en el registro semántico de la representación de la feminidad: de hecho, se trata sin duda de palabras que la colocan por primera vez en lugar de destaque. Esta entrada en el mundo lírico es inaugural. En particular, este poema de Ballagas, *Poema* (1984, p. 90) nos revela la importancia de la “descubierta” estética y de la manera cómo los poetas sienten placer al nombrar lo que antes era considerado un tabu en la poesía:

Nada más que tu color,  
tu color.  
Me quedo con tu color.  
En ríos de pulpa y miel  
allí voy a naufragar.

Altas caderas con lento  
ondular de platanales.  
(Me quedo con tu color.)

[...] Nada más que tu color.  
Piel.  
Miel.  
Flor.  
Me quedo con tu color!

Podemos observar que el color de la piel de la mujer descubierta luego el sentido del sabor (pulpa y miel), reforzado por la estructura de la última estrofa, en la cual se relacionan de forma evidente *piel-miel-flor*. El hecho de presentar a la mujer negra como sujeto de deseo contrasta con la imagen anterior que sólo veía a la mujer de origen africano apta para el trabajo esclavo, con lo cual se reducían sus atributos humanos y sensuales.

Sin duda, hay que reconocer que la *poesía negra* la eleva a la mujer negra a objeto lírico, digno de ser cantado tal una Venus negra; esa inserción en el campo de representación occidental de la feminidad representa una significativa innovación. A seguir, vamos a analizar el poema *Mi chiquita* de Nicolás Guillén (1990, p. 72):

La chiquita que yo tengo,  
tan negra como e,  
no la cambio por ninguna,  
por ninguna otra mujer.

Ella lava, plancha, cose,  
y sobre to, caballero,  
cómo cocina!

Si la vienen a buscar,  
 pa bailar,  
 pa comer,  
 ella me tiene que llevar,  
 o traer.

Ella me dice: mi santo,  
 tu negra no se te va:  
 bucamé,  
 bucamé,  
 pa gozar!

En este poema Guillén representa a la mujer negra en sus ocupaciones cotidianas, en el espacio doméstico, utilizando una sutil capa de humor que mantiene intactas determinadas divisiones sociales. La abertura de sentido anunciada antes, o sea, el pasaje del campo visual-contemplativo de la mujer-flor para el degustativo de la mujer-fruta, se vuelve bastante explícita en este texto. Aquí la mujer se vuelve metonímia del almuerzo del hombre, que se la “comerá” eróticamente más tarde (ver el fragmento siguiente). La relación entre el arte culinario y el erotismo ya tiene sus características definidas en la cultura latinoamericana y caribeña, si pensamos en la figura estereotipada de la “negra gorda”, que suele estar en los libros de arte culinaria y en los guías turísticos, como a querer sugerir, a través de su cuerpo gordo y su aire de felicidad, el principio de la satisfacción. El placer masculino transita pues entre la cocina, la cama y la fiesta, exactamente donde encontramos a la mujer negra y mulata en primer plano en la *poesía negra*.

Además, observamos como este hecho se produce en el lenguaje que el hombre confiere a la mujer: la expresión “ella me dice: mi santo”, revela un tipo de vínculo que impide a los actores tomados en las dimensiones de cariño-trabajo-casa de reconocer el sentido sócio-económico y el juego de poder inscritos en la vida privada. Se trata del mismo tipo de relación que existía entre las domésticas y sus señores, como expresa con claridad Graham (1992, p.15):

Ser una doméstica significaba sobre todo vivir cerca de un señor o de un patrón (...). Las domesticas respondían a las exigencias de trabajo y obediencia y, en cambio, recibían la protección. Por su parte, los señores satisfacían sus necesidades cotidianas, cuidando de ellas cuando estaban enfermas o dándoles una infinidad de favores arbitrarios, que concretizaban su papel de señores.

La estructura del discurso como la del poema *Mi chiquita* es muy interesante pues detrás de una retórica humorística bien intencionada, encontramos elementos ideológicos que alimentan el orden de la exclusión. De la misma manera, más allá de la relación entre dos amantes, irónicamente sugerida, el poema revela también las relaciones de poder que permiten al hombre de

asumir el mundo exterior, mientras que para la mujer sobran los trabajos domésticos. En este sentido, el idilio amoroso funciona muy bien como un imaginario que esconde la percepción de la jerarquía en vigor en las relaciones interpersonales y en las divisiones sociales.

Guillén emplea la imagen de la negra para mostrar el conflicto inter étnico presente en la sociedad cubana; su intención era la de acusar el prejuicio social entre blancos, mulatos y negros, como descubrimos al leer su libro de ensayos *Prosa de prisa*.

La manera como la voz lírica se relaciona con la mujer, en *Mi chiquita*, revela, a nuestro parecer, la misma lógica perversa destacada por Franz Fanon en *Peau noir, masques blanches*, relativa al “complejo de dependencia” en vigor entre los opresores y los oprimidos. Podemos aplicar este concepto, en principio válido para la relación entre el esclavo y su señor, para la voz poética masculina que resgata y alaba a la mujer negra, de la cual depende para los servicios que ella le presta, y la mujer explotada que, pese a todo, depende de su “santo” (como suele llamar a su hombre) para tener su protección y esta aparente valorización. De hecho, no podemos olvidarnos de que lo que establece una dependencia mayor es del orden de lo simbólico, si concordamos con Pierre Bourdieu cuando dice que “todo poder comporta una dimensión simbólica” (1990, p.11).

Por eso Nicolás Guillén, considerado el mayor representante de la *poesía negra*, es considerado tan importante para la formación ideológica y cultural cubana, luego después de la Independencia del país en 1898: él es el gran poeta de la revolución cubana de 1959, él es quien revela, o intenta hacerlo, que el país era mestizo, y que era fundamental que Cuba se construyera como una nación mestiza. Propuso un modelo de cubanidad y de nación transculturada, refiriéndose al concepto propuesto por Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*, en el cual la afirmación identitaria de los negros no se cerraba sobre si misma, sino era un punto de partida para una trayectoria que tenía como objetivo la reivindicación de una determinada manera de ser antillano y americano.

Édouard Glissant llamó esta fórmula de Guillén – negritud, cubanidad y americanidad – de “poética de la relación”, o sea, una actitud de abertura hacia el otro, lo que marcha en contra de las reivindicaciones identitarias fundadas sobre radicalismos. Pese a eso, el análisis de los poemas realizado desde una perspectiva que se preocupa con la representación de la mujer revela que ésta se queda excluida de este ideal absoluto de justicia y de respeto, pues parece difícil construir un proyecto que afirma la dignidad de la mulata o la negra sólo a partir de su definición como objeto sexual, aunque sí es cierto que Guillén las insere por primera vez como protagonistas en el marco de la literatura escrita en castellano en las Américas. Veamos este

fragmento del poema *Rumba*, de Guillén (1990, p.61), que subraya el discurso de dominación masculina: “Ya te cogeré domada, / ya te veré bien sujeta, / cuando como ahora huyes, / hacia mi ternura vengas, / rumbera / buena; / o hacia mi ternura vayas, / rumbera mala [...]”.

El poema revela un deseo de dominación del otro. Lo que nos parece significativo es la intención camuflada de seducir para dominar a aquel que nos provoca miedo, aquel o aquella que huye del control. Si antes vimos como la mujer estaba relegada al espacio doméstico, ahora vemos como la dominación ocurre en el espacio público: ella anda por la calle, baila dominando su cuerpo, su piel, que le pertenece; ésta se transforma, por eso, en frontera entre la libertad (su piel es un “contenedor” que contiene su subjetividad, su identidad y que la delimita), y la prisión (pues actúa de acuerdo con el deseo masculino y la mirada de los demás).

Es significativo observar que una de las principales características de la mayoría de los poemas negristas es el humor: ellos provocan instintivamente la sonrisa, sea por la manera cómo reproducen el lenguaje popular, sea por el ritmo del habla que imita el *son* cubano, sea por el ton de chiste que los envuelve. En este sentido, Freud ya explicó, en su ensayo *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, que el chiste es una de las estrategias que se suelen emplear para desvalorizar a alguien.

Otro aspecto relevante de la *poesía negra* es que la mujer vive un evidente proceso de reducción de la personalidad, pues se la compara con frecuencia a determinados símbolos ya “estereotipados”, cuales la serpiente (con un evidente reenvío a referencias bíblicas que la encierran en una representación casi arquetípica), el tambor, o aún los que representan objetos sensuales de consumo, por ejemplo frutas tropicales que revelan una naturaleza exuberante dominada por la fuerza “civilizadora y controladora” de la cultura, asociada a la imagen del hombre que nombra las cosas, como si fuera bíblicamente la primera vez. Ejemplos de esta reducción se encuentran en muchísimos poemas, así como de la metonímia recurrente que opera una erotización del ambiente alrededor, o sea, la transposición de partes del cuerpo femenino para compararlos con la naturaleza, como leemos en los fragmentos a seguir: “Ah!, qué pedazo de sol, / carne de mango!” (GUILLÉN, *pregón*, 1990), “la clara bahía de tu cuerpo” (PALÉS MATOS, *Mulata Antilla*, 1993), “Y el sol/ se tostó con los meneos / de tus caderas/ calientes” (PORTUONDO *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 57, *Mari Sabel*).

La énfasis dada al canto de partes del cuerpo de la mulata podría sugerir que esta frascina y “domina” al que la mira y la canta. Pero en realidad él es quien articula el discurso, y quien domina la versión contada de los hechos. En este sentido, podemos decir que, por un lado, el acto amoroso controlado



por la mujer tiende al olvido o a diluirse después de la realización inmediata, mientras el acto de la escritura producido por el hombre se impone como la versión que durará en el tiempo. O sea, lo que queda es el discurso masculino que describe a la mujer según una perspectiva naturalista.

Por lo tanto, nos parece que la mujer representada en la poesía negra está enjaulada por una “segunda piel”, que le pegaron sobre ella pero que no le sirve bien, porque la rebaja mucho más que su verdadera piel negra. Estamos hablando del lenguaje producido por la mirada masculina, este sutil tejido que, como una paradoja, la envuelve totalmente por una desnudez que hace de su cuerpo el lugar del erotismo y del exceso de naturaleza. Acabamos de decir que en la poesía negra la acción de la escritura es masculina. Y sabemos que, desde una perspectiva filosófica, la producción de un logos (discurso, lenguaje) es la acción que nos diferencia a nosotros, seres humanos, de los animales, siendo pues el símbolo de la victoria de la “cultura” frente a la “naturaleza”. La perspectiva sociológica subraya el hecho de que la capacidad de producir un lenguaje consiste en tener el poder, pues este significa dominar uno de los más poderosos instrumentos humanos. En esta dirección, podemos concluir que la escritura es piel que viste y desviste a la mujer, de acuerdo con las pulsiones del poeta.

Tratándose de dos pieles – la piel negra y el lenguaje – tenemos la impresión que las dos se mezclan, se sobreponen, a veces es la voluntad de revelar el juego erótico (cantando a la piel negra de la mujer) que vence, otras veces parece ser la pura búsqueda estética de un lenguaje que pueda acercarse lo más posible de la oralidad afro-descendiente. Veamos, pues, un ejemplo con estos versos de Nicolás Guillén, en *Madrigal* (1990, p. 79):

Tu vientre sabe más que tu cabeza  
y tanto como tus muslos.  
Esa  
es la fuerte gracia negra  
de tu cuerpo desnudo.

En esta primera estrofa del poema el lenguaje revela claramente la intención de presentar al cuerpo desnudo de la mujer, para subrayar el vigor físico y erótico que emana de esta hermosura (la “gracia negra” del “cuerpo desnudo”). Puesto que la mujer ya está desnuda, tenemos la impresión de que el juego erótico del autor, otras veces provocado por el proceso de desnudamiento de la mujer, como si fuera un strip-tease, aquí ocurre en el interior del lenguaje. Veamos también el comienzo del poema *Trópico suelto*, de Manuel del Cabral (1957, p. 74): “A ratos/ machacas rumbas con tus zapatos, /y tu cadera, / que parece una vieja borrachera, / tu aliento / que a veces quema hasta el fular del viento, / saben a la locura de tu barro mezclado / de

mula tropical, de sol quemado". La intención de trabajar con el lenguaje es evidente en el poema: la búsqueda por la sonoridad, por rimas y asociaciones metafóricas que sugieren la sensualidad del baile hacen con que el sujeto principal del poema (la mujer que baila) pase en segundo lugar. El lenguaje es el verdadero protagonista de la creación poética, y el lenguaje se sobrepone aquí a la piel de la mujer, llamada de "mula tropical".

La idea del strip-tease nos interesa, en nuestra análisis, pues nos parece que pone en evidencia la construcción de un discurso que desnuda a la mujer, como también sugieren, otra vez, las reflexiones de Affonso Romano de Sant'Anna (1984, p. 108), que caminan en esta dirección analítica: "hay que comprender el strip-tease no como un juego de desnudamiento para llegar a algo sexualmente más hondo, sino como un discurso, una construcción de signos que no implica el desnudamiento rápido". Por eso nos parece posible que este juego de strip-tease, juego de seducción que tradicionalmente envuelve a la mujer (que lo realiza) y al hombre (que la mira), se realice ahora dentro del lenguaje, y no en el acto de representar a la mujer.

Es posible pensar que los poetas querían revelar a una mujer instintiva, una mujer animalizada, cercana de la naturaleza, y que no tuviera, por lo tanto, una intención explícita de jugar, de provocar, de seducir. Si es cierto que los poetas no afirman en ningún momento que la mujer negra o mulata se desnuda para ellos, también es cierto que proponen, pese a todo, una idea bastante peligrosa, o sea, que la condición "natural" de esta mujer representada en la *poesía negra* corresponde a su desnudez.

Nos parece plausible imaginar que los poetas aquí mencionados quisieron representar, en un momento histórico particularmente rico en elementos y referencias culturales de origen africano, un contexto de representación del cuerpo femenino de matriz africano, alejándose, por lo tanto, de una tradición de representación del cuerpo erotizado de raíz europea, blanca, dominante. Pero también es necesario subrayar que tal vez este intento de inversión de paradigmas de representación de la sensualidad femenina acabó cristalizando todavía más determinados estereótipos relacionados a la imagen – previamente desvalorizada – de la mujer negra y de la mulata. Por otra parte, vale decir, como conclusión, que los poetas lograron mirar, cantar y alabar a este tipo de mujer sin la culpabilidad que la tradición cristiana les había enseñado a los poetas que, como Baudelaire, ya se habían encantado con la piel negra o mestiza de sus "musas".

Todavía, vale recordar que esta "nueva mirada", muchas veces estudiada y citada como siendo un verdadero paso adelante para la entrada del personaje femenino negro en el escenario de la literatura hispanoamericana contemporánea, llega envuelta por las sombras que la historia nos ha revelado, ambigüedades que, si por un lado indican la originalidad y los logros de la

*poesía negra*, por otra parte nos recuerdan que los señores ya se relacionaban con sus esclavas sin grandes cuestionamientos morales, pues éstas no tenían ninguna calidad moral que pudiera despertar, en los hombres, el sentimiento de culpa.

Podemos añadir que, aunque el movimiento de la poesía negra nasce durante las primeras décadas del siglo XX, éste está impregnado por ideologías del siglo XIX. Si consideramos el ya citado verso de Guillén “tu vientre sabe más que tu cabeza”, y si recordamos algunas teorías de los anatomistas del siglo XIX, como por ejemplo la de Virey (1824) – para quien “si el hombre consiste principalmente en sus facultades espirituales, es incontestable que el negro es menos hombre en este sentido; nosotros lo vemos mientras obedece más a su vientre, a sus partes sexuales, al final, a todos sus sentidos, e menos a su razón” –, comprenderemos que la poesía de Guillén, en determinados momentos, dialoga, aunque no intencionalmente, con este tipo de visión de mundo. No dudamos del hecho que Guillén, así como otros poetas del movimiento, quisiera dar visibilidad al cotidiano del negro en Cuba en los años veinte, pero sí hay que preguntarse dónde se quedó la mujer negra en este importante operación de revisión de las visiones social e históricamente cristalizadas.

Si existió el deseo de resgatar cierto primitivismo – tan en alta en aquellos años – para mejor acercarse a la estética afroamericana, por otra parte parece que los poetas de la poesía negra no supieron alejarse totalmente del parámetro colonial, una vez que siguieron fieles al modelo patriarcal.

En suma, parece plausible pensar que la poesía negra logró su mayor éxito en el hecho de haber encontrado y producido una estructura formal adecuada al deseo de valorizar al tema y sujeto popular, elementos fundamentales y constitutivos de la sociedad afroamericana. Mientras la *poesía negra* abre una ventana importante para la identificación de una “negritud mestiza” (GUILLÉN, 1987), la situación de la mujer sigue siendo la que conocemos desde la época colonial. La inserción del negro – como poeta y como sujeto lírico – se realiza gracias a un nivelamento de la imagen del mismo dirigida por el discurso masculino. Por lo que atañe a la mujer, como vimos, ella vive la imposición de una representación caricaturada que la revela mientras actúa la performance de la mujer que baila sin hablar.

### Abstract

*In this essay we consider the poetry production of the Hispanic Caribbean movement named “poesía negra” starting from the analysis of how the “new black and of mixed race woman”, that appears*

*in different poems is represented. Our analysis wishes to reveal that, in spite of the effort made by those poets to introduce in their poetry black characters acting from their own context, the black female representation still remains tied to the patriarchal ideology.*

**Keywords:** Gender. Representation. Ideology. Hispanic poetry. Blackness.

### Referências bibliográficas:

- BALLAGAS, E. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- BOAVENTURA LEITE, I. *Antropologia da viagem*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BOURDIEU, P. "La domination masculine", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.84, « masculin-féminin », p. 4-31, 1990.
- BRITO, E. « Prólogo ». In: BRITO, E. (org.). *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1998.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DE BEAUVOIR, S. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1976.
- FIRESTONE, S. *The Dialectic of Sex*. New York, 1970.
- GIACOMINI, S. M. *Mulher e escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GLISSANT, E. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- GONZÁLES, J. L.; MANSOUR, Mónica (org.). *Poesía negra de América*. Ed. Era, 1976.
- GRAHAM, S. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro 1860-1910*. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GUILLÉN, N. "Cuba, negros, poesía". In: *Prosa de prisa*. La Habana: Letras cubanas, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Summa poética*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PALÉS MATOS, L. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- PEREDA VALDÉS, I. (org.). *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo: Biblioteca Uruguaya de autores, 1953.
- RAMA, A. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCOTT, J. "Genre: Une catégorie utile d'analyse historique ». In: *Le genre dans l'histoire*. Paris: Les cahiers du GRIF, 37-38, 1988.

VALDÉS-CRUZ, R. (org). *La poesía negroide en América*. Nueva York: Ed. Las Américas Publishing Company, 1970.

VILLAVERDE, C. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Madrid: Cátedra, 1992.