



AGNIESZKA FLISEK

Universidad de Varsovia

 0000-0001-9638-9695

Representaciones y consumo del cuerpo femenino negro en la poesía negrista antillana

Representations and consumption of the black female body
in the *negrista* Antillean poetry

ABSTRACT: In Cuban and Puerto Rican *negrista* poetry (no matter what ethnicity the author is to be ascribed to) the black or mulatto females are depicted uniquely in accordance to their external attributes. Works by Nicolás Guillén and Luis Palés Matos draw attention to their fractured beauty and the artificiality of their body, which tends to acquire purposes the white body (the vehicle for reason) lacks, namely, that of augmented sexuality. In this meaning, their bodies represent the desired ones. Nonetheless, the configuration of racial identity through physique implies that the female subject is severed from its specific historical circumstances: the black or mulatto female body serves as the national symbol. The picturesqueness of African origin, which these females incarnate, invokes untamed and savage sensuality, hints at its ludic and festive nature (JÁUREGUI, 2008), and furthermore replaces and suppresses the harsh reality of a subject exploited by agro-industry and (neo)colonial sugar companies that operated within the area. In other words, such depiction disguises the fact that they are only labour bodies. From the perspective of such sexualized and racialized portrayal of female corporeality, the aim of the paper is to answer Hélène Cixous's dilemma: "Where is she?"

KEY WORDS: black female body, representation, *negrista* poetry, Nicolás Guillén, Luis Palés Matos

El caso de Sarah Baartman, la famosa Venus Hotentote, sentó el precedente. Su cuerpo, primero exhibido en las ferias populares de Londres y en los shows eróticos de París, luego explotado sexualmente y, al final, después de su muerte, seccionado, analizado, clasificado, disecado y reproducido en una estatua de yeso, se convirtió para la ciencia occidental en un modelo de diferenciación y producción de jerarquías entre las razas. Decidieron algunas particularidades

biológicas: sus prominentes, esteatopígicas nalgas, sus *labia minora* largos, conocidos más adelante como el delantal hotentote. Estos últimos, al igual que su cerebro, fueron conservados en formol y expuestos en el Musée de l'Homme de París como prueba de las anomalías anatómicas de la mujer negra. A lo largo de casi dos siglos el público europeo tenía la oportunidad de comprobar con sus propios ojos la evidencia de la inferioridad de los negros frente a la raza blanca, como los contemporáneos blancos de Sarah habían podido saciarse con la visión de sus prodigiosas nalgas y fantasear libremente sobre la singularidad de sus órganos sexuales.

La triste historia de Sarah Baartman que popularizó Abdellatif Kechiche en su película *Venus noire* (2010), fue evocada por bell hooks en «Selling Hot Pussy», trabajo que analiza las representaciones de los cuerpos femeninos negros en la cultura popular estadounidense. Pues, si bien actualmente se ha dejado de leer el cuerpo de la mujer negra como un signo natural de la inferioridad racial, éste sigue siendo simbolizado no como un todo, sino a través de determinadas partes (HOOKS, 1992: 115). De ahí que las mujeres negras jamás se conciban como seres humanos enteros y se les atribuya características a partir de su aspecto físico. Reducido al fondillo –como le dicen en Cuba y Puerto Rico–, a las nalgas o trasero, a las nalgas siempre en movimiento, el cuerpo femenino negro se hace visible solo cuando significa disponibilidad sexual.

Lo cierto es que, desde el siglo XVIII, en el mundo occidental observamos lo que Michel Foucault denominó «la histerización del cuerpo femenino», es decir el proceso mediante el cual ese cuerpo, «integralmente saturado de sexualidad», es sometido a las prácticas médicas como fuente de patologías, pero sobre todo es «puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar)», y «con el espacio familiar y la vida de los niños (que produce y debe garantizar...» (FOUCAULT, 2005: 127). Así, mientras el cuerpo de la mujer blanca se convierte en el espacio de la sexualidad reprimida y regulada, la iconografía artística, literaria y médica decimonónica alimenta una imagen del cuerpo de la mujer negra asociada a la hipersexualidad, a la lascivia, a la provocación permanente, haciéndola ver como un ser siempre dispuesto al goce y al placer, a las prácticas sexuales inmorales y obsesivas, en fin, forzándola a servir como un «ícono de la sexualidad desviada en general» (GILMAN, 1985: 228). En este sentido, sostiene hooks, sus representaciones «en la cultura popular contemporánea rara vez subvierten o critican las imágenes de la sexualidad femenina negra que formaban parte del aparato cultural racista del siglo XIX» (HOOKS, 1992: 114)¹.

¹ “Representations of black female bodies in contemporary popular culture rarely subvert or critique images of black female sexuality which were part of the cultural apparatus of nineteenth-century racism and which still shape perceptions today.”

No hay duda de que este mismo discurso racista también nutre y perfila la llamada poesía negrista antillana de los años 20 y 30 del siglo pasado², en la que constituye femineidad y raza como cierta estilización congelada del cuerpo. Aunque «congelada» quizás no sea el adjetivo más apropiado para todas aquellas representaciones que, desde «Bailadora de rumba», poema del cubano Ramón Guirao, que abre el ciclo en 1928, forman un largo desfile de «ancas potentes» que, «como un reguilete rotan con furor» (José Zacarías Tallet, «La rumba»; en BALLAGAS, ed., 1935: 101), de la «pimienta de la[s] cadera[s] / grupa[s] flexible[s] y dorada[s] de las «rumbera[s] buena[s] / rumbera[s] mala[s]» (Nicolás Guillén, «La rumba», en BALLAGAS, ed., 1935: 107), de «grupa[s] mordisqueante[s] y temblorosa[s] / tentadora[s] del amor» (Marcelino Arozarena, «Caridá»; en BALLAGAS, ed., 1935: 125), de poderosas «nalgas en vaivén» que se contonean hiperbólicamente de «De Camagüey a Santiago / de Santiago a Camagüey (Emilio Ballagas, «Elegía de María Belén Chacón»; en BALLAGAS, ed., 1935: 131), de «meneos de [...] caderas calientes» (José Antonio Portuondo, «MariSabel»; en BALLAGAS, ed., 1935: 123), de «meneos cachondos» que resbalan de las «inmensa[s] grupa[s]» de las reinas del carnaval (Luis Palés Matos, «Majestad negra»; PALÉS MATOS, 1978: 156).

Se han vertido ríos de tinta para hablar de la metonimización y, por ende, de la deshumanización de la mujer en esta «falsa poesía negra» que, según Richard L. Jackson, es el negrismo caribeño cultivado por poetas blancos como Ramón Guirao, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y sobre todo Luis

² Por cierto, la fascinación por la sensualidad de la mujer negra y, sobre todo, mulata aflora en el discurso poético del Caribe hispano mucho antes. A mediados del siglo XIX, los poetas blancos de la cuenca caribeña parecen confundir el frenesí romántico con el deseo que les despiertan todos aquellos cuerpos de ébano, necesariamente saturados de erotismo. Basta con asomarse al poema «La mulata» (1845) del dominicano Francisco Muñoz del Monte (1800–1868), más sorprendente por la literalidad, asaz inusual para la época, con la que recrea el acto sexual, que por la imagen de la protagonista titular, encarnación de una sexualidad salvaje e insaciable que convierte al hombre blanco en víctima a su merced: «Elástica culebra, hambrienta boa, / La mulata a su víctima sujeta, / Lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta, / Y chupa y lame y muerde su furor. / [...] Y crujen sus elásticas caderas, / Y tocados de inmenso magnetismo, / Cada ojo revela un hondo abismo, / De apetito, de rabia y de pasión. / Y crece, y crece, la embriaguez en tanto, / Y crece el suspirar y la lid crece, / Y la víctima muerde y se estremece, / Y agoniza y sin duda va a expirar» (MORALES, ed., 2004: 199). El cubano Cretó Gangá (pseudónimo de Bartolomé Crespo Borbón, 1811–1871), en el poema titulado asimismo «La mulata», pasa por alto la condición de esclava de la mujer, «para centrarse en los valores de su cuerpo, sobre todo en los irresistibles contoneos de [sus] caderas» con las que «hace agitar por do marcha / cortinas, toldos y muestras» y por las que más que mujer parece «una barquilla azotada / por el viento y la marea; / empinado papalote / cambiado con ligereza; majá que ondulante sigue / con velocidad su presa» (MORALES, ed., 2004: 310–311). Sin ánimo de realizar una enumeración exhaustiva de los antecedentes decimonónicos de la poesía vanguardista negra, recordemos tan sólo la *Cecilia Valdés* (1839/1882) de Cirilo Villaverde que, como ningún otro texto, fijó el estereotipo de la mulata como un ser sensual y explosivo.

Palés Matos, «el más hábil entre los manipuladores de sonidos, ritmos y lenguas africanas» (JACKSON, 1976: 42): Lo único que fueron capaces de ver estos autores –subraya JACKSON– «eran las *ancas*, *nalgas* y *grupas*, es decir el desinhibido vaivén del trasero y el rítmico contoneo de caderas de las *hembras* negras» (1976: 43)³.

Lo cierto es que, al ser metonímica y metódicamente definidas mediante sustantivos como *ancas*, *grupa* o *caderamen*, las mujeres mulatas y negras que protagonizan los textos negristas son animalizadas, son cosificadas, son estudiadas y detalladas como seres desprovistos de razón e inteligencia⁴. De estos reduccionismos no escapan tampoco los autores negros o mulatos:

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

GUILLÉN, 1974: 182

– canta Nicolás Guillén en uno de los «Madrigales» de *Sóngoro Cosongo* (1931). Como no evocar en este lugar cuadros, fotografías, colajes o novelas surrealistas de un Man Ray, un Max Ernst, un René Magritte o un Paul Éluard, que multiplican imágenes de mujeres sin cara o aun decapitadas, condenadas a las miradas e incapaces de contestarlas (TABORSKA, 2007: 119). También los poemas negristas, independientemente de la afiliación racial de sus autores, comparten esta característica: la mudez de sus personajes femeninos (cf. KUTZINSKI, 1993: 164), ilustrando así perfectamente lo que Teresa de Lauretis llamó la no-existencia o la existencia paradójica de la mujer que «está al mismo tiempo atrapada y ausente en el discurso; se habla constantemente de ella, pero es inaudible e inexpresiva en sí misma; una existencia que se despliega como un espectáculo» (LAURETIS, 1993: 73). Espectáculo de los cuerpos, podríamos añadir con Lacan, que en vano buscan a los sujetos escindidos del orden simbólico.

Olorosas «a tierra, a salvajina, a sexo», completamente silentes o incapaces de otra expresión que no sea el canto sensual sobre «su sobria vida de animal

³ “All they could see were *ancas*, *nalgas* and *grupas*, or the uninhibited rump swaying and rhythmic hip-swinging of the black *hembras*.”

⁴ Esta es precisamente la conclusión que saca de la lectura de la poesía negrista JACKSON: “The black woman becomes a sexually uninhibited amoral animal full of sensual jungle rhythm, oozing sex through animal eyes, sensual voice, and inviting flesh” (1976: 46). También Claudette ROSE-GREEN WILLIAMS señala el interés exclusivo de los poetas negristas en el cuerpo femenino erotizado: “So fascinated were they with this aspect of her person that they reduced her to her sexuality and, in the majority of cases, effectively denied her humanity. In fact, the use of indelicate or animal terms in the discourses (*ancas*, *grupa*), is another symptom of hidden dehumanization” (1993: 17). Véase a este respecto asimismo los trabajos de KUTZINSKI (1993) o BADIANE (2010: 101–107).

doméstico» –como escribe PALÉS MATOS en «Pueblo negro» (1978: 155)– ellas solo están ahí como seres animados (que se mueven, que seducen), pero que carecen de intelecto.

Las referencias constantes al meneo sensual de las caderas al andar o a su frenético vaivén en el baile deben leerse como una exposición únicamente sexual del cuerpo de la mujer negra. Así los poetas negristas no han hecho sino perpetuar los estereotipos: se tiene como una verdad incuestionable e inexpugnable la visión de la mujer negra ardiente, sensual, lasciva y libidinosa, experta en mover su cuerpo como una bailarina profesional, que provoca con sus movimientos a los caballeros voyeristas que las usan como objetos sexuales, las someten y subyugan.

Pero todos estos cuerpos femeninos negros y mulatos comienzan a ser algo más que meros objetos sexuales, «cuerpos-para-otros», cuerpos apetecidos, cuerpos sobre los que los hombres pueden proyectar su deseo, si pensamos la vanguardia negrista como un espacio desde el que se elabora la identidad nacional.

Lo cierto es que en un momento de la fuerte internacionalización del modelo capitalista y, por otro lado, del incipiente prestigio del internacionalismo propiciado por la Revolución de Octubre (MANZONI, 2001: 28), los movimientos vanguardistas de Cuba y Puerto Rico niegan su supuesto carácter cosmopolita –según Octavio Paz, implícito en las poesías que formaban parte de la corriente universal de la vanguardia histórica– y emprenden la lectura de lo nacional; al mismo tiempo empiezan a percibir los elementos africanos como un componente integral de sus respectivas culturas⁵. Es obvio que la recuperación de la cuestión nacional se debe a las circunstancias políticas. En Cuba, a los desafíos que para la incipiente República suponía su situación postcolonial y su relación con Estados Unidos. En Puerto Rico, desde 1904 territorio asociado no incorporado de Estados Unidos, la identificación de la identidad nacional urge aun más. La

⁵ PAZ considera, en *Los hijos del limo*, que «en su primer momento la vanguardia hispanoamericana dependió de la francesa, como antes los primeros modernistas habían seguido a los parnasianos y simbolistas» (1998: 202), aunque se inclina a hablar más del «carácter cosmopolita, de la participación de la poesía de lengua española o inglesa en una «corriente universal» de las vanguardias, que de una simple imitación de los modelos europeos (la «simiesca pesadilla de los escritores de América», como llamaba la producción de las primeras vanguardias latinoamericanas César Vallejo, «Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Viveiro», 1927; en SCHWARTZ, 1991: 513). De todos modos, ese «cosmopolitismo inicial no tarda en producir su negación: el americanismo de Williams y el de Vallejo» (PAZ, 1998: 198). Surgen entonces grupos de orientación nativista o americanista –los martinfierristas en Argentina, la antropófagos en Brasil o, precisamente, los negristas en el Caribe–, que, mediante la recuperación de las tradiciones, ritos y manifestaciones del arte popular, sobre todo indígena y afrolatinoamericano, expresan su nostalgia por el mundo preindustrial, pero también –no nos olvidemos que la vanguardia es asimismo acción y política– elaboran nuevos proyectos de la cultura nacional.

aspiración a una verdadera independencia fue en este sentido un catalizador del desarrollo del negrismo en ambos países, si bien en el caso de Cuba podemos hablar de un verdadero movimiento cultural que surge a raíz de la revolución antimachadista a principios de los años 30, al que pertenecen antropólogos de la talla de Fernando Ortiz, el gran estudioso de las raíces histórico-culturales afro-cubanas, los investigadores de la música afrocaribeña como Alejo Carpentier, escritores como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera o el mismo Carpentier. En cambio, en Puerto Rico, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), el tomo negrista de Luis Palés Matos es un producto bastante aislado en la cultura oficial que estigmatiza el mundo afroantillano y reivindica la pureza hispana, como lo hace por ejemplo Antonio S. Pedreira en su ensayo *Insularismo* (1934). Palés Matos, en cambio, pretende definir al ser puertorriqueño desde la negritud, optando, como el cubano Nicolás Guillén, por la identidad híbrida fundada en la mulatez.

En este contexto, el «cuerpo imaginario», que –como quisiera Moira Gatens–, a partir de una serie de imágenes, símbolos, metáforas o metonimias, personifica a la mujer negra o mulata apenas como un sujeto genérica y racialmente diferenciado⁶, comienza a participar también en la gestación de la «comunidad imaginada» (ANDERSON, 1983), esa comunidad cubana o puertorriqueña que Guillén y Palés Matos figurarán como una confluencia armónica de elementos, como una síntesis cultural, como una esencia mestiza. Pues, si «en el siglo XIX, en Latinoamérica, las naciones se leen como cuerpos» (MOLLOY, 1998: 142), ahora los cuerpos femeninos negros y sobre todo mulatos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales.

Así, «Mujer nueva» y los dos «Madrigales» de *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén no promocionan únicamente un nuevo tipo de belleza femenina, aunque «el anca fuerte», «la carne de tronco quemado», «las uñas de uvas moradas», «el chorro de sangre joven / bajo un pedazo de piel fresca» y «el pie incansable para la pista profunda de tambor» (GUILLÉN, 1974: 181–182) visiblemente transgreden el canon clásico en el que solo cabían la piel de alabastro, los ojos de esmeralda o las uñas de porcelana (éstos fueron los materiales preferidos de la poesía modernista). Lo cierto es que las metáforas vitales que describen a la belleza negra, al tiempo que reafirman el antecedente africano de la cultura cubana (MOREJÓN, 2005: 150), significan la novedad, la frescura y la fuerza de esta

⁶ Moira GATENS explica su concepto de cuerpo imaginario de la siguiente manera: “An imaginary body is not simply a product of subjective imagination, fantasy or folklore. The term ‘imaginary’ will be used in a loose but nevertheless technical sense to refer to those images, symbols, metaphors and representations which help construct various forms of subjectivity. In this sense, I am concerned with the (often unconscious) imaginaries of a specific culture: those ready-made images and symbols through which we make sense of social bodies and which we determine, in part, their value, their status and a what will be deemed their appropriate treatment” (1996: viii).

cubanía emergente, de una cultura que quizás se quiera más cercana a la naturaleza y al mito que a la historia y a la civilización moderna, tal y como desearía Oswald Spengler, autor fervorosamente leído en la ciudad letrada latinoamericana de aquellos años⁷.

De ahí que, al lado de la mujer negra cotidiana, en este sentido, mujer histórica y concreta de una realidad nada misteriosa de La Habana, de sus callejuelas oscuras, de las tabernas, de la rumba, de los muelles, de los prostíbulos y la bachata, que encontramos en los poemas como «Búcate plata», «Mi chiquita», «Sigue...» (*Motivos de son*, 1930), «Secuestro de San Antonio» o «Rumba» (*Sóngoro Cosongo*), asome en la poesía de Guillén también la mujer negra portadora del misterio transcontinental de las selvas de África y del Caribe: «ese caimán oscuro / nadando en el Zambeze de tus ojos» («Madrigal» de *Sóngoro Cosongo*; GUILLÉN, 1974: 182). Por supuesto portadora inconsciente, pues ella, antes que nada, es el «vientre que sabe más que [s]u cabeza / y tanto como [s]us muslos» (1974: 182), es el receptáculo que permite el proceso de procreación, y, por ende, la transmisión del legado genético de los hombres.

A la vez este cuerpo reproductor, cuerpo intenso de fecundación y de erotismo en tanto lugar donde se engendra la nueva nación, es reclamado como territorio. No hay nada extraño en ello: equivalencia y continuidad semántica entre cuerpo de mujer y territorio es una de las operaciones simbólicas habituales en cualquier discurso nacionalista (cf. SEGATO, 2007: 322). También Palés Matos, en su *Tuntún*, configura la relación territorio-pueblo a partir del cuerpo femenino, de la personificación de la tierra. Ahora el cuerpo en juego es el de la mulata, cuyo color de piel ensalza el mestizaje del pueblo, en cuyo «vientre conjugan mis dos razas / sus vitales potencias expansivas» (PALÉS MATOS, 1978: 172). Así la mujer mulata una vez más queda separada de su circunstancia vital e histórica, para convertirse en un emblema unificador y abstracto, la «Mulata-

⁷ Antes aún de que Luis Palés Matos, Fernando Ortiz o Alejo Carpentier hicieran suyo el relativismo cultural de Spengler, el grenadino Teophilus Albert Marryshow (1887–1958) expuso en *Cielos de civilización* (1917) su visión de la próxima civilización con predominio africano, mientras que el jamaicano Marcus Moziah Garvey (1887–1940) promovía el regreso de los negros de todo el mundo a la tierra madre africana (cf. FERNÁNDEZ RETAMAR, 1986: 322). Frente a los movimientos esencialistas como lo fueron el garveismo, el nacionalismo negro de W.E.B. Du Bois (1868–1963), o la *négritude* de Leopold Sédar Senghor (1906–2001), defensores todos ellos de la idea de la pureza racial y del retorno a un momento verdadero y primigenio, es decir a las raíces africanas, Ortiz, Carpentier, Guillén o Palés Matos saben que la vindicación de la raíz africana no puede ser tomada como punto de llegada, cuando apenas es el punto de partida del largo y complejo proceso de fraguación de la cubanidad o de la puertorriqueñidad, el cual conduce, ha conducido ya, a un fecundo mestizaje: «se cruzan y entrecruzan en nuestra hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico» – escribe Nicolás Guillén en el prólogo a *Sóngoro Cosongo* (1974 I: 176). En este sentido, Oswald Spengler, al considerar decadente la cultura europea, sentó las bases para la legitimización de las culturas emergentes en el Caribe y en toda América Latina.

Antilla): «Eres ahora, mulata, / todo el mar y la tierra de mis islas» (1978: 172). Inmediatamente, sin embargo, la Mulata-Antilla se materializa en los frutos de la tierra y comienza a encarnar el arquetipo de la Gran Madre fecunda o de la Amante complaciente que le brinda al poeta «todos los frutos» del trópico en «la clara bahía de [su] cuerpo» (1978: 172), mientras se deja mirar en su esplendor de sensualidad natural.

La misma imagen de mulata-cuerpo-tierra antillana aparece en «Plena de menéalo», pero esta vez no para ser contemplada e idolatrada, ni tampoco para ser consumida como un manjar apetitoso. Ahora el cuerpo mulato, bañado en las mayores riquezas del Caribe —«melado en cañaveral», ungido con aceite de «azahares de cafetal» y oloroso a «tabacal» (1978: 183)— emprende una frenética danza de liberación contra el nuevo amo, el colonialismo estadounidense:

Dale a la popa, mulata,
 proyecta en la eternidad
 ese tumbo de caderas
 que es ráfaga de huracán,
 y menéalo menéalo,
 de aquí payá, de ayá pacá,
 menéalo, menéalo,
 ¡para que rabie el Tío Sam!

PALÉS MATOS, 1978: 183

La metáfora vital del cuerpo de la Mulata-Antilla confronta irónicamente la cultura dominante (RIVERA CASELLAS, 1999: 634). Como en la vieja iconografía colonial, el cuerpo femenino y el Caribe se asimilan y se definen como un «locus de abundancia», un depósito inagotable de bienes, frutos y mercancías, y, por lo tanto, como un objeto del deseo colonial (cf. JÁUREGUI, 2008: 26).

Por cierto, no es esta la única vez que Palés Matos recurre al viejo discurso colonial para enfrentar la amenaza del nuevo colonialismo estadounidense. Por ejemplo, en «Canción festiva para ser llorada», el poeta puertorriqueño recrea su Caribe multicultural como una casa. El yo lírico, sin lugar a dudas un hombre blanco criollo, describe a Martinica y Guadalupe, una vez más racializadas y feminizadas, como empleadas domésticas: «Martinica y Guadalupe / me van poniendo la casa. / Martinica en la cocina / y Guadalupe en la sala. / Martinica hace la sopa / y Guadalupe la cama» (PALÉS MATOS, 1978: 158). El complemento de este forzado trabajo doméstico es, de acuerdo al contrato colonial, la disponibilidad sexual de la mujer de color: «A la francesa, resbalo, / sobre tu carne mulata, / que a falta de pan, tu torta / es prieta gloria antillana». El poeta, precisa Jerome Branche, se sirve de un juego de palabras para referirse al acto de *cunnilingus*, sustituyendo la palabra «tortilla» de la frase hecha «A falta de pan, tortilla» por «torta», en boricua el aparato sexual femenino (BRANCHE, 2006: 1999). Así, en esta desagradable escena colonial, en la que el hombre blanco

mira a su amante mulata como si fuera un apetitoso manjar, Palés Matos funda su ideal de armonía social.

Pero en «Plena de menéalo» la significación de la tierra antillana no es simplemente la de un cuerpo prieto dócil, pasivo y consumible: la libido voluptuosa de la mulata, que antes era usada como excusa moral de su cosificación por parte del amo blanco⁸, le sirve ahora para imponerse al hombre blanco, pero extranjero. Pues, es en la sensualidad, en el ritmo, en la música, en el apremio sexual, en el paso de baile, en la risa elemental de los negros y mulatos donde se localiza la resistencia ante la americanización cultural y económica impuesta por los actos del imperialismo y el monopolio azucarero de los años treinta.

De hecho, la lucha contra los latifundios azucareros se encontraba en el centro de la discusión sobre la nacionalidad, tanto en Cuba como en Puerto Rico. Esto, como explica Antonio Benítez Rojo en su libro *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, implicaba medirse con el mito del ingenio, uno de los grandes mitos fundadores de las nacionalidades cubana y puertorriqueña («el azúcar equivale a la patria», «sin azúcar no hay país»; BENÍTEZ ROJO, 1989: 108) y, al mismo tiempo, mito modernizador, debido a que el Ingenio se creía un agente de la civilización, el que revolucionó la campiña criolla, el que proveía a la patria de «vida, orden e industria» (1989: 108).

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX los ingenios fueron absorbidos por los grandes centrales azucareros, la mayoría de ellos controlados por corporaciones estadounidenses como la Cuban American Sugar C^o, Cuba Cane Sugar C^o, Punta Alegre Sugar C^o o United Fruit C^o, conectadas con las industrias refinadoras de la costa Este estadounidense y Luisiana, y con financiación de grupos capitalistas de Nueva York (AYALA, 1999: 79–94). Como apunta Jules R. BENJAMIN (1990: 69), en 1927 la participación de las empresas norteamericanas en la producción del azúcar cubano era de un 80%. También en Puerto Rico, a partir del paso de la soberanía en 1898, proliferaron los centrales eliminando haciendas y factorías semimecanizadas. Y, al igual que en Cuba, la industria azucarera estaba siendo dominada por las corporaciones estadounidenses (cf. GARCÍA MÚÑIZ, 2005: 184–186). Añádase a ello al malestar y desorientación después del crac económico de 1920 y quizás podamos comprender por qué los vanguardistas cubanos y puertorriqueños, en lugar de alabar el progreso, el avance económico, industrial y tecnológico, ven solo el lado amenazador y bárbaro de la modernidad, a la que pretenden dar la espalda sumiéndose en una sensualidad de raíz afroantillana⁹.

⁸ Véanse, en este sentido, dos clásicos de la literatura cubana: *Cecilia Valdés* (1879) de Cirilo Villaverde o *Las impuras* (1919) de Miguel Carrión.

⁹ Aunque también había quienes se dejaban seducir por la utopía modernizadora y escribían poemas con acento maquinístico, como el famoso «Canto al tornillo» (1921) de Vicente Palés Matos (1903–1963), el hermano do Luis y uno de los fundadores del movimiento euforista.

En este sentido, «Majestad negra» de Luis Palés Matos quiso ser leída como idealización del cuerpo negro en tanto lugar de inscripción categórica para cuestionar las consecuencias del avance del capitalismo de corte imperialista o, como diría Vera M. KUTZINSKI (1993: 134), en tanto «antídoto a Wall Street». En el poema el cuerpo de Tembandumba de la Quimbamba se baña en una mirada deseante que lo erotiza y lo convierte en trapiche, en productora de azúcar:

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbala
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra
y la molienda culmina en danza.

PALÉS MATOS, 1978: 156

Mercedes López Baralt ha querido ver en la sexualidad femenina, representada en este poema, una fuerza capaz de socavar el orden patriarcal moderno. Así, en su ensayo dedicado a la poesía de Palés Matos, observa que

el ritmo también deviene metáfora: es danza y danza liberadora. Los versos de «Majestad negra» son dignos herederos del «Son de la Ma Teodora», que [...] cimarronea el trabajo forzado hasta hacerlo baile gozoso. [...] Como la Ma Teodora, Tembandumba subvierte el esfuerzo del trabajo manual convirtiéndolo en ritmo, en celebración jubilosa.

LÓPEZ BARALT, 1997: 30

En cambio, para Aníbal González, el ingenio de Palés Matos es el lugar del encuentro y fusión entre dos culturas, entre tecnología y religión, es el lugar donde se materializa la simultaneidad de múltiples temporalidades¹⁰:

El ingenio transforma la noción blanca del tiempo como una progresión lineal y secularizada, en una noción cíclica vinculada a los ritmos de la producción azucarera. [...] La expresión cultural por excelencia de esa síntesis, de ese engranaje de ciclos y ritmos, se encuentra en la música y en el baile afroantillanos: la música marca el compás del tiempo litúrgico, sagrado, de los negros, mientras que el baile imita en sus gestos los movimientos del cuerpo al trabajar en el proceso de producción azucarera.

GONZÁLEZ, 1993: 291

¹⁰ Por cierto, tan característica –según Octavio Paz (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967), Néstor García Canclini (*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990) o José Joaquín Brunner (*Cartografía de la modernidad*, 1995)– de la modernidad latinoamericana.

Solo Kutzinski quiso ver lo que obviaron los otros críticos: que la mujer negra no solo es representada exclusivamente como el objeto de una erotización exacerbada y disponible para todos, sino que también el autor parece olvidarse de que ella, en tanto trabajadora, es asimismo objeto en la relación de dominación de la cual dependía la producción azucarera¹¹. Como señala el haitiano René DEPESTRE (1985: 72),

[t]rabajadores africanos –negros inventados por la economía de la plantación– tomaron la forma de una mercancía, igual que el azúcar, el café, el algodón, un sillón de caoba o una mula... fueron a la vez productos en el mercado, instrumentos de producción, productores de mercancías, reproductores de mercancías.

De hecho, lejos de ser un signo de resistencia, el cuerpo voluptuoso de Tembandumba entra en el circuito de la producción azucarera: al ser articulado a partir del irrefrenable estado de excitación que define a la lógica capitalista del deseo, el cuerpo-trapiche de la mujer negra se convierte, como quisiera Gilles DELEUZE (2005: 339), en uno de los engranajes de la «formidable máquina deseante» del capitalismo. Los alcances de la tecnología supuestamente producen un goce, una sensación de libertad y felicidad natural que le hacen olvidarse de su condición de trabajadora alienada.

A diferencia de Palés Matos, Nicolás Guillén nunca escamoteaba las duras realidades del negro en la Plantación, pero además de denunciar su sometimiento, su sujeción al cañaveral¹², quería, como observa BENÍTEZ ROJO (1989: 119), «impregnar a la sociedad cubana con la libido del [negro]», mostrar «el carácter revolucionario de la sensualidad negra que transforma los símbolos de subyugación en un deseo libre y vital» (1989: 120).

Ahora, este reclamo ideológico de la sensualidad, de una relación no técnica del negro con el universo, con el que se quiere legitimizar *Túntun*, *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo* como discursos de resistencia antihegemónica, no

¹¹ Kutzinski, de hecho, le objeta a Aníbal González la falta de descripción problemática de la mujer negra en el poema: “Aside from the fact that González remarks are in no way attentive to the almost invariably female gender of the dark bodies in which sugar production is so lyrically fused with dance, what goes entirely unmentioned, both in the poem and in its attendant critical commentary, is that this compatibility, or fusion, of technology with ‘natural’ religion is first and foremost, the result of slavery. The (false) analogy between the enslaved ‘body at work’ on the sugar mill and black religion or secular dance is significantly founded on a denial of the distorting, dehumanizing effects of slavery and technology combined. For a slave, working on the sugar plantation was hardly erotic, or only to a sadistic imagination for which the kind of violence inscribed in ‘suda que sangra’ would enhance sexual pleasure” (KUTZINSKI, 1993: 191–192).

¹² Es ejemplar, en este sentido, su poema «Caña» de *Sóngoro Cosongo*: «El negro / junto al cañaveral. / El yanqui / sobre el cañaveral. / La tierra / bajo el cañaveral. / ¡Sangre / que se nos va!» (GUILLÉN, 1974: 129).

es sino una inversión del «esencialismo que caracteriza el discurso identitario moderno» (MORAÑA, 2003: 264). Peor aún, en su práctica de resistencia a ser asimilado, el negrismo y no sólo el negrismo, sino también la propia *négritude*, al menos en su versión senghoriana, asimila, es decir ingiere de manera pasiva, el discurso racista, tal como ha señalado René MÉNIL (2005: 105): oponer a la razón instrumental del Occidente el «¡Siento y danzo, por lo tanto existo» no es sino repetir la imagen devaluada del negro destinado únicamente a la diversión, imagen que fue creada por el racismo blanco.

Es cierto que Nicolás Guillén advirtió los riesgos de empujar a los negros a la región de una alteridad absoluta y, de hecho, jamás se limitó a medir el valor de la negritud con el único rasero de la sensualidad, como solían hacerlo los poetas negristas blancos: Palés Matos, Tallet, Ballagas o Guirao. En el artículo «¡Negra, mueve la cintura!» (publicado en el diario *Hoy* en diciembre de 1941) se apresura a explicar: «El negro es, no hay que negarlo, ardiente y sensual [...], pero [...] nos parece excesivo honor atribuirle [...], como la única calidad de su espíritu, la calidad coreográfica; verle siempre el alma en los pies» (GUILLÉN, 1968: 22).

Sin embargo, no es menos cierto que tanto el negrismo blanco (de Palés Matos) como el negrismo negro o mulato (de Nicolás Guillén), aunque desde luego el primero con una intensidad mucho mayor que el segundo, fundan la cultura nacional afrocaribeña sobre la poética del cuerpo, sobre todo del cuerpo femenino. En esta negociación de identidades nacionales, realizada bajo la amenaza del (neo)colonialismo norteamericano, el cuerpo femenino negro y mulato se convierte en un instrumento de agresión para derrumbar la primacía de un orden vertebrado alrededor del alma y del conocimiento entendido como abstracción, como transcendencia del cuerpo (cf. RÍOS ÁVILA, 1993: 566).

Pero al buscar alejarse de un esencialismo se corre el riesgo de caer en otro, de signo contrario. De hecho, la existencia negra, y sobre todo la existencia de la mujer negra, es una existencia privada de escapar del cuerpo. En toda la poesía negrista, independientemente de la afiliación racial de sus autores, la mujer negra (o mulata) viene representada exclusivamente por sus atributos externos. Llama la atención su belleza fracturada y, al fin y al cabo, la artificialidad de su cuerpo que pasa a desempeñar las funciones que no ejerce el cuerpo blanco (portador de la razón), sobre todo la de la sexualidad exacerbada. Pues, ella, antes que nada, es un cuerpo apetecido. Al mismo tiempo, la exterioridad física en la que se configura la identidad racial implica que el sujeto femenino quede desvinculado de su circunstancia histórica concreta: ella es el cuerpo-símbolo nacional. Finalmente, el mismo pintoresquismo del principio africano que la encierra en una sensualidad salvaje, en una naturaleza lúdica y festiva (JÁUREGUI, 2008: 466), es el que reemplaza y oculta su dura realidad del sujeto explotado por las agro-industrias y compañías azucareras (neo)coloniales que operaban en el área, es decir oculta el hecho de que ella no es sino un cuerpo laboral.

Ante todo este despliegue de los cuerpos sexuados y racializados se nos impone la pregunta de Hélène Cixous: ¿dónde están ellas?

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London–New York, Verso.
- AYALA, César 1999. *American Sugar Kingdom: the Plantation Economy in the Spanish Caribbean, 1898–1934*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- BADIANE, Mamadou 2010. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Négritude*. Lanham, Lexington Books.
- BALLAGAS, Emilio (ed.) 1935. *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid, M. Aguilar.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH, Ediciones del Norte.
- BENJAMIN, Jules R. 1990. *The United States and the Origins of the Cuban Revolution: An Empire of Liberty in an Age of National Liberation*. Princeton, Princeton University Press.
- BRANCHE, Jerome 2006. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia, Missouri, University of Missouri Press.
- DELEUZE, Gilles 2005. *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pre-textos.
- DEPESTRE, René 1985. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana, Casa de las Américas.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto 1986. «América Latina y el trasfondo de Occidente». En: *América Latina en sus ideas*. Leopoldo ZEA (coord.). México, UNESCO – Siglo XXI, pp. 300–332.
- FOUCAULT, Michel 2005. *Historia de la sexualidad*. T. 1: *La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GARCÍA MÚÑIZ, Humberto 2005. «La plantación que no se repite: las historias azucareras de la República Dominicana y Puerto Rico, 1870–1930». *Revista de Indias*, Vol. 65, n.º 233, pp. 173–192.
- GATENS, Moira 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York, Routledge.
- GILMAN Sander L. 1985. “Black Bodies, White Bodies, Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *Critical Inquiry*, n.º 12, pp. 204–238.
- GONZÁLEZ, Aníbal 1993. «Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega». *Revista Iberoamericana*, n.º 162–163, pp. 289–300.
- GUILLÉN, Nicolás 1968. *Prosa de prisa*. Buenos Aires, Editorial Hernández.
- GUILLÉN, Nicolás 1974. *Obra poética 1920–1958*. Ángel AUGIER (compilación, prólogo y notas). La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- HOOBS, bell 1992. “Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace.” In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press, pp. 113–128.
- JACKSON, Richard L. 1976. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- JÁUREGUI, Carlos 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
- KUTZINSKI, Vera M. 1993. *Sugar’s Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, University of Virginia.

- LAURETIS, Teresa de 1993. «Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica». En: *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*. María C. CANGIAMO y Lindsay DUBOIS (comp.). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 73–113.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes 1997. *El barco en la botella: La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan, Editorial Plaza Mayor.
- MANZONI, Celina 2001. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- MÉNIL, René 2005. *Las Antillas ayer y hoy. Senderos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MOLLOY, Beth L., 1998. “Body Image and Self-Esteem: A Comparison of African-American and Caucasian Women.” *Sex Roles: A Journal of Research*, 111. http://www.findarticles.com/cf_0/m2294/n7-8_v38/20914081/print.jhtml.
- MORAÑA, Mabel 2003. «Borges y yo: Primera reflexión sobre ‘El etnógrafo’». En: *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericanas*. Carlos JÁUREGUI y Juan Pablo DABOVE (eds.). Pittsburgh, IILI, pp. 263–286.
- MORALES, Jorge Luis (ed.) 2004. *Poesía afroantillana y negrista. Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- MOREJÓN, Nancy 2005. *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- PALÉS MATOS, Luis 1978. *Poesía completa y prosa selecta*. Margot ARCE DE VÁZQUEZ (ed., prólogo y cronología). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PAZ, Octavio 1998. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PEDREIRA, Antonio Salvador 1988. *Insularismo*. Río Piedras, Editorial Edil.
- RÍOS ÁVILA, Rubén 1993. «La raza cósmica: identidad y cuerpo en Pedreira y Pales». *La Torre*, n.º 7, pp. 559–576.
- RIVERA CASELLAS, Zaira O. 1999. «Cuerpo y raza: el ciclo de la identidad negra en la literatura puertorriqueña». *Revista Iberoamericana*, Vol. 65, n.º 188–189, pp. 633–647.
- ROSE-GREEN WILLIAMS, Claudette 1993. “The myth of Black Female Sexuality in Spanish Caribbean Poetry: A Deconstructive Critical View”. *Afro-Hispanic Review*, Vol. 12 n.º 1, pp. 16–23.
- SCHWARTZ, Jorge 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- SEGATO, Rita Laura 2007. *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de política de la identidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- TABORSKA, Agnieszka 2007. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk, Słowo, obraz, terytoria.

Síntesis curricular

Agnieszka FLISEK, doctora en Humanidades (especialidad Estudios Literarios) por la Universidad de Varsovia (2003), egresada asimismo de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (estudios de doctorado) por la Universitat Autònoma de Barcelona (2003). Es profesora de literatura latinoamericana y teoría de la literatura en la Facultad de Filologías Modernas de la Universidad de Varsovia. Sus áreas de investigación más importantes son: la narrativa argentina e hispanoamericana contemporánea y las vanguardias literarias de América Latina. Está finalizando el proyecto «Literatura vanguardista cubana y argentina ante la experiencia de la modernidad» (tesis de habilitación). Desde 2006 dirige *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. Recientemente ha publicado: «El diario de un cínico (en dos partes): Sebregondi se excede y Las hijas de Hegel de Osvaldo Lamborghini». En: *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana*. Ed. Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren. Pittsburgh, The International Institute of Latin American Literature (2018); «Ideograma de la modernidad en el discurso de las vanguardias cubanas». *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. LX, z. 2 (2017); «Cinismo, ¡a las barricadas! El niño proletario de Osvaldo Lamborghini». En: *Cartografía del Limbo. Devenires literarios de La Habana a Buenos Aires*. Ed. Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler. Madrid, Editorial Verbum (2017).