

Cartografías de la negritud en la cultura uruguaya. Un *agujero* que discute el canon

Agustín Arias

Centro Regional de Profesores del Litoral

Luis Olivera

Centro Regional de Profesores del Litoral

Resumen

Entre las distintas opciones que se despliegan, a propósito de centenarios y conmemoraciones, las escrituras negras, menoscabadas y desplazadas del canon literario uruguayo, ofrecen un campo fértil para aproximaciones críticas. Desde la reivindicación de intelectuales como Vicente Rossi o Ildefonso Pereda Valdés hasta la relectura de las innumerables publicaciones periódicas dedicadas al tema, la negritud conforma una dimensión que interpela la oficialidad cultural y la lectura formateada por la tradición. Indudablemente, hay hechos insoslayables que signan la cultura afrouruguaya en su carácter socio-histórico. Las viejas canciones de la oralidad africana, su traducción (en múltiples formas como el candombe) a la dicción criolla son aspectos que constituyen y vertebran el análisis que el presente artículo desarrolla.

Palabras clave: negritud - cartografía - contracanon - poesía - Ildefonso Pereda Valdés.

Cartographies of Blackness in Uruguayan Culture. A *Hole* that Discusses the Canon

Abstract

Among the different options that are displayed, regarding centenaries and commemorations, black writings, undermined and displaced from the Uruguayan literary canon, offer a fertile field for critical approaches. From the vindication of intellectuals such as Vicente Rossi or Ildefonso Pereda Valdés, to the rereading of the innumerable periodical publications dedicated to the subject, blackness as a dimension that challenges cultural officialdom and reading formatted by tradition. Undoubtedly, there are unavoidable facts that mark afro-uruguayan culture in its socio-historical character. The old songs of african orality, their translation (in multiple forms such as candombe) into creole diction, are aspects that constitute and structure the analysis that this article develops.

Keywords: blackness - cartography - counter-canon - poetry - Ildefonso Pereda Valdés.

El bozal negro o una arqueología descentrada

Si el color no hubiese sido un grave inconveniente para la canonización, monopolizada por el blanco, las dos terceras partes del santoral serían negras, por estricta justicia.

Vicente ROSSI (*Cosas de negros*)

En un examen somero de los programas de literatura, tanto en secundaria como en formación docente, se visualiza que entre las unidades impartidas en los distintos cursos, ninguna de ellas dedica un espacio, por mínimo que fuere, a las escrituras negras. Y, yendo más lejos, trascendiendo el lugar programático que (por omisión) ocupan, el *signo* puede ser leído como un dato que sobrepasa la mera dimensión curricular e interpela las esferas ética y política de la enseñanza.

Entendemos por *escrituras negras*, aclararlo es de orden, aquellas creaciones o manifestaciones textuales que, independientemente del carácter racial de su autor, abordan temáticas propias de la cultura afrodescendiente. La categorización en sí (no lo desconocemos) anida un problema, que será revisitado por autores de la talla de Frantz Fanon, en textos como *Piel negra, máscaras blancas* (1952/2009): ¿Qué implica hablar y *ser hablado* por Otro? ¿Es legítimo que un autor blanco trabaje asuntos propios de la cultura afro? Estas preguntas, sin embargo, no invalidan nuestra concepción de la cultura como campo dinámico, que, lejos de *ghettizar* al negro, acotándolo al valor de una pieza cuasi museística, lo integra dentro del crisol cultural propio de lo criollo, entendido como cristalización del mestizaje, siempre expuesto al devenir histórico-social.

Por contraste, y en relación con lo anterior, nuestra mitología nacional se cimenta a partir de una exhaustiva lectura del género gauchesco, entendido como gesto inaugural y marca identitaria de lo uruguayo. Estas genealogías pueden ser como mínimo debatidas, sobre todo si tomamos en consideración el flujo migratorio, iniciado a fines del siglo XVIII, que singulariza a la geografía rioplatense. Josefina Ludmer (1988/2000), en la introducción a *El género gauchesco*, admite que el mismo título de la obra pudo exhibir las tres variantes que se desprendieron en las literaturas del nuevo continente. Lo indígena, lo criollo y lo negro configuran una tríada indisoluble a la hora de pensar la región, en lo cultural, en lo político, en su ritualidad. La tarea de recuperación de Vicente Rossi¹ (1926/1958) en *Cosas de negros*, luego de dos capítulos iniciales en los que se perfila una relatoría mítico-histórica (y, valga decirlo, teológica) de la figura del negro en Uruguay, alude precisamente a su incidencia dentro de las agrupaciones sociales y políticas encargadas de la liberación colona. En tal sentido, el negro sigue extraviado en el devenir histórico, ausente en sus símbolos, relegado al semblante legendario de un Ansina cebador de mate y adlátere, siempre anexionado al héroe blanco y su ostracismo.

En la misma idea de construcción de nacionalidad se asienta el gesto político explícito; la voz de los subalternos es un elemento constituyente de los edificios narrativos, en permanente tensión semiótica. Primero fue Bartolomé Hidalgo el encargado de dar voz al criollo, cristalizado en el prototipo gaucho, su mestizaje y su barbarismo, que ponían en tela de juicio el estatuto de lo literario como tal. Asimilada a las narraciones o crónicas, también a la épica, la gauchesca informa de las guerras de independencia ya desde su mismo origen, siendo contemporánea a los hechos. El caso de lo indígena en Uruguay es un tanto diferente, en cuanto forma parte de un rescate intencional y pensado, *a posteriori* de la raza perdida. Lo «negro», categorización aún poco clara y en disputa, es, en principio, una suerte de síntesis de las dos vertientes antes mencionadas. Si bien fue partícipe en primera línea de las guerras de independencia,² no tuvo su correlato en el plano mítico-narrativo más que como una pervivencia espiritual: presencia que tiñe la atmósfera sin efectos concretos, sombra contorneada —subyugada siempre— por el protagonista blanco, *amo* (o *amito*) de la historia oficial.

1 Nacido en 1871, fue un periodista, escritor y editor uruguayo. Vivió gran parte de su vida en Córdoba, Argentina, ciudad donde desarrolló una labor intelectual poco reconocida en su tiempo. Interesado por la figura del gaucho, lo criollo y el mestizaje, analizó, de manera inaugural, en *Cosas de negros*, la cultura afrodescendiente en el Uruguay.

2 Los distintos autores que abordan el tema son enfáticos a la hora de remarcar la participación de los negros en el campo de batalla.

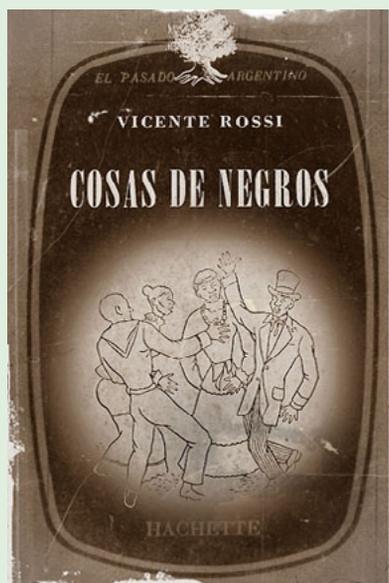


Figura 1. Portada de *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (1958)

La tesis del ensamble del negro dentro de la ficción patria apunta justamente a lo mismo. El negro integra (o al menos se pretende que lo haga) un relato idealista, ocupando los dominios de cierto misticismo no matérico, que reside subrepticamente en la conciencia colectiva. Este sobrentendimiento, que expatria al negro de las acciones tangibles, es el mismo que lo colocará fuera de la posterior mito-praxis nacional, donde el olvido de los programas de Literatura no es sino otro síntoma simbólico más. Los negros africanos desconocían su propia lengua, de no ser por una mnemotecnia instintiva que producía frases extrañas, cacofónicas e incomprensibles, que les granjearon el mote de *bozales*, por su incapacidad adaptativa a la dicción del Plata. *Bozal* equivale al barbarismo con el que los griegos consignaron a sus vecinos foráneos: comienza, siempre, en la disonancia lingüística, en el registro Otro, devenido otredad demoníaca y *oscura* (que las diferentes nomenclaturas ponen de manifiesto), cuando no en solecismo o variación semibárbara. Vicente Rossi —a propósito de lo anterior, y muy en sintonía con la caracterización que, en *Vidas secas*, Graciliano Ramos (1938/2018) hace de su héroe analfabeto Fabiano— sostiene:

Parece que esta raza, secuestrada y sometida a las torturas de la esclavitud, se hubiese idiotizado perdiendo hasta la noción de lo que fué. Y es de creerlo así, porque el hombre negro, en estas tierras: de hombre, la figura; de fiera, la fealdad. Discurría como un niño y obedecía como un perro (1926/1958, p. 40).

Indagando en sus orígenes, si pensamos en Bartolomé Hidalgo como una especie de Adán —en palabras de Borges— de la poesía gauchesca, Francisco Acuña de Figueroa es, análogamente, una figura incuestionable y prístina, en tanto es el primer autor interesado en integrar lo negro como sustancia literaria, en sus diversas tonalidades. Esta ligazón, la dinámica cultural representativa del negrismo en nuestro país, su muestra escrita y canonizante, no dejan de ser periféricas y circunstanciales. La constante asociación con lo caricaturesco parece ser cifra de esta inferioridad.

La valía del enfoque de Vicente Rossi se modula mediante un tándem mítico-cultural, identitario de una raza que rebasa la mera contingencia histórica o las abreviaturas ramplonas de una época. En esta línea es insoslayable el aporte que realiza Ildelfonso Pereda Valdés, como autor preocupado y ocupado por las múltiples facetas del asunto, trazando horizontes analíticos múltiples: el negro y la discriminación social soterrada en nuestro país, la antropología negra, lo negro y su ancestralidad, el negro como actor político.

Estos nodos o puntos de inflexión demarcan la conceptualización reflejada en el título de este trabajo. Si bien hay un extenso recorrido teórico que aborda el término (Pascale Casanova (1999/2001) en *La República mundial de las Letras* o Barbara Piatti, Anne Kathrin Reuschel y Lorenz Hurni (2009) en *Literary Geography or How Cartographers Open Up a New Dimension for Literary Studies*, por mencionar dos de los ejemplos más significativos), aquí lo reelaboramos de manera libre, siendo conscientes de lo subjetivo de algunas elecciones, que un trabajo

más extenso podría poner en cuestión. De este modo, la *cartografía* esgrimida a lo largo del trabajo no busca dibujar un mapa exhaustivo ni totalizante, sino recorrer líneas de fuerza particulares.

1. En busca del origen mítico

Basta atacar una cuerda para que todas las otras cuerdas con igual tensión suenen (por vibración simpática, o sea por analogía), sin que estas cuerdas hayan sido tocadas directamente.

Marius SCHNEIDER (*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*)

¿Cuáles son las principales variables que deben ser tenidas en cuenta en el análisis de las literaturas que nacen de la oralidad? Es indudable que la exégesis del género gauchesco, por ejemplo, parte de la relación que el docto-escribiente establece con la cultura Otra. Más allá de la expresión disruptiva que supuso en una primera etapa histórica, la gauchesca pasó a integrar el corpus teórico oficial de las regiones rioplatenses. Matizada, corregida, prevalece (*grosso modo* y en una lectura generalista) el tono y la entonación que caracteriza a *La vuelta de Martín Fierro*: el gaucho debe ser civilizado e integrado (con sus respectivos afeites) al orgánico y homogeneizante patrimonio cultural. Presente en las fiestas patrias, como insignia y espejo, el gaucho y lo gauchesco perviven en el imaginario colectivo. Ahora bien, ¿qué ocurrió con las tradiciones negras durante esta síntesis histórica? En una semblanza general, imaginamos que los autores que se abocaron al rescate de lo negro sintieron una suerte de cercanía emocional por un fenómeno cultural que supera las fronteras de la patria nacional y la sensibilidad media de la que es portadora.

Acercarse a lo negro es acercarse a la derrota, al exilio (y al insilio), es pensar, al mismo tiempo, el acaecimiento social y cultural que los expulsó a la miseria y la pobreza. Tal imaginación emotiva es la que plasma el relato que realiza Vicente Rossi sobre la génesis —prometeica— del candombe. Rossi no es, a este respecto, un mitógrafo acotado al acopio de información: desbordando los cotos del recopilador racional y racionalizante, su prosa *baila* (el ensayo se ralentiza, adquiere ritmo y sintonía) al compás de los hechos. No se limita, en definitiva, a la mera crónica, por el contrario, estructura un relato que, en su asidero histórico, dilucida aquellos gestos rituales que remiten tradicional y trascendentalmente a un paraíso perdido, a ese estadio original ignorado:

La canción de la cuna!... La danza de la raza! No saben cómo ha sido. No saben si antes de ese instante las hubieran recordado si les hubiesen hablado de ellas. Han venido de muy lejos. Traen sonrisas de la temprana edad en que fueron aprendidas; traen recuerdos del suelo, de la choza, del Sol! La canción de la cuna... ¡que arrulla los primeros sueños, que fortalece las primeras ilusiones, que consuela en la vejez! La danza de la raza... —que es la voz del terrón nativo, que es la bandera en sílabas armónicas (Rossi, 1926/1958, p. 56).

Cuenta Rossi que las progresivas licencias de los amos blancos contribuyeron en la constitución de reuniones de negros que, en un principio, no pasan del divertimento y la frugalidad. De súbito, un portavoz superracional (la conciencia burguesa más ilustrada querrá significarlo, *a priori*, como irracional en toda regla) eleva un grito místico que estira el cordón espiritual que hila a los negros, entre ellos mismos y para con un rito aparentemente perimido. Toda una raza bulle en un baile intuitivo. No importan el histrionismo, los aspavientos ni los vuelcos corpóreos, tampoco el ritmo, que se perfeccionará con el tiempo. Interesa lo reconquistado del movimiento desusado, el mismo que forjó la tragedia ática a partir de la danza de Icaro en torno del macho cabrío, según lo escrito por Roberto Calasso (1988/2019) en *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Tragedia griega y recuperación del candombe se parecen incluso por sus alcances simbólicos: en la coreografía se aloja el dios y la visión de una liturgia arcana; en la vid dionisiaca y en el tambor, el origen.

2. En busca de los textos

La historia de la literatura es la historia del alma humana: cómo viven, cómo piensan, cómo se hacen conocer los hombres. Donde hay un pueblo organizado, habrá un fenómeno literario que lo exprese. Tradición oral o letra impresa, todo cuanto constituye el lenguaje peculiar de una colectividad, su creación más genuina, su manera entrañable de moverse en las ideas, el modo bello de contar lo propio, ya es literatura. Todos los pueblos la tienen: grande o pequeña, ilustre o desvalida.

Fernando DÍEZ DE MEDINA (*Literatura boliviana*)

La busca de textos, acción que delimita este apartado, atañe a una pesquisa investigativa abocada a la selección de los poemas, aunque también se relaciona con el concreto contacto con ellos (lo que de algún modo aquí nos interesa). Al introducirnos un poco más a fondo en la cuestión, procuramos dar con autores poco conocidos, no fijados por el canon, que creíamos, intuitivamente, debían existir. Son conocidos los ejemplos de aquellos pensadores y agitadores culturales que trataron de difundir la importancia de la negritud. Tanto Pereda Valdés como Vicente Rossi, en este sentido, están presentes en nuestro imaginario colectivo. El primero publicó los que acaso son los poemas más representativos y actualmente relacionados con el tema, que, hechos canción, accedieron a un público masivo. *La ronda catonga* (que describe una danza propiamente africana que, integrada en el contexto sociocultural rioplatense adquiere tonalidades jocosas y juguetonas) es posiblemente el caso más emblemático, popularizada por la versión de Alfredo Zitarrosa. En el otro extremo, pueden ser ubicados aquellos textos que por su difícil acceso se encuentran casi perdidos, en el peor de los sentidos, olvidados. Advertimos, al inicio de este artículo, la poca preocupación que el sistema educativo le brinda a este asunto. De la mano de esto, y en correspondencia directa, son visibles las inexistentes revisiones editoriales dedicadas a las escrituras negras.

La irresuelta tirantez entre lo canónico y lo marginal ha sido caldo de cultivo para ciertos proyectos editoriales que se piensan al rescate de un costado literario obliterado por los mismos flujos de la cultura oficial. Las escrituras negras, a las que hacemos referencia, pueden ser emparentadas con otras, hoy por hoy conocidas y reconocidas. Pongamos por caso (y de manera arbitraria) las recientes reediciones de Pedro Piccato, Humberto Megget o José Parrilla, con la salvedad, como decíamos, de que estos ejemplos ya cuentan con un nombre propio y un peso específico en ese devenir histórico-literario en continua reformulación. La literatura como fenómeno expandido, tal y como la concebimos, va todavía más allá. Las escrituras negras amenazan ese coto estético que el canon consolidado históricamente diseña; aun en sus manifestaciones más acomodaticias, aun en sus interrupciones, cristalizadas en aquellos casos ya pasados por un tamiz sincretista: inicialmente corridos y cuestionadores del *centro*, luego integrados como un eslabón más de la periodización.

Entre los escasísimos ejemplos que apuntan a la reivindicación de autores dedicados a estos motivos, encontramos la *Antología de poetas negros uruguayos*, basada en otra del mismo nombre, de Alberto Britos Serrat, editada en 1990. En ella se reúnen escritores que, en un principio, y de acuerdo con las apreciaciones de Pablo Rocca (2002) en «Las orillas del Ultraísmo», podemos situar dentro de una etapa heterogénea que bebe de un Modernismo tardío, de un Sencilismo en ascuas y ve afianzarse a la llamada generación del 30. Con estéticas disímiles, aparecen Pilar Barrios, Juan Julio Arrascaeta, Carlos Cardozo Ferreira, Isabelino José Gares, Santos Zapata Alaníz, José Roberto Suárez, Clelia Núñez Altamiranda, Manuel Villa, Rubén Galloza, Jorge Emilio Cardozo, y otros más recientes, puede que más cercanos al público lector, como Macunaíma, Ruben Rada o Luis Pereira Severo.

3. En busca de una nueva sintaxis

No podemos trazarnos una regla general de la belleza o un modelo, como hacían los clásicos.

Ildefonso PEREDA VALDÉS (*Ideario*)

Acaso una de las características más sobresalientes del negrismo en Uruguay sea su fuerte impronta periodística, esto es, la obstinada creación y emisión de diarios y revistas que, si bien subterráneas y de escaso sostenimiento en el tiempo, se presentan como traza de una tradición que busca revelarse y que cuenta, por su parte, con importantes intelectuales en desarrollo. Vaya como ejemplo *La Conservación*, publicación de 1872 que marcó un precedente que, con otros matices y entrado el siglo XX, retomará *Nuestra Raza*, entre otras. Numerosos son los ejemplos de estudios sociológicos, ya desde el mismo Pereda Valdés, que indagan en la exclusión racial sufrida por los negros. Todas las líneas editoriales apuntan en la misma dirección: la conformación de una identidad, cuando no la identificación colectiva, la gesticulación individual sostenida por una comunidad. Del mismo modo, el llamamiento, la arenga, la igualación del sujeto poético con el receptor, forman un tópico inaugural de la poesía moderna. La democracia occidental y liberal es cantada en *Hojas de hierba*, plasmada en el sujeto anónimo, al mismo tiempo único y universal, que se funde en un *Ê* total.

La *quetización*, el establecimiento de un *adentro* y un *afuera* se entiende como una necesidad coyuntural. Los versos iniciales, programáticos y panfletarios de «Hermano negro», de Carlos Cardozo Ferreira, ponen de manifiesto esta voluntad fraternal, que no es necesariamente plácida o amena, sino que adquiere tinturas malditas:

Encerrémonos en nosotros
hermano negro
y bebamos nuestro vino,
en afán de evadirnos
de toda hostilidad.
Hermano negro
el vino es bueno
y para nosotros
blasfemar es malo,
y las ansias
nos enferman de impotencia
al quebrarnos
en nuestras vidas sin ecos.
Hermano negro...
tu que no envidias
tienes voz para el canto
que alimenta el alma
y nos hace atávicos.
Encerrémonos en nosotros
hermano negro...! (1990, p. 13).

El *encierro*, traducido en una suerte de insilio, de reconcentración o repliegue hacia aquellas condiciones materiales y sociales que los arrastran a las comunas, conventillos y quilombos, toma en los versos antecitados ese carácter de canal ritual. El rito, como metonimia de lo indecible, es siempre hermético, cerrado en sus propias prácticas, inherentemente endogámico. Cualquier alusión que refiera a lo negro ha de pensar lo limítrofe, lo territorial, la *línea de color* que separa y une. La ligazón es primeramente religiosa, azarosamente performática. La crónica que imagina Vicente Rossi describe con maestría este acontecimiento, que señala una inflexión: lo que una vez fue un hecho religioso, repetido en el tiempo y vuelto ritual, corre el albur de oficializarse en festividades institucionalizadas, reducidas a meras caricaturas folclóricas, a simples mecanismos vacíos, vuelco teorizado en más de una ocasión por Daniel Vidart.

Ese encierro, respuesta social, canto contestatario y liberador, está presente en el inicio mismo del mito dionisiaco. El vino, nacido de la muerte, encubre un ritual que interrumpe la temporalidad lineal, que quiebra cualquier ordenamiento lógico. Cronología rota y suspendida, relativa a esa comunión atemporal difícil de transmitir o de definir en la inmanencia de un acto político. El negro, bajo los influjos de ese vino cuasi sacro, baudelairiano y festivo, pone de manifiesto su socialización trunca, compuesta según la idea del *bozal*, como silenciamiento impuesto, como imposibilidad de proyección, que el sujeto poético y su intención panfletaria intenta discutir, siendo consciente («blasfemar es malo») de su nulidad, de su insuficiencia.

4. En busca de una posible genealogía



Figura 2. Portada de *Antología de la poesía negra americana*, de Idelfonso Pereda Valdés (1953)

En vértices inhóspitos de la mitología nacional habitan personalidades que son, en muchos aspectos, piedras basales de nuestra cultura. El reformismo uruguayo de principios del siglo XX termina de cuajar en el tópico remanido de «Suiza de América», y llega a su *sumum* con la segunda copa del mundo, capitaneada por un caudillesco Obdulio Jacinto Varela, apodado épicamente y enfáticamente como «Negro Jefe». No es casual que la corrección política de lo uruguayo, así concebido, aglutinara, *encontrando* un lugar en su imaginario deportivo y cultural, a la raza negra. Las letras, en este sentido, son una dimensión ineludible desde donde observar este cruce: Juan Delgado, José Leandro Andrade e Isabelino Gradín, famosamente retratado en el poema de Juan Parra del Riego, que desde su título, *Polirrítmico dinámico a Gradín*, contiene muchas de las caras de la negritud políticamente admitidas y aplaudidas, son el paradigma de la destreza física puesta al servicio del espectáculo. Aunque la exclusión social siguiera inamovible, los negros, desde el mismo germen de la nacionalidad, se constituían como un núcleo duro insoslayable.

«Ansina no es un mito ni leyenda / Es raza pura, y más pura lealtad / Es pedazo de pueblo en rebeldía / Que busca, sin descanso, libertad» (Núñez Altamiranda, 1990, p. 20). Con estos versos, la pintora y poeta, nacida en Montevideo en 1906, Clelia Núñez Altamiranda reestructura una genealogía hasta el momento delineada en virtud de ciertas escisiones higiénicas, que diagraman una historicidad que, teniendo al mito como piedra de toque, se condensa finalmente en motivos sociales disminuidos, «suavizados», amoldados al dispositivo liberal-blanco-burgués. Resulta interesante preguntarse por la acepción que Núñez Altamiranda ataca del mito, que así leído abandona su estatura de relato sagrado para transformarse en una praxis con-

trahecha y hueca, que adolece de potencia real. Inevitablemente, cada autor que emprende la labor de *hablar* sobre lo negro siente la necesidad de poner en entredicho las estructuras en vigencia, tal y como lo afirma Fanon (1952/2009): «El negro evolucionado, esclavo del mito *negro*, espontáneo, cósmico, siente en un momento dado que su raza no le comprende» (p. 46). La pulsión de liberación, uno de los puntos neurálgicos de la poesía negra, articula siempre ese movimiento doble que suscita lecturas endógenas y exógenas, que combaten la unicidad de la nación: la estirpe que se inaugura con Ansina es un «pedazo de pueblo en rebeldía», un distrito que no se alinea con los parámetros homogéneos del concepto patrio.

En el centro de estas disquisiciones se hallan las innumerables publicaciones periódicas que poblaron los primeros lustros del siglo XX, una de ellas fue *Bahía-Hulan-Yäck*, de Manuel Villa. Nació en la isla de Cabo Verde alrededor de 1915 y vivió desde muy pequeño en nuestro país. Marcado por el activismo político, viajó por Brasil y Uruguay dictando conferencias y organizando mítines con la intención de poner al desnudo la discriminación social en sus múltiples carices. No es gratuito que dedicara uno de sus poemas más célebres a la figura de Angela Davis; lo internacional y lo local, siempre que se trata de la negritud, están en permanente interacción:

Tu ideal social, contraría la negrofobia, es maestra de una nueva sintaxis...
 Rebosante de bonidez, galanura física,
 No eres vestido de moral aparente.
 Poema corpóreo entre las venas,
 Tus lectores no pudieron llevarte
 A la fiesta de las emociones normales... (Villa, 1990, p. 22).

Frantz Fanon (1952/2009) dedica todo un apartado a la conceptualización que asocia lo racial con el lenguaje. El sometimiento es, en primer término, paralelamente físico y simbólico: se sojuzga lo material, la voz, el alma y el cuerpo. Al celebrar a una activista y filósofa negra, se pone en cuestión el acallamiento del negro bozal. En los primeros versos sale a la luz la maestría de esa «nueva sintaxis» con la que lee y actúa en el mundo Davis. Ese *nuevo lenguaje negro*, de hondura metalingüística, de profunda conciencia de la pragmática, se despoja de las vestiduras poéticas blancas, así como también de los marcos conceptuales que la fraguan. La *línea de color* nos plantea otras interrogantes: ¿negros y blancos deben escribir bajo el mismo registro literario? ¿Cómo ha de ser la literatura negra, que comienza tangencialmente a ser teorizada? ¿El problema concierne solamente a una cuestión de idioma? ¿Es traducible, *stricto sensu*, la poesía negra? La autenticidad moral y la congruencia estética de la imagen de Davis son rescatadas por Villa al reafirmar sus férreas convicciones éticas y cómo estas no pueden doblarse ni divorciarse del sentido mismo de la palabra. *Ethos* y *logos* se fusionan en una reflexión inopinada, que tiene como médula la conjunción entre la forma y el fondo, que también es pensada por Fanon cuando habla de la tez negra y de la mascarada blanca:

En vez de nadar en las piscinas
 Que laxan la ética,
 Sintiendo el grito socio-morfológico,
 Empuñaste el fusil de la fonética,
 La pluma, el libro.
 Temida por tu bisturí intelectual,
 Con maldad de petardo,
 Hicieron la bomba inmotivada
 De una acusación (1952/2009, p. 23).

El tópico se resignifica, actualizándose en la circunstancia. Nacido de la misma épica, las armas y las letras (*sapientia et fortitudo*) dialogan de manera tensa e interpelan la extensión pública de todo discurso. El primer fusil para toda liberación racial debe nacer de la voz como arma social, del libro como un desprendimiento natural de fuerza incontrolable, «bomba inmotivada».

De modo peculiar, puede leerse en el poema de Villa la alusión a Estados Unidos como un jardín zoológico de especies buenas y bravas, esencialmente variopintas. Así como se encuentran personajes del mundo intelectual y filosófico como Davis, moran esa misma fauna agentes del espectáculo, ujieres del mundo mer-

cantil. Esta faceta es la que se pone de relieve en la *Oración por Marilyn Monroe*, de Ernesto Cardenal, reverso de otro poema, menos sonado, de Ildefonso Pereda Valdés, titulado *A Josefina Baker*.

5. En busca del primer rescatador

Se ha mencionado el quehacer de relevantes personalidades que se empeñaron en rescatar la importancia de la negritud en el devenir histórico-cultural de nuestra nación. Esta disposición parte de un involucramiento total con la causa, de la que seguramente el mejor representante sea Ildefonso Pereda Valdés. Nació en Tacuarembó en 1899, realizó una infatigable labor intelectual en aras del salvamento y de la problematización de la cultura afroamericana en nuestro país. Tempranamente, en 1926, publica *La guitarra de los negros*, a la que luego seguirán *Raza negra* (1929), una muy valiosa *Antología de la poesía negra americana* (1936), y numerosos ensayos como *El negro rioplatense* (1937), *Línea de color* (1938), *El negro americano* (1938) y *Negros esclavos y negros libres* (1941).

Si bien su obra no ha ocupado el lugar que merece, publicaciones como la de Rodrigo Viqueira (2019), *Negrismo, vanguardia y folklore*, tal vez sirvan como puntapié para nuevas lecturas, más sistemáticas, que procuren rescatar su valor como creador, pensador y agitador cultural. La fecha de su nacimiento, por otra parte, lo posiciona como una *bisagra* en el devenir conceptual de la cartografía de la negritud en la cultura uruguaya. Refiriéndose a los autores ocupados del tema y subrayando una periodización esquemática que va del siglo XIX al XX, Alejandro Gortázar expone: «Los primeros desarrollaron un “estilo blanco” acorde a las estéticas dominantes pero ciego a las cuestiones raciales; y los segundos la “negritud”, un discurso de afirmación y orgullo de la afrodescendencia» (2012, p. 124). Esta toma de conciencia de la importancia del negro como sujeto histórico parte de la (re)creación genealógica y épica de su cultura. Tal móvil creemos que está en el fondo del poema «*África*», de Pereda Valdés, extenso texto que, haciendo uso del verso libre, canta y celebra whitmanianamente la progeie virtuosa de la raza:

Continente de ébano pesado como la pata de un elefante,
Los vientos traen tu calor sofocante hasta las playas americanas
como los buques negreros traían cargamentos de negros (1929, p. 5).

«*África*», como poema liminal, se despega del resto de los textos que se reúnen en *Raza negra*. Su estilo, quizás un desprendimiento del vanguardismo, laxa el tono y la cadencia de los textos que siguen, directamente conectados con la canción tradicional, determinada por lo rítmico y decididamente oral. A su vez, funciona como pórtico de entrada y declaración de intenciones poéticas: África será esa Arcadia, punto de partida y de llegada donde converge una multiplicidad ausente leída desde el canon occidental:

Ciudades del Congo con nombres sonoros:
BOUMBA, ZONGO, BONDO, BANBILI
YALOUNGA-OUANDA-BANGASSOU
hipopótamos lamentándose en el claro de luna
en los ríos que corren a cien kilómetros por hora.
Selva ecuatorial,
hangar de la naturaleza,
bóveda verde cobijando pájaros,
catedral de rugidos
donde todas las cosas simulan espíritus.
(...)
Un «mousoungou» te canta Africa:
continente pesado como la pata de un elefante,
enmarañado como la melena de un león,
oloroso como una taza de café paulista (pp. 7-8).

Esta última estrofa, que cierra el poema, enlaza y pauta el resto del libro, confluencia de creaciones propias y traducciones que redimen el cancionero africano. El «mousoungou» que canta es el innominado rescatista, el trovador que opera como enlace en el descubrimiento de lo Otro, región signada por lo hetero-

géneo: lo africano es lo árabe, es la religión desconocida y salvaje, pero es también la colonia, el café paulista, el «África inglesa, / con sus “bungalows” y su olor a whisky y su tabaco Virginia / sus “cotagges”, su “tennis” y sus “cocktails”» (p. 8).



Figura 3. Ildefonso Pereda Valdés

El *cocktail* es fusión y mezcla, transparente agitación y movimiento. Esa tradición vital es la que caracteriza a poemas como «Tristezas de la tabla de lavar», donde a la negritud como tema, como otra capa desigualitaria más, se adiciona la condición de la mujer, subyugada y sometida al hombre violento (blanco y negro por igual). La textura poética descansa en un anonimato conocido, en un accionar cotidiano propio de lo hogareño, no como el lar cálido y de cobijo, sino como ese sitio hostil y doloroso en el que desaguan todas las violencias:

Ah! vida perra, vida de negra,
 recuerdo triste de oldplantation,
 negro borracho llega cantando,
 mucha alegría ¡con gusto a gin!
 Todos los días: everyday.
 Oh! negra vieja, lava la ropa blanca
 para el amito que paga mal;
 tu marídito, negro borracho,
 te pega fuerte: chás, chás, chás, chás.
 Todos los días: everyday (1929, pp. 23-24).

El *yo poético* de *Raza Negra*, tomado en su integridad, almacena una serie de memorias individuales que, puestas en palabra, logran una envergadura universal. El «everyday» que cantan las negras lavanderas, junto a esa melancólica «oldplantation», reconstruyen un pasado biográfico singular, pero a la vez compartido: lo individual y lo plural se amalgaman en ese ritornelo cíclico y desesperanzado, que es también *kathársis*, canto purificadorio.

Lo melódico, columna vertebral de la poética de Pereda Valdés, tiene una doble magnitud. Por un lado, y hablando concretamente del poema anteriormente citado, lo que se canta vale como registro, pero horada las capas de la inmanencia más chata, es decir, es un recurso de la liberación, de la evasión de ese tiempo recto que no autoriza treguas, del puro trabajo. Y, en sintonía con esto, el compás musical de cada verso encuentra un eco en el sonido ancestral africano. La tabla de lavar es un elemento utilitario y sagrado, en tanto cumple una función dual: el «lavado de las penas» se sincroniza con el paisaje, al tiempo que la espuma y el jabón

suavizan la miseria de la vida. Un procedimiento similar puede leerse en otro poema suyo, «Canción del picapedrero», en el que el estribillo desanda la circularidad repetitiva de la acción que se realiza, condensando en su movilidad maquina una visible reflexividad que, al igual que en «Tristezas de la tabla de lavar», es una y múltiple:

Buen pica picapedrero
 con el buen pico en la mano
 parte mi vida en dos partes
 como piedra caminera.
 (...)
 Buen pica picapedrero
 en la mañana tu canto
 cuenta las horas que pasan,
 las horas pasan volando (1929, p. 17).

6. El trazado final de una cartografía

El trazado de una cartografía se equivale siempre con una intencionalidad política; los límites que supone, por otro lado, se alzan según la arbitrariedad de quien lo lleva a cabo. Lo electivo, entonces, inevitablemente deja por fuera otros abordajes, igualmente válidos. Abocarse en Pereda Valdés supuso, a este respecto, inclinar las lecturas y no ahondar en *otros comienzos*, puertas de entradas también posibles. El mismo Pereda admite en la presencia de Acuña de Figueroa a un ineludible iniciador, que aquí no tiene el espacio que debería. A lo mejor, la sátira del autor del himno nacional,³ lo negro y su dicción paródica, puedan tener un correlato periodístico en *El Negro Timoteo*, de intencionalidades políticas más socarronas y caóticas, menos asimiladas a la negritud como ya se la entiende en el siglo XX.

Lo anterior remarca lo subjetivo del encare, a la vez que destaca los distintos enfoques de una problemática poco visitada por la crítica, ora por voluntad propia, ora por la exigua circulación de los textos. Está claro que la lectura, el hecho literario como tal, abreva de fuentes interminables. Tanto desde la institucionalidad educativa como desde la industria editorial, parece no observarse la negritud como un nicho atractivo, digno de espacios curriculares y de reediciones. Con todo, debe ser realizado el inclito trabajo de espacios como *Anáforas*,⁴ sitio que, semejante a la biblioteca de Babel, resulta ideal en lo que respecta al trazado de nuevas e inusitadas cartografías literarias.

Referencias bibliográficas

- Britos Serrat, A. y Galloza, R. D. (1990). *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Calasso, R. (2019). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1988).
- Cardozo Ferreira, C. (1990). Hermano negro. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1999).
- Díez de Medina, F. (1953). *Literatura boliviana*. La Paz: Alfonso Tejerina.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal (Trabajo original publicado en 1952).
- Gortázar, A. (2012). ¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya? *Revista de la Biblioteca Nacional* 06/07: *Palabras sitiadas*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy>
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil (Trabajo original publicado en 1988).

3 Este acento contaría con el valioso agregado de resaltar el costado menos conocido y más vital de Acuña de Figueroa.

4 Ver anaforas.fic.edu.uy

- Núñez Altamiranda, C. (1990). Evocación de Ansina. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Pereda Valdés, I. (1929). *Raza negra*. Montevideo: La Vanguardia.
- Pereda Valdés, I. (1953). *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo: Medina.
- Pereda Valdés, I. (1979). *Ideario y antología (prosa y poesía)*. Montevideo: Ed. a mimeógrafo.
- Piatti, B., Reuschel, A. K. y Hurni, L. (2009). *Literary Geography - or how cartographers open up a new dimension for literary studies*.
- Ramos, G. (2018). *Vidas secas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (Trabajo original publicado en 1938).
- Rocca, P. (2002). Las orillas del Ultraísmo. *Hispanérica: Revista de Literatura*, 92, 21-48.
- Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette (Trabajo original publicado en 1926).
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela. (Trabajo original publicado en 1946).
- Villa, M. (1990) A Angela Davies. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Viqueira, R. (2019). *Negrismo, vanguardia y folklore*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.