

**“El negro se hizo música y habitó entre nosotros”: Antología crítica de poemas
negristas de Helcías Martán Góngora**

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Literatura

Presentado por:

Miriam Liliana Ospina Cardona

Directora:

Mg. Adelaida Fernández Ochoa

Escritora y docente de literatura

Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Universidad Tecnológica de Pereira

2015

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
1. PERFIL DEL POETA HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA	8
2. HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA EN LA LITERATURA COLOMBIANA	21
3. LAS TRADICIONES DE LA POESÍA NEGRISTA.....	39
3.1. FUNDACIÓN MÍTICA DE LA POESÍA NEGRISTA COLOMBIANA	40
3.2. EL NEGRISMO HISPANOAMERICANO	48
3.3 EL MOVIMIENTO DE LA NEGRITUD	67
4. “EL NEGRO SE HIZO MÚSICA Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS”: LA POESÍA NEGRISTA DE HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA	78
4.1. DANZA NEGRA.	82
4.2. MESTER DE NEGRERÍA.	100
4.3. FABLA NEGRA.	117
4.4. PAISAJE ÍNTIMO DEL NEGRO.	128
4.5. CULTO NEGRO.	135
CONCLUSIONES.....	149
BIBLIOGRAFÍA	156

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone contribuir al conocimiento de la poesía negrista del guapireño Helcías Martán Góngora (1920-1984), y brindar herramientas de contexto que permitan apreciar de manera más completa los valores estéticos que posee dicha poesía. Se ha hallado en el formato de antología comentada, con estudio introductorio, un vehículo eficaz para cumplir este propósito.

El punto de partida de este trabajo fue la constatación de la presencia, en la obra del escritor, de numerosos poemas que entraban en relación con la cultura afrodescendiente del litoral Pacífico, en el que él nació y creció. De este interés temático inicial se siguió el descubrimiento de que estos poemas estaban en el centro de su estética, y se inscribían de manera plenamente consciente en uno de los movimientos poéticos internacionales más interesantes del s. XX: la poesía negrista. Este movimiento poético estuvo representado fundamentalmente por poetas del continente americano que escribieron en su lengua materna, ya fuera el castellano, el inglés o el francés. Se caracterizó por su exploración de la identidad cultural afrodescendiente de las naciones americanas; por la renovación de la sonoridad de las formas populares tradicionales del verso, mediante estrategias originales en la marcación del ritmo; y por la denuncia de las condiciones de marginación, aislamiento y explotación que afectaban a las comunidades afrodescendientes.

El aporte colombiano a este movimiento poético internacional se ha reconocido parcialmente. Se ha hecho célebre el carácter precursor de la poesía del momposino Candelario Obeso, quien trató de dejar en ella testimonio escrito de la pronunciación del castellano y la mentalidad propias del campesino humilde de su región, medio siglo antes de la irrupción del movimiento negrista. Aunque este tipo de poemas sea sólo una de las líneas de la poesía negrista, en ella él es el precursor indiscutible. Ya en la época cumbre del movimiento poético negrista, de los años treinta a los cincuenta del s. XX, Colombia contribuiría con poetas que trabajaron otras posibilidades de esta poesía, como es el caso de sus dos mayores figuras, provenientes de las dos grandes regiones

afrodescendientes de su país: Jorge Artel, del Caribe, y Helcías Martán Góngora, del litoral Pacífico Sur.

La creación de los poetas vinculados al movimiento negrista dialogó con las reflexiones estéticas predominantes en el contexto internacional de la poesía y supo insuflarle a la denuncia social que sus temáticas suscitaban una cierta exploración vanguardista de la musicalidad y la imagen poética que la hizo interesante dentro de la historia de la poesía del s. XX. No puede confundirse, por tanto, el movimiento poético negrista con la poesía popular negra, de tradición oral, y alcances estéticos diferentes, que se había desarrollado como parte del folclor de las comunidades afrodescendientes durante los siglos precedentes.

El Pacífico colombiano estaba llamado a realizar su aporte al concierto de los movimientos poéticos negristas americanos, y lo realizó, en principio, a través del trabajo artístico de Helcías Martán Góngora. Desde la década del setenta, y hasta la actualidad, los estudiosos de las poesías negristas, como los citados en el capítulo 2 de este trabajo, Hortensia Ruíz del Vizo, Alfredo Vanín, Alain Lawo-Sukan, Arnoldo Palacios, Laurence Prescott, Hortensia Alaix de Valencia, Medardo Arias Satizábal, entre otros, han llamado la atención sobre la contribución que él ha realizado a la diversidad poética de su país con su poesía negrista, dedicada a ese “Humano litoral”, como tituló uno de sus libros, que enriqueció de experiencias su niñez y su juventud. Para muchos lectores críticos, sin embargo, el guapireño sigue pasando desapercibido, ya sea por subvaloración de la fuerza renovadora de su obra, o por simple y llano desconocimiento de la misma.

En cuanto a lo primero, resulta lamentable constatar que en las visiones panorámicas de la historia de la poesía colombiana, los aportes de los poetas negristas no son siempre atendidos. Es el caso de la influyente *Historia de la poesía colombiana: siglo XX*, de Juan Gustavo Cobo Borda, la cual no hace mención alguna de Helcías Martán Góngora, y a Jorge Artel le dedica solamente un breve comentario despreciativo:

La preocupación ya sea por el indígena o por el negro alimentaban una producción literaria que subordina la validez estética a la reivindicación

social, en tantos casos apenas esquemática: indios y blancos, patrones y obreros. Las referencias canónicas son (...) en la poesía: *Motivos del son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) y *West Indies Ltd.* (1934) de Nicolás Guillén. Es apenas natural, en consecuencia que escritores colombianos como Antonio García, en *Pasado y presente del indio* (1938), o Jorge Artel, en *Tambores en la noche* (1940) se adscriban, con carácter derivativo, a estas líneas mayores. (Cobo Borda, 2003, págs. 161-162)

La mirada reduccionista a la producción poética negrista en Colombia queda caracterizada en estas líneas de Cobo Borda, quien la considera panfletaria (de valor estético subordinado a la reivindicación social), simplista y meramente imitativa del modelo de Nicolás Guillén. Según esta mirada, el estudioso quedaría disculpado, en defensa de un refinado esteticismo y de la búsqueda de la originalidad poética, de la investigación de los poetas negristas colombianos. Ahora bien, esta mirada desconoce el impacto estético que las poesías negristas produjeron en otras latitudes, el cual no se limitó a su temática de denuncia social, sino que abrió nuevas posibilidades a movimientos poéticos como el surrealismo (según dijo el pensador Jean Paul Sartre de la poesía de Aimé Césaire), o al neopopularismo de una de las líneas más celebradas de la española *Generación del 27* (García Lorca, Alberti, Diego), cuyas formas poéticas tradicionales utilizó, pero enriquecidas con los recursos rítmicos de la sonoridad negrista, como se comentará en el capítulo 3 de este trabajo. De modo que el trabajo estético de los poetas negristas no es tan desdeñable como su temática de denuncia podría hacer pensar.

En cuanto al simple y llano desconocimiento de la obra y figura de Martín Góngora por parte de los interesados en la poesía colombiana, siempre hay que contar con esta posibilidad, ya que las publicaciones originales del guapireño se restringieron en el número de ejemplares a lo que permitía la financiación del mismo autor, y para conseguirlas hoy, es necesario desplazarse a bibliotecas públicas y universitarias de las ciudades de Cali y Popayán. Incluso la mayor biblioteca colombiana, la Luis Ángel Arango en Bogotá, cuenta solamente con una compilación, en dos tomos de apretada edición, de sus poemas hasta 1972, dejando de lado sus últimos 10 años de poesía y ensayos. En este siglo veintiuno, se debe al esfuerzo de la familia por la difusión de su legado la publicación de algunas antologías de su obra preparadas por su sobrino

Alfonso Martán Bonilla y financiadas por su viuda Adelaida de Martán. La posibilidad de conseguir uno de esos escasos ejemplares sigue requiriendo un desplazamiento hacia la ciudad de Cali y un poco de suerte. Muy recientemente, en el año 2010, el Ministerio de Cultura ha publicado dos de sus libros fundamentales, *Evangelios del hombre y del paisaje* y *Humano litoral*, en un solo volumen, como tomo 11 de la biblioteca de literatura afrocolombiana.

Estas problemáticas para una adecuada difusión de su obra, junto a la frecuente ausencia, en las historias literarias colombianas, del momento negrista clásico del Pacífico que esta obra representa, no son temas directos del presente trabajo de investigación, pero sí hacen parte de las circunstancias que lo motivaron.

Es necesario aclararle al lector que la presente antología de poemas negristas de Helcías Martán Góngora posee dos grandes partes que requieren diferentes maneras de leerlas. En la primera, el estudio introductorio a la antología, que incluye los capítulos 1, 2 y 3, se irá proporcionando, por un procedimiento de *zoom-out*, un contexto cada vez más amplio para la obra del poeta, partiendo, en el capítulo 1, de un perfil del mundo que le tocó vivir y la manera en que lo enfrentó, su camino de acceso a la poesía, y la forma en que entendió y asumió su dedicación a ella; pasando, en el capítulo 2, a la lectura que hicieron de él sus contemporáneos estudiosos de la poesía, y el movimiento generacional de la poesía colombiana que lo quiso incluir; y poniéndolo en relación, en el capítulo 3, con los movimientos nacionales e internacionales de poesía negrista en lenguas española, francesa e inglesa, con los cuales su poesía negrista dialoga. Esta primera parte de la investigación, con sus tres capítulos, se lee de corrido como cualquier ensayo historiográfico literario.

El segundo momento de esta investigación se encontrará reunido en el capítulo 4 y se trata de la antología propiamente dicha. Los 30 poemas antologados se han distribuido en cinco líneas de la poesía negrista, practicadas por Martán Góngora. Cada una de dichas líneas comienza con una introducción que se ocupa de comentar los aspectos temáticos, rítmicos e imaginativos que se han considerado más relevantes en los poemas

allí seleccionados. Estas introducciones incluyen comentarios sobre cada uno de los poemas de la antología, y se menciona en cada caso el título y el número del poema que se está comentando. Los poemas han sido numerados del 1 al 30 para los fines del presente estudio, de modo que el lector pueda encontrar fácilmente aquel que busca y confrontarlo con la interpretación ofrecida. Se han querido reunir estos comentarios en la introducción a cada línea, en lugar de ofrecerlas junto a cada poema, para que el lector se sienta libre de evitarlos cuando no los requiere, como es habitual en el formato de la antología poética. Los poemas incluyen notas al pie de página que indican la edición de la que se han tomado, y comentan brevemente algunas variaciones que se presentan de ellos en otras ediciones. En cada una de las líneas de poesía negrista, los poemas han sido organizados en orden cronológico de publicación.

Tanto por los puentes que tiende con los movimientos poéticos centrales de su tiempo, como por la complejidad y sinceridad de su indagación de la vida cultural y personal del negro del litoral Pacífico colombiano, la obra de Martín Góngora amerita un interés y un estudio análogos a los recibidos por los poetas negristas de otras latitudes. Este trabajo aspira a ser uno de muchos, dedicados en el futuro al poeta negrista clásico del Pacífico colombiano.

1. PERFIL DEL POETA HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA

Sobre la originalidad de su nombre, el poeta comentaba con humor: “gracias a mis padres, tal como Aurelio Arturo, nací con seudónimo” (Martán Góngora, 2008, pág. 31). Pero aclaraba a continuación que él era el tercer Helcías de la familia, ya que este bíblico nombre fue heredado de su padre, el influyente empresario del tabaco y la navegación, agente del Banco de la República, y jefe del conservatismo en la región costera del departamento del Cauca, Helcías Martán Arroyo. Y en cuanto a sus apellidos, tanto el Martán como el Góngora los sabía de claro origen europeo. Sin embargo, no reclamaba ese tipo de abolengos, sino que prefería trabajar poéticamente su nombre para emparentar con los temas fundamentales de su poesía:

(...)
 No me busquéis en las corolas
 de un nombre vano y musical,
 llamadme sí, como las olas
 nombran al tallo de coral

(...)
 Porque yo vengo del Océano
 sobre el esquife de un cantar,
 el caracol cabe en mi mano
 y hasta su nombre me da el mar.
 (Martán Góngora, 1993, págs. 117-118)

En estas coplas enneasílabas el poeta celebra, más atento al sonido de su apellido que a su genealogía, la presencia en él de la palabra “mar”. Su amigo, el poeta del interior del país y líder de aquella generación poética, Eduardo Carranza, comenzaría también un poema de homenaje a Helcías con unos versos en los que se canta esa presencia del mar en el apellido del que para él era el gran poeta del mar: “El mar que vive en tu apellido/es el que canta en tu cantar:/el oleaje y tus canciones/diálogos son de mar y mar” (citado en Martán Góngora, 1975, págs. 22-23). Se volverá sobre estos versos de Carranza en el capítulo 2 al comentar esa incorporación, al concierto de la poesía colombiana de la época, de una voz auténticamente proveniente del mar.

Una posición análoga de Martín Góngora sobre este asunto del nombre se encuentra, de manera muy explícita, en el poema número 12 de la antología que ofrece esta investigación (capítulo 4), “Balada negra”. En él, el poeta tematiza ese contraste entre el íntimo amor a África y el hecho de llevar unos nombres y apellidos que no son para nada africanos. Cada una de sus coplas eneasílabas, iniciadas siempre con la invocación “África mía, África mía”, la cual se va cargando de patetismo en cada nueva repetición, ofrece un argumento simbólico y emocional contra esa supuesta limitación de los nombres y los apellidos. La estructura repetitiva y envolvente pone a la voz poética en medio de innegables evidencias de *africanía*: el beso o la caricia de la amada negra, “principio y fin de la delicia”; el abrazo y la herencia de la sangre de una madre y padre negros; la esclavitud y servidumbre ineluctables que debemos ofrecerle a la vida y a la muerte:

He de llamarte África mía,
 en la pausa de cada beso.
 A qué los nombres y apellidos,
 si entre tus redes estoy preso?

África mía, África mía,
 en la tregua de la caricia.
 A qué los nombres y apellidos,
 principio y fin de la delicia?

África mía, África mía,
 tras la fusión de cada abrazo.
 A qué los nombres y apellidos,
 si un niño soy en tu regazo?

África mía, África mía,
 en el silencio y la canción.
 A qué los nombres y apellidos,
 si eres sangre del corazón?

África mía, África mía,
 al retorno y la despedida.
 A qué los nombres y apellidos,
 si esclavos somos de la vida?

África mía, África mía,
 tras el gozo de poseerte.
 A qué los nombres y apellidos,

si somos siervos de la muerte?
 (Martán Góngora, 1978, págs. 75-76)

Leído contra el trasfondo de la tradición de la poesía negrista, este poema puede ser entendido como la respuesta martangongorina a uno de los poemas clásicos del negrismo, “El apellido”, del cubano Nicolás Guillén. Guillén es una de las figuras centrales del negrismo en las Antillas hispánicas, y por ende protagonista del capítulo 3 de este trabajo, que indaga por las tradiciones del negrismo. La postura de Martán Góngora, ese vínculo emotivo y simbólico innegable con el África ancestral, más allá de los nombres y apellidos, sería el complemento amoroso a la postura combativa que presenta Guillén en este poema, en el cual la pérdida de los nombres y apellidos originarios de África se le enrostra como un reproche al conquistador esclavista:

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
 de aquella tierra enorme, el apellido
 sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
 entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
 (...)
 Yo estoy limpio.
 Brilla mi voz como un metal recién pulido.
 Mirad mi escudo: tiene un baobab,
 tiene un rinoceronte y una lanza.
 Yo soy también el nieto,
 biznieto,
 tataranieto de un esclavo.
 (Que se avergüence el amo.)
 (Guillén, 2002, págs. 267-268)

La infancia de Martán Góngora transcurrió en la vecindad del río y el mar, y con la experiencia constante de la navegación. Nacido el 27 de febrero del año 1920 en Guapi, departamento del Cauca, de cuyo puerto sobre el río Guapi se sale al océano Pacífico en unos 20 minutos, las circunstancias de la vida lo alejaron después un poco de ese litoral Pacífico predominantemente negro y mulato en que nació y creció, contribuyendo, al lanzarlo desde pronto a la nostalgia y al ejercicio deliberado del recuerdo, a enamorarlo de ese paisaje natural y cultural de su infancia.

Guapi fue siempre la tierra de su hogar paterno, y la residencia de la mayoría de sus familiares, pero su padre, a pesar de los nueve hijos que concibió con doña Enriqueta Góngora de Martán, se esmeró en proporcionarle una educación más completa que aquella que podía obtener en su pueblo natal, lo cual llevó al poeta a trasladarse a otras ciudades desde su juventud: Pasto, Medellín y Bogotá hicieron parte de su itinerario.

Del contacto con pares consagrados al estudio y la lectura en el colegio de los jesuitas en Pasto, algunos de ellos conocedores juiciosos de la literatura, como el tumaqueño Guillermo Payán Archer y el santarrosano Samuel Arbeláez Lema, le quedó al joven Helcías, desde el principio de su educación secundaria, una pasión insoslayable por la lectura literaria, la cual se sumó al gusto por el estudio y las lecturas de actualidad que sus padres le habían inculcado. Su madre Enriqueta lo habría arrullado con cantos de su tradición oral afrodescendiente y, además, tenía el suficiente amor por la literatura como para motivar a su hijo a participar en certámenes poéticos escolares, como aquellos que ganó en el Colegio San Ignacio en Medellín al final de su bachillerato. En librerías de Pasto y en la biblioteca de su tío Demetrio Góngora en su pueblo natal, Helcías le dio rienda suelta a esa pasión. Desde entonces, el regreso vacacional al litoral lo pasaba en compañía de libros.

Con este precedente, no es de extrañar la temprana iniciación del poeta en dos formas de la participación social mediante la palabra: la política y la publicación de una revista. En cuanto a la primera, es memorable la anécdota según la cual a sus 19 años tuvo que caminar 24 horas por la vía del tren desde Buenaventura hasta Cali, pues no alcanzó a tomarlo, para poder llegar a la convención conservadora que tendría lugar en Popayán. Los jóvenes de la convención y el ilustre poeta y político Guillermo Valencia, quien la presidía, lo alabaron por la hazaña, apodándolo *Helcías el caminador*, y fue nombrado vicepresidente de la convención, donde daría su primer discurso en público (Sanín Echeverri, 1944).

En cuanto a la revista, se asoció con esos cultos compañeros de bachillerato para emprender una influyente publicación en el litoral bajo el título de *Vanguardia*. En una región en la que, por aquel entonces, cundía el analfabetismo, la revista se difundió entre el pueblo como una inusitada novedad. Notas sociales de interés popular se mezclaban

en ella a los poemas originales de estos jóvenes escritores, entre los cuales se encontraban, según testimonio del propio Martán Góngora:

Alberto Mosquera, el poeta de los *Disparatorios*; Arcelio Ramírez, poeta colombiano, residente en Esmeraldas del Ecuador; Faustino Arias Reynel, músico y poeta de las *Noches de Bocagrande*; Joaquín Vanín, jurista y reformador agrario; Guillermo Payán Archer, poeta de la *Bahía iluminada* y *Solitario en Manhattan*; Alfredo Márquez, Guillermo Portocarrero, Arbeláez Lema y otros que me usurpa el olvido (Martán Góngora, 2008, pág. 31).

Incluso desde Medellín, adonde se trasladó Martán Góngora a cursar los dos últimos años del bachillerato, siguió al frente de esta revista, que había fundado junto con Agustín Revelo Peña, Marco Tulio Calonje y Nicolás Martán. Tras el número 29, la revista *Vanguardia* no encontró financiación para seguir adelante, pero ya el poeta se había iniciado, desde antes de alcanzar la mayoría de edad, en los que serían sus dos grandes oficios a lo largo de toda la vida: la escritura poética y la política. En ellos, él no percibía una separación tajante, sino más bien una continuidad: “el poeta debe y puede cumplir su misión de guía. Rubricar su loa cotidiana de la tierra y el hombre con actos de servicio colectivo” (Martán Góngora, 2008, pág. 43).

Como un auténtico poeta clásico, Helcías Martán Góngora concebía el cantar poético como un servicio a su comunidad, el cual se podía prolongar naturalmente en la asunción de tareas políticas. Su rol como trabajador oficial y político ejecutivo se derivó, como era natural en ese entonces, del reconocimiento a su talento poético por parte de sus contemporáneos. En efecto, se trataba de una época en la que ser poeta era de suyo una digna posición política frente al mundo, en la que grandes figuras nacionales, como el ya mencionado maestro Guillermo Valencia, se movían con solvencia intelectual al mismo tiempo en la poesía y en la política, una época que en alguna de sus entrevistas Martán Góngora caracterizaba sin exageración como *poetocrática*. Una “poetocracia” que, sin embargo, se reconocía ya en proceso de extinción: “Todo me inclina a creer que la próxima generación colombiana será de hombres dedicados, en su mayoría, a faenas intelectuales muy diferentes, ajenas por completo a las especulaciones literarias (...)

Ahora los economistas, la tecnocracia, en fin, reemplaza a la poetocracia. Es el signo real nuestro y de nuestro tiempo” (Martán Góngora, 2008, págs. 84-85).

Desde joven, cuando apenas era un estudiante de Derecho de 24 años que solventaba su estadía en Bogotá trabajando como cartero en la Penitenciaría Central (Martán Góngora, 1993, pág. 54), Martán Góngora logró darle figuración literaria por primera vez a la rica cultura y bellos paisajes del litoral Pacífico colombiano. Lo hizo con su libro *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944), con el cual realizó, en opinión de otros poetas negristas que vinieron tras él, como el bonaverense Medardo Arias Satizábal, la fundación de la “literatura del Pacífico, propiamente dicha” (1992, pág. IX), es decir, de la literatura escrita del Pacífico colombiano. La imprenta de la cárcel en la que trabajaba fue el lugar de edición de este primer libro, sobre lo cual el autor comentó con gracia: “Como en las *Floreceillas* de San Francisco de Asís, frente al nuevo lobo de Gubbio, yo fui evangelista del hombre y del paisaje, en la cárcel mayor de la República, hoy convertida felizmente en Museo Nacional” (Martán Góngora, 1993, pág. 54).

Con el título de esta obra, Martán Góngora anticipó una idea que cuatro años más tarde expresaría Jean-Paul Sartre en su importante ensayo “Orfeo Negro”, dedicado a la poesía negrista en lengua francesa: “La poesía negra es evangélica, anuncia la buena nueva: se ha encontrado la negritud” (Sartre, 1960, pág. 6). Dividido en cinco partes, el libro *Evangelios del hombre y del paisaje* está constituido por prosas poéticas, en ocasiones acompañadas de versos, en las cuales el joven poeta desarrolla una especie de autobiografía espiritual, por lo cual resulta interesante para el perfil o retrato que este capítulo trata de elaborar.

Las 5 partes de los *Evangelios* van trazando el trayecto vital. La primera, “Evangelio del paisaje”, es la suma de su infancia mulata, melodiosa y litoral, constituyendo la parte que propiamente inaugura la literatura del Pacífico, con una serie de poemas en prosa sobre los elementos más característicos de ese paisaje cultural y natural: el guarapo, la noche del litoral, el bombo, el guasá, el cununo y la marimba, las cantaoras navideñas, el juglar popular, el currulao, la copla y el bambuco, las cogedoras de arroz, la palmera

riberaña, la mulata agraciada, la obsesión de la sonrisa, el canaleta del boga, los peces, la canoa, los ríos Micay, Timbiquí, Saija, Guapi, el mar, el trópico absorbente. Sobre esta parte de los *Evangelios* se volverá al comienzo del capítulo 4 para comentar un poco más ese inicio de la poesía negrista martangongorina.

En “Evangelio del amor”, la segunda parte, canta, en prosa de imágenes edénicas, la ansiedad y la esperanza del joven solitario por hallar a la amada que le está destinada. La navegación, la presencia de los ríos y los mares de su tierra natal, sigue siendo ese trasfondo en el cual se desenvuelven sus expectativas y la herencia que aspira dejar a su descendencia es el amor a la navegación y el descubrimiento. Ese paisaje natural que describe está tocado por tal pureza y prodigalidad, que en él basta inclinarse sobre la hierba para beber el agua de las fuentes y estirar la mano para hallar frutos con qué alimentarse:

Te hallé rodeada de palmeras y te amé. Pero no quise preguntar tu nombre. Si estuviese en mí te llamaría con un nombre puro, antes no mancillado e iría a buscar el nombre musical de un río. Porque tú eres fluyente como un río, bajo bosques de mangles y riberas de verdes arrozales.

Por eso digo en alta noche esta levísima canción.

(...)

Sembraré mi esperanza sobre el surco apacible de su vida. Allí floreceré. Ella también florecerá.

Celebraremos nuestro epitalamio sobre el mar. Nuestro bajel se mecerá al arrullo de las olas y de las voces de la marinería.

Y el hijo que nazca de nosotros amará el mar. Será nauta. Descubrirá el mundo nuevo de otro hijo.

Entonces será eterno mi amanecer sobre la lejanía.

(...)

¡Cómo dolía la ansiedad de hallarla! Dolía sobre el corazón. Mis plantas renovaban sobre la yerba el prodigio de los corales. Y en cada torre de ciudad o aldea escrutaba el vaivén de los caminos.

Tendíame sobre la virginidad de las praderas para probar el agua de las fuentes. Hacia el árbol alargaba la diestra por alcanzar el fruto (...)

(Martán Góngora, 1944, págs. 65-71)

La tercera parte de los *Evangelios*, “Parábola de la soledad” restituye la conversación solitaria con el alma que permite el surgimiento de la obra de arte: “Pero la soledad está

desnuda, tendida sobre el lecho. El Alma enseña un velo blanco y ordena: Cúbre la soledad con tus palabras” (Martán Góngora, 1944, pág. 81). La siguiente parte, “Evangelio de la doncella”, retrata el comienzo de la relación amorosa: “Y como mi soledad era tan grande, y tan grande tu desolación, te dije el evangelio de mi amor (...) Y fuertemente, ceñida a mí, continuamos la marcha, sin temores, porque tu juventud bastaba para iluminar la senda” (Martán Góngora, 1944, pág. 93); y termina por erigir la casa de oro del amor sin límite contra el que no puede ninguna distancia: “Y he puesto los cimientos de la casa de oro en el espacio donde Dios está más cercano. Casa de oro, casa que mira a los luceros, donde el amor dilate su inefable presencia” (Martán Góngora, 1944, pág. 112). “Evangelio del hombre”, la última parte, profetiza a sus hijos, un varón y una hembra, profecía que realmente se cumpliría: “Yo canto desde ahora, Costa hija mía, tu vida. Y desde ahora canto tu vida, Marino hijo de mi desvelo”, agregando algunas de sus características: “Costa tendrá los ojos azules de su madre. De su madre, los cabellos de trigo y sus manos. Tendrá Marino la altura mía, que es la altura de mi padre” (Martán Góngora, 1944, pág. 126).

La presencia en Martán Góngora de un mar convincente y entrañable fue el aspecto más relevante de su obra en la lectura que sus contemporáneos hicieron de ella, pero hoy en día resalta también, tal vez con mayor fuerza, su visibilización de la cultura humana afrohispanica de su región, que lo convirtió en el poeta negrista clásico del Pacífico colombiano. Ambas tareas, la indagación poética del mar y su entorno natural, por un lado, y la recreación de la cultura afrocolombiana de los habitantes de esa zona, por el otro, son complementarias en su obra. El poema 22 de la antología propuesta aquí (capítulo 4), “Canción de cuna negra”, por ejemplo, hace del mar del Pacífico la única presencia familiar que le devuelve al niño negro la sensación de estar en casa, de encontrarse todavía en esa África de sus mayores, de la cual él, rama reciente del árbol de los descendientes de Cam, ha sido arrancado, y para ello convierte a este mar en una mujer negra que le canta maternalmente una “canción de cuna negra”, como acostumbran la mujeres de la cultura afrocolombiana del Litoral Pacífico. En el sonido del oleaje, el poeta lee estas palabras de consuelo y arrullo para el niño negro:

“Duérmete, niño trasplantado
de la orilla de Senegal
y sueña con las estrellas
trigueñas del litoral.

Duérmete, niño del Congo,
flor de la rama de Cam,
tu padre se fue en el bongo
a robar ostras al mar”.
(*Casa de caracol*, 1968)

La identidad del niño afrodescendiente se apoyará entonces, al mismo tiempo, en el litoral natural que lo circunda y en el litoral humano que allí habita. Como dice el profesor Alain Lawo- Sukan “El contexto geográfico de la raza es tan importante en la definición de identidad afro-hispana como el contexto étnico-cultural” (Salazar Valdés, 2007, pág. 49).

Como cantor del mar, de los ríos y los manglares de su Pacífico natal, Helcías Martán Góngora fue considerado un poeta del agua; el crítico psicoanalista Fredo Arias de la Canal dice que esta abundancia de agua lo desnuda como un poeta de la sed, un poeta sediento (Arias de la Canal, 1974). Se puede aplicar esta sed también en el aspecto social, por su compromiso y seriedad en cuanto a la denuncia, a la expresión de lo injusto a través de sus palabras y de su arte poética. Tenía sed de una Colombia más justa y equitativa, tenía sed de ver a su gente negra y mulata visible en una sociedad que siempre excluía. Tenía sed de ver a su pueblo afrocolombiano con voz y voto, de reivindicarlos, de sacarlos del olvido.

Asumió, como se había comentado ya, a lo largo de su vida, diversos cargos públicos, que él consideraba complementarios de su tarea poética (recuérdese que, según él, “el poeta debe y puede cumplir su misión de guía. Rubricar su loa cotidiana de la tierra y el hombre con actos de servicio colectivo”), y recibió algunas condecoraciones. Entre sus cargos se destacan, en el terreno cultural: ser miembro activo de la Academia Colombiana de la Lengua, condecorado por la Orden española de Alfonso X el Sabio, profesor de la Universidad del Cauca en la prestigiosa cátedra Guillermo Valencia, miembro de la Academia de Historia de Popayán, de la Sociedad Bolivariana de

Colombia, cofundador y director de la revista internacional de poesía *Esparavel*, director del Teatro Colón en Bogotá. Y en el terreno político propiamente dicho, sirvió a las comunidades del occidente colombiano como: personero de Popayán, alcalde de Buenaventura, secretario de educación del Cauca, diputado de la Asamblea del Cauca, representante a la Cámara. Fue el autor de la letra del himno de la ciudad de Cali, y por ello recibió allí la Cruz al Mérito Cívico, y, póstumamente, la Orden de la Independencia de Santiago de Cali. Otros premios que le otorgaron fueron: el premio “Vasconcelos” del Frente de Afirmación Hispanista de México y la Medalla Cívica Pascual de Andagoya por su contribución al desarrollo de Buenaventura.

En toda esa variedad de oficios, Martán Góngora estuvo siempre atento a aquello que le diera pie para el surgimiento de un poema. Por ejemplo, recogió al instante la sugerencia que le hiciera su sobrino de 10 años, en un día de navegación: “el mar parece un papel arrugado” y le contestó: “El buque escribe en el agua con su quilla un largo adiós; los peces lo están leyendo y les duele el corazón” (Martán Márquez, 2005, pág. 2), versos que seguiría trabajando para formar uno de los poemas que incluyó en su libro “Océano” (1950):

PÁGINA

El buque escribe en el agua
con su quilla un largo adiós.
Los peces lo están leyendo
y les duele el corazón.

El buque escribe en el agua
el nombre de una mujer.
Capitán enamorado
nunca lo vuelvas a hacer...

Los peces lo están leyendo.
Ríe al leerlo el delfín.
Página azul de los mares,
¡quién tuviera un bergantín!
(Martán Góngora, 1975, pág. 24)

En estos versos el mar termina por ser una invitación a la escritura, y el navegante un escritor. Su gran fecundidad poética, que se manifestó en más de 40 libros publicados¹, y unos cuantos más que quedaron inéditos, se entiende cuando se conoce la manera en que la poesía estaba arraigada en su vida cotidiana como un hábito que creó con disciplina a lo largo de los años. Día a día su constante vigilia poética se fue haciendo cada vez más eficiente, como se hace cada vez más perfecta la paciente espera del cazador:

Son muy pocos los versos escritos sobre el agua, en el cuaderno de bitácora. Cuando la sensación oceánica se ha convertido en nostalgia y, el don amoroso, en recuerdo, estas vivencias, con la complicidad del tiempo me solicitan y reclaman. Entonces retornan a la memoria. O por mejor decir, se escapan de la cárcel del silencio. Es cuando hay que estar alerta, igual que el cazador en la selva del alma. (Martán Góngora, 1980b, pág. 6)

Esta agilidad en la respuesta se deja ver también en el terreno de la controversia estética. El propio Martán Góngora recoge de una columna de prensa de un compañero de la Asamblea Departamental, el doctor Aníbal Prado, una anécdota suya en la que el sentido del humor y la agilidad mental le permitieron salir airoso del sorpresivo juicio poético que le hiciera informalmente la mecanógrafa de la Asamblea:

-Mi doctor: ¿Es cierto que en sus versos hay más ángeles que en todos los poemas del piedracielismo?

El poeta respondió con su voz “de clavel varonil”:

-Yo soy de la Costa y allá dormimos con toldillo contra los ángeles”.

(Martán Góngora, 2004, pág. 28)

¹ Esta es la lista de sus publicaciones, como la ha compilado Alfonso Martán Bonilla: *Mazorca de ensueños* (1939), *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944), *Desvelo* (1945), *Océano* (1950), *Canciones y jardines* (1950), *Nocturnos y elegías* (1951), *Cauce* (1953), *Las bocas fieles* (1953), *Humano litoral* (1954), *Lejana patria* (1955), *Nuevo laberinto* (1956), *Memoria de la infancia* (1957), *Encadenado a las palabras* (1963), *Los pasos en la sombra* (1964), *La rosa de papel* (1964), *Escrito en el mapa* (1964), *Siesta del ruiseñor* (1964), *Historia clínica* (1964), *Vitral* (1964), *Crónicas de la ciudad sin nombre* (1965), *Socavón* (1966), *Treno* (1966), *Mester de negrería y fabla negra* (1966), *Cronos* (1966), *Exilio* (1967), *Sísifo* (1968), *Casa de caracol* (1968), *La piel del grito* (1968), *Suma poética* (1969), *Diario del crepúsculo* (1971), *Saga del extranjero* (1972), *Música de percusión* (1974), *Historias sin fechas* (1974), *Auto de fe* (1975), *Tiempo de gesta* (1975), *Retablo de Navidad* (1976), *Escrito en el valle* (1977), *Las nanas de Martín Martán* (1977), *Pentapoema* (1978), *Breviario negro* (1978), *Color de Dios* (1979), *Índice poético de Buenaventura* (1979), *Esopo 2000* (1979), *Acta de septiembre* (1979), *Oratorio de San Pedro Claver* (1980), *Los coloquios en la Universidad* (1980), *Retablo español* (1981). (Martán Góngora, 1993, págs. 23-27).

Varios de sus colegas en la política y en los cargos públicos soportaban la compañía un poco díscola de un poeta con paciencia y admiración. Alguna vez el gerente de las empresas públicas de Popayán, quien necesitaba hablar con Martán Góngora pero lo encontró ensimismado en la composición de un soneto, sentenció: “¡Vine a consultar al Personero de Popayán y sólo encontré al personeto!” (citado en Martán Góngora, 2004, pág. 32). En años posteriores, sus compañeros de entonces en la Asamblea Departamental se veían de pronto sorprendidos por su creatividad poética, en medio de actividades más prosaicas, como consta en el testimonio de Saúl Pineda en el periódico *El liberal de Popayán*, en junio de 1947:

Mientras los diputados hacían castillos mágicos con los nombres que se medían la casaca de la contraloría, el poeta marino realizaba siluetas líricas de sus compañeros o inundaba el recinto mediterráneo con su pregón salobre: pescado, cangrejo, camarones (...) Por ello, quienes tuvimos el privilegio de escuchar a control remoto, el recital poético de Martán Góngora, salimos bien librados del bochinche de la contraloría. No se eligió esta noche contralor, pero se escuchó un poema cuya hermosura aún nos está quemando el corazón. Y eso es mucho decir (...) (citado en Martán Góngora, 2004, págs. 29-30)

Las preocupaciones cotidianas de la labor administrativa cedían, pues, a veces, ante la obsesión de la belleza en el poeta y en quienes lo escuchaban o leían con atención. Sus compañeros de tertulia quedaban todavía más admirados por la dimensión humana de Helcías Martán Góngora, como se evidencia en el testimonio del poeta vallecaucano Daniel Collazos Rojas, en una columna de homenaje póstumo publicada en el año 2000, quien lo describe como:

(...) hombre eximio ejemplar de cultura, de universal humanismo, de excelencias admirables y admiradas, príncipe de la simpatía, de la humildad, generoso, hidalgo, dueño y señor de grandes connotaciones humanas (...) Él era la claridad meridiana en la piel bañada por el sol de las olas crepitantes. Navegante con su mástil ávido de islas y de puertos. Sembrador de cultura. Difusor de esperanza. Comunicador innumerable. Mano con el fruto. Pecho como un pacto entre la lluvia y el desierto. Amigo como el faro o la estrella en la soledad de la ruta. (Collazos Rojas, 2000, págs. 20-21)

La presencia de Helcías Martán Góngora era la de un poeta clásico, sereno, dado por completo a su caza de la belleza en el poema y testigo de esta en medio de los ambientes

muchas veces prosaicos en que debía moverse. Las personas que lo frecuentaron quedaron con ese regusto de bellas imágenes y simpáticas experiencias en la memoria. Amante del servicio a la comunidad, fue sensible a las realidades y circunstancias de su pueblo, a la multiculturalidad, a la necesidad de rescatar del mutismo la cultura afrocolombiana del Pacífico, sin caer en el poema hecho oratoria política o panfleto, sino de una manera íntima, lírica, en la tradición de la mejor poesía negrista de América.

En la tarde del 16 de abril de 1984, durante su funeral, el célebre poeta afrocolombiano, Hugo Salazar Valdés, sentenció que había partido: “el más grande, el más sereno, el más vibrante poeta marino de Hispanoamérica en los últimos cuarenta años”. Helcías Martán Góngora, en su sublime poema “Adán” de su libro *Encadenado a las palabras* (1963), había cantado en verso blanco la indisoluble relación de la muerte con la vida, comprendida desde pronto por ese primer hombre:

¡Qué duro oficio es este de ser hombre
y habitar en un bosque de tinieblas!
Cruento ejercicio por ganar la luz
en desigual combate con las sombras.

Al caos visceral encadenado,
en el límite oculto de los huesos,
¡qué afán de retornar al paraíso!
¡Qué sacrificio estéril sobre el ara
de los deformes dioses abolidos!

¡Qué duro oficio es este de ser hombre
y edificar la muerte con la vida!
(Martán Góngora, 1993, pág. 210)

2. HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA EN LA LITERATURA COLOMBIANA

Una propuesta poética tiene éxito cuando hace evidente alguna carencia que existía en su tradición literaria. Con su brillo revela que ha venido a colmar un espacio que estaba vacío o pobremente ocupado en dicha tradición, aunque para muchos hubiera pasado desapercibido. Los lectores entusiastas de la poesía de Helcías Martán Góngora se preguntaron desde pronto por el sitio que su obra le merecía dentro de la tradición poética colombiana. Dos momentos diferentes tuvo la respuesta a esta inquietud por parte de dichos lectores: en el primero se le nombró el “poeta del mar” por antonomasia de su país; en el segundo se referenció como primer poeta negrista del litoral Pacífico colombiano. Por su calidad estilística, además, fue reclamado desde el primer momento por los *pedrancelistas* como uno de los suyos. Analizar la influencia de la creación martangongorina en el mapa de la poesía colombiana levantado por sus contemporáneos es el propósito del presente capítulo.

La admiración inicial por su obra se apoyó en su tratamiento del tema marino. El maestro Luis Vidales dejó escrito en 1946 que los *Evangelios* de Martán Góngora habían incluso opacado el trabajo de otros poetas previos provenientes de la costa. El guapiense inauguró en Colombia, en su concepto, la creación de poemas tocados auténticamente de agua salada y surcados por el hálito del mar:

Gregorio Castañeda Aragón y Jorge Artel, a pesar de ser costeños, son poetas de barcos y balandras, cuya poesía no se ha mojado los pies, sin embargo (...) Martán Góngora ha traído un fresco aire marino y un gran acento de mar que antes de él no se conocía (...) Colombia dio el grito de agua, y éste fue Helcías Martán Góngora. (citado en Martán Góngora, 1993, pág. 17).

Es significativo que un poeta andino como Vidales, anuncie que el gran poeta colombiano del mar es un descendiente de navegantes criado en el ámbito salobre y cadencioso del Océano Pacífico y el río Guapi. El panorama poético colombiano, cuya construcción ha correspondido, tradicionalmente, a los poetas académicos del centro del país, había mostrado una posición centralista y reacia a la consideración de la gran diversidad cultural que le da forma a la nación colombiana. La promoción de Martán

Góngora como el gran poeta del mar de su tiempo, representa el primer pequeño paso, suscitado por él, en la apertura de la crítica hacia la poesía de otras regiones del país diferentes a la dominante región central andina. Para hacer evidente ese paso, resulta útil la comparación con la posición que habían asumido los poetas académicos de la generación anterior, los *Nuevos*, en los años veinte, frente a uno de los poetas costeños que mencionaba Vidales en su comentario: Gregorio Castañeda Aragón.

Se quiere aquí poner de manifiesto que no se trata únicamente de una diferencia de calidad poética entre Martín Góngora y Castañeda Aragón, como anotó Vidales, sino también de la transición hacia una generación más abierta a la comprensión de la gran diversidad geográfica y cultural de su país. En Colombia, donde los poderes culturales, económicos y políticos se han concentrado por tradición en los Andes alejados de las costas, muchos de sus poetas más renombrados vinieron a conocer el mar ya en la adultez. No fue siempre fácil para ellos admitir la mayor autoridad para cantar el mar de los poetas provenientes de las costas. Tal fue el caso de Gregorio Castañeda Aragón, a quien el poeta de las montañas antioqueñas León de Greiff, quien vendría a conocer el mar ya pasados sus cuarenta años, le dedicó su famosa “Balada del mar no visto, ritmada en versos diversos”, uno de sus poemas de juventud, en el cual la elegía por no haber visto el mar se va transformando en la celebración de conocerlo a través de la literatura:

(...)
 mis ojos acerados de viking, oteantes;
 mis ojos vagabundos
 no han visto el mar...

La cántiga ondulosa de su trémula curva
 no ha mecido mis sueños;
 ni oí de sus sirenas la erótica quejumbre
 (...)
 (De Greif, 2004, pág. 114)

Este poema desató cierta polémica sobre cuál mar era preferible, si el experimentado o el leído, como nos cuenta Germán Arciniegas, eminente historiador y crítico de la cultura, joven habitual en ese entonces del café Windsor en Bogotá, sede de dicha discusión: “Gregorio Castañeda Aragón, nacido en la costa de Santa Marta, había llegado con un

cuaderno de *Rincones en el mar*, y la pipa que encendía era la del viejo marino; le escuchábamos maravillados de que viniera de un mar de verdad como el que en cine conocíamos (...)” (Arciniegas, 1973, pág. 65). León de Greiff opuso, al mar experimentado y familiar del samario, el mar fantástico y literario que conocían en su imaginación los poetas andinos. Arciniegas es muy explícito sobre la toma de posición que realizaron los poetas contertulios del Café Windsor: “Y nos hicimos rabiosamente del lado de León de Greiff -o Leo le Gris-. Lo de Gregorio o lo de Pellicer -que sí habían visto el mar- no era sino historia -si bella- natural. Lo de Leo venía del imperio de la fábula” (pág. 66). De Greiff nunca dejaría de cantar ese mar fabuloso del que se creía un marinero retirado y anclado en la montaña. Se le recuerda también por sus asombrosos experimentos y búsquedas en la musicalidad del verso, faceta en la que el crítico uruguayo Julio Garet Mas lo comparó con Martán Góngora: “Alguna similitud tiene Helcías con León de Greiff, pero no hace poesía al modo de quien escribió *El libro de los signos*, sino a la manera de Helcías Martán Góngora”. (citado en Martán Góngora, 2008, pág. 86).

A diferencia de la toma de posición de los *Nuevos*, la de los *pedracielistas*, la generación siguiente, en palabras de su vocero, Eduardo Carranza, fue de rendición admirada hacia el nuevo poeta del mar (Martán) que aparecía desde la costa del Pacífico ya con un segundo libro publicado, ahora en verso. El *Océano* (1950) de Martán Góngora fue recibido con estas palabras elogiosas de Carranza:

Ha trepado usted, para siempre, el trinquete del laúd de la belleza, escribió Juan Ramón Jiménez a Rafael Alberti en 1925, tras la primera lectura asombrada de *Marinero en tierra*. Algo similar podría decirse a Helcías Martán Góngora, subido como un joven marinero en su poético mástil de colores (...) el nuevo gran poeta del suroeste caucano y colombiano (...) cuánta impensada elegancia, qué lánguido garbo, qué fino popularismo, qué feliz alianza de instinto y conciencia en estas aladas canciones! Hasta la orilla de estos versos llega la espuma y se deshace como una rosa que cantara (citado en Martán Góngora, 2004, págs. 20-21).

Carranza y Martán se fueron haciendo amigos, y esa aceptación del advenimiento de un auténtico poeta del mar desde la costa, por parte de un poeta del interior, marcó el inicio

de una concepción más multicultural e incluyente de la poesía colombiana. Además del comentario crítico, Carranza realizaría luego la fraterna celebración de la experiencia marina del amigo, volviéndolo ese *altar ego* a través del cual él mismo vivía el mar:

(...)
 Por si me muero de repente
 sin ver el mar, sin ver el mar,
 desde ahora grabo estos versos
 en el árbol de la amistad.

Mejor los grabo sobre la proa
 de tu navío, Helcías Martán,
 porque los lleves algún día
 a ver el mar.

(citado en Martán Góngora, 1975, págs. 22-23)

Un poema de amistad que, en efecto, Martán Góngora pondría a la cabecera- o proa- de su libro *Océano*, cuando fuera reeditado como parte de esta compilación que se ha citado. La generosidad del amigo celebra en el otro la posibilidad de vivir una experiencia que a él, por lo pronto, le ha sido negada: la compañía del mar. Pero no solamente entre poetas del interior ganaría el guapireño adeptos con sus poemas marinos. Poetas con un íntimo conocimiento del mar admirarían también sus versos, como la barranquillera Meira Delmar, cuyo seudónimo incorporó también ese mar que, como comentaba Carranza, Martán tiene en su apellido de pila. Ante la aparición del primer libro de versos de Martán, el ya mencionado *Océano*, comentó Delmar:

(...) ola magnífica de poesía, tu océano. Y cómo sube, de las hermosas páginas, olor a mar y a sal, y cómo en el perfume apaga ardores la sed de claridad que llevamos los nacidos frente al milagro cotidiano del azul, que se dobla en cielo y agua, como un espejo. Es un libro bien logrado este que ahora enriquece mis manos y mi emoción; se va por él como por una ruta de viajes, donde encontramos islas para detenernos largamente. (citado en Martán Góngora, 2004, pág. 21).

Y el mismo Pablo Neruda, tan habituado al mar de Valparaíso, le dirigió también una opinión elogiosa, según leemos en la introducción a la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, editada en 2010 por el célebre escritor Roberto Burgos Cantor para el Ministerio de Cultura, la cual incluyó un volumen con dos poemarios de Martán

Góngora. El noble dijo haber encontrado en el guapireño “Los más bellos versos del mar que jamás haya leído” (citado en Moreno Zapata, 2010).

Toda esta admiración de su tratamiento del tema marino vendría a hacerse parte integrante de su misma figura, no solamente por el mote de “poeta del mar”, que le pusieron sus lectores, sino también por su apariencia física, pues, como lo sugiere el periodista y escritor ocañero Felipe Antonio Molina, Martán Góngora era “un hombre cenceño y silencioso, con esa fibrosa y reseca carnadura deshidratada por la violencia de las canículas, que delata al místico y al patrón de barcas” (citado en Martán Góngora, 1980, pág. 24). El propio poeta guapireño hallaba el mar indisolublemente asociado a su concepción de sí mismo, como lo dejó escrito en este bello soneto:

Nací lactando espumas del mar de cada hora.
La sangre del crepúsculo se hizo savia en las venas.
Si soy raíz de anclas, manglar de mis arenas,
sólo decirlo puede la sombra taladora.

El viento entre el velamen y la brisa pastora
de jarcias orientaron mis náuticas antenas
hacia las islas vírgenes y fui de las morenas
bahías donde el beso es semental de aurora.

Una palma africana fue el mascarón de proa
del barco de papel y la vieja canoa
para el vaivén de cuna y la ancestral batalla.

Lo demás son leyendas, conjura de las olas,
fábula que alcatraces y falsas caracolas
narran a los marinos que arriban a estas playas.
(Martán Góngora, 1993, pág. 70)

Con un virtuoso manejo de la forma y un sutil tramado de las imágenes, Martán Góngora tiende en este soneto alejandrino de forma clásica (con las mismas dos rimas para ambos cuartetos), el puente simbólico entre sus dos facetas, poeta marino y poeta negrista, que, como se ha dicho, representan los dos momentos en la lectura que la tradición ha hecho de él. El mar es nuevamente en este poema, como en los versos citados en el capítulo 1, una presencia maternal, que allí cantaba un arrullo y aquí amamanta al pequeño marinero. Los intensos atardeceres de la costa contienen la sangre

que se hace vegetal savia en las venas del poeta, ya que metáforas arbóreas le entregan a la muerte (“la sombra taladora”) el dictamen final sobre la fecundidad de su labor poética (ser “raíz de anclas, manglar de mis arenas”). Su nave ha sido venturosamente llevada por los vientos que inflan sus velas y sacuden sus cuerdas y mástiles (“antenas”) hacia islas vírgenes de la creación poética, que no son otras que las “morenas bahías”, primera alusión a ese litoral humano negro y mulato que cantan sus versos. En ellas, el nacimiento de una nueva poética (“aurora”) requiere sólo del mínimo gesto amoroso y fecundador del poeta (“el beso semental”). Los tercetos se centran ya en algunos elementos de su poesía negrista: el primer plano simbólico ocupado en ella por el África (“Una palma africana fue el mascarón de proa”), su aparente novedad de joven criatura, en realidad atada a tradiciones ancestrales (“barco de papel” y “vieja canoa”), y su punto de partida en la tradición oral que han recogido los afrodescendientes del Pacífico sobre su entorno natural (“leyendas, conjura de las olas”, “fábula” de “alcatraces y falsas caracolas”).

En consonancia con lo sugerido por este soneto, algunos lectores críticos, cuyos comentarios al respecto se van a reunir más adelante en este capítulo, han recomendado pasar en Martán Góngora del “poeta del mar” al “poeta negrista”, segunda faceta destacable de su obra, para darle su lugar en la historia de la poesía colombiana. Cabe recordar que para el poeta ambas facetas representaban una continuidad, como lo ha sugerido el soneto recién analizado. Pero antes de pasar a ese segundo momento, es necesario precisar que sus lectores de aquel entonces encontraron admirables los elementos de su estilo poético: su dominio de las formas tradicionales de la versificación castellana, su empleo de un simbolismo tomado de la naturaleza, el trabajo de condensación de conceptos en la imagen poética, y la exploración del alma popular de su comunidad afrocolombiana de origen.

El diestro manejo de las formas tradicionales de versificación por parte del guapireño será evidenciado en la antología que incorpora este trabajo investigativo (capítulo 4). En ocasiones sus composiciones se acercan a los hallazgos de la culta poesía modernista, como en la silva en versos de medida impar, todos rimados, de “Loa del currulao”

(poema 1), o en el himno en decasílabos anapésticos y sus pies quebrados “Portia White” (poema 9), o en la sextilla aguda octosílaba de “Pejca” (poema 17), o en el soneto alejandrino “Misa negra” (poema 27). Era un propósito consciente de Martín Góngora el logro de una métrica virtuosa en el poema. Cabe recordar lo dicho por él sobre el soneto, en una entrevista:

El soneto, como la flor, tiene vigencia intemporal. La renovada rosa métrica, no en su estructura formal sino en su contenido poético, cuando supera el lugar común y la servidumbre de los temas prefabricados, mantiene intacta su virtud de ofrecer, en clara síntesis, lo mejor de la palabra escrita. Muchos de los “antisonetistas” lo son por falta de capacidad estilística. El soneto mantiene aún su monarquía absoluta. Prueba de fuego, en fin, para juglares y altísimos poetas... (Martín Góngora, 1993, pág. 83)

Pero más a menudo, dado el acercamiento a lo popular que pretende su poesía negrista, sus poemas aquí antologados explorarán posibilidades de las formas tradicionales de la copla y el romance. Estas formas populares son reconocibles en la mayoría de dichos poemas, en algunos de manera plenamente tradicional, pero en otros adornadas por sutiles novedades como las siguientes: rimar también los versos impares, además de los pares, incluso hacerlo de manera consonante, en las coplas de “Berejú” (poema 2), “Currulao” (poema 6), “Biche” (poema 19); buscar una medida impar para los versos (más propia de las estrofas cultas), como en la copla en eneasílabos consonantados de “Balada negra” (poema 12) o en los heptasílabos consonantados en pequeñas estrofas encadenadas de “Imperio” (poema 14), o en el romance en endecasílabos que le hace una oración a la canoa (poema 20), o en la copla en eneasílabos, que sólo cae al octasílabo cuando se deja hablar a la mar, “Canción de cuna negra” (poema 22); buscar aliteraciones de sílabas onomásticas (pertenecientes al nombre de aquello o aquel que es cantado por el poema), como en “Magia negra” (poema 23), o en el “Romance de Pedro Claver en Cartagena de Indias” (poema 29), o en “Antonio Morrongo” (poema 25), cuyas coplas, además son de las que riman todos los versos; imitar el ritmo de la interjección popular con las frases iniciales de cada estrofa en “Orrí orrá” (poema 24); y recurrir de manera notoriamente predominante a las rimas agudas en casi todos sus poemas negristas. Todo ello crea una cierta variedad rítmica, que, sin embargo, no les ocultó a los lectores críticos las formas populares tradicionales de versificación que

estaban en la base de estos poemas. Estas formas populares junto a la búsqueda de la sencillez y fluidez en la expresión, hicieron que esos lectores le reconocieran un carácter popular a su creación poética. El poeta y estudioso Rogelio Echavarría, en su *Quién es quién en la poesía colombiana*, dejó escrito:

Helcías Martán Góngora es uno de los más fecundos y en realidad el más popular de los poetas de su generación, cuyo registro, amplio como su personalidad jocunda y tórrida, abarcaba lo marino, lo afrocubano, lo religioso, lo amoroso, lo social (...) Rafael Maya lo consideró “intérprete del sentimiento popular, cronista lírico del campesino, poeta de la raza y las memorias épicas” (Echavarría, 1998)

Cuando Eduardo Carranza, el vocero del *pedracielismo*, hizo un balance de la poesía colombiana en un célebre ensayo escrito en 1960, *Visión estelar de la poesía colombiana*, incluyó a Martán Góngora, por las cualidades de su estilo poético, entre la nómina de “otros poetas de varios signos” que “crean su obra en el mismo ámbito temporal y estético de Piedra y Cielo”, y definió al guapireño como un poeta de “Garbo solar y marinero y ‘dolorido sentir’ amoroso”. Carranza quiere precisar así que, aunque no formó parte de los poetas publicados por los *Cuadernos de Piedra y Cielo*², Martán Góngora es cercano a ellos en la concepción de la poesía.

La generación de Piedra y Cielo ofrecía una propuesta auténticamente reaccionaria que buscaba, bajo el influjo de la española Generación del 27, restablecer la sutileza de la imagen y la versificación tradicional castellana frente a las posturas más llamativas, pero simplificadoras, de las vanguardias. En este mismo ensayo que se ha mencionado, Carranza explicó los rasgos distintivos del pedracielismo:

La generación de 1940 se congrega en torno al lema juanramoniano “Piedra y Cielo”, que es, además, su razón editorial. En su poesía se cruzan signos clásicos y románticos y son muy visibles el regreso a los influjos hispánicos y la indagación en el hombre colombiano, su circunstancia y su contorno (Carranza, 1986, pág. 21)

² Nombre puesto por Jorge Rojas a la colección que terminaría por darles su nombre generacional. Los poetas publicados en la colección fueron Carlos Martín, Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio, Gerardo Valencia, Darío Samper, Jorge Rojas y el propio Carranza.

La orientación piedracielista hacia los “influjos hispánicos” incorpora una compleja toma de posición poética con la que busca superar al *modernismo*. El padre del *modernismo*, el nicaragüense Rubén Darío, había enfatizado la necesidad de acercarse a la influencia francesa para darle mayor gracia y ligereza al verso castellano, y había hecho de este propósito el centro de su propuesta estética, la primera propuesta americana que impactaría profundamente a la poesía española. En palabras del propio Darío, en un artículo que publicó en el periódico La Nación de Buenos Aires en 1896:

Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias, y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? (...) La evolución que llevara al castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo (...) Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo los académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España. (Darío, y otros, 2002, pág. 74)

Eduardo Carranza era muy consciente de la propuesta dariana y su enorme influencia en los poetas colombianos de las primeras dos décadas del s. XX, de quienes dice que “Su formación y su cultura tienen un carácter *Arielista* y cosmopolita de acento galicado” (Carranza, 1986, pág. 20). Para caracterizar la obra del más influyente de ellos en la cultura colombiana de aquel entonces y hasta mediados del siglo, Guillermo Valencia, aquel dirigente político conservador y poeta a quien el mismo Martín Góngora admirara en su juventud, Carranza sentencia: “Su formación humanística le dictó los dones clásicos de medida y equilibrio, y su galicismo mental enriquece sus poemas de finura y sutileza” (Carranza, pág. 19). A partir de los años veinte, los poetas empezaron a buscar la superación de ese ámbito modernista de influencia dariana, a través, por ejemplo, de la indagación vanguardista sobre los mecanismos de la poesía. La mirada recelosa de Carranza hacia la vanguardia se evidencia en su comentario sobre la generación de los *Nuevos*, que surgió en la poesía colombiana a mediados de aquellos años veinte: “si bien influida por las estéticas revolucionarias, conserva para las letras colombianas su tradicional perfil humanístico” (Carranza, pág. 20). La búsqueda poética de los

pedracielistas tenía las claras coordenadas que se deducen de estas apreciaciones de Carranza: una superación del modernismo que incorporara elementos de las vanguardias o “estéticas revolucionarias”, sobre todo en cuanto a la imagen poética, pero sin sacrificar la reflexión humanista tradicional de la poesía colombiana ni la recurrencia a una imaginería natural. Como lo sintetiza la profesora y poeta colombiana Piedad Bonnett, en este comentario sobre las características propias del pedracielismo:

La imagen se apoya en la presencia de la naturaleza, una naturaleza vigorosa y armónica que sirve de vehículo de expresión del sentimiento amoroso; hay en ella algo que podría denominarse levedad, un cierto giro que libera el sentido de la carga realista y lo contagia de magia, de irracionalidad; un diestro manejo de la forma clásica (...) que en numerosas ocasiones resulta magnífico. (Bonnett Vélez, 1992, pág. 216)

Con una orientación poética muy similar a la que ellos se proponían, los pedracielistas encontraron una gran afinidad estética y motivo de inspiración en la obra de los poetas españoles de la llamada *Generación del 27*. Esos poetas, enormes figuras literarias como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda y Vicente Alexandre, exploraron las enseñanzas del surrealismo y la poesía pura (poéticas vanguardistas) sin darle la espalda a la tradición poética castellana. Basta recordar que lo que los unió en primer lugar fue un homenaje al poeta del siglo de oro Luis de Góngora y Argote en el tricentenario de su muerte en aquel año de 1927. Además, ellos no desdeñaron las formas tradicionales de versificación castellana, e incluso algunos se acercaron a las coplas y romances populares tradicionales, como fue el caso de García Lorca, Alberti y Diego. Su propuesta, en suma, aleaba renovación de la imagen y tradición de la sonoridad, de una manera similar a la que buscarían los pedracielistas. En ellos pensaba Carranza cuando hablaba de un “regreso a los influjos hispánicos”.

Por las lecturas que realizó, las influencias que asumió su poesía, y su mirada conservadora hacia la poesía, que sólo aceptaba las innovaciones vanguardistas tamizadas por una versificación tradicional y la recurrencia a las imágenes naturales y la exploración del alma popular de su comunidad, Martán Góngora se movió dentro de ese clasicismo promulgado por los pedracielistas. Aunque él nunca promovió su afiliación a

una escuela o movimiento poético determinado, conservó una confianza generosa en los medios expresivos tradicionales de la poesía. Para él, la poesía era todavía capaz, en la expresión delicada y llena de matices, de sugerir el misterio del mundo y comunicar este asombro a la mayor cantidad posible de personas. Esto le proporcionaba a su obra una especie de serenidad ajena a los afanes y ruidos del mundo contemporáneo, que Guido Enríquez Ruíz comentaba en su tesis de 1976, *La magia del agua y el rito del silencio en la poesía de Martín Góngora*:

(...) leído atentamente revela una serenidad de corte clásico. Mejor será colocarlo entre aquellos creadores independientes que siguen su propio estro y se complacen en su propia vocación siempre en contacto con un mundo estético que no consulta los carriles condicionadores de una escuela aunque quizá tengan que ver con muchas. Martín desea ante todo captar la realidad del universo y transmitirla a los demás, y para ello se vale del agua como de un elemento mágico y la rodea de silencio para engrandecerla en la pompa de un rito que el hombre contemporáneo casi ha echado a perder pero que en el fondo reclama insistentemente. (Enríquez Ruíz, 1976, págs. 41-42)

Una posición que prolonga otra anterior, de la cual daba noticia el mismo Enriquez Ruíz, la del profesor payanés, poeta y promotor de la cultura de la Universidad del Cauca, José Ignacio Bustamante, quien en su libro *La poesía en Popayán* (1954) describía la serenidad clásica de la obra de Martín Góngora con este comentario en tono poético: “En Martín Góngora la elegía misma es a la manera de un biselado espejo que refleja en su limpia luna el paisaje de todas las ausencias, pero con la tranquila mansedumbre del agua clara que copia un nítido paisaje de otoño, sin espejismos inquietantes, ni deslumbradas lejanías” (Citado en Enriquez Ruíz, 1976, pág. 120).

Esa capacidad de conservar un discurso sencillo y comprensible en sus poemas, una aparente facilidad que en realidad encierra un depurado trabajo del verso y de la imagen poética, fue en él bastante precoz, y fue señalada por sus primeros lectores. El jurado que lo declaró ganador en los Juegos Florales en Medellín, cuando tenía tan sólo 20 años, y que incluía al poeta Antonio J. Cano, sentenció sobre su obra ganadora:

Al leerla queda la impresión de que esta composición no sea de un estudiante, sino de un poeta ya avanzado. Su sencillez, su emotividad, y su textura, son de un verdadero poeta. Para llegar a este sencillo y dulce

decir, se requiere mucho estudio y muy buen gusto. (citado en Martán Góngora, 1993, pág. 42)

Un concepto similar emitió por aquellos años el célebre pensador Fernando González al leer un par de poemas de Martán Góngora: “Me ha causado admiración la profundidad emotiva y la sencilla elegancia del idioma (...) Sobre todo me admira su buen gusto, su dominio del idioma, su control de la inspiración, cualidades muy raras en hombres de su edad” (citado en Martán Góngora, 1993, pág. 44). El manejo de los metros tradicionales, en este caso los heptasílabos con algún endecasílabo intercalado, y la levedad sugerente en la construcción de las imágenes eran atributos que ya poseían esos primeros versos martangongorinos que fueron premiados en Medellín:

(...)
 La noche es una loca
 que ríe, ríe, ríe
 con el reír sonoro
 de la rumba en el *Jazz*.
 Es una cocinera
 venida de Etiopía.
 Trigueña colegiala
 que en el umbral del cielo
 va bordando estrellitas.

Yo me iré por la noche,
 con mi espada encendida,
 partiéndola...
 por toda la mitad;
 y haré un surco en la sombra,
 de luces, tan profundo,
 que ha de llegar al alba
 ebria de claridad...
 Entonces
 encerraré a la noche en el inmenso
 manicomio del día.
 (Martán Góngora, 1993, págs. 45-46)

La mención de los aires musicales mulatos (rumba, jazz) es característica de los poetas negristas. De esa forma, el joven Martán Góngora comenzaba a inscribirse en ese movimiento poético del negrismo, y dejaba ver que la conexión con el neopopulismo de la Generación del 27 probablemente le venía por intermedio de los grandes poetas negristas antillanos, Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, entre otros. En

el capítulo 3 se explorará ese contexto internacional en el que se inscribe la obra negrista de Martán Góngora.

Los lectores siguieron admirando durante años esa virtud del estilo poético de Martán Góngora, de hacer parecer sencillo lo elaborado, popular lo que en realidad tiene un trabajo culto de fondo. Él buscaba una persuasión sutil y ajena a la demostración enfática o la ruptura rebelde de la tradición. El poeta, crítico literario, ensayista y biógrafo ecuatoriano, Galo René Pérez, lo analizaba así:

Helcías Martán Góngora está dentro de los que vigilan afanosamente el estilo. Pero su larga experiencia literaria y su dilatada cultura le han comunicado la disciplina necesaria para no sucumbir ni desorientarse ante los espejismos de la palabra, o los abalorios del preciosismo. Ha buscado profundidad en el mismo grado que desenvoltura y gracia en la exposición. (citado en Martán Góngora, 1980, pág. 73)

Muchos veían en estos valores de la poesía de Martán Góngora la supervivencia de algunas de las cualidades que más amaban en los buenos poemas y que parecían correr peligro de desaparición en el moderno afán de novedad y vanguardia, como puede percibirse al leer el comentario que el ilustre narrador Fernando Soto Aparicio hizo en *El Espectador Dominical* el 19 de septiembre de 1965, después de conocer el libro de Helcías *Casa de caracol*:

Cada nuevo libro de Helcías Martán Góngora constituye un grato hallazgo para quienes amamos la poesía. La verdadera, la que perdura; la que, para renovarse, no prescinde de sus propios atributos (...) los libros poéticos tienen asomos autobiográficos, no ya del hombre físico, sino del hombre espiritual que tenemos encerrado en esta cárcel de músculos y piel. (citado en Martán Góngora, 1980, págs. 49-50)

Se trataba de una época en la que los lectores amantes de la poesía tenían la sutileza y la formación para deleitarse con la íntima diversidad en la versificación que ese mundo poético atesoraba. El maestro Rafael Maya, por ejemplo, encargado de prologar el libro de Martán *Suma poética*, se centraba en el respeto que producía en el lector esa conjunción de sinceridad humana y diestro manejo de la versificación en sus poemas. Admiraba, en cuanto a esto último, la gran variedad de los ritmos martangongorinos:

Hay autenticidad en sus poemas, es decir, existe en ellos la presencia de un espíritu que sabe darse por entero a sus lectores, en una plenitud de

emoción que infunde gozo y respeto, al mismo tiempo (...) La emoción lleva consigo un deleite egoísta que se transforma en beneficio social cuando encarna el ritmo (...) Entre los poeta modernos de Colombia es usted uno de los más ajenos al monocordismo. Su instrumento posee infinitas cuerdas que usted pone al unísono con las secretas vibraciones del universo. (citado en Martán Góngora, 1980, págs. 82-83)

Ya se han descrito, más arriba, algunas de las estrategias con las que Martán Góngora buscaba darle una nota de variedad, innovación y finura, al uso de las formas populares tradicionales de la copla y el romance, sumadas a la recurrencia con soltura, de tanto en tanto, a algunas formas más bien cultas como el soneto, la sextilla, el himno o la silva. Pero este trabajo investigativo se ha enfrentado a otro desafío que ha requerido todavía más tiempo de selección, reflexión y análisis: además de hacer notar el trabajo de variedad rítmica que propone el poeta, se ha querido caracterizar la variedad temática presente en su obra negrista.

El poeta argentino Luis Ricardo Furlán ya incluía en su comentario a la obra de Martán Góngora *Suma poética* un elogio a su diversidad de temas: “variedad temática, asombro reiterado, decoro expresivo, lisura estilística son dones que resaltan en esta antología bienvenida y mejor editada” (citado en Martán Góngora, 1980, pág. 229). Por su parte, la poetisa venezolana Jean Aristeguieta en el diario El país de Cali, el 11 de diciembre de 1966, recibió la obra martangongorina *Casa de caracol* con los siguientes conceptos:

Su temática está pronunciada con un acento sosegado y limpio (...) Considera sus visiones y atisbos desde una posición ceñida y a la vez melódica, esto imparte ductilidad al contenido del volumen (...) *Casa de caracol* es una realización que contiene seres recordados, evocados, sedimentados en el hondón de la conciencia de Helcías Martán Góngora. Por su arte pasan tabernas de puertos, canciones de cuna, cancioneros anónimos y retratos en la arena. (citado en Martán Góngora, 1980, págs. 53-54)

Como este trabajo se centra en la producción poética negrista de Martán Góngora, es en ella donde se ha procurado definir su variedad temática. El capítulo 4, la antología, ordena dicha producción en diferentes líneas temáticas, a saber: poemas que se ocupan del talento musical y dancístico de los afrodescendientes del Pacífico; poemas que denuncian la subsistencia hoy de condiciones de explotación, aislamiento y marginación;

poemas que reconstruyen la evidencia cotidiana de la libertad del negro humilde; poemas que contemplan el mar y los ríos en su interdependencia con la identidad de los habitantes del Litoral; poemas que muestran la adaptación de la religión occidental al entorno y los modelos de conducta afrodescendientes. Esta variedad de subtemas de la producción poética de Martín Góngora, gravita, no obstante, alrededor de sus dos grandes temas: la presencia abundante del mar y los ríos de su litoral natal³, y el alma popular de los habitantes de esa zona de Colombia. Es decir, los dos grandes protagonistas poéticos de su infancia: el litoral natural y el “humano litoral”, como tituló uno de sus libros.

El paso a esa segunda faceta del guapireño, la de poeta negrista, que hoy va tomando mayor relevancia que la de “poeta del mar”, se inició a partir de los setenta, cuando la atención de la crítica se fue desplazando sutilmente hacia esa parte de su obra más entregada a la exposición de las condiciones de vida y mentalidad de la comunidad afrodescendiente de su natal litoral, y continúa en la actualidad. Esta parte de su obra estaba presente desde su primer libro, como se comentó en el capítulo 1, y lo vincula a los movimientos negristas de poesía que se desarrollaron con pocos años de diferencia en varios lugares del mundo: los ríos colombianos, los barrios negros norteamericanos, las Antillas hispánicas y París. Éste sería otro mar que embrujaría el canto de Martín Góngora, ese mar de personas sometido a la marginación, la pobreza y la explotación, el cual está sin embargo convencido de su propia libertad, lograda a través de la música, de la danza, de la navegación, de la vida sencilla, y cuyas tradiciones culturales reclamaban su lugar en el folclor colombiano que se estaba consolidando y volviendo reconocible en el ámbito internacional. Si la aceptación de su preeminencia como cantor del mar, por parte de los poetas del interior, desplazaba un poco el centro del poder cultural, la lectura atenta de la faceta negrista de su obra lleva ese desplazamiento todavía más lejos: a poner en el centro lo que ha sido periférico y visibilizar lo que ha sido invisibilizado. Ya lo anotaba otro ilustre poeta negrista del litoral Pacífico perteneciente a la generación siguiente, Alfredo Vanín:

³ En 4.4, la parte de la antología dedicada al paisaje que rodea a los afrodescendiente del litoral, con la presencia protagónica del río y el mar, se comenta la diferencia imaginativa entre estas dos presencias acuáticas.

Y quizá su fidelidad al litoral Pacífico, al mar negro en general –del que hace parte el Caribe– lo alejó de cierta crítica. Si bien fue elogiado y cantado por escritores y poetas que ya mencionamos, ellos jamás se refirieron a sus poemas «negros»: siempre elogiaron su refinado lirismo, sus metáforas del crepúsculo, del río y del amor emparentadas con el mar. (Vanín, 2010, pág. 20)

No es difícil descubrir cuáles son esos sectores de la crítica que se alejan de la lectura a profundidad que amerita la poesía negrista de Martán Góngora, o cualquier otra escritura embebida de afluentes minoritarios, que requiere condiciones de subsistencia diferentes a las del gran cauce troncal de la cultura occidentalizante. El profesor camerunés de estudios afroamericanos en la Universidad de Texas, Alain Lawo-Sukan puntualiza: “Aunque las obras poéticas de Martán Góngora enriquecen el panorama literario colombiano, se le sigue excluyendo de las antologías y enciclopedias canonizantes, editadas por figuras de renombre nacional e internacional como Juan Gustavo Cobo Borda” (Lawo-Sukam, 2008, pág. 23).

Porque el temperamento y el estilo clásicos de Martán Góngora se comprenden en su justa dimensión cuando se sabe que él ha sido el fundador de la poesía de una región, el hombre que ha puesto a circular por primera vez los motivos poéticos de su comunidad nativa en el mundo de la poesía hispánica, de manera análoga a lo hecho por García Lorca con su pueblo gitano andaluz o Candelario Obeso con sus campesinos momposinos del río Magdalena y el Mar Caribe.

La célebre antología⁴ de la cubana Hortensia Ruíz del Vizo, influyente en las posteriores muestras antológicas del negrismo hispanoamericano, *Poesía negra del caribe y otras áreas* (1972), pone a Martán Góngora dentro de la selección colombiana de poetas

⁴ Poemas de Helcias Martán Góngora han sido recogidos en numerosas antologías poéticas. En *Las antologías poéticas colombianas: Estudio y bibliografía* de Héctor H. Orjuela, se pueden apreciar 13 libros con algunos poemas de Martán Góngora hasta el año 1966: *Antología de la nueva poesía colombiana* (1949), *Sonetos para Cristo* (1957), *Colombia, el hombre y el paisaje; una antología escogida* (1955), *Poesía de mar y puerto* (1961), entre otras. Antologías posteriores en las que se encuentran poemas de Martán Góngora son: *Poesía negra del caribe y otras áreas* (1972) de Hortensia Ruíz del Vizo, *Antología crítica de la poesía colombiana* (1979) de Andrés Holguín, *Versos memorables: Las cien más famosas poesías colombianas* (1989) y *Lira de amor* (1990) ambos de Rogelio Echavarría, *Poesía amorosa colombiana* (1992) de Hernando García Mejía, *Poética afrocolombiana* (2003) de Hortensia Alaix de Valencia, entre otras.

negristas junto a Candelario Obeso, Jorge Artel, Juan Zapata Olivella, Hugo Salazar Valdés, Marco Fidel Chávez, Luis Helí Rubio Sandoval e Irene Zapata Arias. Desde entonces, varios autores, entre los que se cuentan Vanín y Lawo-Sukan, ya citados, han hecho un llamado para que los estudiosos de la poesía colombiana no se restrinjan, en la interpretación de Martán Góngora, a su imagen como “poeta del mar”, sino que vayan más allá y lo asuman también como el poeta negrista clásico del Pacífico colombiano. El Dr. Laurence Prescott, por ejemplo, estadounidense y profesor de Literatura Hispana y Afro-Latina en la Universidad Estatal de Pennsylvania, erudito en poesía afrocolombiana:

(...) el mar domina la obra poética de Martán Góngora. Sin embargo, en su poesía la humanidad y su relación con Dios y la tierra también se destacan como asunto esencial, y dentro de esta amplia temática, sobresalen los negros. Aunque la presencia negra predomina solamente en cuatro de los poemarios de Martán Góngora —*Humano litoral* (1954), *Mester de negrería* (1969), *Música de percusión* (1973) y *Breviario negro* (1978) — desde los comienzos de su producción se encuentra en casi toda su obra. (Ortiz, 2007, pág. 136)

Esos libros que concentran la poesía negrista de Martán Góngora son, como se verá más adelante, la base del trabajo antológico que incluye esta investigación. Se trata de un grupo de libros que empiezan a tornarse en la producción imprescindible del poeta a la hora de ubicarlo en el panorama literario colombiano. Sin abandonar el tema marino y la navegación, el guapireño alcanza en ellos esas islas vírgenes de la tradición poética colombiana que sólo pueden ser tocadas con un beso fecundador que haga surgir un nuevo manglar de problemas estéticos, mentalidades y elementos culturales, en donde antes nada se veía. Sobre *Mester de negrería*, libro incorporado por el autor a una colección publicada en un solo volumen con el título *Suma poética*, y la importancia del tema negrista en la obra martangongorina, el célebre escritor negrista colombiano Arnoldo Palacios comentó con elocuencia:

En la SUMA continúa Martán Góngora aferrado a su naturaleza marina y a su mestizaje o mulataje, pues el elemento negro lo mantiene hechizado, atormentado (...) En cuanto al aspecto relacionado con la identidad puramente humana, entonces también se encuentra presente el tradicional Helcías Martán Góngora, en la parte de la SUMA POÉTICA titulada “Mester de negrería” Léase por ejemplo, “Barajo”, “Agustina”, “Pejca”,

“Manué Crú”, “Cantar de Segundo”. Y ante todo “Cristo negro” y “Preludio para Leonor González Mina”(…) Su terreno está en “Mester de negrería”. Allí está su orgullo y su anatema (...) (citado en Martín Góngora, 1980, págs. 232-233)

Aunque esta faceta de su obra contara durante años con menos estudios y comentarios críticos, había comenzado como se ha visto, desde sus poemas juveniles, y se había manifestado con fuerza en su libro de prosas poéticas, *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944). Esta desatención, más que de la obra, habla de los prejuicios estéticos que dominaban la lectura y producción de la poesía en Colombia durante gran parte del s. XX, bajo los cuales no se reconocía esa múltiple condición social y cultural de las comunidades colombianas, y la necesidad de usar las herramientas artísticas de la tradición occidental para aproximarse expresamente a poblaciones minoritarias que eran silenciadas e invisibilizadas. Este proyecto, que recibió en la generación del Renacimiento de Harlem en Nueva York, con su abanderado Langston Hughes, durante los años veinte, y en el García Lorca de estos mismos años, pero sobre todo en los afroantillanos de los años treinta, como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Luis Palés Matos, entre otros, un más amplio reconocimiento y análisis por parte de la crítica literaria de esos países, está todavía en Colombia en proceso de ser asumido como un hito importante de su poesía del s. XX.

3. LAS TRADICIONES DE LA POESÍA NEGRISTA

Entre los años veinte y los cuarenta del s. XX, se iniciaron en lengua inglesa, castellana y francesa unos fructíferos movimientos de poesía negrista, cuyo desarrollo y lectura que de ellos hizo Helcías Martán Góngora se tratarán en este capítulo. Al ir avanzando en el recuento de esta historia, con sus poetas protagonistas y sus maneras de producir y concebir la poesía negrista, se van descubriendo algunas líneas que es posible diferenciar dentro del panorama general de este movimiento poético: el negrismo filosófico del movimiento afrofrancés de “la Negritud”, el cual participa de la crítica a las crueldades de Occidente y su ilusión de superioridad; el negrismo de percusión, que busca una musicalidad análoga a la canción y danza de los afrodescendientes y una celebración de su talento musical, anunciado por la poesía negrista estadounidense y desarrollado por los poetas negristas en lengua castellana de las Antillas, sin desconocer que los afrofranceses también participarían en él; el negrismo de denuncia, que se centra en las opresiones sociales a las que siguen sometidos los pueblos afrodescendientes y otras comunidades explotadas, poniéndolas en relación con esa historia de crueldad que fue la diáspora africana, lo cual representa un punto de contacto entre las poesías negristas de las diferentes latitudes; el negrismo coloquial, que busca transcribir la manera en que los negros y mulatos humildes pronuncian la lengua castellana y mostrar su visión de mundo en primera persona, como lo intentó, de manera memorable, el cubano Nicolás Guillén con sus primeros poemas negristas, sin saber que ya un poeta colombiano del siglo anterior se le había adelantado en este proyecto, el momposino Candelario Obeso; y el negrismo religioso, que explora el sentido de lo trascendente de las comunidades afrodescendientes, y su adaptación de la enseñanza religiosa de los colonizadores a un estilo propio.

El estudio de estos clásicos del negrismo permite reconocer la tradición en la que Martán Góngora se inscribió, y ha prestado a este trabajo la utilidad adicional de ayudar a definir las líneas temáticas en las que se han clasificado los poemas martangongorinos aquí antologados. Habría que agregar, en el caso del guapireño, otra línea muy suya, el negrismo del paisaje, en el que la naturaleza poderosa que circunda a las comunidades negras es motivo de contemplación y reflexión, a veces hecha símbolo de un cordón

umbilical con el África lejana. Esta presencia del paisaje es constante en su poesía, incluso en la que se mueve en otras líneas del negrismo, y es la temática central de algunos poemas (véase 4.4).

Sobre la influencia relativa de esos movimientos de poesía negrista en él, Martán Góngora dejó testimonio de su orgullo por esos precursores colombianos, adelantados en medio siglo, que fueron Candelario Obeso y los bogas del río Dagua que aparecen en algunas páginas de la novela *María* de Jorge Isaacs; dejó clara su aceptación de la preeminencia de los grandes poetas negristas afroantillanos; y valoró la combatividad de los poetas afrofranceses de la Negritud; pero sentenció que la historia de crueldad y subyugación padecida por sus ancestros era suficiente para dar lugar a una poesía negrista en él. En sus propias palabras:

Permítaseme que calle, por sabida, el acta de nacimiento de la negritud, o sea el Manifiesto, lanzado en París por Senghor, Damas y Césaire. Nuestra partida de bautismo, en América, la firmaron con la punta de los canaletes, los bogas del río Dagua, en una página de María, de Jorge Isaacs (...) También es anterior, en el tiempo y el espacio geográfico, la Canción del boga ausente, del poeta colombiano Candelario Obeso, a la poesía afroantillana de Guillén, Ballagas, Palés Matos, De Cabral y Tallet. Así los orígenes, ni Jorge Artel, ni Hugo Salazar Valdés, ni yo, tuvimos la necesidad de cruzar las fronteras, o aprender a leer en otros idiomas, para beber, en las fuentes de la propia sangre, esclavizada por el negrero ibérico o anglosajón, pero santificada por San Pedro Claver en Cartagena de Indias y emancipada por José Hilario López, de Popayán. (Martán Góngora, *La poesía afrocolombiana*, 2008, págs. 169-170)

En los diferentes apartados de este capítulo se procederá ahora a comentar cada parte de esta declaración de Martán Góngora, en la cual ha resumido la tradición de la poesía negrista en la que participó.

3.1. Fundación mítica de la poesía negrista colombiana

Para comenzar en orden cronológico, se atenderá a esa parte de la declaración del poeta que habla de los precursores colombianos. El vallecaucano Jorge Isaacs publicó su célebre novela *María* en el año de 1867. Se trata de uno de los romances fundacionales más leídos de Latinoamérica y no es ajeno a su trama el aporte de la raza negra a la constitución de un ideal de nación, si bien tampoco es el tema central. Sería difícil defender la idea de que se trata de una narrativa negrista, puesto que la cultura negra es

apenas allí una de las voces, y no la protagónica, en ese microcosmos colombiano que sería la hacienda del padre de Efraín, el protagonista de la novela. La trama se centra en este joven criollo de buena familia, el cual viaja de la provincia a las capitales a educarse. Su enamorada, la mestiza María es hija adoptiva del padre de Efraín, pero si no los aleja el tabú del incesto sí lo hacen los planes de vida que sus padres tienen para él, y una cierta enfermedad degenerativa que padece la muchacha y que habría acabado también con la vida de su madre. Alrededor de esta trama romántica se reconstruyen elementos de la conformación cultural colombiana, como es propio de los romances fundacionales.

Los bogas a los que se refiere Martán Góngora en esta novela son Laureán y Cortico, quienes le proporcionan a un Efraín desesperado un transporte necesario para tratar de llegar a su tierra antes de que su amada languidezca. Su canoa le permitirá aproximarse de Buenaventura hacia Cali de la manera más eficiente en la época, navegando el río Dagua. Para tratar de distraer la melancolía y la premura del viajero, a petición de este, los bogas cantan a dos voces una canción de su tradición afrocolombiana, un bunde, que llama poderosamente la atención de Efraín, tanto como para incorporarla en su relato, pues la novela presenta un narrador protagonista. La bella ironía de situación que constituye esa canción folclórica, tan ajena a la formación académica occidental del joven hacendado, pero a la vez tan cercana al sentir de su corazón, la habría grabado en su memoria, pues la llama “salvaje y sentida canción”. Incluso el prólogo de la edición cubana de *María*, como nos recuerda Martán Góngora, admite el carácter precursor de esta página de la novela en la poesía negrista: “El habla de los bogueros ha sido captada con precisión, pero sobre todo, descuella el admirable bunde de Laureán y Cortico, precursor de la poesía de Palés Matos y de Guillén” (citado en Martán Góngora, Índice de la poesía afrocolombiana, 2008, pág. 191). Este es el bunde que cantaban Gregorio (Cortico) y Laureán mientras bogaban en medio de manglares:

Se no junde ya la luna;
Remá, remá.
¿Qué hará mi negra tan sola?
Llorá, llorá.
Me coge tu noche oscura,
San Juan, San Juan.

Escura como mi negra,
 Ni má, ni má.
 La lú de su s' ojo mío
 Der má, der má.
 Lo relámpago parecen,
 Bogá, bogá.
 (Isaacs, 1988, pág. 174)

Se puede notar que Isaacs no reivindica para sí unas raíces negras, pero sí que percibe la belleza de esta cultura dueña y reflejo de estas selvas del litoral tan cercanas a su casa: “Aquel cantar armonizaba dolorosamente con la naturaleza que nos rodeaba: los tardos ecos de esas selvas inmensas repetían sus acentos quejumbrosos, profundos y lentos” (Isaacs, 1988, pág. 174). Confluyen en él, el ambiente propicio de la navegación en canoa por el río, impulsados por los canaletes de los bogas, la mística relación del poder de la naturaleza con el recuerdo de la amada, el calco de la fonética de la pronunciación del negro y, amarrada a esta, el uso de repeticiones de palabras agudas produciendo cierto efecto de percusión. Elementos que habrían de ser retomados por la poesía negrista del siglo XX (véase 3.2). En sus *Evangelios del hombre y del paisaje*, Martín Góngora celebró el canaleta con “forma de corazón” que “hiere el vientre castísimo del agua” en las manos de los románticos y viriles bogas. Muy poético resulta que diga que con esos canaletes se firmó el inicio de la poesía negrista en América, al recordar a Laureán y Cortico.

La percepción de estos valores literarios animó al poeta momposino Candelario Obeso a retomar este bunde para construir su famosa *Canción del boga ausente*, la cual aparecería en su libro *Cantos populares de mi tierra*, cuya primera edición data de 1877.

CANCIÓN DER BOGA AUSENTE

*A los señores Rufino Cuervo
 i Miguel Antonio Caro*

Que trite que etá la noche,
 La noche que trite etá
 No hai en er Cielo una etrella...
 Remá, remá!

La negra re mi arma mia,

Mientrá yo brego en la má,
 Bañaro en suró por ella,
 Qué hará? qué hará?

Tar vé por su zambo amáo
 Oriente supirará,
 O tar vé ni me recuéda...
 Llorá, llorá!

Las jembras son como é toro
 La réta tierra ejgraciá;
 con ácte se saca er peje
 Der má, der má!...

Con ácte se abranda el jierro,
 Se roma la mapaná;...
 Contante i ficme la penas;
 No hai má, no hai má!...

Qué ejcura que etá la noche;
 La noche qué ejcura etá;
 Asina ejcura é la ausencia
 Bogá, bogá!...
 (Obeso, 2009, págs. 25-26)

Los mismos elementos señalados en el bunde de Laureán y Cortico, son destacables en este poema de Candelario Obeso: la imitación fonética del habla del afrodescendiente humilde, sus trabajos y paisajes característicos, los versos con frases completas, el empleo del octosílabo de la copla y el romance, complementado con un cuarto verso que sirve de estribillo variable (pero permanente en su ritmo de doble yambo), las rimas agudas marcando cierto efecto de percusión. Pero, sin duda, aquí el momposino profundiza la exploración de la mentalidad del boga que se aleja de su hogar, en medio de esa naturaleza imponente. El escepticismo sobre la fidelidad amorosa de la mujer, y la necesidad de lidiar con su inconstancia son temas muy característicos de la poesía de Candelario Obeso. Todo su libro, sus *Cantos populares de mi tierra* (1877), está constituido por poemas que exploran estos mismos recursos formales, motivo por el cual puede ser considerado un auténtico precursor de la poesía negrista americana. Él es el primer poeta americano en explorar la estrategia de escritura poética que Martán

Góngora llamó *Fabla negra*, es decir, la imitación del habla del negro humilde. Nótese aquí la dedicatoria de este poema a Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro, quienes han pasado a la historia como los dos más ilustres filólogos de Colombia, investigadores eruditos de diversos problemas gramaticales de la lengua castellana y conocedores envidiables de las lenguas y literaturas clásicas. Obeso ha decidido dedicarles este poema. Se trata de un acto de confianza en sí mismo de un poeta convencido de estar haciendo un aporte valioso a la investigación lingüística en su país. Esta convicción sólo puede provenir de una formación culta y un interés científico por los problemas del idioma. Heredero de las tradiciones poéticas populares de su región, el mulato momposino fue sumamente estudioso. Trabajó como maestro de escuela, tuvo algunos semestres de estudios universitarios, pero sobre todo se interesó en los idiomas, campo en el cual fue traductor de Shakespeare, Goethe y Víctor Hugo, redactor de una gramática española y manuales de francés, italiano e inglés. Incluso el gran clásico de la poesía negrista en castellano, el cubano Nicolás Guillén, le rindió reconocimiento a Candelario Obeso por su anticipación al movimiento que él y los demás antillanos llevarían a su momento cumbre:

(...) Obeso no fue sólo un creador que se expresó en el molde del negro colombiano, tan numeroso en el río Magdalena, recogiendo su peculiar ritmo, el de la cumbia, pariente de nuestro son. Algunas veces fue más lejos, y dejó poemas en que a todo esto se añade un sentido revolucionario que, si no se manifiesta de manera violenta y reivindicatoria, exhala el recóndito dolor, dolor del hombre del pueblo frente a la injusticia social:

Trite vira e la der probe,
cuando er rico gosa en pá.
Er probe en el monte sura
o en la má.
Er rico poco se efuecsa
y nunca le farta ná.

(citado en Mansour, 1973, pág. 83)

Estos versos citados por Guillén son los más directos que pueden encontrarse en los *Cantos populares de mi tierra*, en cuanto a la denuncia de la desigualdad social. Sin embargo, en ese retrato de la mentalidad de la gente de su pueblo natal, que busca Obeso, otros poemas lanzan críticas políticas y sociales indirectas pero no menos

mordaces. Recuérdese, por ejemplo, en “Canto der montará” la sátira contra el gobierno con la que este ermitaño explica su voluntad de permanecer alejado: “Lo animales tienen toros / Su remerio; / Si no hai contra conocía / Pa er Gobiécno (...)” (Obeso, 2009, pág. 30); o la decisión del negro que tiene la voz poética en “Epropiacion re uno corigos”, quien se queda con unos libros que del Congreso habían enviado a su amo y utiliza el papel para tapar los agujeros de su choza, por lo cual le pide a él disculpas, con sutiles argumentos sobre la amistad, y le ofrece reponerle el papel si lo quisiera: “Si eto le parece má / Iré luego ar dotó Anciza; / Er tiene er papé a montone / Si uté papé necesita (...)” (Obeso, 2009, pág. 40). Por esto, no es posible admitir como válida la posición de la escritora e investigadora de la UNAM, Mónica Mansour, según la cual: “La poesía del colombiano no contiene un mensaje social directo (...) el tema principal es el sentimental, subjetivo, romántico, como lo son el poeta y su formación intelectual; el paraíso soñado y ansiado se encuentra entre los negros, sus costumbres y su mar” (Mansour, 1973, pág. 82). Después de esta opinión desafortunada, la profesora Mansour llama la atención sobre un detalle importante: que la ortografía fonética de los poemas de Obeso, calcando el habla de los negros de clase humilde, evidenciaba la falta de formación letrada en que habían vivido durante siglos, lo cual constituiría una especie de denuncia indirecta.

Esa denuncia de la carencia de formación letrada en las comunidades negras no es trivial, pues concierne al surgimiento mismo de la poesía negrista. Sólo la lenta, pero progresiva incorporación de los pueblos afrodescendientes a una formación académica al estilo occidental, después de las aboliciones de la esclavitud en diferentes naciones, permitió la irrupción en el panorama literario mundial de las tres grandes tradiciones de la poesía negrista: la de habla inglesa, la hispánica y la de habla francesa. Esta puede ser la razón, la circunstancia material que explica esa aparición casi simultánea de las tres tradiciones. Hay que recordar que los clásicos afrofranceses de *la Negritud*, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor, confluyeron en París como estudiantes universitarios, y fueron después grandes figuras de la política y la academia de sus países; que la figura central del negrismo hispánico, Nicolás Guillén, y la del anglosajón, Langston Hughes, tienen, entre otras coincidencias biográficas, la de haber

abandonado los claustros universitarios por encontrar su enseñanza mediocre, y dedicarse más bien a la escritura; Emilio Ballagas fue doctor en pedagogía y formador literario de futuros maestros; Palés Matos, criado en una familia de poetas, abandonó estudios universitarios para ayudar económicamente a su familia y llegó a ser canciller de su país; Manuel del Cabral estudió derecho para complacer a su padre y fue diplomático de su país; Candelario Obeso fue un lingüista autodidacta (como lo eran todos los lingüistas de Colombia por aquel entonces). De modo que fueron poetas formados en los refinamientos culturales de Occidente quienes consolidaron los movimientos de poesía negrista en el mundo. Colombia no fue la excepción, como lo comenta Martán Góngora:

La poesía negrista en Colombia no es flor de invernadero elitista, pero tampoco es fruto de pantano cultural. Jorge Artel asistió a la universidad y es jurisperito. Hugo Salazar fue profesor de enseñanza media, lo mismo Alfredo Vanin y Marco Realpe Borja. Juan Zapata Olivella y Hernando Revelo Hurtado son médicos. Felix Raffán Gómez, Marco Fidel Chaves y yo somos abogados, que no ejercemos la profesión legal. Irene Zapata es declamadora internacional y Medardo Arias, el *benjamín de los Hijos del Mar Negro*, se gana el pan de cada día como periodista en Santiago de Cali. (Martán Góngora, Índice de la poesía afrocolombiana, 2008, pág. 183)

Los bogas de Jorge Isaacs y Candelario Obeso, adelantados en medio siglo a los movimientos de poesía negrista, empezaron a denunciar, con su sola aparición impresa y sus valores poéticos, que este tipo de poesía era una voz faltante en los panoramas literarios de las naciones latinoamericanas, invisibilizada por condiciones materiales de aislamiento y marginación, sumadas a la indiferencia de los centros de poder cultural. Los representantes del momento cumbre de los movimientos poéticos negristas en castellano, inglés y francés, vendrían después, tras romper ese aislamiento y esa marginación, al vincularse a la academia, a la política, y a las dinámicas culturales centrales de sus respectivas lenguas. Sartre también comentó, en su clásico ensayo sobre la poesía negrista afrofrancesa, “Orfeo negro”, esa condición de escolares de la academia occidental de los poetas de la Negritud, lo cual les permitió encontrar los caminos expresivos que les dieron a sus poéticas un gran protagonismo en el desarrollo de la literatura en Occidente: “El heraldo del alma negra ha frecuentado las escuelas blancas, según la ley de bronce que niega al oprimido las armas que no haya robado al

opresor; por el choque con la cultura blanca su negritud ha pasado de la existencia inmediata al estado reflexivo” (Sartre, 1960, pág. 6). Para que pudieran señalar la carencia de la voz negrista en la literatura occidental, era necesario primero que las comunidades afrodescendientes pudieran formarse en el conocimiento de dicha tradición.

Ahora bien, sensible a los padecimientos de su gente, Martán Góngora no se queda indiferente frente a esa mayoría de población negra que sigue sufriendo las consecuencias del aislamiento y la marginación. Él no ignora que fue un privilegiado y que muchos no tuvieron (ni tienen aún hoy) la posibilidad de desplazarse, formarse e intervenir en las dinámicas culturales principales de su país. Algunos logran llegar a las ciudades que concentran el poder económico y la publicación cultural, pero terminan por engrosar los cinturones de pobreza y mendicidad que existen en ellas. En estos negros desprotegidos que pasan hambre en la ciudad, incluso en la noche de Navidad, pensaba Martán Góngora cuando escribió su réplica a la “Canción der boga ausente” de Obeso, bajo el título de “Paráfrasis de Candelario Obeso”:

¡Qué triste que está la noche,
Candelario, en la ciudad!
Brillan las luces eléctricas,
remá, remá...

La negra del alma mía
y tuya, lejos está.
Brillan luces de neón,
remá, remá...

¡Qué oscura que está la noche
en esta noche de paz!
Prendo luces de Bengala,
remá, remá...

¡Qué triste que está la noche
y boga el negro sin pan!
No hay en el cielo una estrella
remá, remá...
(Martán Góngora, 2008, pág. 270)

La forma del poema es tomada tal cual de Candelario Obeso, aunque el estribillo no es aquí variable, pero el octosílabo de la copla y el romance, junto a la rima asonantada en los versos pares, son elementos de versificación en los que el momposino se había adelantado a Martán Góngora y a los demás poetas negristas. En sus *Cantos populares de mi tierra*, Obeso ya había experimentado con pequeñas variaciones alrededor de estas formas, sin opacar su predominio: el uso de pies quebrados verso de por medio, como en “Canto der montará”, o cada cuatro versos, a la manera de la “Canción der boga ausente”, como en “Arió” o en “Canción der pejcaró”; e incluso llevar estas formas al uso del verso endecasílabo, y su pie quebrado heptasílabo, más propios de la poesía culta, como en “Lo palomos” o en “La oberiencia filiá”.

Los precursores colombianos de la poesía negrista, en especial Candelario Obeso, pusieron en juego todos los elementos centrales de dicho movimiento poético: la exploración métrica en las formas populares de la tradición castellana, la marcación de cierto efecto rítmico con las rimas agudas, en muchos casos dependientes (métrica y rimas) de la pronunciación que del idioma hace el negro humilde, la denuncia de las condiciones de explotación y marginación en que este vive, el amor apasionado por el mar, del cual el negro no soporta alejarse (poema “Arió”). Martán Góngora se enorgullece de este precursor colombiano, adelantado en cincuenta años a la irrupción de las poesías negristas, y retoma sus recursos para ahondar en ellos, sobre todo cuando se propone reproducir la mentalidad del negro humilde del litoral Pacífico, como en los poemas de la antología reunidos en el apartado “Fabla negra” (4.3). En las otras líneas de la poesía negrista del guapireño, se suele pasar de la voz del negro humilde, en primera persona, a la mirada del estudioso conocedor de los elementos de la cultura negra. Allí se distancia un poco de la manera propia de Obeso de tratar la temática y puede hacerse más directo en la denuncia de las opresiones, y más metafórico en la celebración de los talentos y el entorno negros.

3.2. *El negrismo hispanoamericano*

Ante todo hay que decir que los referentes ineludibles al abordar la idea de una poesía negrista en el mundo hispánico son esa serie de poetas antillanos que construyeron sus obras cumbres del negrismo en la década de los treinta, y que Martán Góngora mencionaba en su reflexión sobre la poesía afrocolombiana: los cubanos Nicolás

Guillén, Emilio Ballagas, José Zacarias Tallet, Regino Pedroso, el puertorriqueño Luis Palés Matos y el dominicano Manuel Del Cabral. A los cuales se sumará, un poco más adelante en el mismo artículo de Martán, el ecuatoriano Adalberto Ortiz (Martán Góngora, *La poesía afrocolombiana*, 2008, pág. 171). Ellos son los nombres más sonados de aquella poesía negrista de larga estela, con influencia incluso sobre los poetas españoles de la generación del veintisiete, y sobre la cultura popular, que retomaría varios de sus poemas, sobre todo los de Nicolás Guillén, para hacerlos parte de las canciones del son cubano, y después de la nueva canción hispanoamericana.

El momento de inicio de este movimiento poético negrista se encuentra a fines de los años veinte, como lo anota la investigadora Rosa E. Valdés Cruz en uno de los más completos estudios del tema *La poesía negroides en América*. Allí, distingue un grupo de iniciadores del negrismo poético en Cuba antes de las figuras clásicas de Guillén y Ballagas:

Ramón Guirao, en su *órbita de la poesía afrocubana*, fija el inicio del período de auge del género en 1928, porque es en ese año cuando se publican “La rumba”, de José Z. Tallet, y la “Bailadora de rumba”, del propio Guirao. A partir de ese momento, la poesía negroides invade la isla y son numerosos los escritores que participan y enriquecen la modalidad. (Valdés Cruz, 1970, pág. 57)

A tales poemas habría que sumar “Liturgia” de Alejo Carpentier, publicado en la *Revista de avance*, dirigida por Tallet, en 1930, el cual recrea la parte culminante de un rito subsistente en la cultura afrodescendiente cubana, una iniciación de los ñañigos o abakúa, según precisa Valdés Cruz. Tales poemas hacen aparecer la cuestión, tan decisiva para la poesía negrista afroantillana, de cómo infundirle a los versos la musicalidad típica y desbordante de la cultura mulata. José Zacarías Tallet usaba ya voces onomatopéyicas para representar los sonidos de los instrumentos que interpretan la rumba: “¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!”; “¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan!”; “¡Pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca!”; un estribillo con palabras cuyo sentido es crear un efecto de percusión y remembranza africana, más allá de un significado denotativo: “¡Zumba, mamá, la rumba y tambó! /¡Marimba, mabomba, babomba y bombó!”; y la enumeración anafórica con efecto de sensualidad:

Y niña Tomasa se desarticula,
 y hay olor a selva
 y hay olor a grajo
 y hay olor a hembra
 y hay olor a macho
 y hay olor a solar urbano
 y olor a rústico barracón
 (citado en Valdés - Cruz, 1970, págs. 93-96)

Recursos que, a pesar de no tratar el tema del baile sino el del ritual, también son empleados en el poema de Alejo Carpentier. Lo cual se entiende fácilmente si se tiene en cuenta la notoria presencia de la música en el ritual mulato, que hace que el jefe ñañigo o Iyamba pueda ser admirado por destreza musical:

¡Retumba y zumba!
 Tam-tam de atabal,
 timbal de tambor.

¡Rumba en tumba!
 Tambor de cajón
 y ecón con ecón.

Papá Montero,
 marimbulero:
 ñañigo chévere
 bongosero
 (citado en Valdés - Cruz, 1970, págs. 96-98)

El ecón allí mencionado es un “cencerro ñañigo usado en las ceremonias rituales” (Valdés Cruz, 1970, pág. 238), y son notables las alusiones en este poema al tambor, el timbal, la marimba y el bongó. Esta mención de instrumentos y objetos típicos de la cultura afrodescendiente es otra de las estrategias para lograr la poesía negrista.

En la lengua castellana, más enriquecida de voces de ascendencia africana que el inglés y el francés, por una más larga convivencia e hibridación con las culturas negras, y presta, en todo caso, a los juegos que involucraban las sonoridades mulatas, los poetas afroantillanos empezaron la poesía negrista con una aproximación a esas ceremonias mulatas de la danza y el ritual, las cuales podían presenciar como cultura viva en muchos rincones de la isla. Con ello, lograron hacer visible para la poesía de habla

castellana la figura del negro y la necesidad de incorporarla al acervo de las riquezas culturales nacionales de los países latinoamericanos. En lugar de centrarse en denunciar la crueldad encubierta en la visión de mundo “racional” de Occidente contra otras visiones de mundo más míticas y primigenias, como lo hicieron bellamente los poetas negristas de expresión francesa, los afroantillanos hispánicos trataban de hacer visible una cultura negra subsistente que reclamaba, por derecho propio, ser uno de los afluentes más grandes en la consolidación de las identidades nacionales latinoamericanas. Mónica Mansour lo expresó en su estudio *La poesía negrista*:

(...) podemos decir que la poesía hispanoamericana de tema negro o “negrista” no participa del movimiento de la negritud, que se ha manifestado en las literaturas americanas y africanas de expresión inglesa o francesa desde el segundo cuarto de este siglo. La literatura negrista no trata –como aquella– un problema exclusivamente racial: es, más bien, el descubrimiento necesario de los elementos nacionales más auténticos, que llevan a cada país a su identidad y a la liberación de su dependencia de potencias y fuerzas extranjeras. (Mansour, 1973, pág. 145)

La división hecha por la profesora Mansour entre poesía negrista hispánica y poesías negristas de otras lenguas, no obstante, desconoce una innegable hermandad del negrismo antillano hispánico con el norteamericano en la búsqueda de esos elementos culturales auténticos de sus respectivas naciones, que según ella realizan sólo los afrohispanicos. También allí, en Norteamérica, los poetas negristas hallaron una rica cultura mulata viva, con ritmos y poéticas como los del *jazz*, *blues* y los *negros espirituales*, en la cual percibían una fuerte voz que merecía ser incorporada a la identidad cultural de su nación, como finalmente sucedió (hoy nadie puede pensar en la cultura folclórica norteamericana sin hacer referencia a estos ritmos). Por otro lado, ese concepto más transnacional de *Negritud*, que plantearon los poetas negristas de expresión francesa también tuvo por propósito inicial la constitución de una identidad cultural compartida que hacía falta en los estudiantes afrodescendientes de diferentes naciones que se encontraban en París en aquellos años.

En las Antillas hispánicas, esta búsqueda convocó a los mejores talentos poéticos, logrando el momento cumbre de la poesía negrista afroantillana durante los años treinta,

mientras el de los afrofranceses sería en los años cuarenta. Martán Góngora nos lo recuerda:

Al margen de la discusión de los precursores de la poesía afroantillana, hay que anotar cómo ella florece y llega a su apogeo en la década de 1930, con Luis Palés Matos con el *Tum tum de pasa y grifería*; Regino Pedroso con *Nosotros*; Emilio Ballagas con *Cuaderno de poesía negra*, Manuel del Cabral con *Trópico negro*, y sobre todo Nicolás Guillén, en la cima total con su obra de ayer, de hoy y de mañana, desde *Sóngoro cosongo* hasta su voz plena y actual. (Martán Góngora, *La poesía afrocolombiana*, 2008, pág. 170)

Desde el principio, estuvo presente entre los poetas afroantillanos la preocupación de que esa búsqueda objetiva de los instrumentos, ceremonias y ritmos folclóricos mulatos por parte de la poesía negrista pudiera degenerar en un mero exotismo consumible por la cultura dominante sin lograr una denuncia contundente de las injusticias sociales, económicas y legales que se seguían cometiendo contra la población negra. El poeta Regino Pedroso aleccionaba a los demás poetas negristas sobre esto desde los años treinta en su “Hermano negro”:

(...)
 ¡Negro, hermano negro,
 el más fuerte, el más triste,
 el más lleno de cantos y lágrimas!

Tú tienes el canto,
 porque la selva te dio en sus noches sus ritmos bárbaros;
 Tú tienes el llanto,
 porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas.

¡Negro, hermano negro;
 más negro por dolor que por la raza!

Tú fuiste libre sobre la tierra,
 como las bestias, como los árboles,
 como tus ríos, como tus soles...
 Fue carcajada bajo los cielos tu cara ancha.

Y luego, esclavo,
 sentiste el látigo
 encender tu carne de humana cólera,
 y ardiendo en llanto
 cantabas.

¡Negro, hermano negro!
¡Tan fuerte en el dolor que al llorar cantas!

Para sus goces
el rico hace de ti un juguete.
Y en París, y en New York, y en Madrid, y en La Habana,
igual que bibelots,
se fabrican negros de paja para la exportación;
hay hombres que te pagan con hambre de risa:
trafican con tu sudor,
comercian con tu dolor,
y tu ríes, te entregas y danzas.
(...)
Negro, hermano negro,
silencia un poco tus maracas.

Y aprende aquí, y mira allí,
y escucha allá en Scottsboro, en Scottsboro,⁵
entre un clamor de angustia esclava,
ansias de hombre,
iras de hombre,
dolor y anhelo humano de hombre sin raza.
(...)
(citado en Valdés - Cruz, 1970, págs. 99-100)

Se trata de un poema que exhorta a los negros de la América hispánica a volver los ojos hacia esas otras latitudes donde los afrodescendientes padecen injusticias todavía más ostensibles, y a sosegar la ofrenda de la musicalidad negra a una cultura dominante que seguía siendo profundamente racista. Este poema del cubano Pedroso fue traducido al inglés por Langston Hughes, uno de los más grandes poetas negristas norteamericanos. Es el diálogo entre dos movimientos negristas paralelos en la poesía, el norteamericano y el antillano. El movimiento negrista norteamericano había comenzado en el mayor barrio negro de New York durante los años veinte, donde se produjo el llamado Renacimiento de Harlem, el cual suscitó la reflexión sobre la posibilidad de una estética propia de la cultura afrodescendiente norteamericana, promovió el orgullo racial del negro y publicitó a los nuevos artistas negros de aquel entonces. Langston Hughes

⁵ El caso judicial de condena a nueve adolescentes de raza negra entre 13 y 19 años por la inexistente violación de 2 jóvenes blancas en Alabama, Estados Unidos en 1931, es hasta hoy el ejemplo paradigmático de un total fracaso del sistema judicial para mantener su objetividad al margen de prejuicios discriminatorios. La denuncia de esta injusticia se inició desde bien pronto. El gran poeta negrista norteamericano Langston Hughes publicó en 1932 *Scottsboro Limited: Four Poems and a Play*.

derivó su poesía negrista de las reflexiones surgidas en torno a ese movimiento y es incluso el autor de uno de sus mejores manifiestos, “The Negro Artist and the Racial Mountain” (“El artista negro y la montaña racial”), publicado en 1926 (a los veinticuatro años de edad de su autor) en una revista de literatura afroamericana llamada *The Nation*.

En ese elocuente artículo, Hughes describe la ardua montaña de prejuicios que debe escalar el artista negro para lograr una voz auténtica. Una montaña que ha sido construida en gran parte por la misma gente “de color”, ansiosa de incorporarse a los estándares aceptados y promovidos por la cultura blanca dominante en los Estados Unidos. El poeta declara que ese afán de borrar los distintivos culturales de su raza aumenta de manera proporcional al nivel de ascenso en la escala social que ha logrado la familia negra. Y encuentra en esta vergüenza tácita de su propia cultura por parte del negro emergente la razón de la falta de apoyo que padecen los artistas negristas. Contra esta montaña de prejuicios este artista debe comenzar por sembrar el orgullo de la propia cultura. La manera en que Hughes lo hace va en la misma dirección que el trabajo de los poetas afroantillanos:

Most of my own poems are racial in theme and treatment, derived from the life I know. In many of them I try to grasp and hold some of the meanings and rhythms of jazz (...) jazz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America; the eternal tom-tom beating in the Negro soul--the tom-tom of revolt against weariness in a white world, a world of subway trains, and work, work, work; the tom-tom of joy and laughter, and pain swallowed in a smile⁶.

El poeta encuentra vivientes y radiantes en la cultura del negro norteamericano de su tiempo estos géneros musicales del jazz, el blues y los negros espirituales, e inicia su poesía negrista tomándolos como modelos- su primer libro de poemas, publicado en este mismo año de 1926, se titula *The Weary Blues* (Los blues cansados)-, de manera análoga a como los poetas afroantillanos hispánicos iniciaron su poesía negrista tratando de

⁶ La mayoría de mis propios poemas son raciales en tema y tratamiento, derivados de la vida que conozco. En muchos de ellos trato de atrapar y conservar algo de los significados y ritmos del jazz (...) El jazz es para mí una de las expresiones inherentes a la vida del negro en América; el eterno tam-tam latiendo en el alma negra -- el tam-tam de la revuelta contra el aburrimiento de un mundo blanco, un mundo de trenes subterráneos y trabajo, trabajo, trabajo; el tam-tam de la alegría y la risa, y el sufrimiento tragado con una sonrisa.

capturar la esencia de la rumba y el son, ritmos musicales típicos de los mulatos de Cuba. La denuncia de Hughes, en este manifiesto que se viene comentando, concierne a los prejuicios que se yerguen, dentro de la misma gente negra, contra esta representación de su propia riqueza cultural. Él se imagina la posición que tomaría una señora negra de clase alta de Filadelfia frente a esos poemas en los que busca representar los significados y ritmos del jazz:

the Philadelphia clubwoman is ashamed to say that her race created it and she does not like me to write about it, The old subconscious "white is best" runs through her mind. Years of study under white teachers, a lifetime of white books, pictures, and papers, and white manners, morals, and Puritan standards made her dislike the spirituals. And now she turns up her nose at jazz and all its manifestations--likewise almost everything else distinctly racial (...) She does not want a true picture of herself from anybody. She wants the artist to flatter her, to make the white world believe that all negroes are as smug and as near white in soul as she wants to be. But, to my mind, it is the duty of the younger Negro artist, if he accepts any duties at all from outsiders, to change through the force of his art that old whispering "I want to be white," hidden in the aspirations of his people, to "Why should I want to be white? I am a Negro--and beautiful"?⁷ (Langston, s.f.)

Sin embargo, la influencia de Hughes en la poesía negrista cubana, y en Nicolás Guillén en particular, no se limitó a la fuerza de estos argumentos y el ejemplo de su poesía, puede rastrearse también hasta el encuentro entre ellos en La Habana en marzo de 1930. Siendo dos poetas de la misma edad, nacidos ambos en 1902, ambos mulatos y criados en familias de pensamiento progresista, lo cierto es que el norteamericano se había adelantado un poco al cubano en la publicación de sus primeras colecciones de poesía negrista, esas ya mencionadas en los que retomaba el jazz, el blues y los negros espirituales de su pueblo. Para Guillén, como para otros jóvenes caribeños, Hughes era

⁷ La mujer de clase alta de Filadelfia está avergonzada de decir que su raza lo creó [el jazz] y no quiere que yo escriba sobre él. El viejo y subconsciente "lo blanco es lo mejor" corre por su mente. Años de estudio bajo profesores blancos, una vida entera de libros blancos, pinturas, documentos, modales y virtudes blancos, y los estándares puritanos la hicieron no gustar de los *espirituales negros*. Y ahora ella aleja su nariz del jazz y todas sus manifestaciones -- así como de casi todo lo demás que sea distintivamente racial (...) Ella no quiere un verdadero retrato de sí misma. Ella quiere que el artista la adule, para hacer que el mundo blanco crea que todos los negros son tan conformes y tan casi blancos en el alma como ella quiere ser. Pero, en mi opinión, es el deber del joven artista negro, si es que acepta un deber desde fuera, cambiar a través de la fuerza de su arte ese antiguo suspiro "quiero ser blanco" que se esconde en las aspiraciones de su gente por un "¿por qué debería querer ser blanco? Soy un negro y soy hermoso".

ya un joven héroe de la resistencia cultural. No es extraño, entonces, que el cubano encontrara una poderosa inspiración en las palabras que le dijera el norteamericano aquel día y que aparecieron publicadas como entrevista en la columna que Guillén tenía en el *Diario de la marina* el 2 de marzo de 1930:

Yo vivo con mi pueblo; yo los quiero; los golpes que reciben me duelen en lo más profundo y yo canto sus penas, yo expreso sus tristezas, pongo sus ansiedades a volar. Y yo hago todo esto como lo hace el pueblo, con la misma sencillez con que lo hace el pueblo... me gustaría ser negro. Realmente negro. Negro de verdad. (citado en Gayton, 2005-2006, pág. 1)

Según Tomás Gayton, Hughes incluso recomendó a Guillén el uso del ritmo del son para indagar en el alma de su pueblo, como él lo había hecho con el blues y el jazz. Lo cierto es que justo al mes siguiente, el 20 de abril de 1930, Guillén iniciaría su poesía negrista con la publicación en su columna de 8 poemas en los que mezclaba imitación del habla de los negros de clase baja, el ritmo del son y situaciones cotidianas vistas bajo la psicología del negro, los famosos *Motivos de son*. Estos poemas lo lanzarían pronto a la celebridad poética y lo comprometerían a seguir explorando otras variantes de la poesía negrista.

Martán Góngora, conocedor de la importancia que las reflexiones de Langston Hughes tuvieron para el inicio de la poesía negrista, le dedicó un poema de homenaje en una forma que se acerca al romance, con ligeras irregularidades, celebrando el mensaje de orgullo racial que él trajo para los mulatos de todas las latitudes, y criticando la manera en que algunos de ellos pretenden negar su origen negro. Su título es “Hughes”:

Si Langston Hughes te habla de los ríos,
no blasones tu sed con los escudos
arrebatados a las pirámides
que construyeron los esclavos
de Yucatán y Machu Picchu.
Acude al encuentro de Langston
y él te dará nombre y poema
“joven amarillo bastardo”,
que niegas a tu madre negra,
adolescente mulato,
en las terminales marítimas
de Buenaventura y Tumaco.

Langston Hughes te da nombre y emblema
 y te extiende los brazos
 en el crepúsculo de Georgia
 y en los hoteles suburbanos
 entre un enjambre de porteros
 y lustradores de zapatos.
 (Martán Góngora, 1978, pág. 43)

Del cubano Nicolás Guillén, Martán Góngora dijo, con admiración por su persona y su obra, que, junto al cartagenero Jorge Artel, él estaba en el origen de su “apertura a la siniestra de la negritud” (Martán Góngora, Autobiografía, 2008, pág. 30), por lo cual los exaltaba a ambos en el primer número de su Revista Vanguardia. A Guillén también le compuso Martán Góngora el soneto de homenaje en forma de adivinanza, “Adivinanza afroantillana”:

Él fue a pescar las islas en el mapa
 para su afroantillana geografía
 y en las espaldas que el sudor empapa
 copio del negro la autobiografía.

Nada a su ojo cazador escapa
 en su nuevo Mester de Negrería,
 juglar mayor, preconizado papa
 en el conclave de la poesía.

Jamaica, Guananí, Bermudas, Cuba,
 Trinidad y Tobago, Haití y Aruba
 son las perlas que ciñen áurea sien.

Del zoológico circo domador;
 adivínalo tú, adivinador,
 ¿Quién es, quién es quién?
 -Nicolás Guillén.
 (Martán Góngora, 1978, pág. 44)

La expresión que aquí acuña Martán Góngora para nombrar el trabajo poético de Guillén, “Mester de negrería”, alude a la historia de la poesía hispánica y su famosa división medieval entre Mester de juglaría (poesía popular) y Mester de clerecía (poesía

culta), la cual se centraba en las formas poéticas y la corrección del lenguaje empleado⁸. La expresión “Mester de negrería” sugiere, pues, la búsqueda de nuevos ritmos y formas poéticas dentro de una innegable continuidad con la poesía hispánica. Y es que Guillén había entendido desde el principio que la aproximación a la canción popular vigente en comunidades marginadas por la cultura occidental dominante no era privativa de la poesía mulata que él buscaba. También en España los poetas de avanzada del momento hacían un ejercicio de neopopularismo, como lo hizo el maestro granadino Federico García Lorca en relación con la poética gitana en su *Romancero gitano* (1928). El tradicional verso octosílabo de la lírica popular española de todos los tiempos es la base de estos poemas narrativos. A la hora de acercarse a una poética popular, Guillén encontró natural, como lo había hecho Lorca, usar el verso octosílabo:

En los *Motivos de son* traté de encontrar una fórmula rítmica que expresara el gran mestizaje nacional afro-español. Para esto me pareció adecuada la conmixión de la forma octosílabo del romance con ritmos dados por danzas populares negras, y aún mestizas, como en el caso del son, baile nacional cubano de gran vigencia por los años en que aparecen los Motivos. (citado en Mansour, 1973, pág. 152)

Esta confesión de Guillén permite entender que tanto las formas afrodescendientes aprendidas en la cultura mulata que lo rodeaba como las formas de herencia europea eran valoradas y empleadas por él en su poesía negrista. ¿Por qué habría de renunciar a ellas si la realidad cultural de su pueblo es justamente ese mestizaje? Martán Góngora tenía esta misma conciencia del asunto, por eso en una entrevista de 1965 defendería la validez de la influencia clásica en su poesía: “Tal vez sería más lógico aludir a una raíz clásica, de la cual sería necio intentar liberarse, cuando lo racional fue tratar de injertar savia hispánica en el tronco aborígen” (Martán Góngora, Autobiografía, 2008, pág. 119).

En cuanto al recurso empleado por Guillén en *Motivos de son* (1930) de imitar la fonética y uso del español propios del negro humilde, este desaparecería en su poesía negrista posterior, a pesar de haber sido tan eficiente allí para producir el efecto de revelar la intimidad del negro que habla en primera persona:

⁸ El Mester de clerecía se ufana de construir largos versos alejandrinos rimados de manera perfecta, a lo cual llamaban *Cuaderna via*, mientras el Mester de juglaría se limitaba al verso corto, en particular al octosílabo, y a la más sencilla rima asonante.

MULATA

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca é bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!
(Guillén, 2002, pág. 86)

A este recurso, que tenía como innegable precursor al colombiano Candelario Obeso, Martán Góngora le asigna también un bello nombre de resonancias hispánicas: “Fabla negra”, una manera arcaísta de decir en castellano “el habla del negro”. Usando esta expresión como título, publicaría una colección de 7 poemas suyos que emplean la transcripción fonética del habla del negro humilde en su *Mester de negrería* (1966). Estos y un par de poemas de *Humano litoral* (1954), son los únicos de la obra de Martán Góngora que emplean el recurso.

Puede afirmarse, en los términos acuñados por Martán Góngora, que la poesía negrista de Nicolás Guillén se mueve de la “fabla negra” de *Motivos de son* al “mester de negrería” de sus libros posteriores. Y en efecto, los 16 nuevos poemas que el cubano agrega en su libro *Sóngoro cosongo* (1931), el cual incluye también los 8 motivos de son, prosiguen la exploración de los ritmos mulatos apoyándose en el predominio del

verso octosílabo combinado con pies quebrados de entre dos y cinco sílabas, pero ya no utilizan la imitación fonética del habla del negro humilde.

Uno de los principales esfuerzos de los poetas negristas afroantillanos fue comunicarle a sus octosílabos la influencia de la cultura negra, a través de una serie de estrategias en las que los estudiosos concuerdan: “la poesía negrista crea su originalidad primera con una marcada percusión poética sobre los cimientos antiguos de las formas tradicionales de versificación” (Mansour, 1973, pág. 152), dice la profesora Mansour y prosigue a explicar los recursos que marcan esa percusión negrista:

- 1) “La repetición de una estrofa o de varios versos para redondear la estructura del poema como unidad (...) o de una palabra en distintas posiciones en cada verso”. (pág. 153-155)
- 2) “Hacer de cada verso una frase completa y terminarlo con una palabra aguda (...) estos versos agudos crean una rima que desempeña un papel muy importante en la representación del ritmo” (pág. 156-158)
- 3) “La preponderancia del ritmo o de la sonoridad sobre el contenido” que se manifiesta en “el uso de la jitanjáfora (...) un vocablo inexistente en la lengua española que únicamente tiene un sentido rítmico y onomatopéyico” y que en la poesía negrista se convirtió en “jitanjáfora africanizada, o sea el vocablo inventado que permaneciera dentro del tono y los sonidos de las palabras ya conocidas de origen africano” (pág. 158-164). Estas jitanjáforas se mezclaban también con auténticas palabras de origen africano, manteniendo su función predominantemente rítmica.
- 4) Relacionado con el punto anterior está “el aprovechamiento de la aliteración, ya sea de una letra o de grupos consonánticos (...) se advierte fácilmente que los sonidos mb y ng representan el sonido de los distintos tambores” (pág. 167) y la repetición de otros sonidos, de r,k,t,s,p, por ejemplo pueden representar instrumentos percutivos de sonido más agudo, como en el poema de Tallet “La rumba”.

- 5) “La eufonía de los nombres propios típicos de negros y mulatos” (pág. 168-169), pero también de objetos, instrumentos, lugares, ceremonias, propios de los mulatos.

Para que el ritmo poético quede bien marcado, la poesía negrista se apoya, según la profesora Mansour, en un predominio de rimas agudas, repeticiones de grupos consonánticos, palabras y versos, y en evitar los encabalgamientos abruptos (lo cual se logra tratando de no repartir un sintagma entre dos versos). A esto le añade el empleo recurrente de nombres de ascendencia africana o jitanjáforas que se les parecen. Los análisis del poeta negrista Adalberto Ortiz, quien en un ensayo titulado “La negritud y la literatura negrista” la llama “Poesía sonora”, determinan unos recursos muy similares:

(...) posee una retórica particular que se origina en la onomatopeya y en la fonética empleada, especialmente, por los negros campesinos. Se sabe y se comprende que el español, el inglés y el francés deformados, no lo hablan los negros por ser tales, sino porque no han tenido acceso a las fuentes de instrucción (...) Para obtener los efectos musicales de tales versos, es necesario otro ingrediente: el ritmo sincopado y monótono de la música primitiva, es decir, lo vernacular y folclórico. Para lograr estos efectos se hace necesaria la concurrencia constante de las letras N y M antes de las consonantes y el empleo de palabras agudas al final de los versos para imitar los tonos de los instrumentos de percusión. Hay que usar además, palabras extrañas de origen africano, es decir, buscar un nuevo aporte a la semántica nacional. Sin olvidar desde luego lo más característico del arte negro o sea aquello que le da su típico e imperativo dramatismo: la anáfora o repetición, bien sea de notas o frases musicales, de palabras o fonemas, o figuras decorativas (...) Es como una fórmula matemática que se basa en la unidad dentro de la pluralidad, con formas y ritmos secundarios. (citado en Martán Góngora, La poesía afrocolombiana, 2008, págs. 173-174)

En efecto, la base del ritmo es la repetición, por lo tanto, es certera la apreciación de Ortiz según la cual la poesía negrista intenta conciliar varios ritmos en la unidad del poema, ya que además de la medida del verso y la distribución de los acentos (los elementos tradicionales para producir el ritmo en el verso castellano) emplea esas notorias aliteraciones de combinaciones consonánticas especiales, esas repeticiones de palabras o estribillos, a veces con más sentido rítmico que semántico, y el juego con la sonoridad de palabras exóticas castellanas de origen africano. Todas esas sonoridades

impresionando el sentido rítmico del receptor del poema deben ser armonizadas con destreza por el poeta negrista.

El estudio de Rosa Valdés Cruz de la Northern Illinois University, menciona recursos rítmicos análogos: “Adopta a veces modos de expresión peculiares del negro, con adulteraciones de la prosodia y la morfología. Busca efectos rítmicos, musicales y onomatopéyicos mediante el uso de vocablos de origen africano” (Valdés Cruz, 1970, pág. 21). Y da luego algunos ejemplos de esas palabras de origen africano incorporadas a los poemas negristas (bachata, bamba, balumba, bangué, barracón, bilongo, bronca, conga, Changó, chévere, ecobio, Ecué, ganga, mandinga, maraca, matumba, ñañigo, Ogum, sandunga, senseribó, zombí, etc.). Su estudio incluye, además, un glosario que explica estas y alrededor de setecientas palabras de origen africano y popular antillano que aparecen en los poemas negristas que ella recoge. Valdés Cruz admite también la importancia de las jitanjáforas, “voces carentes de sentido lógico, pero que transmiten sensaciones; son vocablos creados por el poeta que, al usarlos, no piensa en su significado, sino en el ‘sabor’; son palabras frescas, olorosas, misteriosas, que van a nuestros sentidos” (pág. 26) y da algunos ejemplos: sóngoro cosongo, quencúyere, mabomba, chaqui-charaqui, calembanyé, mancontíbiri, entre otras. Todo lo cual viene a detallar elementos que los otros teóricos también comentan.

En lugar de “poesía sonora”, como quería Adalberto Ortiz, a esta poesía que se centra en la tarea rítmica negrista se le podría llamar, para usar una expresión acuñada por Helcías Martán Góngora, *música de percusión*. Pues se han preferido, para nombrar las variedades de poesía negrista en este trabajo, expresiones que el guapireño creó para titular las obras claves de su poesía negrista, de las cuales él mismo hizo una lista. De estos cuatro libros que él menciona se han tomado la mayoría de los poemas de la antología que prepara este trabajo (capítulo 4):

Lo fundamental y homogéneo de mi bibliografía poética negra se reduce a cuatro libros:

Humano litoral (primera y segunda edición, Popayán, 1954 y 1969).

Mester de negrería y fabla negra (en Suma Poética, Bogotá, 1969)

Música de percusión (Santiago de Cali, 1973)

Breviario negro (Inédito facsímil, Santiago de Cali, 1978)

(Martán Góngora, 1978, pág. 13)

Varios poemas del mester de negrería de Guillén en su *Sóngoro cosongo* (1931) hacen uso de esas estrategias rítmicas que se han mencionada para lograr el verso de musicalidad negrista, por ejemplo, “Secuestro de la mujer de Antonio”:

Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa
de un son,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción.

Záfate tu chal de espumas
para que torees la rumba;
y si Antonio se disgusta
que se corra por ahí:
¡la mujer de Antonio tiene
que bailar aquí!

Desamárrate, Gabriela.
Muerde
la cáscara verde,
pero no apagues la vela;
tranca
la pájara blanca,
y vengan de dos en dos,
¡que el bongó
se calentó!

De aquí no te irás, mulata,
ni al mercado ni a tu casa;
aquí molerán tus ancas
la zafra de tu sudor:
repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po!

Semillas las de tus ojos
darán sus frutos espesos;
y si viene Antonio luego
que ni en jarana pregunte
cómo es que tú estás aquí...
Mulata, mora, morena,

que ni el más toro se mueva,
 porque el que más toro sea
 saldrá caminando así;
 todo el que no esté conforme,
 saldrá caminando así...

Repique, repique, pique,
 repique, repique, po;
 Prieta, quemada en ti misma,
 cintura de mi canción...
 (Guillén, 2002, págs. 121-122)

El predominio del verso octosílabo se mantiene incluso en los versos onomatopéyicos, las repeticiones de versos sugieren la permanencia de un ritmo de baile en el trasfondo de la anécdota, los pocos y suaves encabalgamientos, y las rimas agudas en *í* y en *ó* tienen un marcado carácter percusionista, los versos onomatopéyicos insisten en los mismos sonidos tónicos *í* y *ó* mezclados con los sonidos consonánticos *r*, *p*, *q*, la alusión explícita a elementos de la cultura y la musicalidad mulata se evidencia en la mención del son, la rumba, el bongó, el ron, la morena, mora y mulata, la zafra realizada metafóricamente por las piernas que bailan, entre otros, que puede el lector advertir.

Los poemas de Helcías Martán Góngora han hecho uso de recursos análogos en la búsqueda de una musicalidad negrista. Es el caso, por ejemplo, de “Berejú” (poema 2 de la presente antología), el cual ha hecho carrera en el mundo de la canción. Grabado por primera vez con música de Esteban Cabezas en el disco de la Negra Grande de Colombia, Leonor González Mina, *Cantos de mi tierra y de mi raza* (RCA, 1966), ha tenido versiones posteriores como la del grupo de cantaoras Ale Kuma, en su disco de 2002, la de la argentina Verónica Condomi, en su álbum *Remedio pal alma* (2007), la de la paraguaya Marivi Vargas en *Negritud de colores* (2014), o la de la cantante caleña Liliana Montes en el XXXIV aniversario del museo Rayo en Roldanillo (22 de enero de 2015). Los octosílabos de este poema cantan así:

Yo siento en lo más profundo
 este cantar de mi gente.
 La sangre da vuelta al mundo
 como el mar al continente.

No tengo plata en baúles

ni en las venas sangre azul.
 Currulao, Makerule,
 Makerule, berejú.

Popayán y Cartagena,
 Cartagena y Popayán.
 Pena del negro es más pena
 y el pan del negro no es pan.

Aunque ahora tú me adules
 vengo de la esclavitud.
 Currulao, Makerule,
 Makerule, berejú.

Bailo con negra soltura
 en Tumaco y Ecuador,
 en Guapi, en Buenaventura
 y en la costa del Chocó.

El cantar que tú modules
 nunca tendrá la virtud
 que tiene mi makerule,
 currulao, berejú.

Makerule,
 berejú!
 (Martán Góngora, 2010, págs. 139-140)

Las cuartetas octosílabas de rima aguda en los versos pares son refinadas por el poeta con otros recursos rítmicos, como las rimas graves de los versos impares y el predominio de la vocal tónica *u*, haciendo eco de la palabra *berejú*, que le da título y que es una de las variantes del currulao, la mayor danza del Pacífico colombiano, mientras el makerule es otra danza, una especie de jota chocoana. Estas estrategias del ritmo, junto a los suaves encabalgamientos, la insistencia en los nombres de bailes afrodescendientes y en lugares importantes para la historia de las comunidades que los practican: Popayán, Cartagena, Tumaco, Ecuador, Buenaventura, Chocó, inscriben claramente a este poema en la búsqueda de una sonoridad negrista.

El guapireño había bebido todas estas influencias y estrategias desde el comienzo de su carrera poética, pues tuvo la ventaja de nacer entre diez y veinticinco años después de aquellos personajes fundadores afroantillanos, aunque el inicio de su poesía fue, como se

ha visto, muy precoz, de modo que puede encontrarse algún poema suyo de tema negrista publicado ya en 1939 en la revista *Atalaya* de Manizales, bajo el título “Romance de luna y agua”. Aunque pertenezca a lo que el poeta llamó su “Prehistoria literaria”, y sólo haya sido recogido en lo que consideró “un folleto mío, poco menos que proscrito de mi obra”, publicado a sus 19 años, este poema testimoniaba ya su compromiso con ciertas búsquedas estéticas que irían configurando su obra: la elección de la forma popular tradicional castellana del romance, los muy suaves encabalgamientos, el empleo de imágenes naturales con un giro sugerente hacia una realidad nueva (“cuchillos de miseria”, “noche de luna y agua”, “colcha bordada de nubes”, “tambores de brisa”, “ensalmos de luna y agua”), la indagación en el sufrimiento histórico de los afrodescendientes, el lenguaje sencillo. La lectura de los poetas neopopulares peninsulares, ya se mostraba asimilada por el joven Martán Góngora:

(...)

Tambores trasnochadores
violan marimbas lejanas
y el negro José Dolores
gime sin una esperanza

(...)

Noche de José Dolores,
cruel noche de luna y agua,
de peces y caracoles,
noche de dolor sonámbula.
El negro José Dolores
con su camisa rasgada
por cuchillos de miseria
o su desnudez de estatua,
es el símbolo yacente
de la aflicción de su raza.

(...)

Colcha bordada de nubes
con hilos de luna y agua.
José Dolores no tiene
para su sueño una cama.
Jamás tuvo amor ni lecho,
pan ni paz, lumbre ni casa.

(...)

Tambores de brisa lloran
con las marimbas lejanas.
Muerto está José Dolores
y cae la madrugada,
con sortilegios de luto

y ensalmos de luna y agua.
(Martán Góngora, Autobiografía, 2008, pág. 135)

Es uno de los pocos poemas negristas que alcanza a publicar Martán Góngora en esa década cumbre de la poesía negrista hispanoamericana (mientras la década cumbre del movimiento francés de la Negritud sería la siguiente, los años cuarenta), a la cual llegaba, todavía en plena adolescencia, a aportar la experiencia de su infancia en el litoral pacífico colombiano. Este texto juvenil mezclaba a la denuncia de la historia trágica del negro, al que la muerte lo sorprende a la intemperie, sin una cama en la cual agonizar, la descripción de su carácter melancólico, hecho símbolo en el “doloroso” nombre del personaje.

La poesía negrista afroantillana en lengua castellana se ha mostrado vinculada en su proyecto estético a las búsquedas de los poetas negristas norteamericanos, y en particular Langston Hughes, que sería tan influyente en el inicio de la escritura poética negrista de Nicolás Guillén. A estos dos poetas, Martán Góngora los leyó y les dedicó poemas de homenaje. Y, más allá de la admiración, estudió algunas de las estrategias empleadas por los afroantillanos para darle una musicalidad negrista a las formas populares tradicionales de la versificación castellana. Prueba de esto son: las expresiones que acuñó para nombrar algunas de estas estrategias, como “Música de percusión”, “Fable negra”, “Mester de negrería”; el hecho de citar los conceptos teóricos de algunos estudiosos que las trataron de precisar, como Mónica Mansour, Adalberto Ortíz o Rosa Valdés Cruz; y sobre todo, el empleo que hizo de ellas en sus propios versos.

3.3 El movimiento de la Negritud

El negrismo de los afrofranceses logró poner en el centro del pensamiento filosófico la pregunta por la negritud. Aimé Césaire, de Martinica, Léon-Gontran Damas de la Guyana Francesa y el senegalés Léopold Sédar Senghor, es decir, tres jóvenes provenientes de colonias francesas, se encontraron como estudiantes en París y fundaron la revista *L'Étudiant noir*, publicada en 1935, la cual buscaba, en palabras de Damas "la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au quartier Latin ! On cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être

qu'un seul et même étudiant noir"⁹ (Damas, s.f.). Fue el caldo de cultivo y primer medio de difusión del concepto de *negritud*, el cual sentaría la base para la obra poética de estos tres artistas. El estudioso español Publio L. Mondéjar en su "Poesía de la negritud" (1972), estudio conocido y recomendado por el mismo Martán Góngora¹⁰, comenta sobre la revista:

La vida de *L'Étudiant noir* también es efímera pero el camino ya está emprendido. De aquí nace directamente una verdadera revolución cultural que se tradujo en el movimiento de la Negritud, que no era, en principio, más que "el movimiento que tiende a integrar- son palabras de Damas- a los negros de nacionalidad y estatus francés, a su historia, sus tradiciones y a las lenguas que expresan su alma" (Mondéjar, 1972, pág. 27)

El éxito de esta propuesta intelectual se basó, ante todo, en la calidad de la obra poética que sus gestores desarrollarían luego. Ellos supieron confrontar, con una obra directa y agresiva, pero que conservaba la riqueza simbólica de la poesía culta, a esa cultura dominante del hombre blanco, con sus promesas de progreso atadas al pensamiento racional y la subyugación de lo otro, de lo diferente. Un coctel que para los intelectuales franceses contemporáneos, ya cansados de esas promesas incumplidas de la Modernidad, de un bienestar y progreso que seguía basándose en la exclusión de grandes grupos de seres humanos y la explotación del hombre por el hombre, resultó sumamente atractivo.

La negritud logró un alcance realmente importante cuando aparecieron sus primeros resultados literarios. Fue el guayanés Léon-Gontran Damas, el primero que vio sus obras publicadas en Francia. La revista *Esprits* publicó sus primeros poemas a partir de 1934 y en 1937 Guy Lero publicó su primer libro, *Pigments*. Dos años más tarde, Césaire publicaba su *Cahier d'un retour au pays natal*, en la revista *Volontés* (...) Fue en 1947 cuando su libro alcanzó una verdadera difusión universal, al ser nuevamente publicado con un prólogo entusiasta de André Breton (...) Por su parte, Senghor publica, entre 1945 y 1948, dos de sus obras fundamentales: *Chants D'ombre* (1945) y *Hosties noires* (1948). (Mondéjar, 1972, págs. 30-31)

⁹ "el fin de la tribalización, del sistema de clanes en vigor en el Barrio Latino. Dejaríamos de ser estudiantes martiniqueños, guadalupanos, guayaneses, africanos y malgaches, para no ser más que un solo y mismo estudiante negro".

¹⁰ "Mondéjar nos ha servido de guía experto en esta incursión por los territorios de la negritud" (Martán Góngora, *De la negritud*, 2008, pág. 143).

Sédar Senghor admitía que en el concepto de negritud, como ellos lo proponían, alentaba sobre todo una negación: “Antes que nada es una negación...asimilar el rechazo, la negación de lo otro. El rechazo de lo otro es una autoafirmación” (citado en Mondéjar, 1972, pág. 29). Esta visión pretendía ahondar en las implicaciones de esos elementos del negro que estaban presentes en la caricatura que la cultura dominante se hacía de él: primitivismo natural en oposición al “tecnicismo *antinatural* del blanco”, “negro del ritmo”, autenticidad, contra la solemnidad y el acartonamiento del blanco, “supervaloración de lo instintivo” y lo “emotivo” por encima de lo racional. Se trataba de afirmar estos valores y reivindicarlos para África sin dependencia colonial de las culturas europeas, haciendo visible el otro camino de pensamiento y manera de ver el mundo, probablemente más humanista, que se había dejado de lado en Occidente. Se trató de la estrategia ideal para universalizar y visibilizar al negro como artista, poeta, como alguien que puede aportar al pensamiento poético europeo con libertad.

La mayor prueba del éxito de esta propuesta del movimiento de la Negritud está en el interés filosófico con el que la intelectualidad francesa de la época la recibió. Tal vez el texto cumbre de esta recepción de las ideas de la Negritud por parte de la intelectualidad francesa sea “Orfeo negro” de Jean-Paul Sartre, texto con el cual el intelectual prologara en 1948 la *Anthologie de la nouvelle poésie negre et malgache* de Léopold Sédar Senghor. Helcías Martán Góngora lo calificó como “magistral” (Martán Góngora, De la negritud, 2008, pág. 143), aunque no explicó el porqué. De este texto de Sartre surgen varios conceptos aplicables a cualquier poesía negrista, los cuales fueron retomados de alguna forma por los estudiosos que vendrían tras él y por los poetas mismos.

El “Orfeo negro” de Sartre se ocupa de demostrar que la poesía del movimiento de la Negritud es “la única gran poesía revolucionaria de nuestros días” (Sartre, 1960, pág. 4), entendiendo “revolucionaria” en el sentido marxista, movimiento en el cual Sartre militaba, al igual que la mayoría de los intelectuales de aquel entonces y de las dos décadas siguientes. Los comentarios que allí consigna proporcionan motivos de reflexión sobre diferentes aspectos de las poesías negristas. En lo que toca a la

autenticidad del negro, que rechaza la idea de cubrirse con otro manto, de ser el otro que la sociedad requiere, dice Sartre con contundencia:

el negro no puede negar que sea negro ni reclamar esa abstracta humanidad incolora: él es negro. Está ligado definitivamente a la autenticidad: insultado, esclavizado, se yergue y recoge la palabra “negro” que se le ha lanzado como una piedra, y orgullosamente se reivindica como negro frente al blanco. (Sartre, 1960, pág. 5)

Sobre la manera de llenar de nuevo sentido orgulloso a esta palabra “negro”, Sartre distingue dos caminos posibles, que indicarían a la vez dos líneas de la poesía de la Negritud, aunque después las halla profundamente relacionadas: el camino objetivo, que se “expresa en las costumbres, en el arte, en los cantos y danzas de los pueblos africanos. El poeta se impondrá, como ejercicio espiritual, dejarse fascinar por los ritmos primitivos y destilar su pensamiento en las formas tradicionales” (Sartre, 1960, pág. 8); y el camino subjetivo, en el cual el poeta trata de descender “por la calzada real de su alma (...) por debajo de las palabras y las significaciones (...) por debajo de las acciones cotidianas (...) por debajo incluso de los primeros escollos de la rebeldía (...) para alcanzar al fin con sus pies desnudos, y dejarse ahogar en ella el agua turbia de los sueños y del deseo” (pág. 9), agregando al mundo un nuevo matiz de lo negro. Si es posible distinguir poemas en los cuales se impone un camino o el otro, también es cierto que ambos procesos, la “absorción” de elementos tradicionales de origen africano, y la “excreción” (pág. 11) de hallazgos obscenos en el alma del nuevo poeta negro son indisolubles en la creación de una auténtica poesía de la negritud. Sucede como en el mito de Orfeo, y así se explica el título de este ensayo de Sartre: si el poeta negrista mira demasiado de frente el África de ensueño que pretende atrapar, ésta se deshace ante su mirada y se convierte en humo, “entre ella y él se levantan las murallas de la cultura blanca, su ciencia, sus palabras, sus costumbres”, por eso el poeta debe más bien darle un poco la espalda mientras se dirige al interior de su propia alma en “un despojo sistemático y un ascetismo acompañado por un continuo esfuerzo de profundización” (pág. 6). Sólo encontrando en su propia alma ese lenguaje emotivo, instintivo, auténtico y rítmico podrá hacerle justicia al sueño de la vuelta a África. Sartre describe la “geografía mística” de estos poetas:

En lo más bajo, según el primero de los tres círculos concéntricos, se extiende la tierra del exilio, la incolora Europa; viene después el círculo deslumbrante de las Islas y de la infancia que danzan la ronda alrededor de África; y el África, último círculo, ombligo del mundo, polo de toda la poesía negra, el África resplandeciente, incendiada, aceitosa como una piel de serpiente, el África de fuego y de lluvia, tórrida y frondosa, el África fantasma vacilando como una llama entre el ser y la nada; más real que los “eternos bulevares con polizontes”, pero ausente, desintegrando a Europa con sus rayos negros, y sin embargo, invisible, inesperada: África, continente imaginario. (pág. 6)

Sartre nos proporcionará, en fin, ejemplos claros de ambos caminos, el objetivo y el subjetivo, en la aproximación a esa África imaginaria. Para él, ejemplos de negrismo objetivo son los múltiples poemas llamados *tam-tams* “porque toman de los tambores nocturnos un ritmo de percusión, a veces seco y regular, otras torrencial y arbitrario. El acto poético se convierte en una danza del alma”. Sartre no duda en afirmar que “el *tam-tam* tiende a convertirse en un género de la poesía negra, como lo han sido de la nuestra la oda o el soneto” (pág. 8). Y como ejemplo magistral del camino subjetivo, Sartre toma al que es considerado por muchos el mejor poeta del movimiento de la Negritud, el martiniqueño Aimé Césaire, con quien según el intelectual francés “concluye la gran tradición surrealista, alcanza su sentido definitivo y se destruye: el surrealismo, movimiento poético europeo, ha sido robado a los europeos por un negro, que lo dirige contra ellos y le asigna una función rigurosamente definida” (pág. 10).

Es inevitable advertir en estos ejemplos proporcionados por Sartre grandes puntos de contacto y semejanzas con el negrismo afroantillano. Los lectores franceses percibían claramente esos efectos de percusión africanizante buscada por los poetas de la Negritud, del mismo modo en que los lectores hispanoamericanos los habían percibido en los afroantillanos. El propio Martín Góngora era consciente de esta continuidad de la “música de percusión” de la poesía negrista entre los afroantillanos y los afrofranceses, como se evidencia cuando, en uno de sus ensayos de *Los Coloquios en la Universidad*, citaba a Enrique Molina Campos, traductor de Sédar Senghor: “[Senghor] lleva el verso francés a formas de danza agisymbia¹¹, con aliteraciones, paronomasias y anáforas que, repitiendo el fonema, consiguen un ritmo secundario. Repite o martillea las sílabas

¹¹ Con la palabra Agisymba, Molina Campos se refiere a una amplia región de África, desde el sur de Libia hasta Sudáfrica, pues ese habría sido el nombre que le dio Ptolomeo en la antigüedad griega.

acentuadas, así como las consonantes que marcan el acento (‘las dentales y las labiales explosivas desempeñan el papel de las manos que golpean el *tamtam*’, dice Kesteloot)” (citado en Martán Góngora, 1980b, pág. 40). Por otro lado, la valoración, por parte de Sartre, del uso que Césaire hiciera del surrealismo recuerda la influencia de este movimiento de vanguardia en los poetas neopopularistas españoles de la Generación del 27, y, a través de ellos, en los negristas afroantillanos y en los piedracielistas colombianos.

Hasta aquí los conceptos claves del “Orfeo negro” de Sartre, tan influyentes en las interpretaciones de las poesías negristas desde entonces. De la manera en que esos tres grandes poetas, Césaire, Damas y Senghor, dejaron testimonio del orgullo de su color en oposición a los crueles refinamientos de Occidente, se citarán ahora algunos ejemplos.

Del *Cuaderno del retorno al país natal*, tan famoso a partir de su segunda edición de 1947 con el prólogo de André Breton, este poema de Césaire evidencia la explotación deliberada de un pueblo, aquel en el cual el poeta se inscribe, hermanándose con todos los oprimidos del mundo y profetizando la vergüenza de Occidente. Se vislumbra la esperanza de acabar con el tirano, con la esclavitud de todas las épocas, con la traición, con el hambre y la desigualdad, con la manipulación.

LEJOS DE LOS DÍAS PASADOS

pueblo mío
 cuando
 lejos de los días pasados
 renazca una cabeza bien puesta sobre
 tus hombros
 reanuda
 la palabra

despide a los traidores
 y a los amos
 recobrarás el pan y la tierra bendita
 tierra restituida

cuando
 cuando dejes de ser un juguete sombrío
 en el carnaval de los otros

o en los campos ajenos
el espantapájaros desechado

mañana
cuando mañana pueblo mío
la derrota del mercenario
termine en fiesta

la vergüenza de Occidente se quedará
en el corazón de la caña
(...)
(Césaire, 2011, pág. 22)

El momento y el lugar de ese pueblo oprimido no están explícitamente definidos en el poema, pero sí el nombre del opresor, ese Occidente que convierte a los otros en un “juguete sombrío”, en un “espantapájaros desechado”. De esta forma, Césaire vuelve permanentemente actual, y digna de cualquier lugar en que se ejerza la explotación, esta protesta del pueblo oprimido. El sufrimiento de los afrodescendientes se convierte en símbolo del sufrimiento de todos los oprimidos.

Martán Góngora recogió también esta enseñanza para sus poemas negristas de protesta, en los cuales la explotación, la marginación y el aislamiento son condiciones actuales, y no históricas, que debe soportar su pueblo. Cuando en “Cristo negro” (poema 10 de la presente antología) pareciera que la relación con el martirio de Cristo del pueblo negro se debe a su historia de esclavitud, la enumeración de los trabajos del negro devuelve al lector a la actualidad: “Cristo de los socavones, / peón de zafra y soldado, / galeote de las canoas, / maderero del pantano, / bracero en Buenaventura / y pescador en Tumaco”. O en “Ganarás el pan” (poema 11) en donde directamente afirma que “si el tatarabuelo bantú / la bisabuela de Sudán / resucitara en Chambacú / o reencarnara en Popayán, / qué competencia, que afán / por ganar el duro pan”.

También suscita en Martán Góngora admiración el hecho de que la poesía negrista de Aimé Césaire, a diferencia de la de los poetas afrocubanos, “se levanta sin el trampolín de la música (...) otras son las armas milagrosas de Aimé, cuya tórrida exuberancia tiene mucho de selva mágica (...) ira santa la suya, en el pináculo de la denuncia” (Martán

Góngora, 1980b, pág. 66). En el poema de homenaje que el guapireño le escribió a Césaire, titulado “Epitafio negro”, lo identifica plenamente con la figura mítica del Orfeo negro sartriano, sugiriendo, además, con breves imágenes, en una muestra de su talento para la síntesis a través de la imagen poética, dos conceptos importantes sobre la poesía negrista. A través de la imagen bíblica de las lenguas de fuego da a entender que el martiniqueño y él hablan el mismo idioma espiritual; a través de la imagen “piedra blanca” reconoce que Césaire enseñó a usar las estrategias poéticas de la poesía de Occidente para los fines del negrismo:

Orfeo negro del Caribe
 Aimé Césaire,
 con lenguas de fuego me sigues
 por tierra y mar.

Grabé en piedra blanca tu nombre
 Aimé Césaire,
 como testigo fiel del hombre
 y de la mar.
 (Martán Góngora, 1978, pág. 42)

Con una voz directa e incisiva, el guayanés Léon-Gotran Damas va elaborando también su denuncia, la cual incorpora una autoafirmación, como señalaba Sédar Senghor. Contra el arte de la payasada y el refinamiento de la cultura triunfante, la desnudez natural de los dominados, quienes no tienen una estela sangrienta que ocultar tras ellos. La barbarie se relativiza. No es ya bárbaro quien desconoce y se siente incómodo frente a la etiqueta impuesta por la cultura triunfante en el lenguaje y el vestir (que es en gran parte el sentido original de la palabra bárbaro como la acuñaron los griegos), sino quien acepta una civilización que se basa en el desangre de las demás culturas.

SALDO
 (...)

Me siento ridículo
 en sus salones en sus maneras
 en sus reverencias en sus fórmulas
 en su múltiple necesidad de payasadas

Me siento ridículo

con todo lo que ellos cuentan
 hasta que les sirven por la tarde un poco de agua caliente
 y pasteles borrachos

Me siento ridículo
 con las teorías que sazonan
 al gusto de sus necesidades de sus pasiones
 de sus instintos extendidos por la noche en forma de felpudos

Me siento ridículo
 entre ellos cómplice entre ellos chulo
 entre ellos decapitador las manos horriblemente rojas
 de sangre de su civilización
 (citado en Mondéjar, 1972, pág. 58)

Leopold Sédar Senghor, proveniente de África, de otra colonia francesa, Senegal, era dueño de las claves ciertas de la cultura y la lengua africana de su infancia, y se inscribió a la vez, con toda comodidad, en la poesía francesa de su tiempo. Al lado de sus dos compañeros antillanos de *L'Étudiant noir*, probablemente haya contribuido a hacer más filosófica y sociológica la crítica a Occidente implícita en el concepto de negritud, un concepto que, en el poema citado abajo, será origen místico, fuente y unidad primordial, más allá de las diferencias artificiales, de los sofismas fabricados por la dominación colonial. Sus versos, menos directos y mordaces que los de Damas, pero más emotivos y trascendentales, comparten pues, en gran medida, el punto de vista:

TOKO-WALY
 (Fragmento)

Noche de África, mi noche negra, mística y clara, negra y brillante
 Tú reposas con la tierra misma, tú eres la tierra y las colinas
 armoniosas.

¡Oh, belleza clásica que no es ángulo, sino línea elástica elegante
 esbelta!

¡Oh, rostro clásico desde la frente combada hasta el bosque de aromas
 y los grandes ojos oblicuos hasta la bahía graciosa del mentón
 y el impulso fogoso de las colinas gemelas!

¡Oh, curvas de dulzura, rostro melodioso!

¡Oh, mi Leona, mi Belleza negra, mi Noche negra, mi Negra, mi
 Desnuda!

¡Ah, cuántas veces has hecho latir mi corazón como el leopardo indómito en su estrecha jaula!

Noche que me libera de las razones, de los salones, de los sofismas, de las piruetas, de los pretextos, de los odios calculados, de las matanzas humanizadas,

Noche que funde todas mis contradicciones, todas las contradicciones en la unidad primera de la negritud.
(citado en Mondéjar, 1972, pág. 81)

La sensación de encierro en una cultura artificiosa es análoga a la que había planteado Damas, aquí simbolizada en una bella metáfora: “has hecho latir mi corazón como el leopardo indómito en su estrecha jaula”, le dice a esa Noche que es representación del África y de la amada africana que lo erotiza.

Martán Góngora hará también de la noche, como Senghor, la mejor representación de una erótica figura femenina: la bailarina negra de currulao de su Pacífico natal. Tanto en “Loa del currulao” (poema 1 de la presente antología), como en “Currulao” (poema 6), la bailarina se transfigura en la noche entera. “En la noche, la Vía / Láctea de tu perfecta dentadura, / al sonreirme tú, resplandecía (...) Crecía tu cadera, / curva de sombra plena (...) La enamorada esfera / vibrátil de tus senos / era una ronda de constelaciones”, dice el observador masculino, tal vez el compañero de baile, que es la voz poética en la “Loa”. En “Currulao”, por su parte, la propia bailarina, la negra Matea, se considera a sí misma una manifestación artística de la noche: “La noche en mí se recrea / como en el canto la voz”.

El trabajo de estos tres poetas afrofranceses, Césaire, Damas y Sedar Senghor desde finales de los años treinta y sobre todo durante los cuarenta del s. XX, da como resultado la irrupción crítica del negro en un momento clave de la historia del pensamiento contemporáneo de Occidente. Su importancia es enorme. Aunque fuera en los afroantillanos hispánicos en donde primero bebió Martán Góngora la savia del árbol negro, con su exploración musical de ritmos, voces y tonos para construir un estilo poético mulato en la lengua castellana, como parte de una cultura latinoamericana

reconocible en el contexto global, el guapireño admiró también los valores centrales del movimiento afrofrancés de la Negritud, y admitió hablar el mismo idioma espiritual de Césaire. En este encontró una manera de la poesía negrista que se centraba en la temática de denuncia y crítica, en verso libre, mientras en Senghor halló la manera complementaria: la búsqueda de una musicalidad negrista, con ritmos muy marcados, en el poema. Los comentarios de teóricos como Sartre y Molina Campos van en el mismo sentido, pues permitieron reconocer la proximidad de estrategias rítmicas e imaginativas entre estos poetas negristas de habla francesa y los afroantillanos hispánicos.

4. “EL NEGRO SE HIZO MÚSICA Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS”: LA POESÍA NEGRISTA DE HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA

El primer libro de Helcías Martán Góngora, los *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944), marcó el inicio de la poesía negrista del litoral Pacífico colombiano con los poemas en prosa de su primera parte, “Evangelio del paisaje”. El título de esta obra del guapireño, además, anticipó una idea que cuatro años más tarde expresaría Jean-Paul Sartre en su importante y ya citado ensayo “Orfeo Negro”. Dijo allí el francés que “La poesía negra es evangélica, anuncia la buena nueva: se ha encontrado la negritud” (Sartre, 1960, pág. 6). Dentro de este contexto de alusiones bíblicas, con las que se le da un carácter mítico al surgimiento de la poesía negrista, el “Evangelio del paisaje”, remonta todavía más en el tiempo, ya que se inspira en el Génesis bíblico, para establecer una especie de historia sagrada que da lugar a la cultura de las comunidades negras del Pacífico, narrándonos el mito de su inmortalidad a través de cuatro momentos:

1. “En el principio fue el paisaje, verde y azul (...) Por entonces, los hombres litorales que hoy pueblan estas comarcas promisorias, no habían soñado descubrirlas (...) La brisa vagaba perdida en el silencio”.
2. “Y el viento se hizo música y habitó entre nosotros”.
3. “Después, vinieron gentes del África y de España. Y la música se hizo labio y habitó en nuestra alma mulata y melodiosa”. (Martán Góngora, 1944, pág. 23)
4. “El verbo se hizo paisaje, danza: fuga, bunde y currulao. La danza se hizo alma, y habitará en medio de nosotros hasta el fin de los tiempos”. (pág. 55)

El primer fragmento habla de la soledad de un paisaje, al cual no han arribado los seres humanos, en él el sonido de la brisa posee una existencia dudosa, sin nadie que lo escuche y lo imite; el segundo, de la irrupción de los pueblos indígenas de América Latina, con su música de flautas y zampoñas que hace eco del viento y los cantos de las aves; el tercero, de la melodiosa voz de los mulatos recibiendo esa herencia canora del viento, los mulatos que encuentran buena toda ocasión para el canto, desde el trabajo diario y los arrullos cotidianos a los niños en el hogar, pasando por las fiestas

decembrinas, hasta los más tristes momentos con sus chigualos y alabaos de funeral; y el cuarto, por último, de cómo ese canto mulato se hace danza y parte insustituible del paisaje del alma del habitante del litoral, y, con un poco más de conciencia de sí mismos, del alma de todos los colombianos. El “Evangelio del paisaje” culmina precisamente con este requerimiento, por parte del poeta, de que su cultura negra del Pacífico, reciba el lugar de privilegio que injustamente se le ha negado en la tradición folclórica colombiana:

Cuando Colombia agregue a su mapa melódico las islas y las radas del Océano Pacífico, el bambuco, el pasillo y el porro, tendrán la compañía fraternalísima de estos afluentes del currulao, que es el Amazonas de los bailes, dueño y señor de los holgorios sabatinos y navideños en las Costas del Sur.

Porque el currulao tiene una dinastía de bárbaros, que fueron reyes de la selva, después gimieron como esclavos, y hoy cantan como hombres en un ángulo lírico de la patria. (Martán Góngora, 1944, pág. 55)

En esta historia mítica del negrismo del Pacífico colombiano que nos ofrecen los Evangelios de Martán Góngora se van zurciendo, a manera de prosas poéticas salpicadas de versos, bellas odas a los elementos más característicos de la cultura del litoral del Mar del Sur, como lo llama el poeta: el trópico absorbente, el mar, los ríos Micay, Timbiquí, Saija, Guapi, la canoa, los peces, el canaleta del boga, la obsesión de la sonrisa, la mulata agraciada, la palmera ribereña, las cogedoras de arroz, el currulao, la copla y el bambuco, el juglar popular, las cantaoras navideñas, el bombo, el guasá, el cununo y la marimba, la noche del litoral, el guarapo. Esta lista es un índice exacto de la primera parte del libro, de ese “Evangelio del paisaje”, cuyas prosas no tienen título sino que se presentan numeradas. De allí, se tomará como ejemplo del trabajo del poeta el canaleta del boga, esa especie de remo¹² que este utiliza para dirigir su barca, pues, según Helcías, con él se firmó el inicio de una poesía negrista en América (alusión, como ya se vio, al famoso bunde de los bogas Laureán y Cortico en la novela *María*). Sobre el canaleta característico del boga escribió Martán Góngora:

En la diestra del boga, hiere el vientre castísimo del agua; impulsa la canoa y le rinde su ayuda, como si fuera su hijo (...)

¹² “Porque el canaleta es una madera, cuya sabiduría yo deseo para muchos hombres y es criollo, sin la falsa aristocracia del remo...” (Evangelios del hombre y del paisaje Pág. 34)

Bendito sea el canaleta del pescador,
 el canaleta de los bogas
 y la mulata en flor.
 Bendito el canaleta
 libertador,
 que acorta la distancia
 del mar menor.
 El canaleta tiene
 forma de corazón,
 por eso los mareños
 son como son:
 hombres que nunca niegan
 su corazón!
 Bendito el canaleta,
 porque nació
 de la misma madera
 que el leñador
 quiso hacer la canoa
 del pescador
 y el potrillo
 de la mulata en flor!
 (Martán Góngora, 1944, págs. 34-35)

De la prosa se va pasando, sin que se sienta ningún sobresalto, a unos versos cortos, de arte menor, en el tradicional ritmo español de seguidilla, el cual mezcla versos de 7 y 5 sílabas, pero aquí con una rima asonantada y aguda, invariable, verso de por medio, a manera de romancillo. Y, de pronto, este romancillo en seguidilla ha creado un envolvente ritmo de canción popular de bogas mulatos y navegación cadenciosa por el río llevando el canaleta de lado a lado, a compás. Recuérdese que una de las estrategias del ritmo negrista consiste en estas rimas agudas. Un sugestivo erotismo acompaña todo el movimiento con el recuerdo latente de una joven mulata virgen y el canaleta es a la vez ese falo en el vientre del agua y el hijo servicial de la canoa que traza en ella un surco.

Todo este “Evangelio del paisaje” está escrito en un tono de celebración agradecida de la vida, que va barnizando cada una de las realidades entrañables de la existencia de los mulatos y negros del litoral con el brillo de una cultura mágica y rescatada ahora del silencio mediante la poesía. La presente antología incorpora y comenta en su cuarta

parte (poema 20), una oración a la canoa que apareció también en este primer libro de Martán Góngora.

En cuanto a esos bailes del Pacífico, “fuga, bunde y currulao”, que el guapireño promovió en este libro, y teniendo en cuenta la importancia que le concedió a la danza en la inmortalidad de la cultura afrodescendiente de la región, pues según él es ella la que se hará alma y “habitará en medio de nosotros hasta el fin de los tiempos”, otros hombres cultos del litoral se vincularon también, durante aquellos años, a esta aventura de visibilizar la riqueza cultural del litoral pacífico colombiano. De su misma generación es el célebre folclorista Teófilo Roberto Potes (Buenaventura, 1917- 1975), “el grande de los grandes”, el creador de las coreografías y fundador de los grupos de danzas que convirtieron el currulao en una obra de arte para ser apreciada en el escenario, recorriendo Colombia y el mundo con ella. Políglota, lector consumado, constructor de marimbas y cununos con respeto ceremonial por su fabricación tradicional y mágica, el maestro Potes dotó al baile del currulao de los elementos escénicos que todavía hoy le son propios:

Los movimientos de esta danza están inspirados en elementos de la cotidianidad del campesino del Pacífico colombiano, como el remar con un canaleta en una canoa, el ritual de cortejo entre aves marinas o seres humanos y el rozar el monte con un machete en la mano. El maestro Teófilo Potes tuvo la visión de dar a este ritmo musical una coreografía perfectamente organizada y vistosamente agradable que le permitiera cruzar las fronteras del Pacífico y mostrar por toda Colombia la riqueza cultural de la región. (Mayolo, 2008)

La tarea del poeta no se limita a darle publicidad explícita a estos bailes, sino que puede, con sus propios recursos expresivos, transmitir también, con una musicalidad estilizada, la vida cotidiana de los campesinos mulatos y negros del Pacífico, haciendo de la poesía otra forma de la danza, otra manera artística de hacer deleitable la cultura afrodescendiente del litoral y su paisaje. Esto representaría un ahondamiento de ese cuarto momento de la fundación mítica del Pacífico que se describía al principio de este capítulo: si la danza de la fuga, el bunde y el currulao se hace alma y habitará entre nosotros por siempre, lo hace apoyada en la poesía negrista que la exalta y realiza una labor semejante de creación.

En esta poesía negrista que es, al mismo tiempo, recuperación cultural, mitificación y danza, se pueden advertir diversas líneas en las cuales Martán Góngora contribuyó con sus creaciones poéticas. La primera, que se ha titulado “Danza negra”, es la línea que se centró en la temática de la habilidad musical y dancística del afrodescendiente. Otras líneas de la poesía negrista serían: la “Fabla negra”, expresión igualmente acuñada por Martán Góngora, como se vio en 3.2, que se centra en imitar el habla y la visión de mundo de los negros y mulatos humildes e iletrados hispanohablantes; el Mester de negrería, que se ocupa de la denuncia de la opresión política, económica e histórica que han padecido las comunidades afrodescendientes en los países hispanoamericanos; el Paisaje íntimo del negro, en el cual la cotidianidad de las comunidades campesinas y pesqueras del litoral, ante una naturaleza majestuosa condensada en la vivencia del mar y el río, se hace poema reflexivo; y el Culto negro, que destaca algunos elementos particulares de la percepción religiosa de los negros del litoral Pacífico, un cristianismo muy suyo y acomodado a su idea de lo sagrado.

Es importante advertir aquí que lo más usual es que las diferentes variedades se presenten mezcladas en un mismo poema. Cuando este trabajo adscribe un poema a una variedad en particular no está afirmando, de ninguna manera, que no posea elementos de otras variedades, sino que reconoce un mayor peso de la elaboración poética hacia la variedad elegida. Hecha esta salvedad, se comentarán extensamente las variedades planteadas en esta antología de Helcias Martán Góngora y los poemas elegidos para ilustrar el aporte del poeta a dichas variedades:

4.1. Danza negra.

Martán Góngora sabe, porque lo ha vivido desde la infancia, que la musicalidad y la melodiosidad de la poesía negrista van más allá de un conjunto de estrategias, se trata de una condición necesaria para aproximarse al alma auténtica de aquello que se quiere cantar. La manera de ser de las comunidades negras, ese elemento particular que las distingue en el contexto global, y en el cual se centra la influencia enorme que ellas han tenido en otras culturas, pasa por su talento musical y su noción del ritmo. “El negro se hizo música y habitó entre nosotros”, como lo dijo Martán Góngora en estas líneas que se analizarán a renglón seguido:

En carta mía al profesor Cecil Wood, de la Universidad Jorge Washington, de San Luis, Missouri, quien prepara un estudio sobre la poesía negra de Candelario Obeso, Jorge Artel y quien redacta estas notas, expresé: “Nací a 8 kilómetros de la desembocadura del río Guapi, en el Mar del Sur. La población negra, en su mayoría absoluta, me infundió conjuntamente con el ritmo de las mareas el sentido de la justicia social. El negro se hizo música y habitó entre nosotros. Pero también se trocó en grito libertario y frustrada esperanza. De ahí que muchos de mis poemas no puedan renunciar al acompañamiento de la marimba y el tambor, y que traduzca, en otros, el pregón del esclavo de ayer y de hoy. Música de la jitanjáfora y el estribillo ancestral. Música del chigualo, en el velorio. Música del arrullo, del bunde, de la fuga y del currulao. O el negro espiritual del alabao. En el epitalamio y en la arenga. En el gozo y el llanto. En la plegaria o la blasfemia. La música *avant tout*, tal como lo exigía nuestro “padre y maestro mágico” Verlaine. Sin embargo, la poesía puede estar en el continente o en el contenido. En la corteza dura o en la pulpa amarga de la fruta. En la forma danzante o en el tema racial. Cuando se logra la fusión de alma y cuerpo, de la cópula del hombre con la noche total nace la criatura poética. Hay que tender, entonces, tapices de verdor tropical para que la poesía cruce, con las plantas desnudas, por la tierra”. (Martán Góngora, *La poesía afrocolombiana*, 2008, págs. 175-176)

Estas líneas de carta son lo más cercano a un manifiesto poético negrista que poseemos de Helcías Martán Góngora. Con el báculo de la imagen poética, nunca lo hiciera de otro modo, el guapireño aventura unas reflexiones sobre su rol de poeta negrista. Detenerse en esas líneas es confirmar algunas de las propuestas que se han hecho en este trabajo:

- El poeta es movido por el ritmo cadencioso del mar, como “poeta del mar” lo asumió su generación, pero también por el tábano de la justicia social escapándose todavía de las manos del pueblo negro entre el cual creció.
- La primera reclamación de justicia que el poeta hace para su pueblo de crianza es, como se ha visto, el reconocimiento dentro de las tradiciones folclóricas colombianas del gran afluente de la musicalidad y bailes de los negros y mulatos del litoral Pacífico, que se encuentran en su vida cotidiana: “Música del chigualo, en el velorio. Música del arrullo, del bunde, de la fuga y del currulao. O el negro espiritual del alabao. En el epitalamio y en la arenga. En el gozo y el llanto. En la plegaria o la blasfemia”.

- El poeta percibe una línea de continuidad entre este énfasis dado a la musicalidad en la poética afrodescendiente y las propuestas de la poesía europea que inspiraron el modernismo latinoamericano. Después de mencionar esa omnipresencia de la música en la vida del negro, anota: “La música avant tout, tal como lo exigía nuestro ‘padre y maestro mágico’ Verlaine”, aludiendo al célebre poema de homenaje (“Responso”) al francés Paul Verlaine que escribiera el nicaragüense Rubén Darío, padre del modernismo, en su libro *Prosas profanas y otros poemas* (1896), cuya primera estrofa canta así:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor!
(Darío, 1982, pág. 81)

De modo que fue Verlaine, para los modernistas, el dios o héroe (Pan o panida) que puso la música del poema en un altar, en un proyecto que supo conciliar la musicalidad sagrada y la popular (lira y siringa; sistro y tambor). El poeta negrista, al tratar de poner la musicalidad de su pueblo bajo una mirada mística, se reconoce su heredero. El poema emblemático en el cual Verlaine hizo explícito el amor por la música del poema es su famosa “Arte poética”, la cual incluye el verso citado aquí por Martán Góngora (“la música *avant tout*”).

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.¹³

- Martán Góngora distingue dos posibles énfasis de la poesía negrista: los poemas con claro “acompañamiento de marimba y tambor”, y aquellos otros que “traducen el pregón del esclavo de ayer y de hoy”, es decir, los que se centran en la “corteza dura” y los que lo hacen en la “pulpa amarga de la fruta”, en otras palabras, la “forma danzante” y el “tema racial”.

¹³ La música ante todo, sea,/el Impar vago prefiere siempre,/soluble y libre por el espacio,/sin nada que le pose o pese (Traducción de Luis Guarner en Verlaine Paul, *Obras poéticas*. Madrid: Aguilar 1958).

A pesar de esta última distinción, Martán Góngora sólo concibe el auténtico poema negrista como una unión de corteza y pulpa, de danza y tema racial, de marimba y pregón, de “alma y cuerpo”, que da lugar a la “criatura poética”. A la indagación de un tema negrista, él trató siempre de alear una interesante estructura rítmica. Se puede decir que toda la poesía negrista de Martán Góngora realiza la *música de percusión*.

Este es el motivo por el cual se ha preferido el título de *Danza negra* para esta parte de la antología en lugar de *música de percusión*. La sonoridad negrista del verso no puede ser el distintivo específico de los poemas de esta parte, ya que ella es propia de todos los poemas negristas de Martán Góngora. Lo que distingue a los poemas seleccionados para este apartado es que tienen como tema principal y origen de sus imágenes las músicas y danzas del pueblo del litoral Pacífico colombiano.

De los ocho poemas antologados aquí, el más explícito y desafiante, y que serviría muy bien, por ello, de introducción a esta parte (pero los poemas se han dispuesto en orden cronológico de publicación), es el número 2: “Berejú”. El mismo Martán Góngora lo consideraba un poema de denuncia: “La primera canción negra de protesta, en Colombia, la grabé con música de Esteban Cabezas y la Negra Grande de Colombia, Leonor González Mina” (Martán Góngora, Autobiografía, 2008, pág. 140), dice refiriéndose a la versión musicalizada de este poema, la cual apareció en el primer trabajo discográfico de la Negra Grande, *Cantos de mi tierra y de mi raza* (RCA, 1966)¹⁴. Las razones que probablemente hacen tan atractivo este poema para el mundo de la canción son: por un lado, el carácter provocador de su planteamiento, lanzado en primera persona por el negro del litoral, quien celebra orgullosamente la musicalidad de su gente; y por otra parte, el trabajo sonoro de los versos, edificados en cuartetos octosílabos de rima grave en los versos impares y aguda en los pares, con predominio en las rimas de la vocal tónica u (profundo / mundo, baúles / makerule, azul / berejú, adules / makerule, esclavitud / berejú, soltura / Buenaventura, modules / makerule, virtud / berejú), de acuerdo a la resonancia de la palabra berejú, que le da título, y que es una de

¹⁴ Algunas versiones posteriores de esta canción se referenciaron en 3.2

las variantes del currulao, mientras que el makerule es también un género musical, una variedad de jota chocoana¹⁵.

El poema de Martín Góngora posee, pues, la musicalidad de la copla, que está en la base de la canción popular hispanoamericana, aquí un poco más fina y estilizada al rimar también los versos impares y al buscar incluso en ellos la rima consonante. Además, el plantear frases completas por verso, el uso del estribillo cargado de palabras propias del mulato y el negro (currulao, makerule, berejú), la enumeración de lugares importantes para la comunidad negra (Popayán, Cartagena, Tumaco, Ecuador, Guapi, Buenaventura, Chocó), las rimas agudas y la fuerza con la que la mayoría de las rimas del poema van aludiendo a las palabras claves makerule y berejú, inscriben al poema en la búsqueda de una sonoridad negrista, como se vio en los conceptos teóricos.

Se trata, entonces, de una celebración de la soltura con la que baila el negro del litoral Pacífico y de la virtud musical inigualable de su cantar, imponiéndose sobre su triste pasado de esclavitud y su presente de marginación y pobreza. Así, el poeta entrega de manera directa una de las claves de los poemas que pertenecen a esta parte y de la poética de la música de percusión: el triunfo del virtuosismo y la alegría sobre ciertas hondas tristezas que, derivadas de la injusticia histórica padecida, subsisten. Se produce de este modo un grato efecto musical de contraste en algunos elementos de esta música, por ejemplo en la voz, como lo comenta el poema “Loa del currulao” (poema 1).

Y es que hay otros poemas de esta parte que insisten en el tópico del talento negro para la danza. Aquellos que llevan en su título la palabra currulao, “que es el Amazonas de los bailes, dueño y señor de los holgorios sabatinos y navideños en las Costas del Sur”

¹⁵ El folklorólogo Guillermo Abadía Morales nos aclara que el currulao tiene “cinco variedades (patacoré, berejú, caderona, bámbara negra y juga) además de las formas fúnebres del bunde y el chigualo”. Respecto al makerule nos cuenta que es una “canción popular dedicada a un famoso panadero de Andagoya de apellido Mac Duller y también aplicado a la danza pantomímica (mezcla de coreografía cortesana de tipo jota y pantomimas sobre el trabajo del panadero mencionado en la letra). Ella dice: ‘Mister Mac-Duller era un chombo / panadero en Andagoya; / lo llamaban Maquerule, / se arruinó fiando mogolla. Maquerule no está aquí, / Maquerule está en Condoto; / cuando venga Maquerule: / su mujer se fue con otro’. Y, a cada estrofa, se canta como estribillo este comentario de consejo: ‘Póngale la mano al pan, Maquerule, / póngale la mano al pan, pa que sude; / pin, pan, pun, Maquerule, pin, pan, pun’” (Abadía Morales, 1993).

(Martán Góngora, 1944, pág. 55), conciben este ritmo musical como la ocasión propicia para el espectáculo poético de ver a una bailarina negra en acción. Es difícil determinar el origen de la palabra *currulao*, aunque algunos investigadores la relacionan con “cununao”, haciendo referencia a una sesión de interpretación de los cununos¹⁶. Lo cierto es que cuando se ejecuta el *currulao* se pueden observar las características pertenecientes a un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico, lo cual se hará evidente tanto en las transfiguraciones de la bailarina del *currulao* que describe el poeta, como en la conexión que logra con los ancestros remotos a través del sonido ritual del tambor.

Los dos poemas que llevan en su título la palabra *currulao* en esta sección son: “Loa del *currulao*” (poema 1) y “*Currulao*” (poema 6), tan cercanos en concepción poética a pesar de haber sido publicados con 20 años de distancia. Observar a la bailarina, verla transfigurarse en las contorsiones de su danza, le cuenta al poeta nuevamente la historia de un resplandeciente virtuosismo celeste que se deriva mágicamente de la oscura materia original, del cuerpo negro de quien baila. Ambos poemas permiten asistir a este espectáculo, el primero en una voz masculina, tal vez la del compañero de baile, y el segundo en la propia voz de la bailarina, que nos confiesa su nombre: Matea. Esta diferencia en la voz poética va unida a una diferencia perceptible de la forma métrica de los poemas. En “Loa del *currulao*” se ejercita la silva polirrítmica del modernismo, pero restringida a versos de medida impar,¹⁷ apoyándose en la rítmica del clásico verso castellano de arte mayor, el endecasílabo, y en los pies quebrados que habitualmente lo acompañan, el heptasílabo y el eneasílabo (pues es una exigencia rítmica de la composición de endecasílabos ubicar un acento obligatorio en la sexta sílaba, que sólo se disculpa en pocas ocasiones, siempre y cuando se acentúen a cambio la cuarta y la

¹⁶ El cununo es un tambor que se interpreta a dúo con uno más pequeño que es la hembra, siendo el más grande el macho. Se construyen con madera y cuero de venado o vacuno. Se utiliza en los conjuntos de marimba para ejecutar ritmos del litoral Pacífico, especialmente el *currulao*.

¹⁷ Tomás Navarro Tomás, el gran estudioso español del verso, percibía esta tendencia de la silva en el modernismo: “A la falta de normas sobre rimas y estrofas de la silva ordinaria, la poesía modernista añadió la libre mezcla de versos diferentes (...) Es corriente que en cada composición de esta especie se destaque un determinado verso como base rítmica del conjunto. Se observa igualmente la tendencia a asociar entre sí en unos casos las medidas silábicas pares y en otros las impares” (Navarro Tomás, 1991, pág. 449)

octava, haciéndolo cercano al heptasílabo, con su acento final en la sexta sílaba, y al eneasílabo, con su acento final en la octava). De modo que la libertad de la silva está amarrada, en “Loa del currulao”, por el empleo de sólo versos impares de 7, 9 y 11, así como por la búsqueda de la rima consonante para todos los versos, sin dejar ninguno suelto. Estas restricciones le confieren al poema una métrica culta más que popular. “Currulao” en cambio, en la voz de Matea la bailadora, acude a la popular cuarteta octosílabo de rima alterna, la de la copla, análoga a la del poema “Berejú”.

Pero más allá de esta diferencia de tono, entre culto y popular, sugerida por la versificación, y de voz poética, la una masculina y la otra femenina, los dos poemas dedicados a la bailarina de currulao, se estructuran en una imagería muy similar. En ambos destaca la negrura de la bailarina, contrastando en la “Loa” con los colores de su vestido y el blanco de su pañuelo, pero sobre todo con su láctea sonrisa; y análoga en el poema de Matea a la brea que usan en el litoral para calafatear las embarcaciones, sugiriendo el vaivén de la marea en la sangre de la bailarina. Se trata de una negrura que genera un vínculo de familiaridad con la noche: Matea con orgullo se propone a sí misma como una recreación de la noche, como si esta fuera la voz y ella el canto; la bailarina de la “Loa” se va transfigurando en la noche constelada, la sonrisa resplandeciente de su perfecta dentadura es la Vía Láctea, su cadera es una “curva de sombra plena”, la “esfera vibrátil” de sus senos es “una ronda de constelaciones”. La “Loa” es más detallista en los movimientos de la bailarina, tal vez por estarla mirando desde fuera el hombre: se alude al ritual de la persecución que hace parte de la coreografía del currulao (“Te me ibas, corsa herida, perseguida gacela”) y se muestra la naturaleza cadenciosa y a veces agitada del baile, al comparar a la bailarina con un ala en vuelo, un pétalo en la corriente o una palmera bajo la brisa. Matea, en cambio lo resume con una sola expresión: cuando se entrega al currulao ella es una “Tea humana”. A las imágenes de movimiento que estas metáforas sugieren se suma la de luminosidad: de la negrura de la bailarina ha surgido, en la transfiguración del baile, la luminosidad de las estrellas, del fuego, de los soles en medio de la noche. Es el destrenzarse de la fogosa alegría de la bailadora que contrasta bellamente con la oscuridad de “la desgarrada voz de las canciones”.

Matea también habla de la naturalidad con que la música se hace carne en ella. No fue necesaria una estructurada formación musical para que ella diera “fe del caracol”, basta con que la oreo el viento. Ella creció “libre bajo el sol”, su “cuna fue una batea”. O sería más preciso decir que en las ceremonias sociales de su pueblo bebió desde niña las contorsiones y cadencias de la danza. El poema “Chirimía” (poema 5) sondea la lejana infancia del propio Martán Góngora para encontrar una de esas experiencias. Aquí no habla a través de la voz de un personaje diferente a él. El recuerdo de la manera en que se formaba su saber musical a los diez años lo toma por sorpresa y lo enorgullece (“Que yo también tuve diez años/tambor y flauta en aquel puerto”). Las mezclas multiculturales que configuran la música del litoral eran captadas por los sentidos del niño: lo africano (“Tambor abuelo”) y lo indígena (“campanilleo”), la presencia de niños blancos y negros que se podían entregar al “fuego” de los “ritmos frenéticos” o a la “nostalgia en aborígenes lamentos”, la llegada descalzos a la plaza en medio del ritmo de las chirimías¹⁸ y los “pregones del ciego y el organillero”. “Chirimía” ofrece una curiosa versificación en eneasílabos monorrimos con un par de versos sueltos. Las rimas son asonantes, recordando el romance y la copla, tan propicios para narrar. Los acentos se distribuyen de manera irregular, es decir, que se trata de eneasílabos polirrítmicos, lo cual comprueba que el poeta se centraba en la medida silábica al componer, al igual que lo hacen los trovadores populares.

Pero el poema que retoma de manera explícita las anónimas coplas bien medidas del pueblo del litoral, en esta sección de la antología, lleva por título precisamente “Copla” (poema 7). La bella estrategia sonora de Martán Góngora de hacer eco con la rima de las palabras claves del poema es nuevamente puesta en ejercicio. La copla retomada de la tradición oral de su pueblo incorpora la rima consonante en los versos pares vaciante / amante, pero el poeta hace eco también de la palabra final del primer verso, *marea*. El octosílabo de la copla es el rector de toda la composición, que consiste en una glosa a la copla tradicional dada. Esta copla toma como mensajera al agua en retirada de la marea

¹⁸ Chirimía se llama hoy al conjunto instrumental popular del Pacífico, especialmente en la región de Cauca y Chocó, que suele combinar instrumentos como flautas, guacharacas, tamboras, cununos, maracas, triángulos.

menguante o vaciante (son palabras sinónimas) y la envía a que le lleve hasta Guapi un cariñoso abrazo a la amante del pescador que la entona. Puede parecer extraño que le realice al agua del mar este encargo de llegar hasta una población como Guapi, la cual no se encuentra en la costa marítima, sino a la ribera del río Guapi, a unos cuantos kilómetros del mar. La explicación se encuentra en un curioso fenómeno de las aguas de este río que impresionó incluso en su infancia a otro poeta negrista, Alfredo Vanín, quien, según cuenta Nina S. de Friedemann, “frente a una audiencia de la Universidad del Cauca, confesó su fascinación de niño con las aguas del Guapi que a causa de la presión de la marea en un momento del día corren hacia el oriente y en otro hacia el occidente” (De Friedemann, 1989, pág. 162). En esta mensajería poética, Martín Góngora lee una nueva historia de resplandor y gracia surgiendo alquímicamente de la oscura materia inicial. Al inicio, habla del pantano dejado por el mar en retirada, y ya sus solos nombres aluden a la música para el oído del poeta, la marisma le suena a marimba y la resaca le suena a maraca, incluso la luz del sol se apaga y las manos que empiezan a golpear el tambor son de brea, con la doble sugerencia de su negrura y su oficio navegante, pues es ese el material para la reparación de embarcaciones. Después, de toda esa negrura y ese lodo se eleva como un vapor la canción itinerante, viajera, que va creando en la memoria de quien la escucha la imagen de la lejana amada dejando escapar una lágrima, y es como si del carbón inicial se hubiera derivado el resplandeciente diamante.

Otra manera de acercarse a la musicalidad del pueblo negro del litoral es trabajada por los tres poemas restantes de esta sección, “Bunde” (poema 3), “Ritmo de tambor” (poema 4) y “Marimba” (poema 8). Lo hacen a través de la celebración de sus instrumentos musicales típicos, mostrando a través de ellos la mezcla de razas y emociones que conforman esta música y le proporcionan su condición mulata. Tanto “Ritmo de tambor” como “Marimba” tematizan la ascendencia africana de estos instrumentos y la riqueza que les agrega su reinvención en el litoral Pacífico colombiano y ecuatoriano. El tambor se hace tambora o bombo para enseñarle, a sus hijos los tambores, el habla embrujada del Ecuador y las tristezas del minero del Chocó. Traía ya de los abuelos africanos ese ritmo fogoso que enciende en amor la sangre y la carne del mulato. La marimba es, en su

poema, calificada de africana, aunque es ya una marimba mulata, con su “dentadura blanca”. La comparación intrínseca con el piano se hace manifiesta en el comentario que introduce el poeta a renglón seguido, “teclado armonioso”, y en un epíteto hoy popular para este instrumento: “el piano del Pacífico”. Pero este mulataje no se limita al origen africano y la reinención americana, habla también de la conjunción de la alegría y la tristeza en la música que ejecutan. La tambora es “reidora”, mientras está acompañada de los tambores, pero “canta y llora/ cuando se calla el tambor”. Se llena, por ejemplo, de esas tristezas del minero chocoano. La marimba, por su parte, llora junto al negro enamorado, pero ríe con la muchacha pretendida, pero llora encauzando velorios de niños, pero embriaga en la Nochebuena, pero gime en el mar del Cauca, pero ríe dentro del alma del poeta.

“Bunde” (3), “Ritmo de tambor” (4) y “Marimba” (8) se basan todos en la forma de la copla, esas cuartetos asonantados en los versos pares, aunque los dos primeros emplean rimas agudas, mientras en el último son graves. Otra diferencia estaría en la medida silábica, pues los dos primeros se escanden en octosílabos y el último en hexasílabos. Ambos metros son comunes en las coplas populares del litoral, como lo prueban los ejemplos. La introducción a la antología de mujeres poetas afrocolombianas del Pacífico *¡Negras somos!*, nos proporciona el siguiente ejemplo de letra de bunde: “La yerbita de este patio / qué verdecita que está. / Ya se fue quien la pisaba / ya no se marchita más” (Cuesta Escobar, 2008, pág. 34), en copla octosílaba de rima aguda. La célebre antropóloga Nina S. de Friedemann, por otra parte, escuchó en una visita a una casa de músicos en la ribera del río Guapi, los Torres, la siguiente copla hexasílaba como animación al baile del currulao: “¡Oye la marimba / como quiere hablar / como es que la toca / la sabe tocar!” (De Friedemann, 1989, pág. 173).

“Bunde” (3), cuyo título, como ya se anotó, es el nombre de una de las formas del currulao, con cierto carácter lúgubre¹⁹, va enumerando los instrumentos musicales que lo

¹⁹ Aunque ha tomado también una forma lúdica: “Tiene carácter de canción lúdica y difiere, en grado menor, de la forma de canto empleado en los velorios de los niños. En este sentido es una expresión de los ritos fúnebres y, a la vez, una forma de canto inserto en el ámbito de las rondas y juegos infantiles que ejecutan los chiquillos en el patio de la casa mientras los adultos se ocupan del rito mortuorio

interpretan mientras los pone en relación con los ríos y poblaciones de la tierra del poeta, como una bella prolongación de ese famoso bunde fundacional del negrismo en Colombia que se comentó en 3.1, el bunde de Laureán y Cortico, los bogas que entretuvieron durante el viaje en canoa al protagonista de la novela de Isaacs. Es como si la escucha de un bunde transportara al poeta a lomo de canoa por los ríos y poblaciones vecinas de su aldea natal. Los tambores encendidos, las marimbas llorosas en Santa María del Sesé, el guasá²⁰ bogando Timbiquí- Arriba, las guitarras lejanas Micay-Abajo, los cununos del Guapi incorporando la lluvia y el canto del diostedé, las voces de oscura dulzura en Belén, Limones y Guajuí, y en el fondo, como en el de Laureán y Cortico, la forma esbelta de una mujer volviendo a la memoria del oyente.

Varios elementos inscriben los poemas de Helcías Martán Góngora en una música de percusión como la descrita al comienzo de este título: el verso de suaves y pocos encabalgamientos, las rimas agudas, las repeticiones de voces y sonidos, el énfasis en el talento musical del negro y la mención de nombres propios de personas, instrumentos, ritmos y lugares del litoral, además de ese recurso muy suyo que consiste en buscar la máxima resonancia posible de estos nombres a través de aliteraciones. Sin embargo, el recurso de la jitanjáfora, e incluso de la onomatopeya, no hace parte de su estilo²¹. Él prefiere las palabras existentes en su cultura de crianza en lugar del juego con voces inventadas y de mero efecto musical. Por otro lado, la estructura imaginativa usada para describir el talento musical de la cultura negra del litoral se ha mostrado consistente, se trata de un contraste que permite ver aparecer, en el negro carbón, brea o marisma, el brillo del diamante en el recuerdo de la amada, o el brillo de las constelaciones o de la hoguera en el cuerpo de la bailarina.

propiamente dicho (...) Numerosas canciones del repertorio del litoral, que son cantos de folclor lúdico o rondas de juego, se bautizan con el nombre de bundes, tales como "El chocolate", "El punto", "El trapicherito", "El florón", "El pelusa", "Jugar con mi tía", "Adiós tía Coti" y "El laurel" (Maya Restrepo, 2003).

²⁰ El guasá es un instrumento de percusión de tipo sonajero, constituido por semillas secas encerradas en tubos de madera de 30 o 40cm de longitud. En el conjunto típico del litoral Pacífico se utilizan cinco, interpretados por mujeres que también hacen coros.

²¹ Tampoco encontramos en el poeta ninguna crítica explícita a estos recursos, sino una admiración distante de ellos. Su *Breviario negro* incluye un poema a la jitanjáfora en el que afirma "el labio amante que la mima/no trueca el verso por la prosa./El silencio no la lastima/ y la música la desposa" (Martán Góngora, 1978, pág. 93)

1. LOA DEL CURRULAO

Me hacía guiños tu fugaz cintura,
negra, negrura de la negrería.
Era en Buenaventura
y una salvaje melodía
trenzaba mi amargura
y destrenzaba tu alegría.
En la noche, la Vía
Láctea de tu perfecta dentadura,
al sonreírme tú, resplandecía.

Te me ibas, corza herida,
perseguida gacela,
dejando en pos la estela
de la marimba ardiente
y los roncocos tambores.
Con tu vestido de colores
y tu blanco pañuelo
eras ala en el vuelo,
pétalo en la corriente.

Crecía tu cadera,
curva de sombra plena.
En tu cuerpo bailaba una palmera
esta danza morena
hecha de gozo y pena.
La enamorada esfera
vibrátil de tus senos
era una ronda de constelaciones.
Todo era curva, menos
la desgarrada voz de las canciones.

Ardías con el fuego
de los hondos ancestros abismales
y era tu cuerpo un ruego
apasionado... Los rituales
tambores iniciaron su agonía.
Era en Buenaventura y todavía
en la noche, la Vía
Láctea de tu perfecta dentadura,

al sonreírme tú,
resplandecía.

*(Humano litoral, 1954)*²²

2.

BEREJÚ

Yo siento en lo más profundo
este cantar de mi gente.
La sangre da vuelta al mundo
como el mar al continente.

No tengo plata en baúles
ni en las venas sangre azul.
Currulao, Makerule,
Makerule, berejú.

Popayán y Cartagena,
Cartagena y Popayán.
Pena del negro es más pena
y el pan del negro no es pan.

Aunque ahora tú me adules
vengo de la esclavitud.
Currulao, Makerule,
Makerule, berejú.

Bailo con negra soltura
en Tumaco y Ecuador,
en Guapi, en Buenaventura
y en la costa del Chocó.

El cantar que tú modules
nunca tendrá la virtud

²² Tomado de la edición del Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, págs. 139-140). Se considera preferible este verso 17 “eras ala en el vuelo”, el cual aparece de la misma forma en la poesía reunida (Martán Góngora, 1975, págs. 117-118), a la versión de la Antología preparada por Alfonso Martán Bonilla (Martán Góngora, 1993, págs. 142-143), “eras alas de un vuelo”. Con la lección “eras ala en el vuelo” se conserva el paralelismo sintáctico con el verso 18, “pétalo en la corriente”, que invita a una comparación entre las dos imágenes para caracterizar los movimientos de la bailarina.

que tiene mi makerule,
currulao, berejú.

Makerule,
berejú!

*(Humano litoral, 1954)*²³

3. BUNDE

Bunde de la costa, esbelto
con tu cuerpo de mujer,
prende tambores nocturnos
Santa María del Sesé.

Bogando Timbiquí-Arriba
con el guasá volveré.
Llora marimbas de penas
Santa María del Sesé.

Cuentan guitarras lejanas
amor que murió al nacer.
Bogando Micay-Abajo,
bunde yo te seguiré.

Cununos del río Guapi
hablan del atardecer,
y se funden en tu copla
la lluvia y el diostedé.

Voces de oscura dulzura
en Guapi-Arriba y Belén,
en Limones y en Guajú
cantan el bunde también.

Enciende el bunde en la sangre

²³ Tomado de la Antología preparada por Martán Bonilla (Martán Góngora, 1993, págs. 168-169), cuya única diferencia con la edición publicada por el Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, págs. 146-147) consiste en la conservación de la mayúscula inicial de la palabra “Makerule” en la cuarta estrofa.

la llama de la embriaguez.
Y me devuelve la forma
esbelta de esa mujer.

*(Humano litoral, 1954)*²⁴

4. RITMO DE TAMBOR

La tambora
reidora
es la madre del tambor.

Le enseñó el habla embrujada
que aprendió en el Ecuador
y el cantar del oro triste
de las minas del Chocó.

Aprendió de los abuelos
este ritmo embriagador
que en la sangre enciende hogueras
y en la carne enciende amor.

La tambora
canta y llora
cuando se calla el tambor.

*(Humano litoral, 1954)*²⁵

²⁴ Tomado de la edición del Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, pág. 157), pero en el primer verso de la última estrofa se prefiere la lección “Enciende”, en singular, como aparece en la edición de Martán Bonilla (Martán Góngora, 1993, pág. 173), en lugar del “Encienden” de otras versiones, ya que el sujeto de este verbo, al igual que el del verbo “devuelve”, el cual sí aparece en singular, sería “el bunde”. La métrica del verso también promueve esta lección, pues sólo así se produce la sinalefa entre “Enciende” y “el” para lograr el octosílabo de los demás versos del poema.

²⁵ Tomado de la edición del Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, pág. 162), considerando preferible, como lo hace dicha edición, en el tercero y cuarto versos de la tercera estrofa la lección “enciende”, en singular, diferente a la de la Poesía reunida (Martán Góngora, 1975, pág. 128), la cual trae “encienden”. Con “enciende” se conserva la métrica octosílabo del poema y se hace de “este ritmo embriagador” el sujeto coherente de esos verbos.

5. CHIRIMÍA

Melodía que toca el viento
 por boca anónima del pueblo,
 son triste del tambor abuelo,
 indígena campanilleo
 en las esquinas del recuerdo.
 De improviso muy cerca, lejos,
 en la plaza mayor del sueño,
 confundidos con los pregones
 del ciego y el organillero,
 con las chirimías regreso
 -descalzos pies- por el sendero
 donde niños blancos y negros
 ardían en el mismo fuego,
 al compás de ritmos frenéticos,
 o cedían a la nostalgia
 en aborígenes lamentos.
 Que yo también tuve diez años,
 tambor y flauta en aquel puerto.

*(Música de percusión, 1974)*²⁶

6. CURRULAO

Soy del puerto y soy Matea
 y por la gracia del Dios
 la noche en mí se recrea
 como en el canto la voz.

Mi cuna fue una batea.
 Crecí libre bajo el sol
 y ante el viento que me orea
 yo doy fe del caracol.

Tallada en litoral brea
 por anónimo escultor,

²⁶ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1974, pág. 85).

en mi sangre la marea
es espejo del amor.

En la ciudad y en la aldea
si al currulao me doy,
entonces no soy Matea,
tea, tea humana soy.

*(Música de percusión, 1974)*²⁷

7. COPLA

La marimba en la marisma,
la maraca en la resaca
-mar y mar y mar y mar-
cuando se apaga la tea
crepuscular
y alguien –con manos de brea-
enciende sobre el tambor
la copla de amor-amor:
*Agüita a media marea,
agüita a media vaciante,
agüita que vas a Guapi
dale un abrazo a mi amante.*

El viento parafrasea
la canción itinerante
mientras la sombra emigrante
se hace carne y se hace idea
y el carbón gesta el diamante
de una lágrima en la aldea
en donde yace mi amante:
*Agüita a media marea,
agüita a media vaciante....*

*(Música de percusión, 1974)*²⁸

²⁷ Tomado de la edición del Frente de Afirmación Hispanista (Martán Góngora, 2004b, pág. 95).

8.

MARIMBA

La marimba gime,
 ¡marimba africana!
 La marimba canta,
 ¡marimba mulata!

La marimba tiene
 dentadura blanca
 -teclado armonioso-
 y la voz delgada.

La marimba llora
 al negro que ama
 y en sus melodías
 le desnuda el alma.

La marimba ríe
 con esa muchacha
 a quien requirieran
 de amores, con cantas.

Cuando mueren niños
 velorios encauza,
 preludia la salve
 con sones de lágrimas

En la nochebuena
 su voz nos embriaga
 cuando inicia el bunde
 o la fuga ensaya.

²⁸ Tomado de la edición de Frente de Afirmación Hispanista (Martán Góngora, 2004b, pág. 114), la cual enmienda un par de detalles de la edición original (Martán Góngora, 1974, pág. 119), como la diéresis faltante de la palabra “agüita” y la *n* sobrante en la palabra “itinerante”, pero sobre todo el cambio del sexto verso de la segunda estrofa por “de una lágrima en la aldea”, donde la versión original traía, menos comprensible y menos acorde a la métrica del poema “de una lágrima aldea”. Sin embargo, se conserva de la versión original la diferenciación tipográfica de la copla tomada de la tradición oral popular, mediante el uso de letra itálica.

Marimba que gimes
 en el Mar del Cauca,
 marimba que ríes
 dentro de mi alma.

(*Breviario negro, 1978*)²⁹

4.2. *Mester de negrería.*

Otros poemas tienen que indagar necesariamente en ese lado oscuro, amargo, que la historia le imprimió a la condición de ser negro. El brillo de la fuerza musical de las comunidades negras americanas se hace más intenso al contrastar con la tragedia de la esclavitud que esas comunidades tuvieron que padecer. Estos poemas que se centran en la denuncia, se agrupan aquí bajo el martangongorino rótulo de *Mester de negrería*.

El propio poeta realizó en sus páginas teóricas algún recuento de los hitos de esa trágica historia que trasplantó a las comunidades negras a Colombia desde su África originaria. A grandes rasgos Martán Góngora recuerda:

1. En el siglo XVI, “la iniciación del tráfico de esclavos, desde los puertos de África hasta Cartagena de Indias” (Martán Góngora, *De la negritud*, 2008, pág. 148). Sobre este momento de desangre de los diferentes pueblos de África y sus protagonistas (víctimas y victimarios), Martán Góngora escribió un poema netamente histórico que vale la pena citar por extenso:

Nuestra América, tierra firme,
 por el centro, el norte y el sur,
 por Nueva Orleans y Cartagena,
 por Martinica y Veracruz
 y por Bahía y por La Habana

²⁹ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1978, págs. 36-37). Aunque se trata de la reescritura, muchos años después, de un poema que apareció en su primer libro, *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944, pág. 50). Los cambios en esta segunda versión son: la presentación de los versos como hexasílabos, mientras allí se presentaban de a dos por línea, formando dodecasílabos; en el tercer verso de la segunda estrofa, donde dice “teclado armonioso”, la primera versión traía “teclado sonoro”; en el segundo verso de la tercera estrofa, donde dice “al negro que ama”, la primera versión traía “al negro a quien ama”; en el segundo verso de la cuarta estrofa, donde dice “con esa muchacha”, la primera versión traía “como una muchacha”; en el primero y segundo versos de la quinta estrofa, en lugar de “cuando mueren niños/ velorios encauza” decía “cuando muere un niño, el velorio encauza”.

y otros pueblos del mar en cruz
cedió a la invasión millonaria,
el alud de la esclavitud.

Desde las costas de Guinea
y desde Togo y Senegal,
desde Nigeria y Dahomey,
la esclavitud urge el dogal.

Costa de Oro y de Marfil,
Congo de lengua y de tambor,
Cabo Verde y Angola son
las puertas del comercio vil.

Tribus de Chamba o Senagambia,
de Zaire, Biáfara y Bantú,
de Yoruba, Mina, Mandinga,
Mondongo, Bambora y Cuambú.

Tribus de Acné, Cetre, Arará,
Biafra, Caquí, Carabalí,
Zulú, Chamba, Briche, Sasiongo,
Eva, Nato, Hacho y Caquí.

Toda el África se desangra
por la inmensa herida del mar
y son los verdugos de Holanda,
son de Inglaterra y Portugal.

Son alemanes y franceses.
No hubo un negrero español.
Pecó España dando licencia.
Tal es su cruz y su baldón.

Permitió el tráfico de esclavos
-en nombre de Dios y del rey-.
España que hízose carne
en su hijo Pedro Claver.

España, España, madre nuestra.
Cartagena es tu pedestal
donde día a día tu estatua
esculpen las olas del mar.

(Martán Góngora, La poesía afrocolombiana, 2008, págs. 161-162)

2. Matizando un poco esa parcial responsabilidad de nuestros ancestros españoles en la infame empresa esclavista, Martán Góngora le concede una gran importancia a la figura de San Pedro Claver, ese “precursor de los derechos humanos” (Martán Góngora, *De la negritud*, 2008, pág. 148) en Cartagena de Indias. Este sacerdote catalán es el símbolo de esa España cristiana y compasiva que entendió desde pronto la ignominia cometida con los pueblos negros. Para el cuatricentenario de su nacimiento en 1980, y haciendo eco de la opinión de su Santidad León XIII, según la cual la de Claver “era la vida que más le había impresionado después de la de Cristo” (Martán Góngora, 2007, pág. 51), Martán Góngora le escribe el bello “Romance de Pedro Claver en Cartagena de Indias”, el cual se ha recogido en la quinta variedad o quinta línea de esta antología (poema 29).
3. “Coetáneamente con la entrega evangélica de San Pedro Claver a sus hermanos africanos, se suceden las primeras deserciones en grupo, y a los conatos de rebelión sigue la formación de los primeros palenques” (Martán Góngora, *De la negritud*, 2008, pág. 148). Estos palenques fueron aldeas ocultas de negros desertores, y se fueron desplazando hacia zonas cada vez más marginales del territorio colombiano para alejarse del alcance de los dueños blancos y criollos.
4. Por fin, en 1851, el presidente caucano José Hilario López decretó la libertad de los esclavos, lo cual vendría a ratificarse en la Constitución Nacional de 1886, acabando legalmente con varios siglos de infame explotación. Para Martán Góngora, el protagonismo de su paisano López en este suceso fue siempre motivo de orgullo y la razón fundamental que puso a Popayán, capital del Cauca, en la historia del negrismo.
5. Lograda la libertad jurídica del negro, se iniciaría la difusión de la creación musical y poética negrista colombiana, en cabeza de ilustres nombres como los de Jorge Isaacs, Candelario Obeso, Jorge Artel, y los que vendrían después, como el propio Martán Góngora, Hugo Salazar Valdés, los hermanos Manuel y Juan Zapata Olivella, Alfredo Vanín, Medardo Arias, entre otros. A los cuales cabría añadir, como se ha señalado, en el terreno de la danza de los ritmos afrocolombianos a Teófilo Roberto Potes, Delia Zapata Olivella, y en la

composición e interpretación a Esteban Cabezas, Leonor González Mina (la Negra Grande de Colombia), entre un activo grupo de estudiosos del folclor por aquel entonces. Como sentenció Martán Góngora: “El negro sólo alcanza su liberación total o evasión esporádica a través de la danza, la música y la poesía” (Martán Góngora, *De la negritud*, 2008, pág. 150).

La corona española había autorizado durante la época de la colonia sendos castigos para los esclavos negros que intentaran evadirse, los cuales incluían azotes, permanencia a la intemperie amarrados y la fijación de un pie a un grillete de hierro. A pesar de este uso de la fuerza para mantener el esquema de la esclavitud, los negros ansiosos de la libertad propia y la de sus hijos fueron multiplicando los palenques, esos “caseríos construidos por los negros cimarrones y defendidos por estacadas y trampas” (Bravo Molina, Escobar Belarcázar, & Rivera Galindo, 2002, pág. 85), y algunos llegaron a tener varios millares de cimarrones. En la zona Caribe, en el s. XVII, se contabilizaban unos veintiún palenques (Matuna, San Basilio, Matudere, etc.) y otros tantos en la zona del bajo Cauca (Norosí, Tiquisio, Lorenzana, Palizada, Papayal, Musanga, etc.) (pág. 86). De modo que estos grandes grupos de pensamiento libertario fueron una gran influencia para lograr la liberación definitiva decretada por el gobierno en la segunda mitad del siglo XIX. Martán Góngora nos recuerda que tras la ley de liberación decretada por José Hilario López en 1851, la Constitución Nacional de 1886 estableció bellamente en su Art. 22 que: “No habrá esclavos en Colombia. El que siendo esclavo pise el territorio de la República, quedará libre”.

Los poemas de denuncia que se incluyen en este apartado de la antología no reconstruyen la historia de los pueblos negros. Más bien muestran que las condiciones de explotación, marginación y aislamiento han subsistido hasta hoy, en una comunidad que ya es presuntamente libre. Es el camino por el cual la denuncia de la injusticia social hermana al negro con el ser humano de otras comunidades igualmente oprimidas hoy, aunque no hayan padecido ese vejamen histórico de la esclavitud. Como lo dijo Sartre, la negritud se convierte en una “Pasión”: “puesto que ha tenido el horrible privilegio de llegar hasta el fondo del dolor, la raza negra es una raza elegida (...) el negro consciente

de sí se representa ante sus propios ojos como el hombre que ha asumido todo el dolor humano y que sufre por todos, inclusive por el blanco” (Sartre, 1960, pág. 12).

La alusión a Cristo contenida en estas palabras de Sartre fue también desarrollada por el guapiense en su célebre poema “Cristo negro” (poema 10). La forma es, una vez más, la del romance, con sus octosílabos asonantados en los versos pares, y el tratamiento del tema es resumen de lo consignado hasta aquí. La negrura de la piel, como la cruz de Cristo, nos echa en cara nuestras flaquezas como seres humanos, esos “harapos” de mezquindad y ambición con los que nos arropamos aunque no los queramos ver. Los azotes recibidos por los esclavos hacen eco de aquellos previos a la crucifixión. Cristo se hace “rey de los esclavos”. Al enumerar en el poema esos oficios que constituyen la esclavitud, el poeta desliza hábilmente la sugerencia de que esta no ha terminado todavía: peón de la mina o de la caña, soldado, remero, maderero, bracero y pescador siguen siendo los oficios predominantes del negro del litoral. Si no ya por obediencia a un amo, por la necesidad del exiguo jornal de la subsistencia.

El poema “Ganarás el pan” (poema 11) tematiza, en rítmicos versos predominantemente oxítonos, generando un efecto de percusión con la rima, esta bíblica maldición capitalista que pesa sobre todos. Nadie puede escaparse hoy a esta imposición: ni los ancestros africanos (si reencarnaran); ni los magos o hechiceros del tabú, el vudú o el tam tam ceremonial; ni el personaje legendario (el mohán), ni el anónimo (Juan); ni el santo más caritativo (San Pedro Claver); ni el taoísta, ni el católico, ni el ortodoxo, ni el judío, ni el moro (“Pekín, Roma y Moscú, Jerusalén o Bagdad”); ni el negro libre de Chambacú, Guapi o Popayán. Todos están uncidos al yugo de la necesidad de ganarse el pan. ¿No subsiste una cierta forma de esclavitud en esta imposición? ¿Le es lícito al peón de una mina hoy, con mínimas posibilidades de conseguir otro trabajo, pronunciar este estribillo tradicional: “Aunque mi amo me mate / a la mina no voy”³⁰? El tema realiza esta denuncia, pero la forma del poema danza, deleita, en esas ágiles rimas

³⁰ Esta “tonadilla ancestral”, como la llama el poema, fue también retomada por la Negra Grande de Colombia y su esposo Esteban Cabezas en otro de los temas de ese disco ya mencionado en el que aparece “Berejú”, con el título “A la mina”.

agudas y referentes cosmopolitas. De esa manera se conjura la seriedad de la denuncia logrando un texto más irónico y potente.

Y no es la explotación de su fuerza de trabajo el único rezago del esclavismo que padecen las comunidades negras del litoral. Esta va aunada a su marginación de una educación plena al estilo Occidental que les permitiera profesionalizarse y aspirar a los empleos más lucrativos. Algunos padres negros, a pesar del orgullo por la fuerza y buena alimentación de sus niños, creen que estos pueden aspirar únicamente, en un futuro, a los oficios sencillos que les están predestinados. Es el tema tratado con dulzura en el poema “Borojó y naidí” (poema 13). Borojó y naidí son alimentos mágicos consumidos desde antaño por los habitantes del Pacífico colombiano. El jugo del primero se ha vuelto famoso en las zonas urbanas colombianas como bebida energizante natural. La ciencia descubre excelentes propiedades antioxidantes en él, al igual que en el naidí, el fruto de una palma que, como el chontaduro y el coco, ha nutrido al hombre del litoral por generaciones. Con ellos, el niño negro logra la agilidad de la ardilla o el tití. Irá creciendo para hacerse un día “boxeador, / futbolista o brujo / y talvez doctor”³¹, las curiosas aspiraciones que sus padres tienen para él, los oficios más lucrativos y menos desgastantes que piensan que él puede alcanzar. Muy diciente es el “talvez” antes de “doctor”, y su mención junto a otros oficios que requieren más agilidad y pericia que educación, y en los cuales otros negros han logrado fortuna en el pasado (pero muchos también se han quedado a las puertas). Menos halagüeño todavía es el futuro soñado para la niña negra, a la que sólo se ve como una madre en potencia: “tú serás mujer / y verás tu oscura / carne florecer. / Que el hijo que nazca / sea como tú / hembra congolesa, / un hombre bantú”. La forma es nuevamente la copla hexasílaba de asonancias agudas.

La explotación y la marginación son rezagos de la esclavitud que las comunidades negras colombianas aún combaten, sumándose en esto a otros grupos de población pobres. Pero hay todavía una tercera dificultad que el poeta encuentra vigente en la

³¹ Estos versos hacen alusión a un célebre poema del cubano Emilio Ballagas en el que ilustra el oficio al que está destinado el niño negro: “Cuando tu sia glandi / vá a sé bosiador... / Nengre de mi vida, / nengre de mi amor”.

condición de su pueblo: el aislamiento. A la ubicación de las minas en las que eran empleados durante el esclavismo, y la distancia que los cimarrones tenían que poner entre ellos y los esclavistas, deben estas comunidades su ubicación geográfica, acorralados en el corredor del litoral Pacífico y aislados en gran medida de los centros urbanos que concentran el poder económico y político. Esta situación ha contribuido a limitar el acceso a la formación académica de sus habitantes, pero también, y esto puede resultar más paradójico, al contacto con los grandes eventos culturales que tienen lugar en el país, incluso con aquellos que tienen marcado elemento afrodescendiente. Es el tema de ese poema dedicado por el poeta a la cantante afrocanadiense “Portia White” (poema 9), cuando ella viniera de concierto a Colombia. El poema termina con una loa a la belleza y orígenes africanos de la cantante, insistiendo en imágenes que se habían señalado en este trabajo respecto a la bailarina negra, como la del carbón que es metáfora del color de su piel, pero encendido por la fogosidad de su talento musical, y los diamantes que en ella brillan, en este caso los ojos. Pero además de ser una loa, este poema comenzaba con un reproche con intención de denuncia, ya que el espectáculo de esta talentosa mulata sólo sería accesible en Colombia para los blancos adinerados de los centros urbanos (Medellín, Bogotá), pero no para los afrodescendientes pobres y aislados de las selvas del litoral.

La forma de “Portia White” es interesante, pues más que ceñido a un metro determinado, el poeta emplea un preciso ritmo de tres tiempos con acento en el último de ellos, es decir, una composición en anapestos que le permite mezclar versos tetrasílabos (acento en la tercera), heptasílabos (acento en la tercera y en la sexta), y decasílabos (acento en la tercera, la sexta y la novena), recurriendo a rimas agudas en muchos de ellos, a menudo en *a* para hacer eco del apellido White. Saliendo de las formas populares del romance y la copla, que se han mostrado tan habituales en la poesía negrista de Martín Góngora, este decasílabo anapéstico posee otras resonancias: “La poesía civil lo aplicó extensamente a los himnos patrióticos en España y América” (Navarro Tomás, 1991, pág. 327), después de haber sido usado continuamente desde el Siglo de Oro en letras de baile, por Sor Juana Inés de la Cruz en estribillos de villancicos, por los románticos en composiciones de diferente género y por los modernistas, quienes contribuyeron a darle

el carácter de himno³². La mezcla de denuncia social y alabanza de la belleza que incluye este poema le habría sugerido al poeta la forma de un himno. Además, el poema busca poner a “los negros abuelos” del olvidado Chocó en el mapa de las comunidades negras emblemáticas: la de Harlem, la de los cañaduzales de Cuba, la de los cafetales del Brasil, los rastafaris de Jamaica, los neorleanos creadores del jazz, centrándose, como se ve, en las comunidades negras americanas. Aunque remonta en la siguiente estrofa hasta el África originario, haciendo de la americana Portia White un resumen de bellezas naturales del Congo, Madagascar, Senegal y Liberia.

Los otros dos poemas de la antología en este apartado, “Balada negra”(poema 12) e “Imperio” (poema 14) tematizan la posibilidad de subsistencia de lo africano en nuestro idioma y cultura hispánicos. Una reflexión que se habían planteado los poetas de la Negritud. El español Mondéjar en su antología de la Negritud afirmaba “Al ser brutalmente destruidos los valores de la civilización africana, el escritor colonizado se encuentra con una lengua impuesta como única alternativa expresiva” (Mondéjar, 1972, pág. 13). Los poetas afrofranceses sintieron claramente la dificultad de intentar expresar una visión diferente del mundo en la lengua de los colonizadores. El haitiano León Laleau expresó de manera emblemática en su poema “Traición” de 1931:

Ce cœur obsédant, qui ne correspond
Pas avec mon langage et mes coutumes,
Et sur lequel mordent, comme un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des coutumes
D'Europe, sentez-vous cette souffrance
Et ce désespoir à nul autre égal
D'appriivoiser, avec des mots de France,
Ce cœur qui m'est venu du Sénégal?³³ (Laleau, 2005)

³² Rubén Darío lo utilizó en el “Himno de guerra y de blasón”; Guillermo Valencia en los himnos “Al estudiante”, “A la frontera” y “A la raza”; Leopoldo Lugones en el himno “A Buenos Aires”. (Navarro Tomás, 1991, pág. 444)

³³ Este corazón obsesionado, que no se corresponde / con mi lengua y mis costumbres / y sobre el cual muerden, como una grapa, / unos sentimientos y costumbres prestados de Europa, / ¿sienten este sufrimiento y esta desesperación sin igual / de tener que domesticar con palabras de Francia / este corazón que me vino de Senegal?

Los poetas del negrismo hispanoamericano, en cambio, al igual que los angloamericanos de Harlem, se centraron en las culturas vivas de sus comunidades negras y mulatas y se sintieron cómodos en las lenguas inglesa y castellana que esas comunidades habían hecho propias. El negrismo hispanoamericano, además, se vincularía muy bien a esos movimientos que buscaron la identidad cultural latinoamericana en la renovación y experimentación de la imagen poética, impulsada por las vanguardias, sin perder las formas tradicionales de la poesía castellana, a semejanza de la *Generación del 27* en España. Es necesario añadir que, si Sartre encontraba que “El término, bastante desagradable, de *‘negritude’*, es una de las pocas aportaciones negras a nuestro diccionario” (Sartre, 1960, pág. 7), el español de América, por el contrario, incorporó muchas palabras usadas por las comunidades negras, con la marca de una procedencia africana y a veces mulata.

Con el poema “Balada negra” (12), Martán Góngora complementa el planteamiento poético de ese texto de nostalgia de las raíces africanas del cubano Nicolás Guillén, “El apellido”, publicado en su libro *Elegías* (1948-1958). La evidencia cotidiana de esa cultura africana inevitablemente perdida en el triunfo del ancestro esclavista sobre el esclavizado la halla el mulato Guillén en sus propios nombre y apellido:

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
Lo habéis escondido, creyendo
que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
¡Gracias!
¡Os lo agradezco!
¡Gentiles gentes, thank you!
Merci!
Merci bien!
Merci beaucoup!
Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
Yo estoy limpio.
Brilla mi voz como un metal recién pulido.
Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.

Yo soy también el nieto,
 biznieto,
 tataranieto de un esclavo.
 (Que se avergüence el amo.)
 (Guillén, 2002, págs. 267-268)

Los criterios del esclavista se han impuesto. La creencia en su superioridad ha relegado al olvido las palabras de unas culturas que consideraban inferiores. Es tal vez uno de los momentos de mayor cercanía al movimiento de la Negritud por parte de un poeta hispanoamericano. Ahora bien, Helcías Martán Góngora, con un nombre de origen bíblico, un primer apellido que es la castellanización del francés Martin que llevaba su abuelo, y un segundo apellido de procedencia vasca (y célebre, además, en la historia de la poesía peninsular), sería el más indicado para hacer suya esa denuncia del poema de Guillén y dolerse de la pérdida de sus propios nombres negros, pero su posición es diferente. Tanto “Balada negra” (12) como “Imperio” (14) defienden la supervivencia de lo africano en la cultura hispanoparlante del litoral Pacífico, sin hallar en nuestra lengua un obstáculo para su expresión.

La estrategia de “Balada negra” consiste en no fijarse en el propio nombre y apellido hispánicos, sino en los de las mujeres fundamentales de la vida del hombre del litoral: su madre y su amada. Mirado a través del amor a sus mujeres, resulta menos importante el hecho de que no posean nombres y apellidos africanos. Si es África esa tierra materna y ese objeto permanente de deseo jamás poseído del todo, como lo describía Sartre en frases citadas en 3.3, la madre y la amada concretas del mulato del Pacífico, ¿no son la síntesis de todas las bellezas de África y de su encanto? En la cantante mulata afrocanadiense Portia White, el poeta encontraba una suma de riquezas naturales de la tierra africana, a pesar de su apellido anglosajón; con más razón puede encontrarla el mulato en sus mujeres fundamentales. ¿Qué importan en ese caso los nombres y apellidos? “África mía, África mía, / en la tregua de la caricia. / A qué los nombres y apellidos, / principio y fin de la delicia?” (Martán Góngora, 1978, págs. 75-76)

Al final, a esas negras amadas que son evidencia innegable de la pervivencia de África, el poeta agrega otras pruebas simbólicas: África subsiste en nuestra esclavitud, ¿no

somos acaso “esclavos de la vida” y “siervos de la muerte”? Lo cual constituye la máxima ampliación posible de la idea de la continuidad de la esclavitud hasta nuestro tiempo, que este capítulo ha desarrollado, llevándola ahora a un plano filosófico. Una esclavitud trascendental de la cual el afrodescendiente puede ser también símbolo, una esclavitud que no lo disminuye sino que muestra su igualdad con todos los hombres.

La palabra “balada” en el título de este poema se relaciona con su carácter erótico y la expresión de fuertes lazos amorosos con sus mujeres y con el África que las simboliza. Su forma es la de una copla un poco más refinada, al volver sus versos eneasílabos y sus rimas consonantes.

Los heptasílabos consonantados en rima alterna de “Imperio” (14), por su parte, vienen a poetizar la propia iniciación del poeta en la poesía negrista. En reflexiones teóricas ya citadas en 3.1, Martín Góngora contaba que ni él ni los primeros poetas negristas colombianos tuvieron “la necesidad de cruzar las fronteras, o aprender a leer en otros idiomas, para beber, en las fuentes de la propia sangre, esclavizada por el negrero ibérico o anglosajón, pero santificada por San Pedro Claver en Cartagena de Indias y emancipada por José Hilario López, de Popayán” (Martín Góngora, *La poesía afrocolombiana*, 2008, pág. 170). Se trata de la misma idea que desarrollará en el poema. Parodiando la famosa sentencia con la que, según dicen, el emperador español Carlos V se ufanaba de la extensión de su imperio, el poema se cierra expresando que “En mi idioma español / nunca se pone el sol”, para indicar que en esta, su lengua materna, y en experiencias esenciales de su infancia en su Pacífico natal, fue donde el poeta recibió “en transfusión ingente” la savia del negrismo, sin necesidad de cruzar ninguna frontera. El sonido del oleaje y los cantos de los bogas no los aprendió en la lectura estudiosa o en la fantasía, fueron compañeros constantes de su niñez. En lugar de constituir una limitación, el castellano es la lengua que abre los puentes de la comunicación entre tres culturas que se vuelven vecinas y se van mezclando: la española, la africana y la incaica. Este idioma castellano es su imperio.

El recorrido por los poemas de esta parte de la antología sorprende al lector con el descubrimiento de que, a través de la poesía, la historia dolorosa de las comunidades negras permite convertirlas en símbolo de esas formas de la esclavitud que todos seguimos padeciendo hoy: económica, social, cultural, filosófica. En lugar de destacar la especificidad racial, conduce a asumir la hermandad de todos los seres humanos, en los terrenos del sufrimiento y el amor.

9.

PORTIA WHITE

Portia White, aquí estás.
 En Colombia que tiene mil selvas:
 Putumayo, Vaupés, Caquetá.
 En Colombia que es selva y ciudad:
 Medellín, Bogotá...
 Portia White.

¿No has oído el clamor
 de un tambor prisionero del viento
 y el nocturno rumor
 de un lamento
 navegando en el aire del mar?
 Portia White.

Tú, que llegas del norte invernal
 -factorías, inglés, rascacielos-
 ve a buscar a los negros abuelos
 a la selva total del Chocó
 y al redor de la hoguera del sol
 rememora la danza ritual.
 Portia White.

Pero no, tú has venido a cantar
 con tu voz que en el África pudo
 conquistar la diadema imperial,
 a cantarle a los blancos de aquí
 como cantas al negro de allá.
 Portia White.

Que lo sepan los negros del mundo,
 los que en Harlem se ufanan de ti,
 los que siembran las cañas en Cuba
 y cosechan café en el Brasil.
 Los que adoran la esfinge abisinia,
 los que danzan el ritmo del jazz,
 los del Sur, los del Norte, del Valle,
 las montañas, los ríos y el mar.
 Portia White.

Biografía de noche estrellada,
 Portia White, Portia White, aquí estás
 con tus labios corolas del Congo
 y tus senos de Madagascar;
 con tus ojos que fueron un día
 dos diamantes en el Senegal
 y tu cuerpo, carbón de Liberia,
 encendido en la llama inmortal.
 Portia White.

*(Humano litoral, 1954)*³⁴

10. CRISTO NEGRO

¿Por qué no te esculpen negro
 si también fuiste azotado,
 si estás uncido a la cruz
 con los clavos del escarnio
 y el desnudo cuerpo cubres
 con todos nuestros harapos?

Cristo de los socavones,
 peón de zafra y soldado,
 galeote de las canoas,
 maderero del pantano,
 bracero en Buenaventura
 y pescador en Tumaco!

³⁴ Tomado de la edición del Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, págs. 141-142).

En ébano de mis bosques
tallaría el rostro santo
y en la peana de piedra,
a manera de epitafio
escribiría con sangre:
¡Cristo, rey de los esclavos!

*(Mester de negrería y fabla negra, 1966)*³⁵

11. GANARÁS EL PAN

Si el tatarabuelo bantú
la bisabuela de Sudán
resucitara en Chambacú
o reencarnara en Popayán,
qué competencia, qué afán
por ganar el duro pan
como tú
como Juan,
el zulú
y el mohán,
aquí o en Calatayud
en Hárlem o en Paquistán.
Y todavía tarareas
la tonadilla ancestral
mientras en todas las aldeas
del litoral,
entre el batir de las mareas,
la vida cumple su ritual
como tú,
como el clan,
sin tabú
ni deán,
sin vodú
ni tam tam,
en Pekín, Roma y Moscú
Jerusalén o Bagdad.

³⁵ Tomado de la Poesía reunida, volumen 2 (Martán Góngora, 1980, pág. 138).

..... aunque mi amo me mate
 a la mina no voy,
 cantaste ayer, pero hoy
 el hambre late y combate
 -negra jauría- en las plazas,
 las fábricas y el taller
 y ya no hay Padre Las Casas
 y hasta San Pedro Claver,
 si volviera a Chambacú,
 tendría que ganarse el pan
 como tú,
 como Iván,
 el bantú,
 el alemán,
 aquí, allá o en Corfú,
 en Guapi o en Popayán.

*(Música de percusión, 1974)*³⁶

12.

BALADA NEGRA

He de llamarte África mía,
 en la pausa de cada beso.
 A qué los nombres y apellidos,
 si entre tus redes estoy preso?

África mía, África mía,
 en la tregua de la caricia.
 A qué los nombres y apellidos,
 principio y fin de la delicia?

África mía, África mía,
 tras la fusión de cada abrazo.
 A qué los nombres y apellidos,

³⁶ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1974, pág. 95), pero se ha enmendado la tilde diacrítica del pronombre exclamativo “qué” en el verso quinto. Una versión ligeramente diferente de este poema fue propuesta por Martán Góngora en su “Índice de la poesía afrocolombiana” (Martán Góngora, 2008, págs. 261-262). En ella la tonadilla tradicional se usa doble y aparece tres veces en el poema, a manera de estribillo. Además se unen de a dos algunos de los versos cortos de las enumeraciones.

si un niño soy en tu regazo?

África mía, África mía,
en el silencio y la canción.
A qué los nombres y apellidos,
si eres sangre del corazón?

África mía, África mía,
al retorno y la despedida.
A qué los nombres y apellidos,
si esclavos somos de la vida?

África mía, África mía,
tras el gozo de poseerte.
A qué los nombres y apellidos,
si somos siervos de la muerte?

*(Breviario negro, 1978)*³⁷

13. **BOROJÓ Y NAIDÍ**

Niño negro, niño
nacido en Nuquí,
en Guapi o Tumaco,
Naya o Timbiquí.
Bebes borojó
y comes naidí
y en salto superas
ardilla y tití.

Que sí
que no:
Naidí
y borojó
borojó
y naidí.

Cuando seas grande

³⁷ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1978, págs. 75-76).

serás boxeador,
futbolista o brujo
y talvez doctor.

Quizás no te importe
ni preguntes por
José Hilario López,
tu libertador.

Que sí
que no:
borojó
y naidí.
naidí
y borojó.

Niña negra, niña
tú serás mujer
y verás tu oscura
carne florecer.
Que el hijo que nazca
sea como tú
hembra congolesa,
un hombre bantú.

Borojó y naidí.
naidí y borojó...

*(Breviario negro, 1978)*³⁸

14.

IMPERIO

No crucé la frontera
para encontrar la fuente
en la tierra extranjera.
Savia de negra datilera
en transfusión ingente

³⁸ Tomado de la versión original (Martán Góngora, 1978, págs. 90-91). Este poema presenta una versión ligeramente modificada en el "Índice de poesía afrocolombiana" (Martán Góngora, 2008, págs. 267-268). En ella, los hexasílabos se han dispuesto asociados en parejas formando dodecasílabos.

recibí en la ribera
 del Nuevo Continente.
 Que yo no aprendí a hablar
 la fabla misionera
 del extraño juglar.
 Mi maestra primera
 fue la lengua del mar
 y el viento que en la hoguera
 me incitaba a cantar,
 con el boga, en la espera
 de la luz insular.
 Mi imperio lo alindera
 africana palmera
 e incaico caracol.
 La noche es mi bandera.
 En mi idioma español
 nunca se pone el sol.
 (*Breviario negro, 1978*)³⁹

4.3. Fabla negra.

A semejanza de lo ocurrido en la obra de Nicolás Guillén, son sólo un puñado de poemas negristas de Helcías Martán Góngora los que intentan la imitación de los cambios morfológicos producidos en los vocablos castellanos por el habla iletrada del negro humilde. Particularmente, los siete poemas que bajo el título de “Fabla negra” iban incluidos en *Mester de negrería y fabla negra* (1966). Tres de los poemas de este apartado de la antología provienen de allí. Los otros dos son los únicos que en este estilo contenía su libro anterior *Humano litoral* (1954).

Por supuesto, los ocho poemas de *Motivos de son* (1930) del cubano Nicolás Guillén no son la única fuente de inspiración de este tipo de composiciones para el guapireño. Muy anteriores y verdaderamente fundacionales son todos los poemas del libro *Cantos populares de mi tierra* (1877) de su compatriota, el momposino Candelario Obeso.

³⁹ Tomado de la versión original (Martán Góngora, 1978, pág. 92)

Esta sección de la presente antología contiene, pues, cinco poemas martangongorinos que ofrecen, en primera persona, la visión de mundo de humildes pescadores del Pacífico en sus anhelos más poéticos: el de despedir a la madre como a una santa tras la muerte, el de ofrecerle riquezas a la mujer amada y madre de su hijo, el de sobrevivir sin depender de favores (libre y valiente en el mar), el de ofrecer delicias gastronómicas al visitante.

Es interesante, en primer lugar, la manera de registrar en la lengua escrita las variantes producidas por el habla del negro. En el siguiente cuadro se ofrece una visión de conjunto de los cambios morfológicos en el idioma que se pueden encontrar en los cinco poemas aquí antologados:

CAMBIO	EJEMPLOS
APÓCOPE DE CONSONANTE FINAL	Tal ve (“Negro”); junto, campana, flore, llegá, ejpué, Mesía (“Mamitica linda”); má, lejo, verdá, escuridá, parmá, cantá, pintá, dá, regalá, secá (“Pejca”); moza, terminá, Misaé (“Cantar de segundo”); mujé, cogé, sacá, mejó (“Biche”)
APÓCOPE DE SÍLABA	Pa qué (“Negro”); pa que (“Mamitica linda”); mijo (“Pejca”)
AFÉRESIS	Tá bien (“Negro”); te (en lugar de estés) (“Pejca”)
ASPIRACIÓN DE LA S FINAL	murámonoj, antej, noj, laj, toaj, ellaj, menoj (“Mamitica linda”); daráj, voj, pintej, juguéj, matéj, ej (“Pejca”); maj, loj, ojoj, Dioj, toiticaj, puej, arcadej, otroj, ej, arcatraj, blancoj, negroj (“Cantar de segundo”); tenej, encimaj (“Biche”)

ASPIRACIÓN DE LA S INTERMEDIA	mejma, vijtan, ejpué, lujca, jiejta (“Mamitica linda”); pejcate, ejtáj, mojtrate, pejcá, ejtoy, dijvarío, ejtrella (“Pejca”); acuejto, pejquero, gujta, Crijto, menejto, puejto, presupuejto, ejtero (“Cantar de segundo”)
ASPIRACIÓN DE LA H INICIAL	jembra (“Pejca”); jalale (“Cantar de segundo”)
ROTACISMO	er (en lugar de <i>el</i>), iguar, cuar, der (“Mamitica linda”); sor, parmá, juarta (“Pejca”); ar, arcatraj, arma, arcadej (“Cantar de segundo”)
VOCALIZACIÓN O PÉRDIDA DE LA VIBRANTE ALVEOLAR ANTES DE CONSONANTE	Cueipo, poique, pueito, jalale (“Cantar de segundo”); heimana, abieta, pejcate, iluminate, mojtrate (“Pejca”); hueito, poique (“Mamitica linda”)
PÉRDIDA DE LA DENTAL SONORA	e (en lugar de <i>de</i>), ejpué, toaj, toitica (“Mamitica linda”); pintaa (“Cantar de segundo”)
VELARIZACIÓN DE LA F	dijunto, juera, jiejta (“Mamitica linda”); jeo, jondo (“Cantar de segundo”); juarta (“Pejca”)
VELARIZACIÓN DEL DIPTONGO UE	güelo (en lugar de <i>duelo</i>), nohegüena (“Mamitica linda”)
BARBARISMO	naide (“Mamitica linda”); manque, creigaj, escuridá (“Pejca”); creigo (“Cantar de segundo”)

Tabla 1. Cambios morfológicos del castellano en la fabla negra de Martín Góngora

Evidentemente, ninguno de estos cambios es privativo de las comunidades negras del Pacífico colombiano, sino que más bien son compartidos, en diferente proporción, por otras pronunciaciones populares tradicionales del castellano, como la andaluza, por ejemplo. Todos los cambios que aquí se han reseñado, aparecen también en la obra de ese ilustre precursor colombiano de la poesía en fabla negra, el momposino Candelario Obeso. Pero mientras la fabla de Obeso se torna en una gran celebración del sonido /r/, con un rotacismo más marcado que el encontrado en Martín Góngora, pues allí la *r* reemplaza no sólo a la *l*, sino también a la *d* intervocálica, la del guapireño se inclina a un festival del sonido /j/, pues la aspiración de las eses y de las efes es fenómeno mucho más frecuente y marcado que en Obeso. Lo cierto es que este notorio predominio de un sonido que en nuestro idioma aparece normalmente en menor proporción dota a los poemas de una musicalidad especial que resultó interesante como exploración poética para estos protagonistas colombianos de la poesía negrista. Y, por otro lado, que ese registro tan abundantemente rotacista de la pronunciación popular momposina en Obeso, y tan abundantemente aspirado de la pronunciación popular del Pacífico en Martín Góngora, descubren caracteres de primer interés para una dialectología de sus respectivas regiones.

El cubano Guillén no realizaba esta exploración de un fonema predominante en sus poemas en fabla negra. Se limitaba a resaltar rasgos más generales de la pronunciación popular del castellano, como el seseo (conose, sapato, dise), el betacismo (brabo, biera, bienen), el yeísmo (yore, ayá), el apócope de *para* en *pa*, de *nada* en *na* y de *todo* en *to*. También ilustraba el apócope de des intervocálicas a final de palabra (adelantá, colorá) y consonantes finales en palabras agudas, pérdida de eses finales y a veces intermedias, así como de eres intermedias que se reemplazan en general con una duplicación de consonantes (veddá, poqqe, cobbata, cueppo, acoddadte). La imaginación de la mentalidad del mulato iletrado y el acercamiento a la forma del son cubano complementan en Guillén el recurso de la fabla negra y justifican el gran impacto que tuvieron y siguen teniendo esos ocho poemas de *Motivos de son* (1930).

Helcias Martán Góngora, como se anotó más arriba, también explora en sus poemas en fabla negra la mentalidad de humildes pescadores de su región natal. De los contenidos en esta parte de la antología, “Negro” (poema 15) es el que podría servir de preámbulo a los demás. De hecho, aparece de primero, pues pertenece al libro *Humano litoral* (1954). Es en realidad un poema que invoca la compañía del negro a la hora de cantar, y, por tanto, constituye una bella apertura para cualquier colección de poemas negristas. Así lo entendió la profesora de la Universidad del Cauca Hortensia Alaix de Valencia, quien en su antología *La palabra poética del afrocolombiano* encabeza los poemas recogidos de Martán Góngora con el poema “Negro” (Alaix de Valencia, 2001, pág. 107). En esta invocación se utiliza el castellano estándar, pero las breves respuestas del negro tienen las marcas de su fabla. Mágicamente se capta también en ellas su carácter, esa mansedumbre y falta de pretensiones de quien estuvo más habituado a la orden impuesta con el látigo que a ser invitado como un amigo.

En “Mamitica linda” (poema 16), se puede reconocer el romancillo hexasílabo como forma de la parte central del poema, enmarcada por un cuarteto inicial y uno de cierre contruidos en dodecasílabos de rima alterna consonante. Este poema hace alusión a las tradiciones del Pacífico para el funeral de un niño, el chigualo. La fe le dicta a la comunidad que el velorio del niño debe incorporar una fiesta de celebración por su ingreso directo al Reino de los Cielos. En ella tradicionalmente, se interpreta música de baile con voces, tambores y guasás, en ritmos de bunde y de currulao. Este espíritu festivo ante la muerte es retribuido aquí por el niño a su madre. Él desea una muerte simultánea para que haya para los dos un ambiente de fiesta en el pueblo sin lutos ni lágrimas, una especie de nochebuena con su madre cubierta de flores y arrullada por villancicos en el sueño final.

“Pejca” (poema 17) se desenvuelve en una estrofa característica del Romanticismo, la sextilla aguda octosílabo, usada, por ejemplo, por el poeta argentino Esteban Echeverría en pasajes de “La cautiva”. El tema no es, como en esta, el secuestro de dos esposos y su hijo con un trágico desenlace. En “Pejca” reina la esperanza del pescador humilde que tendrá un hijo con su amada y, más allá de las convenciones y limitaciones sociales les

ofrece todas sus riquezas: la luna para pintarla en la cuna, un lucero para iluminarle el sendero, el mar para que refleje el sol, un tiburón pescado con la mano, el nombre de la amada pintado en la canoa, el cielo entero.

El negro Segundo resume su estilo de vida en “Cantar de segundo” (poema 18). Lo hace en la tradicional copla octosílaba. Sus anhelos de libertad se resuelven en navegar a ratos a la deriva en su cayuco pesquero, en defender su soltería, en entregarse al baile y a la trova, en no depender de los políticos (“alcaldes y otros bichos con puesto” que “viven del presupuesto”), en no deberle a nadie, y no tenerle miedo al mar, sólo a Cristo.

“Biche” (poema 19) traza una ética mínima en el precepto que le sirve de estribillo “Mujé y plátano biche / no se pueden cogé, no”, para pasar luego a un elogio de ese aguardiente típico del Pacífico colombiano, el biche, fabricado por la fermentación de la caña verde. La palabra canchimalo, que aquí se usa como parte de una interjección, hace referencia a un pez de agua dulce, habitante de las vertientes de la costa del Pacífico colombiano y del Ecuador. No en vano en la estrofa siguiente la voz poética se ufanará de la calidad de su cebiche de camarón. La forma del poema es la copla octosílaba refinada con rimas consonantes y rimando también los versos impares.

En estos poemas se trata, como se ha visto, de ayuntar a las formas populares de versificación del litoral, la musicalidad propia del habla del negro y los símbolos que, a pesar de las limitaciones estudiadas en 4.2, le garantizan al pescador humilde una percepción clara de su propia libertad: su capacidad de decir sí o no a la invitación a cantar, su aspiración de santificar a su madre, su posesión de las riquezas naturales de su litoral para regalarlas a su familia, su soltería y su vida libre y sin deudas en el mar, su cebiche de camarón y sus tragos de biche. Si la denuncia del *Mester de negrería* hacía énfasis en la prolongación de la esclavitud hasta nuestros días, el negro, en su propia fabla, construye la evidencia de su libertad.

15.
NEGRO

Negro amigo,
ven conmigo.
–Je... jé...

Vamos de la mano,
negro hermano
–Tá bien.

A orilla del mar
vamos a cantar.
–¿Pa qué?

No será tu canto
espejo del llanto.
–Tal ve...

Negro amigo,
ven conmigo.
–Je... jé...

*(Humano litoral, 1954)*⁴⁰

16.
MAMITICA LINDA

Mamitica linda, murámonoj junto,
pa que noj entierren en la mejma caja
y noj digan junto misa de dijunto
y pa que noj vijtan con iguar mortaja.

Que toaj laj campana
repiquen a güelo
cuar si juera un día
de jieyta en er pueblo,

⁴⁰ Tomado de la Antología *La palabra poética del afrocolombiano* (Alaix de Valencia, 2001, pág. 107), la cual presenta las tildes en “Tá”, aféresis de *está*, y “jé”, marcando el ritmo del verso para ayudar a la rima y facilitando la lectura.

que ningún pariente
 lujca traje negro
 ni er llanto de naide
 enjuague er pañuelo.

Que corten laj flore
 y dejen er hueito
 sin una solita
 y cubran tu cueipo
 toitico con ellaj
 antej der entierro!

Murámonoj junto, una nohegüena
 ejpué que er Mesía acabe e llegá
 y así sera meno amarga la pena
 poique un villancico noj arrullará.

(*Humano litoral*, 1954 y *Retablo de Navidad*, 1976)⁴¹

17.

PEJCA

Voy a pejcate la luna
 pa que voj pintéj la cuna
 der hijo que me daráj.
 Que no lo sepa tu mama,
 ni tu prima, ni tu heimana,
 ni er zambo de tu papá.

Voy a pejcate un lucero
 pa iluminate er sendero
 y ar niño que ha de llegá.
 Dejá abieta la ventana
 pa que te alumbre la cama
 cuando voj solita ejtáj.

⁴¹ Tomado de *Escrutinio parcial* (Martán Góngora, 2004, pág. 282). En el primer verso de la primera estrofa, al igual que en el primero de la cuarta se prefiere la lección “murámonoj junto” de esta edición, en lo cual concuerda con la de Alfonso Martán Bonilla (Martán Góngora, 1993, pág. 145), donde otras ediciones mezclan incoherentemente “murámonojs junto” y “murámonos junto”. En el último verso del poema se prefiere “villancico” como lo hacen *Escrutinio parcial*, *Poeta del mar* y la edición del Ministerio de Cultura (Martán Góngora, 2010, pág. 159), corrigiendo lo que parece ser una errata en la poesía reunida (Martán Góngora, 1975, pág. 127): “villacico”.

Er día que nazca mijo
 pa mojtrate er regocijo
 er má te voy a pejcá,
 así manque te muy lejo
 er sor en cada reflejo
 mi amor te recordará.

No creigaj que yo ejtoy loco
 ni que dijvarío un poco.
 Lo que te digo ej verdá.
 Voy a pejcate un ejtrella
 pa que voj juguéj con ella
 y matéj la escuridá.

No hace juarta la atarraya
 que puse a secá en la playa,
 a la sombra der parmá,
 poique a jembra que quiera
 le pejco una tintorera
 con una mano, no ma!

Er mar ej mi viejo amigo
 y cuando sueño contigo
 se amansa y pone a cantá.
 Er mar sabe que en la proa
 sin nombre de mi canoa
 tu nombre voy a pintá.

Er mar sabe que no miento.
 Lo sabe también er viento
 que er cielo te voy a dá
 pa mojtrate er regocijo
 er día que najca er hijo
 que Dioj noj va a regalá.

*(Mester de negrería y fabla negra, 1966)*⁴²

⁴² Tomado del Índice de la poesía afrocolombiana (Martán Góngora, 2008, págs. 259-261), en la cual se prefiere en el primer verso de la última estrofa su lección “er mar”, en coherencia con el uso de la

18.

CANTAR DE SEGUNDO

Yo soy er negro Segundo,
 yo soy er negro maj jeo.
 Tengo carate en er arma,
 en la cara y en er cueipo.

Cuando me acuejto en er jondo
 de mi cayuco pejuero,
 pongo loj ojoj en blanco
 y digo que en Dioj yo creigo.

Me gujta sentime libre
 como peje sin anzuelo,
 como arcatraj en la playa,
 como er viento en loj ejtero.

Yo no me caso con naide
 poi que a toiticaj me debo.
 Me gujta er amor sin suegra.
 A cinco moza mantengo.

Me gujta cantá de noche
 si en un velorio me encuentro
 y también dar serenata
 puej soy un negro trovero.

Pa jalale ar currulao
 a ninguno me le quedo.
 Yo soy er negro Segundo
 y tengo er diablo en er cueipo.

Con ejta mano pintaa
 me gano la que menejto.
 Trabajo con Misaé
 en er terminá der pueito.

expresión que traía el poema hasta allí, en lugar de “er má”, como traen Martán Bonilla (Martán Góngora, 1993, pág. 148) y *La palabra poética del afrocolombiano* (Alaix de Valencia, 2001, pág. 111).

A pesar de loj arcadej
y de otroj bicho con puejto,
a toiticaj laj cantina
si ejtoy borracho me meto.

Me sacan, ej cosa de elloj
que viven der presupuejto,
yo soy er negro Segundo
y a naide le pido empleo.

Bendita sea mi mama
que me parió en ejte pueito
y no le debo ni un chavo
ni a loj blancoj ni a loj negroj.

Yo soy er negro Segundo,
un negro de pelo en pecho.
Yo no le temo a la mar,
tan solo a Crijto le temo.

*(Mester de negrería y fabla negra, 1966)*⁴³

19. BICHE

Mujé y plátano biche
no se pueden cogé, no.

Si tenej caña y trapiche,
de noche, te invito yo
a sacá trago del biche,
¡Canchimalo Cococó!

No hay nada como er cebiche
de camarón, que hago yo,
pero si le encimaj biche
sabe er cebiche mejó.

Pa mujé, caña y trapiche

⁴³ Tomado de poesía reunida (Martán Góngora, 1980, págs. 140-141).

Saija, Micay y Chocó,
 antej que er guardia me fiche
 ar biche te invito yo.

¡Mujé y plátano biche
 no se pueden cogé, no!

(*Mester de negrería y fabla negra, 1966*)⁴⁴

4.4. Paisaje íntimo del negro.

Las dos presencias más majestuosas en el paisaje que rodea la vida cotidiana del negro del litoral Pacífico colombiano son presencias acuáticas, el río viajero y el cadencioso mar. Son, además, realidades fundamentales en la obra poética de Helcías Martán Góngora, que lo hicieron reconocible en el panorama de la poesía colombiana de su generación (véase capítulo 2).

Siendo el “poeta del mar” por antonomasia en nuestro país, la presencia de los ríos en su obra es también notoria y motivo de grata recordación para sus lectores. Es el caso de Nina S. de Friedemann, quien recordaba a Martán Góngora durante su viaje por el Pacífico relatado en *Criele, criele son*:

Sabe Dios cuánta gente habrá tenido la oportunidad de viajar por los ríos que a Helcías Martán Góngora, el poeta del mar, le inspiraron poemas (...) de todos modos, para llegar a Coteje, un poblado sobre un río de su mismo nombre, que es afluente del Timbiquí, hay que recorrer ríos de la poesía de Martán Góngora (De Friedemann, 1989, pág. 146)

La investigadora bogotana se pregunta por el número de personas que habrá tenido la oportunidad de conocer esos ríos, sugiriendo con orgullo de aventurera que no es demasiado alto. Hasta la actualidad se sigue tratando de regiones aisladas del territorio colombiano, apenas conocidas por sus habitantes y olvidadas, en muchos casos, por la inversión gubernamental. Pero no es la mera novedad externa de dar a conocer unos lugares y unas costumbres distantes la que resalta en la poesía acuática de Helcías Martán Góngora. En ese caso, sería una poesía de geógrafo que satisfaría la novelaría y

⁴⁴ Tomado de poesía reunida (Martán Góngora, 1980, pág. 142).

la curiosidad. Muy en cambio, el poeta hace inteligible para sus lectores esa presencia entrañable de las aguas en la vida del hombre del litoral, al volverlas el detonante de un tiempo diferente, ritual o trascendental, al que los seres humanos de todas las culturas accedemos por diferentes vías. Ya lo había advertido el investigador Guido Eugenio Enríquez Ruíz en su tesis para la Universidad del Cauca *La magia del agua y el rito del silencio en la poesía de Helcías Martán Góngora*: “Difícil resulta encontrar un poeta que de tal manera se dedique al agua como Martán; el agua es su catalizador, y dentro de nuestro concepto magia-poesía es el instrumento esencial en el ritual de su obra” (Enríquez Ruíz, 1976, pág. 80).

En este sentido, uno de los poemas de esta sección, dedicado al río Guapi, se titula “Magia negra” (poema 23). En un alarde de virtuosismo poético, Martán Góngora describe la vida diaria de una pareja ribereña del Guapi en octosílabos en los que proliferan palabras que resuenan con la sílaba onomástica del río, *gua*: majagua, guagua, guaca, fragua, agua, guasa, guasá, guacharaca, gua–guá, aguardiente, guarapo, guapo. Y, a través de este alarde sonoro, el lector sigue percibiendo claramente el ambiente tropical y la diferencia de roles entre la mujer, laboriosa, sedentaria, y el varón, aventurero, expuesto a la naturaleza. Tras el recuerdo de las bebidas embriagantes y la percusión del guasá y la guacharaca, el poema inicia, con un elogio al Guapi, su faceta nocturna, de fiesta, bebida, pipa, baile, y amanecida a ritmo de cununo, tambor y marimba. Para cerrar con otra alabanza al río Guapi.

¿Cuál será, pues, esa magia negra que prometía el título del poema? La compañía permanente del río y de la misma sonoridad de su nombre pone de relieve el carácter ritual de la cotidianidad de la pareja guapireña, ese río Guapi que “siempre va con uno”, como dice el del cununo, es la vía de acceso a todas las aventuras del varón, a su incierta caza diurna del sustento y a la celebración nocturna en el hogar de los músicos, ese gran baile ritual hasta la madrugada.

No es el único poema de este apartado en el que el río viajero le plantea al habitante del litoral una reflexión sobre el transcurrir del tiempo. Día y noche se suceden también en

el otro poema que canta al río, esa oración a la canoa (poema 20) que apareció sin título en la ya mencionada obra de Martín Góngora, *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944). Este curioso romance en endecasílabos, mezclando un metro culto y una forma popular, se centra en la presencia íntima de la canoa para el negro: ella es prácticamente su mujer, pues trabaja en el día junto a él y en la noche vela cuando él vela y duerme cuando él duerme. Todo el peso femenino de la canoa se condensa entonces en una magnífica metáfora: ella es la aguja que en el lino azul de los mares, pero sobre todo en los ríos, cose intrépidas rutas. ¿Quién imaginaría, cuando es todavía un árbol de chachajo, cedro, chimbuza o tangaré, sedentario en los esteros, entre los mosquitos, el destino viajero que le aguarda?

Los tres poemas restantes de este apartado de la antología se centran en la contemplación del mar. Lo cual los diferencia de los dos previamente comentados en dos sentidos: evidentemente, porque se pasa del río al mar, pero también porque se pasa del tiempo fluido y circular de la cotidianidad, con su sucesión de día y noche, de trabajos, celebración y descanso, al tiempo profundo y melancólico de la contemplación. El mar tiene este peso diferente en la imaginación poética de Martín Góngora, una mayor propensión a la quietud, al silencio contemplativo, a la ensoñación.

Los temas de esa reflexión detonada en la voz poética por la contemplación del mar son de la mayor profundidad: la infancia, el amor, la muerte. La “Canción de cuna negra” (poema 22) es el poema dedicado a la infancia junto al mar. En él, la mar se hace una presencia femenina, benéfica, que prodiga sus cuidados al niño negro que ha sido salvajemente arrancado de su tronco paterno africano. ¿Qué otra presencia, en esta tierra lejana y dominada por el blanco, en esta “blanca playa” en la que el niño negro se ve ahora forzado a dormir, podría restituirle el ensueño tranquilizador de estar en casa? La mar es la presencia sonora que arrulla el sueño del niño negro. La copla eneasílaba de rimas agudas, cayendo al octosílabo cuando se deja hablar a la mar, cuenta las sugerencias que ese sonido de las olas y del viento entre los manglares producen en la ensoñación del niño negro: el África que quedó atrás, en otra playa, las estrellas trigueñas del nuevo mundo, su pasado como descendiente de Cam, ancestro mítico de

varios pueblos africanos, junto a la ilusión falsa, pero tranquilizadora, de que el padre del niño negro no quedó en la lejanía, simplemente salió en su canoa a pescar. Ese Cam, de cuyas ramas el niño negro es flor, según el poema, fue en la mitología hebraica el hijo de Noé cuyos descendientes poblaron el África (Gen. 9,18-20). El niño es una flor arrancada de su rama y lanzada muy lejos, a la vera de otro mar diferente: el Pacífico colombiano. Ese océano que fuera la muralla final infranqueable para el pueblo negro que huía del maltrato es transustanciado por el trabajo poético de Martín Góngora en la presencia familiar, domesticada como una mascota, consoladora, de los desarraigados. El ambiente que ese mar crea es propicio, en su poesía, para la crianza de las flores arrancadas del África.

“Contrapunto” (poema 21) retoma el tema del canto del mar y su entorno, pero poniéndolo ahora en relación con el amor. Un par de cuartetos endecasílabos de rima consonante, las mismas en los dos, abrazada en el primero y alterna en el segundo, junto a un par de versos finales, el primero de los cuales rima de manera asonante en una de ellas y el segundo de manera consonante en la otra, provocan la impresión de una versificación culta, no popular, análoga a la del tradicional soneto castellano. El contrapunto se encuentra entre esa abundante sonoridad del mar, que incorpora un “tambor ancestral” y “ultramarinas flautas”, el canto espiritual de las palmeras, consistente en un *alabao* típico de la cultura afrodescendiente del litoral, el choque de las olas, e incluso el detalle plástico del planeo de la atarraya antes de caer sobre los peces, frente al mutismo en el que cae el enamorado cuando se acerca a las orillas de la amada.

El mar es reflexión sobre la muerte en “Orrí orrá” (poema 24). Su forma ligera y danzante combina tres versos por estrofa, el primero de los cuales consiste en una invocación adverbial aguda pentasílaba, inspirada en la interjección *orri orrá*, de origen popular y célebre en el arrullo “Orrí, orrá, San Antonio ya se va”; el segundo y el tercero son versos hexasílabos, el segundo realizando la comparación con la ola del mar, y el tercero complementándola con terminación aguda que rima con el primero. Y en esta estrofa tan sencilla y popular el poeta logra definir de manera precisa la incertidumbre

que experimentamos frente a la muerte: tal vez es sólo la nada, la pérdida de la vida para siempre; tal vez es el acceso a la vida eterna, el triunfo sobre la muerte; tal vez es la posibilidad de que la vida se repita, como proponen los creyentes en alguna de las variadas formas de la transmigración.

Como se habrá advertido, al contacto con el agua la poesía negrista de Martán Góngora se entrega a una mirada ritual y trascendental de la vida del hombre del litoral, se empiezan a desplegar ante los ojos del lector esas lecciones que el poeta aprendió de la que fuera su primera maestra, como decía en su poema “Imperio”: la lengua del mar.

20.

Bendigamos, hermanos de la Costa,
 a la canoa, que es nuestra mujer,
 la que vela en las noches con el boga
 y en el día labora junto a él.
 Canoa marinera, de chachajo,
 de chimbuza, de cedro o tangaré,
 que en el lino azulino de los mares
 borda rutas de antigua intrepidez,
 aguja que en los ríos cose viajes
 con el hilo de agua de la fe,
 la imbabura que sueña en los esteros
 entre nubes nocturnas de jején.
 Bendigamos, hermanos, la canoa,
 Amén.
 (*Evangelios del hombre y del paisaje, 1944*)⁴⁵

21.

CONTRAPUNTO

El tambor ancestral y el eco incierto
 de ultramarinas flautas en la playa,
 el alabado que el palmar ensaya
 con la coral anónima del puerto.

⁴⁵ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1944, págs. 31-32), pero convirtiendo “jején” en una sola palabra, como aparece ya en el diccionario de la RAE, y en la edición reciente de este poema (Martán Góngora, 2010, pág. 41). Se equivoca no obstante esta última en el séptimo verso, pues suprime el artículo “el” previo a la expresión “lino azulino”, dejando el endecasílabo cojo.

Tu corazón es nota en el concierto
de las olas en líquida batalla,
mientras se posa sobre el mar abierto
el vuelo de alcatraz de una atarraya.

A orillas de tu alma y de tu cuerpo
solo mi sombra enamorada calla.

*(Mester de negrería y fabla negra, 1966)*⁴⁶

22.

CANCIÓN DE CUNA NEGRA

La mar doméstica bien cabe
en el marco de una postal.
Lame la piel de la bahía
con lengua tímida de can.

La mar doméstica bien sabe
la melodía del manglar
y se la canta al niño negro
que ignora el rostro paternal.

(El viento de las golondrinas
deja un instante de volar
y en la esquina de las gaviotas
parece que va a llorar).

“Duérmete, niño trasplantado
de la orilla de Senegal
y sueña con las estrellas
trigueñas del litoral.

Duérmete, niño del Congo,
flor de la rama de Cam,
tu padre se fue en el bongo
a robar ostras al mar”.

⁴⁶ Tomado de poesía reunida (Martán Góngora, 1980, pág. 137).

En la siesta de la bahía
 la mar doméstica se calla.
 Es la nodriza del infante
 negro que sueña en blanca playa.

*(Casa de caracol, 1968)*⁴⁷

23. **MAGIA NEGRA**

La mujer en la majagua,
 el varón tras de la guagua
 y la guaca, entre la fragua
 solar y el foete del agua.
 Guasa de lluvia el guasá,
 la guacharaca, gua-guá
 de aguardiente y de guarapo,
 vida perra y hombre guapo.

Río Guapi sólo hay uno,
 alardea el del cununo,
 porque siempre va con uno
 aunque le digan adiós...
 Yo sin odio bebo y fumo
 si consumo
 el ritual de la marimba
 y la guacamaya de humo
 vuela desde la cachimba
 y a la solidaria voz
 del tambor y del cununo,
 cada uno
 baila con una, con dos,
 hasta que el gallo importuno
 saluda al día precoz.

Río Guapi sólo hay uno,
 ¡lo juro por Dios!

*(Música de percusión, 1974)*⁴⁸

⁴⁷ Tomado de la poesía reunida (Martán Góngora, 1980, págs. 38-39).

24.
ORRÍ ORRÁ...

Tal vez, quizás,
 la vida es la ola
 que no vuelve más.

Orrí, orrá.

Después, jamás,
 la muerte es la ola
 que no vuelve más.

Orrí, orrá,
 la vida es la ola
 que repetirás.

Tal vez, quizás...

*(Breviario negro, 1978)*⁴⁹

4.5. Culto negro.

Al hallar en las aguas que rodean a las poblaciones del Pacífico colombiano un valor espiritual, Helcías Martán Góngora se inscribe en las tradiciones y creencias de su cultura natal. En un pueblo de navegantes y pescadores como este, el respeto a los peligros de las aguas y la invocación de protección para surcarlas son experiencias espirituales cotidianas. La canoa, como decía su oración, recogida en el apartado anterior, “borda rutas de antigua intrepidez, / aguja que en los ríos cose viajes / con el hilo de agua de la fe”. Algunos trayectos, ciertamente, resultan especialmente peligrosos y memorables para los viajeros, como lo afirmaba ya en 1921 cierto padre Bernardo Merizalde del Carmen sobre la navegación del río Coteje:

⁴⁸ Tomado del Índice de la poesía afrocolombiana (Martán Góngora, 2008, págs. 264-265), en donde el primer verso hace referencia a la creación de sogá o majagua a partir de la fibra del plátano por parte de la mujer, enmendando el “dajagua” de la primera edición. También se ha tomado la partición en 3 estrofas que propone la edición seleccionada.

⁴⁹ Tomado de Escrutinio parcial (Martán Góngora, 2004, pág. 325), cuya única diferencia con la versión original consiste en tener punto al final de cada estrofa.

los peligros de la navegación a causa de la impetuosa corriente de este río, que aunque se hace en embarcaciones menores y con bogas muy duchos para subir y bajar saltos y chorros, aún así y todo se lamentan frecuentes desgracias. (citado por De Friedemann, 1989, pág. 146)

Una navegación segura y una pesca o caza abundantes y exitosas son suficientes motivos para elevar una oración a los espíritus protectores, cosiendo el viaje con el hilo de agua de la fe. Estos espíritus han asumido en el litoral Pacífico la forma de algunos santos del cristianismo que se han vuelto tradición cultural de los pobladores, adaptándolos a su estilo de vida, a su manera de concebir el ritual y, tal vez, a la memoria de algunas deidades africanas sobreviviendo encubiertas bajo el ropaje cristiano. Sobre este último punto, los estudiosos tienen diferentes posiciones. Algunos lo afirman de plano, como Alain Lawo-Sukam, quien no duda que en el Pacífico colombiano “El pueblo adora la figura de los dioses africanos por medio de los santos cristianos”. Afirmación que él basa en que estos pobladores “Usan las imágenes de los santos católicos dentro del sincretismo religioso (...) sobre todo en los arrullos que son cantos espirituales cantados durante los velorios de los niños y cuando se celebra el día de un santo” (Lawo-Sukam, 2011, pág. 46). Otros teóricos lo plantean solamente como una posibilidad: “O más bien, las deidades africanas en el litoral Pacífico como en Cuba y en Brasil, para sobrevivir ¿se pusieron la máscara de los santos para proteger a sus devotos?” (De Friedemann, 1989, pág. 142), se pregunta Nina de Friedemann, recordando cómo en Cuba a Changó se le encuentra detrás de Santa Bárbara y a Orula u Orumila, un viejo adivinador del panteón Yoruba, se le enmascara en San Francisco de Asís.

Lo que se puede percibir con toda certeza es que los habitantes del litoral Pacífico colombiano convierten a los santos en navegantes al momento de celebrarles el día, paseándolos en balsadas de canoas por los ríos, con música de tambores y guasás, cantándoles los arrullos, iluminándolos con velas y fuegos artificiales, haciendo una fiesta con abundante comida y bebida. Estas balsadas son una tradición que viene de siglos atrás, como lo relata la misma Nina de Friedemann (1989, págs. 131-132). Cuenta la antropóloga que las primeras balsadas documentadas, las cuales influyeron en el comienzo de esta tradición entre los pueblos negros del litoral, fueron realizadas por indígenas. Se trató de los citaraes, a orillas del Atrato en los primeros días del mes de

octubre de 1648, en homenaje a la estatua de San Francisco llevada por los religiosos españoles Fray Matías Abad y Fray Jacinto Hurtado, a la cual se le construyó un templo rudimentario. Estos indios la llevaron al centro del río en canoas y celebraron un ritual presidido por los campanilleos del jefe de la comunidad. Los religiosos querían organizar en ese lugar un pueblo, pero los indígenas no condescendieron a asentarse alrededor de dicho templo, el cual incendiaron y abandonaron en 1684. Llegaron después a establecerse allí aventureros blancos con esclavos en busca de oro, dando origen a la futura Quibdó. Las balsadas de San Francisco fueron asumidas como propias (y enriquecidas con su música y sentido carnavalesco) por los negros mineros, dando origen a las tradicionales fiestas de San Pacho que continúan hasta hoy.

Todavía hace casi tres décadas, cuando la antropóloga bogotana realizó su viaje al Pacífico, algunos sacerdotes católicos trataban de purgar las celebraciones de los santos de la fiesta de pólvora, bebida y música en que se tornaban, consiguiendo solamente la apatía y aversión de los feligreses (De Friedemann, 1989, págs. 148-149). Así el pueblo hacía respetar, dejando de acompañar a los religiosos, su percepción propia de lo sagrado y lo ritual. Una percepción que sólo acepta la creencia impuesta adaptándola a su propio modo de ser y manera de relacionarse con lo sagrado. Los poemas de esta sección exploran un poco esa religiosidad particular del litoral.

En “Santoral” (poema 30), las coplas hexasílabas de rima aguda, introducidas por una octosílabo, y teniendo como respuesta estribillos religiosos típicos de los arrullos del litoral: “Aoya é / mi San José” u “Orrí, orrá, / San Antonio / ya se va”, celebran la nómina de los santos más invocados en el pueblo natal del poeta, junto a su función característica: San Antonio y San José para protección del pescador, Santa Ana para el ensalmo contra enfermedades y peligros, Santa Bárbara para alejar la tormenta, San Martín de Porres para proteger al bebé del mal de ojo, Santa María para cuidar el sueño, San Miguel Arcángel y San Rafael para que abunde el alimento, Niño Jesús para ser arrullado.

Gustosamente a esta lista Martán Góngora agregaría, haciendo memoria de la historia de los pueblos negros en Colombia, al catalán San Pedro Claver, a quien dedica el “Romance de Pedro Claver en Cartagena de Indias” (poema 29). Este sacerdote de la época del comercio esclavista hacia Colombia es para el poeta el símbolo, como se anotó previamente, de un cristianismo humanista que entendió desde el principio la ignominia que se cometía contra las comunidades negras, y que se continúa cometiendo por la herencia de marginación y explotación que pesa aún sobre ellas. Los últimos doce versos de este romance son al respecto muy explícitos. Podrá advertir el lector que se trata de un poema que está a medio camino entre el negrismo ritual que recoge esta sección y el negrismo de denuncia que se trató en “Mester de negrería”. Es notable, también, el tradicional juego del poeta con el nombre del personaje, convirtiéndolo en el clavel que adorna la negrería. La forma de *romance*, tan natural para la narración legendaria popular en castellano, es la elegida aquí por el poeta.

Bajo esta misma óptica de una adaptación de las ideas cristianas hacia el carácter cultural y la historia de los pueblos afrodescendientes colombianos se encuentra el poema “Génesis” (poema 26). En este poema el contraste plástico entre la oscuridad de la piel de la madre negra, metáfora de la tierra, de la tinta, de la sombra, de lo que se gesta en las tinieblas, y la leche que el hijo succiona en sus pezones, metaforizada en un blanco amanecer, el primer amanecer, termina con una sugerencia admisible incluso desde un punto de vista histórico, puesto que la ciencia ha determinado un probable origen africano de toda la humanidad: la primera mujer que habría amamantado a un bebé sería una “Eva negra”.

Los tres poemas restantes de este apartado final de la antología tematizan desafíos, en lugar de ampliaciones, de una visión cristiana tradicional, sin dejar de participar del cristianismo de alguna manera. “Antonio Morrongo” (poema 25), por ejemplo, cuenta la historia del hombre que ejecuta la mayor crueldad: el asesinato de su mujer infiel con un cuchillo, troceándola y vendiéndola como un pedazo de carne. Se trata de una fina recreación, hecha por Martán Góngora, de una canción de burla, en forma de romancillo, que la oralidad transmitió por las diversas latitudes de Hispanoamérica, y que se hizo

popular incluso en algunas como juego de niños. El poeta mexicano Gabriel Zaid en su antología histórica de la poesía mexicana, *Ómnibus de poesía mexicana* (1972, pág. 137) la recogía de la siguiente forma:

CUCHITO
(Versión para arrullo)

Cuchito, Cuchito, mató a su mujer
con un cuchillito del tamaño de él,
le sacó las tripas y las fue a vender:
“¡Mercarán tripitas de mala mujer!”

En este molde anónimo, basado en versos hexasílabos (aunque Zaid los pusiera de a dos por línea formando dodecasílabos) las variantes que se presentan en las diferentes regiones de Hispanoamérica son por lo general del nombre del conyugicida. Una versión negrista célebre fue la convertida en canción en el Perú por los Chalanés en los años cuarenta en ritmo de festejo, y que le dio al personaje el nombre de Antonio Mina (un apellido típicamente negro). El trabajo de Martán Góngora sobre este romancillo de tradición oral es mucho más completo, pues además de darle al personaje un nombre que, sin perder la alusión afrodescendiente, comenta su carácter hipócrita, “Antonio Morrongo”, le incorpora referentes claros del Pacífico sin dejar de lado el juego elegante de las rimas: el personaje corta a su mujer en el “bongo” como si fuera “pargo y jurel”, ayudado por “Luzbel” y el “monicongo”, de la sangre derramada brota la hermosa flor del zapotolongo, para recordarles a los habitantes del litoral este crimen atroz. Si la mujer era infiel, la peor condena y la ayuda del demonio pertenecen al asesino, frente al cual el poeta deja la crítica hacia su acción criminal. En cuanto a la forma, Martán conserva el romance, pero octosílabo y estilizado, rimando tanto los versos pares como los impares entre ellos.

“Misa negra” (poema 27) es un soneto clásico en toda regla, de versos alejandrinos. Esta forma tan tradicional de la versificación europea introduce aquí el desafío del poderoso erotismo afrodescendiente al sentimiento religioso cristiano. La misa negra consiste en una recíproca celebración de los amantes de su rito amatorio, frente a la cual es inútil esgrimir las tradicionales creencias prohibitivas de los ancestros europeos. El guapireño

parece cantar aquí su mestizaje: la forma del poema hace alusión a su abuelo francés y el tema a la embriagadora atracción que él pudo haber sentido por esa “sacerdotisa” negra del litoral Pacífico, en cuyas venas pareciera que el río Nilo improvisara una nana, y con la cual, en la celebración sagrada del acto erótico, concibió descendencia que daría origen al propio Martín Góngora.

“Sortilegio” (poema 28), por último, muestra el desafío del animismo a esa espiritualidad netamente cristiana que hubieran querido los colonizadores. En muchos elementos naturales que lo rodean, el negro percibe espíritus o poderes que lo vuelven más fuerte, e incluso invencible. El poema ensaya una enumeración festiva de esos elementos, centrando la musicalidad en las rimas agudas. Como una oración cristiana, el poema invoca también la cruz, en este caso hecha constelación: la Cruz del Sur, y termina con la palabra “Amén”. Los diferentes peligros que percibe el hombre del litoral son conjurados: la culebra, la mujer, Satanás, el mar picado, el pez huidizo, el vendaval. Es necesario aclarar algunas de esas realidades naturales, hechas aquí amuletos y alimentos mágicos. El cusumbí o mico león es un animal de hábitos nocturnos que come frutas, insectos, aves pequeñas. Respecto al pájaro Mancuá, es útil la pista que proporciona el escritor negrista Medardo Arias Satizábal: “Y supimos del nido del pájaro Mancuá, el que anida en lo más alto de la selva del Pacífico y deja para los creyentes plumas del color del oro y del turquesa profundo, las que, mezcladas con agua de regaliz, nos hace irresistibles al bello sexo” (Arias Satizábal, *El diablo no existe*, 2006). Naidí es una palma que crece en el sur de la región pacífica colombiana, su fruto es comestible, con alto grado nutricional, como se vio en el poema “Borojó y naidí”. Chaupisá o chaupiza, es un pequeño pescado que aparece en el río Guapi por la época de Semana Santa. Para hacerlos comestibles los secan al sol, les ponen un poco de sal, los envuelven en hojas de plátano y los ahúman. Pildé es un bejuco alucinógeno, bastante amargo, que es cortado, machacado y tomado en agua o aguardiente.

Los poemas de esta sección de la antología ofrecen, así, un mosaico de las formas en las que la religiosidad cristiana es adaptada y convertida en propia por las comunidades del litoral, lo cual es un proceso matizado que incluye, sobre todo, un acercamiento de las

creencias cristianas a su entorno, a sus oficios, a los peligros que perciben en derredor, y los amuletos que pueden proporcionarles la victoria, a sus vocablos, a su color de piel.

25.

ANTONIO MORRONGO

*Antonio Morrongo
mató a su mujer
con un cuchillito
tamaño como él.
(Romancillo anónimo)*

Cuentan que Antonio Morrongo
mató a su mujer infiel.
Con un cuchillito oblongo
desgarró su negra piel,
cortó su cuerpo en el bongo
igual que pargo y jurel
y el tongo Antonio Morrongo
vísceras quiso vender...

Después se fugó en su bongo
ayudado por Luzbel
y su aliado el monicongo
y jamás se supo de él.
Antonio, baldón del Congo
y del pueblo de Israel,

Antonio Morrongo, pongo
tu nombre al hombre más cruel!
La flor del zapotolongo
brotó de la sangre infiel
que segó Antonio Morrongo
con un cuchillo como él.

(Mester de negrería y fabla negra, 1966)⁵⁰

⁵⁰ Tomado de la poesía reunida (Martán Góngora, 1980, pág. 131).

26.
GÉNESIS

Madre negra
gestada en las tinieblas,
esbelta imagen de la tierra,
mancha de tinta
el cuerpo sobre la estera,
tu sombra participa de la sombra
enamorada que te besa.
Cuando el hijo nacido de tu noche
su boca hambrienta
hasta el pezón acerca
y succiona la leche materna,
es como si bebiera,
gota a gota,
la savia de la aurora
en la copa del Génesis,
remota abuela,
Eva negra.

*(Música de percusión, 1974)*⁵¹

27.
MISA NEGRA

Al carnal sortilegio de tu magia africana
en vano opongo el auto de fe de los abuelos.
Tus ojos abisinios me soslayan los cielos
y tus manos etíopes frenan mi caravana.

Tu lengua me traduce la voz de la campana
a un idioma de pájaros en los alternos vuelos
de ave y de nave anclada, en todos mis desvelos.
En tus venas el Nilo Azul canta una nana.

⁵¹ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1974, pág. 98), que es igual a la del Frente de Afirmación Hispanista (Martán Góngora, 2004b, pág. 77). En el verso 8 se enmienda “al” por “el”, entendiendo que “el hijo nacido de tu noche” es el sujeto de los verbos “acerca y succiona”, los cuales así coordinados por la conjunción “y” remiten a un mismo sujeto. Mantener “al” implicaría que “acerca” fuera un imperativo dirigido a la “madre negra” pero difícilmente se podría sostener esta opinión sobre “succiona”, pues evidentemente no es la madre sino el niño quien lo hace.

Sobre el ara del trópico nueva sacerdotisa
de la ancestral liturgia, concelebras la misa
negra de los amantes, su rito de serpientes.

Partes en dos la sombra con tu luz prohibida
y en la danza desnuda de los cuerpos yacentes
concibes la simiente del árbol de la vida.

*(Música de percusión, 1974)*⁵²

28. SORTILEGIO

Con la uña de la gran bestia
y la coraza del caimán;
con el hueso viril del cusumbí
y el plumaje del pájaro mancuá;
con el elixir de naidí
y la soga de mandivá;
con el maná del chaupisá
y la insurgencia del pildé
me enfrento a cien,
me enfrento a mil,
al vil reptil,
a ti, mujer,
y a Satanás
y con la señal de la luz
que irradia la Cruz del Sur
también desafío al mar
y venzo al pez
y al vendaval
y callo en paz
por los sueños de los sueños.
Amén.

*(Música de percusión, 1974)*⁵³

⁵² Tomado de la edición del Frente de Afirmación Hispanista (Martán Góngora, 2004b, pág. 86). Se enmienda en el verso dos “al auto de fe” por “el auto de fe”, pues la preposición *a* que rige el verbo “opongo” ya había sido usada en el otro elemento de la oposición: “Al carnal sortilegio”.

29.

ROMANCE DE PEDRO CLAVER EN CARTAGENA DE INDIAS

Pedro Claver, flor de España,
 clavel de la negrería,
 sale a esperar los bajeles
 que tripuló la ignominia
 y la noche de los cuerpos
 se trueca en la luz del día,
 al conjuro de sus labios,
 en Cartagena de Indias
 que fundó Pedro de Heredia,
 en la caribe marisma,
 en donde Pedro Claver
 redime a la negrería.

Pedro Claver sol de España
 en africana vigilia,
 vierte bálsamos de amor
 sobre las negras heridas
 y cada llaga que besa
 se transforma en rosa mística
 y es luciérnaga, al contacto
 de las manos elegidas
 de Pedro Claver de España,
 clavel de la negrería.

Llegan las naos negreras
 con las bodegas encinta
 de esclavos, hasta la playa
 de Cartagena de Indias,
 y el silencio de las dársenas,
 las murallas y garitas,
 tiene un rumor de cadenas
 y de blasfemas consignas
 que el esclavo del esclavo
 trueca en luz de profecía.
 Pedro Claver, hombre libre,

⁵³ Tomado de la edición del Frente de Afirmación Hispanista (Martán Góngora, 2004b, pág. 120).

clavel de la negrería.

Al portal de la subasta
 solo el santo se encamina
 y escucha cómo el tratante
 pregona su mercancía
 de carne y hueso, que vende
 al postor de las campiñas
 por los denarios de plata
 -30 monedas malditas-
 con que Judas unció a Cristo
 al odio de los escribas.
 El corazón del apóstol
 se enciende en sagrada ira
 y cada gota de llanto
 que rueda por sus mejillas,
 cada lágrima que brotan
 sus ibéricas pupilas,
 son dos perlas, dos diamantes
 con los que redimiría
 de la muerte a los esclavos
 en esta y en la otra vida,
 Pedro Claver, flor de España,
 clavel de la negrería.

Pedro Claver que eres piedra
 de Cartagena de Indias,
 piedra de estatua y muralla,
 piedra de altar y basílica;
 que eres piedra de molino
 de la eucarística harina,
 mas también piedra de escándalo
 en las centurias malditas;
 Pedro Claver si eres nave
 de luz entre negras islas,
 pon la proa de tu alma
 hacia la costa- pacífica
 donde el nieto del esclavo
 sufre hambre y sed de justicia,
 forzado de las galeras
 o condenado a las minas,

pescador sin red ni barco,
 cortero o contrabandista,
 Pedro Claver, flor de España,
 clavel de la negrería.

(*Breviario negro, 1978*)⁵⁴

30. SANTORAL

En el negro santoral
 en Antonio y en José
 tienes puesta la esperanza,
 la caridad y la fe.

Aoya é,
 mi San José,
 aoya é.

A José y Antonio
 clamas, sin cesar,
 cuando en tu canoa
 sales a pescar.

Orrí, orrá,
 San Antonio
 ya se va.

Abuela Santa Ana
 invocas también
 y en noches de ensalmo

⁵⁴ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1978, págs. 68-71). Existe una versión posterior con ligeras variaciones en el libro *Pastoral negra* (Martán Góngora, 2007, págs. 52-55). En el tercer verso de la tercera estrofa, la versión de *Pastoral negra* trae “las playas”, en lugar de “la playa. En el séptimo verso de la tercera estrofa, la versión de *Pastoral negra* trae “tienen rumor”, en lugar de “tiene un rumor”. La versión original parece preferible pues el sujeto del verbo “tiene” sería “el silencio”, creando un bonito contraste de sentido. En el undécimo verso de la cuarta estrofa se ha preferido la *a* inicial minúscula de la palabra apóstol, como aparece en *Pastoral negra*, pues se encuentra más loable el comportamiento de Pedro Claver si se piensa en él como uno entre los muchos apóstoles de Cristo. En el décimo verso de la quinta estrofa se admite la coma final sugerida por la versión de *Pastoral negra*, en medio de la frase condicional. En el decimosexto verso de la quinta estrofa, la versión de *Pastoral negra* trae “y condenado”, en lugar de “o condenado”. Se ha considerado preferible la versión original porque “el nieto del esclavo” es explotado, todavía hoy, de una de esas formas que el poeta enumera.

es el Santo Juez.

Aoya é,
mi San José,
aoya é.

Bárbara bendita
en la oscuridad,
líbrame del rayo
y la soledad.

Orrí, orrá,
San Antonio
ya se va.

San Martín de Porres,
santo trusumé,
libra del maldejo
al negro bebé.

Aoya é,
mi San José,
aoya é.

La Santa patrona
María del mar,
vela mientras duermo
y ruge el terral.

Orrí, orrá,
San Antonio
ya se va.

San Miguel Arcángel
y San Rafael
vencen al demonio
y nos dan el pez.

Aoya é,
mi San José,
aoya é.

En la nochebuena
cantas a Jesús
canciones de cuna
que escribe la luz.

Orrí, orrá,
San Antonio
ya se va.
(*Breviario negro, 1978*)⁵⁵

⁵⁵ Tomado de la edición original (Martán Góngora, 1978, págs. 101-103).

CONCLUSIONES

Conforme a lo expresado en los objetivos generales y específicos de este trabajo de investigación, se considera que se ha cumplido con la idea central de elaborar una antología crítica de la poesía negrista de Helcías Martán Góngora, por las razones que se enumeran a continuación:

1. Se ha hecho una ubicación del poeta y su obra en un contexto histórico y estilístico. La primera evidencia de su importancia es histórica: su libro inicial, *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944), es pionero en darle figuración literaria escrita a los elementos más característicos de la cultura del litoral Pacífico colombiano, sus paisajes, sus oficios, su manera de celebrar, sus instrumentos musicales y sus músicas y bailes, los cuales deben, en su opinión, hacerla inmortal en el alma de los colombianos. Su importancia estética, no obstante, va más allá de este hecho histórico, y se encuentra en su vinculación lúcida y productiva al movimiento poético negrista americano, con obras como *Humano litoral* (1954), *Mester de negrería y fabla negra* (1969), *Música de percusión* (1973) y *Breviario negro* (1978), entre otras. Se ha mostrado cómo la obra de Martán Góngora se inscribió conscientemente en la continuación del trabajo desarrollado por las grandes figuras históricas de este movimiento poético:
 - A su compatriota, el momposino Candelario Obeso, lo presentó como el gran precursor de la que llamó “fabla negra”, es decir, una variedad de la poesía negrista que utiliza la imitación del habla del negro humilde. Encontró también en Obeso estrategias rítmicas que retomaría el movimiento negrista, como el empleo del octosílabo tradicional castellano de la copla y el romance, al cual el momposino le dio variedad mediante el uso de pies quebrados, de estribillos, de rimas agudas (en muchos casos dependientes de la pronunciación que del idioma hace el negro humilde), e incluso arriesgando en algunas de sus composiciones con un metro propio de la poesía culta, el endecasílabo y su pie quebrado heptasílabo. La denuncia de las condiciones de marginación y pobreza en las que vivía el afrodescendiente, y su amor apasionado al mar, también se insinuaron en

la poesía de Obeso. En esta *fabla negra*, o manera característica de Obeso, Martán escribió una decena de poemas. La comparación entre la fabla negra de Martán Góngora y la de Obeso arrojó como resultado la diferencia de sonido consonántico predominante en dichas fablas: en el momposino, la abundancia del sonido /r/, es decir, de un rotacismo muy marcado; y, en el guapireño, una presencia más abundante del sonido /j/, pues la aspiración de las eses y de las efes es fenómeno mucho más frecuente que en Obeso. Este detalle, aparte de ser interesante para una dialectología de sus respectivas regiones, le confiere una sonoridad característica a la fabla negra de cada uno.

- En el poeta negrista de Misuri, Langston Hughes, Martán Góngora celebró el mensaje de orgullo racial que su obra traía para los mulatos y mestizos de todas las latitudes, quienes muchas veces preferían reivindicar su ascendencia indígena, por desconocimiento del movimiento negrista, que también les permitiría hacerlo con la africana. Un orgullo racial que era necesario, en las reflexiones del norteamericano, para que los artistas negristas encontraran el apoyo suficiente, incluso entre su misma gente.
- El célebre poeta cubano Nicolás Guillén, junto al cartagenero Jorge Artel, fueron, según confesión del propio Martán Góngora, las lecturas que lo motivaron en sus primeras incursiones en la poesía negrista. Guillén admitió de manera explícita que la musicalidad negrista la buscó en la mezcla de los “octasílabos del romance” con estrategias rítmicas tomadas de las “danzas populares negras, y aún mestizas, como en el caso del son”. Esto permitía mantener el vínculo entre las búsquedas estéticas en la poesía negrista y la de otros movimientos neopopularistas en la poesía castellana, especialmente, el de los poetas españoles de la *Generación del 27*. En Guillén también encontró Martán Góngora una nueva variedad de la poesía negrista, la denuncia, o “mester de negregría”, que ya no hacía uso de la fabla negra. Por esa capacidad de síntesis del cubano, el guapireño lo elogió como “preconizado Papa en el cónclave de la poesía”.
- En los poetas negristas francófonos Césaire y Sédar Senghor, Martán Góngora halló, aunque los conoció después de haber iniciado su camino en la poesía

negrista, la clara representación de dos grandes modos de este movimiento. Le sorprendía que la poesía de Césaire, a diferencia de la de los poetas afrocubanos, no se apoyara en la construcción de una musicalidad negrista, sino que se centrara en una exuberante denuncia en verso libre. Martán Góngora usó la imagen bíblica de las lenguas de fuego para dar a entender que el martiniqueño y él se entendían espiritualmente, más allá de la diferencia de idioma. En Sédar Senghor encontró una manera poética más cercana, que se centró en la búsqueda de una musicalidad negrista para el verso occidental, mediante una percusión muy marcada basada en aliteraciones, anáforas, repetición de fonemas en posición acentuada, según los comentarios de sus más dedicados lectores en francés, citados por el guapireño. Con los afrofranceses, Martán Góngora llegó a la certeza de una unidad del movimiento negrista en los diferentes idiomas en que se desarrolló. Otra evidencia de esta unidad, basada en una reflexión estética paralela que no necesariamente conocía la que se adelantaba en el otro idioma, está en que Martán Góngora se haya anticipado en cuatro años a una idea que expresó Jean Paul Sartre leyendo a los poetas de la negritud francófona: “La poesía negra es evangélica, anuncia la buena nueva: se ha encontrado la negritud”.

Las expresiones que Martán Góngora acuñó para nombrar diferentes estrategias de la poesía negrista, como “Mester de negrería”, para referirse a la labor de denuncia del poeta negrista, “Fabla negra”, para referirse a la imitación del habla y la mentalidad del negro humilde, o “Música de percusión”, para referirse a la marcación más acentuada del ritmo que buscó esta poesía son otra muestra de la conciencia que tenía el poeta de las estrategias compartidas por los representantes de este movimiento poético en las diferentes latitudes de América.

2. Se ha evidenciado la posición poética propia y el sello original de Helcías Martán Góngora dentro del movimiento negrista en el cual se inscribió. Se alejó del lamento crítico por el África perdida y la lengua impuesta por el colonizador esclavista. En vez de esto, celebró su español materno y lo consideró puerta de acceso suficiente a la “savia del negrismo” y al vínculo simbólico fundamental

con el África. El simbolismo alado de su poesía desvanece los obstáculos, las objeciones racionales que puedan hacerse a su experiencia directa del África.

Las formas métricas tradicionales del verso castellano tampoco fueron obstáculo para la manifestación de una musicalidad negrista en sus poemas. Asumió al poeta negrista como un heredero, al mismo tiempo, de la tradición europea de ese Paul Verlaine que Rubén Darío celebró como el dios o héroe (Pan o panida) que puso la música del poema en un altar, y de la tradición de su pueblo afrodescendiente, con su musicalidad omnipresente, sus cantos en el trabajo diario, en la navegación, en los arrullos cotidianos a los niños en el hogar, pasando por las fiestas decembrinas, su majestuoso y candente baile del currulao, hasta los más tristes momentos con sus chigualos y alabaos de funeral. Se han recopilado en este trabajo las estrategias que, según estudiosos de la poesía negrista como Mónica Mansour, Adalberto Ortiz o Rosa Valdés Cruz, utilizaron los poetas negristas para lograr una musicalidad propia sobre la base de las formas populares tradicionales del verso castellano. Martán Góngora buscó una métrica virtuosa, centrándose en las populares copla y romance, que habían enseñado Obeso y Guillén, enriqueciéndolas con rimas añadidas en los versos impares, o el uso de versos de medida impar, incluso enneasílabos y endecasílabos, y la búsqueda de aliteraciones de los sonidos pertenecientes al nombre de aquello cantado por el poema. Las rimas agudas son en él frecuentes y los nombres correspondientes a personajes, objetos y realidades de su cultura natal. En ocasiones, recurrió también a formas de la culta poesía modernista en sus poemas negristas, como la silva de versos rimados, el himno en decasílabos anapésticos y sus pies quebrados, la sextilla aguda octosílaba o el soneto alejandrino, entre otros.

A esa musicalidad negrista se une la protesta, para producir el auténtico poema negrista, el cual, según Martán Góngora, es unión de danza y tema racial, de marimba y pregón de denuncia, de “corteza dura” y “pulpa amarga de la fruta”, ya que lo movía tanto el ritmo cadencioso del mar, como el tábano de la justicia social escapándose todavía de las manos del pueblo negro en el que creció. El poeta realiza la denuncia social de las condiciones de marginación de su

comunidad afrodescendiente de origen en el litoral Pacífico colombiano, centrándose en tres rezagos de la esclavitud encontró vigentes en ella: la explotación económica, que simboliza con la condena bíblica “ganarás el pan”; la marginación de las posibilidades académicas y laborales de la sociedad occidental, por lo cual los niños y niñas afrodescendientes se veían condenados a oficios sencillos y mal pagos (a no ser que mediara la suerte de llegar a ser deportistas de éxito); y el aislamiento geográfico, que impedía el fructífero intercambio cultural con otras comunidades negras. Por este camino, y a través del trabajo poético, esa historia dolorosa de las comunidades negras se convierte en símbolo de las formas de esclavitud que todos seguimos padeciendo hoy: económica, social, cultural y filosófica, aunque pertenezcamos a comunidades que no hayan sufrido históricamente ese vejamen de la esclavitud. Esta perspectiva, en lugar de destacar la especificidad racial de la comunidad negra, conduce a asumirla como una raza hecha símbolo del dolor humano, una raza crística que nos representa a todos.

El rasgo más original de la poesía negrista de Helcías Martán Góngora se encuentra en la manera indisoluble y lírica en que supo conjugar la exaltación de la cultura afrodescendiente del litoral Pacífico con el paisaje natural que la circunda, y en particular, con la presencia dominante del mar y los ríos en dicho paisaje. El mar es a menudo una presencia materna que invita a la quietud, al silencio contemplativo, a la ensoñación. Puede cantarle un arrullo al pequeño niño arrancado del África para que se sienta todavía en un ambiente familiar o amamantar al pequeño marinero para que emprenda el viaje a esas islas vírgenes de la creación poética, en donde arribará por “morenas bahías” a ese litoral negro y mulato que le permitirá ser un poeta. El río, por su parte, remite a un tiempo más activo y fluido: el tiempo circular de la cotidianidad, con su sucesión de día y noche, de trabajos, celebración y descanso. Ese río Guapi que toca con el sonido de su nombre toda la vida diaria de sus ribereños, en la majagua, guagua, guaca, fragua, agua, guasa, guasá, guacharaca, gua- guá, aguardiente, guarapo, guapo, en una exaltación musical que desemboca en una fiesta de bebida, pipa, baile, y amanecida a ritmo de cununo, tambor y marimba. Por otros ríos cercanos

viajan los diferentes sonidos e instrumentos del bunde; el mulato está convencido de su libertad cuando navega a la deriva en su cayuco pesquero; la fe del boga se arraiga en las rutas intrépidas que va tejiendo en su canoa, la cual es su auténtica mujer, la compañera de todos sus trabajos, y el canaleta es el hijo servicial que hiende el agua como un falo, para permitirle viajar. El mar es un concierto que suscita la admiración y el pasmo y que remite a la trascendencia, al amor, a la infancia, a la muerte. El idioma del mar es el primer maestro que le enseña la reflexión poética negrista a Martán Góngora. En su propio apellido, más que la genealogía, admira la presencia de la palabra mar. El mar es también suma de su mestizaje, si incorpora la africana palmera, interpretando un *alabao* por efecto de la brisa, y el caracol que sonaban los incas, a la música de su idioma castellano. En la poetización negrista del mar y el río, Martán Góngora logró deslizar una completa cosmovisión afrodescendiente. Este aporte a los movimientos de poesía negrista aguarda todavía numerosos estudios críticos.

3. Se ha abordado la recepción de la poesía negrista de Martán Góngora por parte de la crítica literaria colombiana. Se ha mostrado cómo su obra modificó la percepción que los poetas académicos del interior del país tenían del panorama poético colombiano, en dos etapas: primero, fue aceptado por los *pedracielistas* como el gran poeta del mar, una posición que todavía la generación inmediatamente anterior a la suya le había tratado de escamotear a poetas provenientes de las costas como Jorge Artel y Gregorio Castañeda Aragón, y que por primera vez en él le fue entregada sin ambages a un poeta del litoral, contribuyendo a la apertura del panorama poético colombiano hacia otras culturas y latitudes de esta patria multicultural; y en segundo lugar, varias voces críticas de la literatura del Pacífico colombiano, como las de Hortensia Ruíz del Vizo, Alfredo Vanín, Alain Lawo-Sukan, Arnoldo Palacios, Laurence Prescott, Hortensia Alaix de Valencia o Medardo Arias Satizábal, lo empezaron a reclamar desde los años setenta como el primer poeta negrista de esa región del país.

4. Se ha hecho la selección, comentarios y análisis detallados de los aspectos rítmicos, temáticos e imaginativos de los 30 poemas que conformaron la antología de poesía negrista martangongorina, de modo que ofrecieran una muestra representativa de las diferentes variedades que pueden identificarse en esta. La caracterización de esas variedades se apoyó en la revisión de la historia de las diferentes tradiciones de poesía negrista con las que la obra de Martín Góngora dialogó, así como en la lectura de sus poemas negristas. En cada una de esas variedades, la antigua esclavitud de la comunidad afrodescendiente del Pacífico cumple una función simbólica diferente: es en “Mester de negrería” el símbolo que permite caracterizar las servidumbres y explotaciones de hoy y de siempre, en las cuales el negro del litoral es símbolo del hombre humilde de cualquier otra latitud; en “Danza negra” es el oscuro telón de fondo frente al cual brillan con más intensidad las virtudes rítmicas, musicales y dancísticas del pueblo del Pacífico colombiano; en “Fabla negra”, una realidad que el afrodescendiente humilde niega, pues él encuentra en su vida sencilla de navegante, pescador o labriego independiente, en su dominio de la naturaleza imponente que lo rodea, y en su sentido de la rumba y el desafío a la tristeza de la muerte, los símbolos de una libertad que nadie le puede arrebatar. Del mar y los ríos, además, esos protagonistas de “Paisaje íntimo del negro”, aprendió a concebir la cotidianidad del hombre del litoral bajo una mirada ritual y trascendental. La recreación de la religiosidad cristiana por parte de los habitantes del litoral, testimoniada en “Culto negro”, por último, profundiza esta comprensión espiritual de su mestizaje y del paisaje que lo circunda, de los peligros y ayudas mágicas asociados a su estilo de vida, del origen mítico de su visión de mundo. Todas estas revelaciones de la cultura negra del Pacífico renovaron y enriquecieron la poesía colombiana, al haber sido transmitidas mediante poemas que se inscribieron en las búsquedas estéticas necesarias de la tradición poética de su tiempo y satisfacen, por ende, tanto al lector popular como al conocedor de la poesía.

Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1993). *Libros, Colombia Pacífico Tomo II*. Recuperado el 6 de Octubre de 2014, de Biblioteca virtual, biblioteca Luis Ángel Arango:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/cpacifi2/48.htm>
- Alaix de Valencia, H. (2001). *La palabra poética del afrocolombiano (antología)*. Cali: Litocenco Ltd.
- Arciniegas, G. (1973). León el panida. En G. Arciniegas, *Transparencias de Colombia* (Vol. 1). Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Arias de la Canal, F. (1974). El poeta de la sed: estudio sobre Helcias Martán Góngora. En H. Martán Góngora, *Música de percusión* (págs. 5-23). Cali: Imprenta Departamental del Valle.
- Arias Satizábal, M. (1992). *De la hostia y la bombilla*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Arias Satizábal, M. (28 de Septiembre de 2006). El diablo no existe. *El país* .
- Bonnett Vélez, P. (1992). El piedracielismo. En P. Bonnett Vélez, J. G. Cobo Borda, H. Alaix de Valencia, F. Charry Lara, R. H. Moreno Durán, D. Jiménez Panesso, y otros, *Gran Enciclopedia de Colombia: Literatura* (Vol. 4, págs. 213-220). Bogotá: Círculo de lectores.
- Bravo Molina, C. R., Escobar Belarcázar, C. A., & Rivera Galindo, L. G. (2002). *Estudios afrocolombianos y educación intercultural*. Pereira: Papiro.
- Carranza, E. (1986). *Visión estelar de la poesía colombiana*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Césaire, A. (2011). *Cuaderno de un retorno al país natal y otros poemas*. (S. I. Escritores, Ed.) Recuperado el 28 de septiembre de 2014, de Textos básicos: Taller de poesía colonense contemporánea: <http://tallerdepoesiacolonsense.webnode.es/textos-basicos/>
- Cobo Borda, J. G. (2003). *Historia de la poesía colombiana, siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.
- Collazos Rojas, D. (2000). Evocación del poeta Helcias Martán Góngora. *Revista Occidental* (205), 20-21.
- Cuesta Escobar, G. y. (2008). *¡Negras somos!: antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*. Cali: Universidad del Valle.
- Damas, L. G. (s.f.). *Histoire et patrimoine, Aimé Césaire, Le mouvement de la négritude, l'Étudiant noir*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2014, de sitio web Assemblée nationale française: http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/aime-cesaire/etudiant_noir-photo.asp
- Darío, R. (1982). *Antología poética*. Bogotá: Oveja Negra.

- Darío, R., Gutiérrez Nájera, M., Martí, J., Rodó, J. E., González Prada, M., Coll, P.-E., y otros. (2002). *Estética del modernismo hispanoamericano*. (M. Gomes, Ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Friedemann, N. S. (1989). *Criele, criele son. Del Pacífico negro*. Bogotá: Planeta.
- De Greif, L. (2004). *Obra poética 1*. (H. De Greif, Ed.) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura; El Áncora editores.
- Enríquez Ruíz, G. (1976). *La magia del agua y el rito del silencio en la poesía de Martín Góngora*. Universidad del Cauca, Facultad de Humanidades. Popayán: Tesis para licenciatura en lengua y literatura españolas.
- Gayton, T. (Invierno de 2005-2006). Soul brothers/Hermanos del alma: Langston Hughes (1902-1967) y Nicolás Guillén (1902-1989). *Afrocuba Anthology #4: A bilingual journal of Social Sciences and Humanities*. Los Ángeles, California, Estados Unidos.
- Guillén, N. (2002). *Donde nacen las aguas: antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Isaacs, J. (1988). *María*. Bogotá: Planeta.
- Laleau, L. (11 de Abril de 2005). *Léon Laleau, Musique nègre (sélections)*. Recuperado el 20 de Octubre de 2014, de Île en île:
http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laleau_5poemes.html
- Langston, H. (s.f.). *Hughes's "The Negro Artist and the Racial Mountain" (1926): Modern American Poetry*. (C. Nelson, Ed.) Recuperado el 5 de septiembre de 2014, de Department of English, University of Illinois at Urbana- Champaign:
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm
- Lawo-Sukam, A. (2011). (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana. *Cincinnati Romance Review* 30, 39-52.
- Lawo-Sukam, A. (2008). Nueva voz: Helcias Martán Góngora y el discurso ecocrítico en la poesía afro-hispana. *The Latin Americanist*, 52, 23-29.
- Mansour, M. (1973). *La poesía negrista*. México: Ediciones Era.
- Martán Góngora, H. (2008). Autobiografía. En H. Martán Góngora, *Poesía afrocolombiana* (págs. 17-140). Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (1978). *Breviario negro*. Cali: Editora Occidente.

- Martán Góngora, H. (2008). De la negritud. En H. Martán Góngora, *Poesía afrocolombiana* (págs. 141-150). Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (2004). *Escrutinio Parcial*. Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (2010). *Evangelios del hombre y del paisaje; Humano litoral*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martán Góngora, H. (1944). *Evangelios del hombre y del paisaje*. Bogotá: Imprenta Penitenciaria Central.
- Martán Góngora, H. (2008). Índice de la poesía afrocolombiana. En H. Martán Góngora, *Poesía afrocolombiana* (págs. 182-329). Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (2008). La poesía afrocolombiana. En H. Martán Góngora, *Poesía afrocolombiana* (págs. 158-181). Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (1980b). *Los coloquios en la Universidad*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Martán Góngora, H. (1974). *Música de percusión*. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca.
- Martán Góngora, H. (2004b). *Música de percusión*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Martán Góngora, H. (2007). *Pastoral negra (1980)*. Cali: Feriva.
- Martán Góngora, H. (1975). *Poesía* (Vol. 1). Popayán: Asamblea departamental del Cauca.
- Martán Góngora, H. (1980). *Poesía volumen 2: de casa de caracol a saga del extranjero*. Cali: Imprenta Departamental del Valle.
- Martán Góngora, H. (1993). *Poeta del mar: antología temática*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Martán Márquez, F. (24 de Julio de 2005). El poeta del mar. *Gaceta Dominical El país* (767), págs. 2-6.
- Maya Restrepo, L. A. (Enero de 2003). *Músicas tradicionales y contemporáneas*. Recuperado el 10 de Octubre de 2014, de Atlas de las culturas afrocolombianas: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82921.html>
- Mayolo, M. (Dirección). (2008). *El currulao: danza mayor del Pacífico colombiano (Documental)* [Película].
- Mondéjar, P. L. (1972). *Poesía de la negritud (antología)*. Caracas, Madrid: Fundamentos.

Moreno Zapata, P. M. (2010). Haciendo visibles a los invisibles. En *Manual introductorio y guía de animación a la lectura: Biblioteca de literatura afrocolombiana* (págs. 11-25). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Navarro Tomás, T. (1991). *Métrica Castellana*. Barcelona: Labor.

Obeso, C. (2009). *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Ortiz, L. (. (2007). *Chambacú, la historia la escribes tú: Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

Salazar Valdés, H. (2007). La problemática del medio ambiente en la poesía afrocolombiana del Pacífico. (U. o.-P. American, Ed.) *Hipertexto* (6), 37-50.

Sanín Echeverri, J. (7 de Octubre de 1944). Helcías el caminador. *El Colombiano* .

Sartre, J. P. (1960). Orfeo negro. *Revista Universidad de México* , 8, 4-15.

Valdés Cruz, R. E. (1970). *La poesía negroide en América*. Nueva York: Las Americas Publishing Company.

Vanín, A. (2010). La voz del gaviero. En H. Martán Góngora, *Evangelios del hombre y del paisaje; Humano litoral* (págs. 11-29). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Zaid, G. (1972). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo Veintiuno Editores.