

THE PRACTICE OF DIASPORA

Literature, Translation, and the Rise
of Black Internationalism

BRENT HAYES EDWARDS

HARVARD UNIVERSITY PRESS

Cambridge, Massachusetts and London, England 2003

Copyright © 2003 by the President and Fellows of Harvard College
All rights reserved
Printed in the United States of America

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Edwards, Brent Hayes.

The practice of diaspora : literature, translation, and the rise of
Black internationalism / Brent Hayes Edwards.

p. cm.

Includes bibliographical references and index.

ISBN 0-674-01022-1 (cloth)

ISBN 0-674-01103-1 (paper)

1. Literature—Black authors—History and criticism. 2. Literature, Modern—20th
century—History and criticism. 3. Paris (France)—Intellectual life—20th century. I. Title.

PN841.E38 2003

809'.8896'0904—dc21 2002038813

“Jazz Band in a Parisian Cabaret” from *The Collected Poems of Langston Hughes* by
Langston Hughes, copyright © 1994 by The Estate of Langston Hughes. Used
by permission of Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc.

Quotations from Claude McKay’s works courtesy of the Literary Representative for
the Works of Claude McKay, Schomburg Center for Research in Black Culture,
The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

VARIATIONS ON
A PREFACE

In December 1927, a Martinican student in classics at the Sorbonne named Jane Nardal wrote to Dr. Alain Locke at Howard University in Washington, D.C., requesting permission to translate his 1925 collection *The New Negro* into French. She had proposed the project to the Parisian publisher Payot and noted that her sister Paulette (who held a degree in English from the Sorbonne) would be assisting her in the preparation of the volume. The publisher and the Nardals had already agreed that *The New Negro* would have to be abridged for a French edition. She adds, "As an Afro-Latin [*en ma qualité d'Afro-Latine*], I was well positioned to tell him, on his request, the excerpts that might interest the French public, generally so out of touch with what is happening outside of France."¹ The letter asks Locke for advice about these choices, commenting optimistically: "For a book written by American Negroes to be translated by French Negroes, wouldn't that be an obvious sign of the workings of that Negro internationalism [*cet internationalisme noir en marche*] that Mr. Burghardt Du Bois speaks about so prophetically in his masterful exposé, 'Worlds of Color?'" Nardal is alluding to the essay that concludes *The New Negro*, "The Negro Mind Reaches Out," in which Du Bois sketches the possibility of an alliance of intellectuals of African descent that might "shadow" and speak against the creeping domination of European imperialism around the world. "Led by American Negroes," Du Bois writes, "the Negroes of the world are reaching out hands toward each other to know, to sympathize, to inquire."²

Locke responded favorably, offering to compose a new introduction for the French version. He adds that he would "gladly rewrite the whole thing in a connected story of the new movement of the American Negro Renaissance, using excerpts of poetry, short stories, and several folk tales. And I



Jane Nardal. From *La Dépêche africaine* 1 (February 1928).
Bibliothèque Nationale, Paris.

send this as a counter proposal to you and M. Payot.” In the meantime, he suggests, the Nardals might start—perhaps with the assistance of the Martinican novelist René Maran, with whom Locke had been corresponding for years—translating his prefatory essays in *The New Negro*, as well as some of the poems and Du Bois’s piece, since all would “undoubtedly be included either in an abbreviated translation . . . or in what I would rewrite as a new book on this movement.”³

Jane Nardal mentions in her letter that she would be able to publicize the translation through her connections to a number of Parisian newspapers, including *Le Soir* and *La Dépêche africaine*, a new periodical founded by a Guadeloupean named Maurice Satineau. In fact, she says, she has just written an essay for the latter’s inaugural issue. But she neglects to inform Locke that her contribution to Satineau’s paper—whose masthead trumpeted the subtitle “grande organe républicain indépendant de correspondance entre les Noirs” (“major independent republican journal of correspondence among Negroes”)—was in fact the source of the phrase she used in describing Du Bois. Nardal’s essay “L’internationalisme noir” appeared in February 1928, opening with a forceful invocation of the world-straddling political ambitions that emerged after World War I:

L'on abaisse ou plutôt l'on tente d'abaisser en cet après-guerre les barrières qui existent entre les pays. Les frontières, les douanes, les préjugés, les mœurs, les religions, les langues diverses permettront-ils jamais de réaliser ce projet? Nous voulons l'espérer, nous autres qui constatons la naissance dans le même temps d'un mouvement qui ne s'oppose nullement au premier. Des noirs de toutes origines, de nationalités, de mœurs, de religions différentes sentent vaguement qu'ils appartiennent malgré tout à une seule et même race.

In this postwar period, the barriers that exist between countries are being lowered, or are being pulled down. Will the diversity of frontiers, tariffs, prejudices, customs, religions, and languages ever allow the realization of this project? We would like to hope so, we who affirm the birth at the same time of another movement which is in no way opposed to the first. Negroes of all origins and nationalities, with different customs and religions, vaguely sense that they belong in spite of everything to a single and same race.⁴

Whereas previously, there had been only mutual miscomprehension—with the “more favored” populations in the Americas looking down on Africans as savages, and the Africans themselves thinking of New World blacks as no more than slaves, subjugated “cattle” (*bétail*)—in the 1920s another kind of consciousness began to become possible, Nardal claims, largely due to transnational circuits of expressive culture: the advent of the *vogue nègre* in France and the increasing popularity of the spirituals, jazz, and African art. She concludes her summary history with an espousal of the “birth of racial spirit” in the metropolitan Negro intellectual: “Dorénavant, il y aurait quelque intérêt, quelque originalité, quelque fierté à être nègre, à se retourner vers l'Afrique, berceau des nègres, à se souvenir d'une commune origine. Le nègre aurait peut-être à faire sa partie dans le concert des races où jusqu'à présent, faible et intimidé, il se taisait” (“From now on, there will be a certain interest, a certain originality, a certain pride in being black, in turning back toward Africa, cradle of the blacks, in recalling a common origin. The Negro will perhaps have to do his part in the concert of races, where until now, weak and intimidated, he has been silent”).

In theorizing this *internationalisme noir*, however, Nardal is not willing to turn to a rhetoric of rootless racial belonging that would deny her background and upbringing—what her sister Paulette elsewhere termed

her "Latin education" (*formation latine*).⁵ And thus Jane Nardal turns to a neologism:

A idées nouvelles, mots nouveaux, d'où la création significative des vocables: Afro-Américains, Afro-Latins. Ils confirment notre thèse tout en jetant une lueur nouvelle sur la nature de cet internationalisme noir. Si le nègre veut être lui-même, affirmer sa personnalité, ne pas être la copie de tel ou tel type d'une autre race (ce qui lui vaut souvent mépris et railleries) il ne s'ensuit pourtant pas qu'il devienne résolument hostile à tout apport d'une autre race. Il lui faut, au contraire, profiter de l'expérience acquise, des richesses intellectuelles, par d'autres, mais pour mieux se connaître, et affirmer sa personnalité. Être Afro-Américain, être Afro-Latin, cela veut dire être un encouragement, un réconfort, un exemple pour les noirs d'Afrique en leur montrant que certains bienfaits de la civilisation blanche ne conduisent pas forcément à renier sa race.

For new ideas, new words are required, and thus the meaningful creation of terms: Afro-Americans, Afro-Latins. These confirm our thesis while throwing a new light on the nature of this Negro internationalism. If the black wants to be himself, to affirm his personality, not to be the copy of some type of another race (as often brings him resentment and mockery), it still does not follow that he becomes resolutely hostile to any element from another race. On the contrary, he must profit from acquired experience, from intellectual riches, through others, but in order to better understand himself, to assert his own personality. To be Afro-American, to be Afro-Latin, means to be an encouragement, a comfort, an example for the Negroes of Africa by showing them that certain benefits of white civilization do not necessarily drive them to deny their race.

One notes the ingenuity of the term "Afro-Latin," which strikes an intriguing parallel to "Afro-American." The neologism is not a direct profession of loyalty to a nation-state or empire, but instead an appropriation of a wider cultural heritage of which republican France is a part. Oddly, though, it implies that "American" and "Latin" are parallel terms—apparently, as simultaneously regional and cultural distinctions within a broader Western space. Nardal does not espouse biological assimilation or miscegenation

("Afro-Americans" and "Afro-Latins" share a "racial" identity as *nègres*) but one of acculturation within a context of colony-metropole migration ("certain benefits of white civilization do not necessarily drive them to deny their race"). Although Jane Nardal was not a colonial apologist, as were many of the other contributors to *La Dépêche africaine*, her invention of "Afro-Latin" gives voice to a political moderation that she shared with the circle around Satineau's organization. She shies away from anything approaching Du Bois's fierce condemnation of colonial exploitation and racism, his flat pronouncement that "modern imperialism and modern industrialism are one and the same system."⁶ As one might expect, Nardal's brand of *internationalisme noir* may be most closely attuned to the internationalist thread in the writings of Alain Locke—above all, in its emphasis on cultural exchange and in its persistent New World Negro vanguardism.

I open with Nardal's initiative not because it was successful. Although *The New Negro* in its original edition remained a touchstone text for Francophone intellectuals in the late 1920s and early 1930s, a full translation never appeared in French. In 1931, the leftist journal *Europe* finally published a version of Locke's introductory essay, now translated by Louis and Renée Guilloux, under the title "Le Nègre nouveau."⁷ What I want to highlight is precisely the semantic shifts in this bilingual flood of racial appellations and adjectives, the transformations enacted through what Nardal terms "la création significative des vocables." Not a linear chain, but a field through which are carried signifiers of "racial identity": *New Negro*, *internationalisme noir*, *Afro-Latin*, *noirs américains*, *nègres*, *Afro-American*, *nègre nouveau*. I emphasize the multiplicity of this field to point out that in this regard, the practice of translation is indispensable to the pursuit of any project of internationalism, any "correspondence" that would connect intellectuals or populations of African descent around the world. If translation is a "poietic social practice that institutes a relation at the site of incommensurability," then reading the specifics of that practice are the only way to gauge the ensuing "relation" that is articulated across *décalage*.⁸ This is also to point out that translation is not just the arena of any possible institutionalization of internationalism, but also the arena of ideological argument over its particular contours and applications.

To read this field, one must come to terms with the heterological slippage among vocables such as *nègre* and *noir*. What difference does it make

to translate *The New Negro* as *Le Nègre nouveau* instead of *Le Nouveau noir*? Of course, a term such as *Negro* is already contested in English alone. Thus critics such as Henry Louis Gates, Jr., and Lawrence Levine have identified a struggle around the political valence of *New Negro* among U.S. black intellectuals in the 1920s: the socialist journal the *Messenger* espoused A. Philip Randolph's vision of an irrepressible, militant New Negro, while the journal *Opportunity* came to adopt a very different version of that phrase in the image of Alain Locke's cultural sophisticate.⁹ But both these competing formations simultaneously insist on inflecting their differing definitions of the *New Negro* toward internationalism—whether the *Messenger's* socialist anticolonialism or *Opportunity's* "Talented Tenth" cosmopolitanism. In other words, to comprehend the internationalist aspirations among intellectuals of African descent after World War I, it is necessary to read evocations of *Negro* in the U.S. context next to the simultaneous debates around the applications and connotations of terms such as *nègre* in French. The space of any possible *internationalisme noir* is the place these (and other) contexts come into contact: in discrete if variable instances of translation.

To undertake such an inquiry is in part to follow the suggestions of Raymond Williams in the introduction to *Keywords* regarding one of the limitations of that work. Except in a few cases (as with the terms *alienation* and *culture*), Williams's book does not offer any comparative linguistic analysis of the "vocabulary" it sketches, what he calls the "shared body of words and meaning in our most general discussions, in English, of the practices and institutions which we group as *culture* and *society*." Such comparative studies would be helpful, he admits, since "many of the most important words that I have worked on either developed key meanings in languages other than English, or went through a complicated and interactive development in a number of major languages."¹⁰

Characteristically, Williams lets that "we" drift, effectively allowing the contours of his envisioned community of vocabulary sharers to remain assumed, undefined, and uncontested. *Keywords* opens with another characteristic gesture: the invocation of Williams's "working class family in Wales," his service in the army, and his years studying at Cambridge. The common phrase "we just don't speak the same language" becomes in this field of experience the key to a consideration of the social dynamics of what might be termed the heteroglossia of "Englishness":

When we come to say “we just don’t speak the same language” we mean something more general: that we have different immediate values or different kinds of valuation, or that we are aware, often intangibly, of different formations and distributions of energy and interest. In such a case, each group is speaking its native language, but its uses are significantly different, and especially when strong feelings or important ideas are in question. No single group is “wrong” by any linguistic criterion, though a temporarily dominant group may try to enforce its own uses as “correct.”¹¹

But what if “we just don’t speak the same language” is the literal—instead of the figurative—ground of heteroglossia? It is to encounter a situation where, indeed, “no single group is ‘wrong’ by any linguistic standard” but any alliance across those differences (of values, of formations, of energy, of interest, and of language itself) will be skewed by the peculiarities of interaction. It is to ask about the ramifications of semantic transformations in such a situation, since as Williams comments elsewhere, pursuing such an issue “across language” would demonstrate that “certain shifts of meaning indicate very interesting periods of confusion and contradiction of outcome, latencies in decision, and other processes of a real social history, which can be located rather precisely in this other way, and put alongside more familiar kinds of evidence.”¹²

The discontinuities and disjunctures in any translation, the unavoidable skewing in any institutionalization of *internationalisme noir*, might be best described not as predetermined failure but as the rich complexity of a modern cultural practice characterized above all by what Edouard Glissant calls “detour.” He suggests that populations formed through forced exportation and exploitation are traumatically wrenched away from their habitual social forms and into a specific kind of colonial context: not one formed by hostile incursion into a homeland, but one of “uprooting” (*déracinement*). Glissant contrasts *retour* and *détour* as two strategic cultural responses to such uprooting. “Return,” he writes, “is the obsession with the One: one must not alter being. To return is to consecrate permanence, non-relation.”¹³ Detour, on the other hand, is a turning away first of all from such an obsession with roots and singular genealogy. In Glissant’s words:

Detour is the ultimate resort of a population whose domination by an Other is concealed: it then must search *elsewhere* for the principle of

domination, which is not evident in the country itself: because the mode of domination (assimilation) is the best of camouflages, because the materiality of the domination (which is not only exploitation, which is not only poverty, which is not only underdevelopment, but actually the complete eradication of the economic entity) is not directly visible. (32/20, modified)

The great utility of such a model is that it allows us to consider the work of figures such as Aimé Césaire and Frantz Fanon without recourse to simplistic models of expatriation and exile, working instead with a paradigm in which indirection can be functional—can indeed be strategically necessary in certain conditions.

Thus detour is helpful in considering the complexities of internationalism, the sometimes “camouflaged” dynamics of formations in which two or more differently positioned populations attempt to counter a transnational “system of domination”—one thinks back to Du Bois’s phrase: the incursions of “modern imperialism and modern industrialism” in the broadest sense—by organizing around a common “elsewhere,” a shared logic of collaboration and coordination at a level beyond particular nation-states. For intellectuals such as Nardal, Locke, and Du Bois, black internationalism aims to translate “race” as the vehicle of that detour, as the shared and shifting ground of that “elsewhere.” Unfortunately, Glissant’s discussion of detour in *Le Discours antillais* tends to fall back on the nation-state and the national community as the final points of entanglement, the end of the road. Admittedly, he writes, it is necessary to come to terms with the African roots of Martinican culture. And familiar modern black transnational projects—he cites Marcus Garvey’s Back-to-Africa movement and Négritude—exemplify the necessity in detour to “go somewhere,” in the ways that they usefully “link a possible solution of the insoluble to the resolution other peoples have achieved” (35/23). Still, these examples are “singular” evidence of the difficulties of moving beyond borders; as Glissant notes with irony, intellectuals such as Césaire, Fanon, and the Trinidadian radical George Padmore are much better known in Africa than in their home countries in the Caribbean—in other words, their detours are “camouflaged or sublimated variants of the return to Africa” (35/24). It requires “an intense effort of generalization” for Africans and Antilleans to share the common ground of some internationalist project, with the result that a for-

mation such as the Négritude movement remained abstract, ineffectual, unable to "take particular situations into account."

This dismissal of the "generalizing" drive of detour is unfortunate, because it defuses the term's capacity as a tool to theorize the position of populations undergoing "modes of domination" that exceed the nation-state—whether continuing and pervasive patterns of conflict-driven refugee movement (in contemporary Central Africa, for instance), economically compelled migration (in Mexico or Haiti), marginalization or eradication on national frontiers (as with the Kurds or the Basques), and involuntary exile (as with the Palestinians or Algerian secular intellectuals and feminists). Glissant's wariness of "generalization" relegates such diverse transnational or extranational flows of populations to the status of exceptions—or what he terms, in the case of Fanon, the "radical break" (*coupure radicale*) with the properly national context (36/25). Glissant is careful not to claim that intellectuals such as Césaire and Fanon are irresponsible or "abstract," but there appears to be little use to their "generalizing":

The plans [*tracés*] of Négritude and the revolutionary theory of *The Wretched of the Earth* are generalizing, however. . . . They illustrate and demonstrate the landscape of a shared Elsewhere. One must return to the site [*Il faut revenir au lieu*]. Detour is not a useful ploy unless it is nourished by return: not a return to the dream of origin, to the immobile One of Being, but a return to the point of entanglement [*point d'intrication*], from which one was forcefully turned away; that is where it is ultimately necessary to set to work the elements of Relation, or perish. (36/26, modified)

What appears unthinkable in this conclusion is the possibility that detour may be the only strategy in certain situations: that the *point d'intrication* may in fact be "elsewhere" rather than in what Glissant refers to as the "pays natal," the native homeland.

In what follows, I take up the role of a particular set of "elsewheres" in the formulation and translation of black internationalist initiatives during the 1920s and 1930s. To take one, Paris represents a different detour for African Americans (whether soldiers, musicians, artists, or the New Negro intelligentsia), for Antilleans, and for Africans. Traveling to Paris is obviously a detour for the African American, a voyage considered an escape (even if partial, even if temporary) from the outrages and frustrations of

racism in the United States. But it must be considered another sort of detour even for the Francophone citizen or subject traveling from colony to metropole—if only because that move allows certain unpredictable kinds of boundary crossings and encounters. There is a multiple detour, in other words, in the way that, arguably more than anywhere in the world, Paris functions as a space of interaction among populations of African descent. In 1929, Franck Schoell argued in one of the first French-language overviews of the “Harlem Renaissance” that Paris had played a crucial role as transnational meeting ground:

For it is France, it is England, it is Belgium that for a number of years have offered if not the first, then at least the most fruitful possibilities for real [*effectif*] contact among African blacks and American blacks [*Nègres d’Afrique et Nègres d’Amérique*]. If a Du Bois, a Langston Hughes has visited West Africa, it is through Europe that they passed to get there—in all the senses of the phrase. It is in the *quartier* of Pigalle and in the cafés of Montmartre, even in the cafés of Montparnasse, that the first encounters between Harlemites and Dahomeans were formed [*nouées*].¹⁴

Critics Tyler Stovall and Michel Fabre have more recently concurred that diasporic encounters possible in Paris were unparalleled in the interwar period.¹⁵ Of course, some African Americans (including Du Bois and Hughes) went directly to West Africa in the 1920s, just as some Africans (Kwame Nkrumah and Kojo Tovalou Houénou, for example) went directly to the United States. Nevertheless, the European metropole was the privileged point of encounter, particularly in the small, ephemeral organizations and periodicals that sprung up throughout the interwar period in Paris and attempted to pursue internationalist alliances with similarly oriented groups in Harlem or in Kingston, in Fort-de-France or in Porto-Novo.

Translating the Word *Nègre*

If any *point d’intrication* is necessarily shared—necessarily also a crossroads, a point where linguistically and ideologically heterogeneous detours meet—then a consideration of the internationalist projects enabled in those meetings must begin by grappling with the semantic shifts and altered vocables they occasion. To gain a sense of the paleontology of *Negro* and *nègre* in the context of American racism and European colonialism, one would

have to turn to a work such as Jack Forbes's impressive study *Africans and Native Americans: The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*, a painstaking archival inquiry into the sedimentation of terms of racial designation through the period of slavery and colonization in the Americas.¹⁶ Forbes's argument is far-reaching in its implications: after Columbus's nearly genocidal initial incursion, the process of re-populating the New World (especially throughout the Caribbean basin) was not characterized by the "replacement of Americans by Africans and African-European mixed-bloods" as has been often assumed, but instead by the incorporation of native Americans into the general slave population (269). This merging, Forbes argues, was concealed by the use of increasingly racialized terms of identity, which disenfranchised this "colored" labor force by imposing a "caste regime" system of social exclusion, thereby erasing what was in fact the highly varied background of populations throughout the Americas. Forbes informs us that he uses "the term 'American' for Indians in the colonial era and 'African' rather than 'negro' for presumably unmixed sub-Saharan Africans" (192); this basic premise must slowly but radically alter our sense of the phrase "African American" throughout his book.

Because *Africans and Native Americans* is structured around multi-linguistic etymological studies of the use of various racial terms (*negro*, *mulat(t)o*, *mestizo*, *pardo*, *loro*, *moor*, and *mustee*), the work is especially instructive about the historical relationship between *Negro* and *nègre*. In French, the first translations of African narratives of the early Spanish and Portuguese explorers and slave traders in the mid-sixteenth century almost exclusively used *noir* for the Spanish or Portuguese *negro* (meaning "black," the color), which was read as representing solely a color description. Only in the late 1500s and early 1600s did there begin to develop an understanding of *negro* that considered the term to represent a particular people and to mark their "difference." Other linguists including Simone Delesalle and Lucette Valensi have charted the way the word *nègre* came to be used in French to represent that specific alterity. As the French entered the slave trade (the Code Noir, the legal basis of the trade in France, was established in 1685), there developed an association between *nègre* and *esclave* ("slave") as synonyms, cemented in early dictionaries including Savary's *Dictionnaire universel de commerce* (1723), the work that single-handedly defined the French conception of Africans as a "race of slaves" in a phrasing copied in almost all the dictionaries of the next two hundred years.¹⁷ Forbes argues

that a crucial feature of the development of this logic of racialization was the invention of "miscegenation" terms such as *mulat(t)o*, *mestizo*, and *mulâtre*, which were used to extend the regime of exclusion and to control the access to civil rights and privileges (269). The spread of these terms over the next century served to impose racial difference as singular, distinguishing between only "black" Africans and "white" Europeans (125–130). The term *Negro* in English was adopted only relatively late from *negro* and *nègre* in Spanish and French, which were understood not as simple color designations but as variations on the term "slave" (84–85).¹⁸

Interestingly, in French the development of *nègre* had relatively little impact on the color designation *noir*, and thus we find French abolitionists adopting the latter term as a proper noun in the late eighteenth and early nineteenth century, attempting to invest it with connotations of humanity and citizenship. As Serge Daget notes, "With the word *Noir*, the abolitionist considered himself the master of a relatively new term, one which he would consider capable of introducing ideological substratums into his literature of combat."¹⁹ This set of circumstances helps to explain the reasons black French citizens in the early twentieth century tended to describe themselves as "Noirs"—which indeed was second only to "hommes de couleur" as a self-designation among the elite. The connotations these terms held in the 1920s and 1930s has most famously been described by Frantz Fanon:

The African, for his part, was in Africa the real representative of the black race [*la race nègre*]. As a matter of fact, when a boss made too great demands on a Martinican in a work situation, he would sometimes be told: "If it's a nigger [*nègre*] you want, go and look for him in Africa," meaning thereby that slaves and forced labor had to be recruited elsewhere. Over there, where the niggers [*nègres*] were.

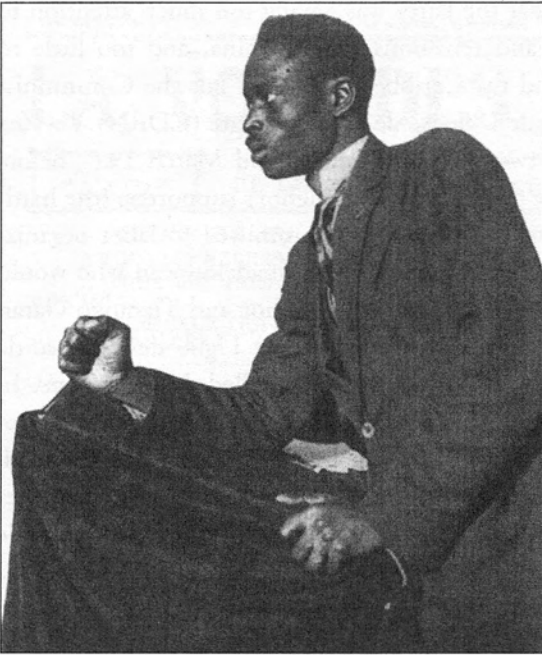
The African, on the other hand, apart from a few rare "evolved" [*évolués*] individuals, was looked down upon, despised, confined within the labyrinth of his epidermis. As we see, the positions were clear-cut: on the one hand, the black [*nègre*], the African; on the other, the European and the Antillean. The Antillean was a Negro [*noir*], but the black [*nègre*] was in Africa.²⁰

In English, on the other hand, there is no such separation between *black* and *Negro*, both of which were taken after the Civil War to refer to a pre-

dominantly African-derived emancipated population, and both of which retained (in different degrees) the stereotypical baggage of *nègre* in French. In Forbes's account, this is due, again, to the pervasive "Africanization" of the slave population in the United States. Toni Morrison has described this process in terms of the U.S. literary imagination with the neologism "American Africanism," a phrase which indicates the common invocation of a "real or fabricated Africanist presence" as a means to consolidate the "white" citizen-subject in American fiction.²¹ For Forbes, moreover, the civil rights initiatives of African American intellectuals and activists in the modern period do not serve to challenge the core assumptions of linguistic racialization—on the contrary they risk buttressing and even extending them (262). This is not to suggest that Forbes is consequently hostile to civil rights, but his work does make clear that the African American "legitimation by reversal"²² of terms of racial designation during the 1920s and 1930s—one example is Du Bois's defense of the capitalized word "Negro" as a proper appellation—is a project fraught with risks.²³

Let us return to the Francophone context after World War One. The very suggestion that the French word *nègre* translates English words such as *Negro* and *black* during the 1920s may seem odd, since one of the long-standing assumptions of Francophone literary criticism is that the noun *nègre* is not rehabilitated until much later. *Nègre* still had extremely negative connotations in the early 1920s, and a number of sympathetic French commentators refused to use the term at all. Thus Lucie Cousturier, who wrote a fascinating book about teaching French to West African soldiers stationed in Provence during the war, shudders at *nègre*, calling it an offensive word "that doesn't apply to real objects."²⁴ It is commonly supposed that Aimé Césaire is the first writer of African descent to claim the term *nègre* as a positive appellation: as one critic phrases it, Césaire "must be credited with being the first black intellectual outside Africa to have taken the humiliating term *nigger* and boldly transformed it into the proud term *black*."²⁵ However, notwithstanding the remarkable intervention of Césaire's neologism "Négritude" on the eve of World War II, he is by no means the first to appropriate the noun *nègre*.

In January 1927, Lamine Senghor published an essay called "Le Mot 'Nègre'" (The word "Nègre") in the first issue of a newspaper call *La Voix des Nègres*, the organ of his group the Comité de Défense de la Race Nègre. Born on September 15, 1889, Senghor was the most charismatic and elo-



Lamine Senghor at the Brussels Congress of the League Against Imperialism (February 1927). From *Survey* 58, no. 9 (August 1, 1927).

quent black Marxist of the interwar era during the few years that he was active in the metropole. He apparently volunteered for service among the West African recruits (*tirailleurs sénégalais*) in the French Army during World War I and was gassed in action at the front. Repatriated to Senegal, he moved again to France in 1921, working as a postal clerk and informally auditing classes at the Sorbonne. By the summer of 1924, he had joined the Union Intercoloniale, the unit of the French Communist Party that had been formed to sponsor rebellion throughout the French colonies (other members included the Antillean Max Clainville Bloncourt, the Haitian Camille Saint-Jacques, Samuel Stéphany from Madagascar, Jacques Barquisseau from the island of Reunion, the Algerian Hadj Ali Abdelkader, and a young Indochinese intellectual named Nguyen Ai Quoc, who would later be better known as Ho Chi Minh). Around this time, Senghor married a white Frenchwoman and had two children; although his family lived in Fréjus, in the south of France, he spent most of his time working for radical causes in the capital.

In March 1926, sensing like the other African and Antillean members of

the Union Intercoloniale that the Party was paying too much attention to the Riff war in Morocco and rebellions in Indochina, and too little to struggles in West Africa and the Caribbean, Senghor left the Communist Party to found the Comité de Défense de la Race Nègre (CDRN). *La Voix des Nègres* published only two issues in January and March 1927 before there occurred a split in the group between Senghor's supporters (the hard-line activists and unbending anticolonialists committed to labor organizing) and a circle around Maurice Satineau, the Guadeloupean who would found *La Dépêche africaine* the next winter. Senghor and Tiemoko Garan Kouyaté brought together a new group called the Ligue de Défense de la Race Nègre, which founded a new periodical called *La Race nègre*. In February 1927, Senghor attended the inaugural congress in Brussels of the League Against Imperialism, organized by the German Marxist Willi Munzenberg (attendees included the Indian Jawarharlal Nehru, the Algerian Messali Hadj, the Barbadian Richard B. Moore, and Max Clainville Bloncourt). There, Senghor gave a stunning, impassioned speech that was highly influential and widely reprinted.²⁶ Senghor was arrested in 1927 in Cannes for his agitation activities and imprisoned in Draguignan for part of the spring. His war injuries, already quite serious, were aggravated during the imprisonment, and he died in November 1927 at his home in Fréjus.²⁷

Senghor's "Le Mot 'Nègre'" is an extraordinary and scathing analysis of linguistic colonialism through the terminology of racialization in French.²⁸ The word *Nègre*, Senghor opens, "is the dirty word of our times; it is the word by which some of our race brothers no longer wish to be called." He continues:

[t]he dominators of the peoples of the *race nègre*, those who divided up Africa for themselves under the pretext of civilizing the *nègres*, are employing an abominable divisive maneuver in order to better reign over them. In addition to the primitive division of caste, of tribes and religions, which they exploit in their favor in our lands, the imperialists are working to break the very unity of the race so as to keep us eternally in the state of slavery where we have been held by force for centuries.

To accomplish this, they are extracting two new words out of the word *nègre*, in order to divide the race into three different categories,

LA VOIX DES NÈGRES

Rédaction, Administration : 43, rue du Simplon PARIS (18^e)

ORGANE MENSUEL DU COMITÉ DE DÉFENSE DE LA RACE NÈGRE

ABONNEMENTS : 6 mois 10 fr. France et Colonies, 3 fr. 50 l'étranger

A TOUS NOS FRÈRES !
A TOUS LES NÈGRES DU MONDE !
A TOUS LES HUMANITAIRES DU MONDE !
A TOUS CEUX QUI S'INTERESSENT A LA RACE NÈGRE !

Le Comité de Défense de la Race Nègre :
Considérant que parmi les déshérités de la terre d'Afrique :
La Race Nègre qui forme la cinquième partie de la population du Globe, est la plus humiliée de toutes les races humaines ;
Que les centaines de millions d'hommes qui la composent sont un immense monde opprimé ;
Que toutes les nations africaines, ancêtres au cours des siècles, doivent se relever et s'unir afin de récupérer leur place dans les conseils de tous les peuples ;
Considérant que l'expérience démontre que l'émancipation des nègres sera l'œuvre des nègres eux-mêmes, que la lumière, le progrès et le colonialisme sont incompatibles ;
Que le premier principe de la dignité humaine est qu'elle est faite pour tous les hommes ;

À l'honneur de vous informer qu'il a pris l'initiative de publier à Paris LA VOIX DES NÈGRES.
Nous lançons un pressant appel à toutes et à tous. Une personne ne soit retenue par le doute de l'utilité de son effort, car nul ne saurait mesurer l'étendue des son action dans cette œuvre !

LE COMITÉ.

LE MOT « NÈGRE »

C'est le gros mot du jour, c'est le mot que certains de nos frères de race ne veulent plus être appelés ainsi.
Les dominateurs des peuples de race inférieure, ceux qui se partagent l'Afrique pour prêter de civiliser les nègres, s'emploient à une abominable manœuvre divisionniste pour mieux régner chez eux. Si plus de la division primitive de caste, de tribus et de religions, qu'ils exploitent en leur faveur au sein de nous-mêmes, les impérialistes s'emploient à briser l'unité même de la race pour nous maintenir éternellement dans l'état d'esclavage auquel nous sommes condamnés, par la force de rester depuis plusieurs siècles.

Pour arriver à cela, ils nous ont dit mot après mot autres mots nouveaux, afin de diviser la race en trois catégories différentes, savoir : « hommes de couleur », « noirs » — tout court — et « nègres. On fait croire aux uns qu'ils sont des « hommes de couleur » et aux autres ni nègres (première catégorie) ; aux autres, qu'ils sont des « noirs » tout court et non des nègres (deuxième catégorie). Quant aux « restes », ce sont des nègres (troisième catégorie).

Que veut dire « hommes de couleur » ? Nous affirmons que ce nom désigne tous les hommes de la terre. La preuve, il n'y a pas un seul homme, dans ce monde, qui ne soit peuplé de couleurs de l'extré. Donc, nous ne pouvons prendre, pour nous seuls, ce qui appartient à tous. Et « noir » ? Pour le mot noir, nous ne croyons pas qu'il puisse servir pour désigner tous les nègres du monde. Tant donné que tous les nègres d'Afrique reconnaissent avec nous qu'ils existaient, dans divers points de ce continent, des races sans blancs que les nègres d'Europe, qui n'ont de nègre que les traits et le caractère. Nous refusons donc d'admettre que, seuls, ceux qui vivent sur les bords des rivières méditerranéennes, ceux qui l'on

exploité dans la culture cotonnière de la vallée du Niger, les coupeurs de cannes à sucre dans les champs des domaines de la Martinique et de la Guadeloupe soient des nègres. Tandis que tous nos frères habitant d'un lieu élevé des côtes de hautes études européennes — l'intellectuel — sont un homme de couleur, et que celui qui n'a pu arriver à ce degré, mais qui marche le même effort qu'un blanc et qui s'adapte comme les blancs à leur vie et à leur œuvre et usager — l'ouvrier — ne peut être un « noir » tout court.

Non, messieurs les diviseurs par terre ! Permettez-nous de vous rappeler que les derniers sont les descendants des premiers.

Les jeunesses de C. D. R. N., se sont fait un devoir de ramasser ce nom dans la boue où vous le traînez, pour en faire un symbole. Ce nom est celui de notre race. Nos terres, nos droits et notre liberté nous appartenent plus, nous nous trampons sur ce qui, avec l'état de la couleur de notre épiderme sont les seuls biens qui nous restent de l'héritage de nos ancêtres. Ce nom est à nous, nous sommes nous-mêmes ! Nous ne mettons nos noms à la loi de notre race, nous nous appelons Nègres, avec un N majuscule en tête. Car notre race nègre que nous voulons palier sur la voie de la libération totale, du joug esclavagiste qu'elle subit. Nous ne voulons pas la race prêtée à notre race, ainsi que son égalité avec toutes les autres races du monde, ce qui est son droit et notre devoir, et nous nous appelons Nègres !

Le Comité.

Ce qu'est notre Comité de Défense de la Race Nègre

Certains journaux français et étrangers ont demandé à plusieurs reprises ce qu'était le « Comité de Défense de la Race Nègre ». Pour satisfaire leur curiosité, nous aurions pu leur adresser par un simple pli postal, en leur faisant passer sur les bureaux de l'Agence Havas, à la fin de l'année 1926, un ordre de jour pour notre assemblée générale du 21 octobre 1926 à Paris, mais nous constatons avec regret que ces auteurs de nouvelles ont préféré garder le silence plutôt que de publier ces deux notes.

Cependant, quelques journaux français ont voulu, le 1^{er} novembre dernier (le lendemain de notre assemblée générale) à tout prix, donner des renseignements (à leur façon) à leurs lecteurs sur ce qu'ils croyaient être notre Comité. L'éclaire de Paris s'est fait plus particulièrement remarquer et journal nous gratifie d'un esprit de pure nationalisme français et veut servir la France. « ? ». Or, rien n'est venu de ces notes affirmant que nous sommes une sorte d'agence nationale européenne et ne veulent servir les intérêts d'aucun impérialisme contre ceux d'un autre impérialisme.

À cet égard le Comité de Défense de la Race Nègre. Il n'y a pas de distinction entre les blancs, noirs et jaunes de l'impérialisme (France, Angleterre, États-Unis, Japon, etc.) et nous subissons la même sorte de déshérence, bien entendu, soulignée par l'impérialisme international.

« L'exclusionnisme est abol », écrit-on à travers l'univers. Voyons cela ! Les colonialistes internationaux se sont emparés de nos territoires et de nos colonies ; puis, ils se les ont partagés. Pendant plusieurs siècles, ils se sont livrés à la traite des nègres, en nous vendant ou nous achetant comme de la marchandise. Aujourd'hui, ils prétendent avoir aboli l'esclavage cependant qu'ils l'exercent — à l'étranger — les fruits de vendre et d'acheter un peuple tout entier sans demander l'avis de ce peuple. Quelle hypocrisie ! Quel mensonge ! La vérité est que la vente et l'achat ont persisté, tandis que la vente en est devenue permise. C'est contre toutes ces iniquités que nous nous sommes groupés, sans distinction de nationalité ethnique et de nationalité de nos maîtres, pour combattre la haine de race, démentir ce que nous sommes capables de faire et ce que nous sommes dignes d'être, un actionnant nos pas vers notre émancipation sociale et feucher du delà notre droit d'égalité à toutes les races.

les races humaines. Pour ne pas salir cette noble œuvre, nous refusons catégoriquement d'accepter les ambitions d'un nationalisme colonialiste quelconque, car nous serions toujours les victimes, en fin de compte !

Les jeunesses nègres, réunies au sein du Comité de Défense de la Race Nègre ont tracé les milliers de nègres conscients et de blancs humanitaires qui n'ont pas hésité, devant la mort de leur vie, de leur liberté et de leur honneur, de leur liberté, pour la libération totale et l'émancipation de la race nègre. Ils savent donc être solidaires les uns avec les autres pour mener la lutte contre le régime ségrégationniste qui leur est opposé, sans que nous ne puissions pas les imprimer à tous des continents. Ils savent donc être solidaires avec les autres qui savent combien leur sort est lié avec celui des milliers de travailleurs manuels et intellectuels des nations européennes.

Les jeunesses palestines de Nice (Alpes-Maritimes), à leur assemblée générale du 2 novembre dernier ont consacré tout leur temps à la nécessité d'étendre leur propagande sur les territoires d'« hommes », c'est-à-dire sur les colonies françaises. Ah ! Quel regret ! Ils se souviennent pas que les nègres savent malheureusement bien ce que la race humaine est capable de faire. Ils ont même pu constater que les nègres ont su briser le joug de l'esclavage et de l'impérialisme international.

En résumé, le Comité n'est assisté :
1^o La haine de combattre avec la dernière énergie la haine de race ;
2^o Travailler pour l'évolution sociale de la Race Nègre ;
3^o Refuser de renforcer l'appareil d'oppression dans les colonies dirigé contre la Race Nègre ou contre leurs races humaines, et travailler à briser plutôt cet appareil ;
4^o Collaboration permanente avec les organisations qui luttent véritablement pour la libération des peuples opprimés et pour la révolution mondiale.
Et enfin et pour tout : Lutte sans merci contre le colonialisme, contre tous les impérialismes du monde, de quelque couleur soit-elle.

L. SUGHOU,
Président du Comité de Défense de la Race Nègre.

Nègres, en garde ! CIVILISATION !

Nous adversaires, nous ennemis nous guettons. Tout sera utilisé pour empêcher votre Comité, si bien parti du soi-même développement.

Leurs moyens sont nombreux. Le premier, le principal, faire le silence général de la presse. De bouche à oreille, ils alimentent l'ignorance dans nos rangs d'éléments de désintégration. Voilà pour les principaux et contre lesquels vous devez combattre la haine de race, démentir ce que nous sommes dignes d'être, un actionnant nos pas vers notre émancipation sociale et feucher du delà notre droit d'égalité à toutes les races.

Il parait que l'occupation de l'Afrique n'est ni si facile que ce que l'on dit de civilisation. Parmi les biens qu'on nous a promis, il y a celui de servir sous les drapeaux de la « Patrie d'adoption ». Cet honneur nous l'avons connu pendant la grande guerre et nous savons ce qu'il nous a coûté. On a levé des soldats pour paquets. M. Digne et le général Mangin en connaissent quelque chose ; ils ont nous contribués à nous rendre plus paquets. M. Digne et le général Mangin en connaissent quelque chose ; ils ont nous contribués à nous rendre plus paquets. M. Digne et le général Mangin en connaissent quelque chose ; ils ont nous contribués à nous rendre plus paquets. M. Digne et le général Mangin en connaissent quelque chose ; ils ont nous contribués à nous rendre plus paquets.

Le Comité n'est assisté :
1^o La haine de combattre avec la dernière énergie la haine de race ;
2^o Travailler pour l'évolution sociale de la Race Nègre ;
3^o Refuser de renforcer l'appareil d'oppression dans les colonies dirigé contre la Race Nègre ou contre leurs races humaines, et travailler à briser plutôt cet appareil ;
4^o Collaboration permanente avec les organisations qui luttent véritablement pour la libération des peuples opprimés et pour la révolution mondiale.
Et enfin et pour tout : Lutte sans merci contre le colonialisme, contre tous les impérialismes du monde, de quelque couleur soit-elle.

La Voix des Nègres 1 (January 1927). Centre des Archives d'Outre-Mer, Aix-en-Provence, Archives Nationales, France. SLOTFOM V, Box 3. All rights reserved.

namely: "*hommes de couleur*," "*noirs*"—simply—and *Nègres*. The former are made to believe that they are "*hommes de couleur*" and neither *noirs* nor *nègres* (first category); the others are made to believe that they are "*noirs*" simply and not *nègres* (second category). As for the "leftovers" [*Quant aux "restes"*], they are *nègres* (third category).

There are a number of remarkable moves in this passage. First, rather than contesting or historicizing the term itself, Senghor starts by assuming *la race nègre* to be a valid descriptive. *Nègre* is in fact the unmarked category here, in linguistic terms. Thus "*hommes de couleur*" ("men of color") and "*noirs*" are marked off by quotation marks as colonial impositions, terms that "divide and conquer." The analysis understands these terms to be related in a socially imposed hierarchy that achieves through nominalized racialization what Forbes calls a "caste" system of exclusion "with each successive layer from top to bottom experiencing a greater degree of exclusion than the one above it."²⁹

The essay's schema breaks down the function of an imposed tripartite system of racialized designation in French colonization. In this sense, it is especially notable that Senghor does not dawdle in the then-current debates around assimilation. He refrains from an attack against collaborationist politicians such as the legislators Blaise Diagne and Gratien Candace—who commonly insisted they were "Black Frenchmen" (*noirs français*)—or reformist defenders of the empire such as Maurice Satineau (when he left the CDRN, Satineau founded a group significantly named the Comité de Défense des Intérêts de la Race *Noire*). Senghor instead wrenches open the chromaticism of "*hommes de couleur*" and "*noir*" with more than a little humor, not to squabble but to close ranks. He contends that even persons claiming to fall under those "extracted" categories are actually *nègres*:

What does "*hommes de couleur*" mean? We contend that this name designates all the men of the earth. The proof: there isn't a single man in the world who is not of one color or another. Thus, we cannot take for ourselves alone what belongs to all. And "*noir*"? We do not think that the word "*noir*" can serve to designate all the *nègres* in the world, given that all African *nègres* recognize with us that there exist, in various points of the continent, *nègres* as white as some European whites, *nègres* who have nothing *nègre* aside from their features and hair. We thus refuse to admit that only those who live in the depths of the

Senegalese jungle, those who are exploited in the cotton fields of the Niger valley, the sugarcane cutters in the plantation fields of Martinique and Guadeloupe, are *nègres*. Whereas one of our brothers holding a diploma from a European institution of higher learning would be a *homme de couleur*, and another who hasn't reached that level, but who works the same job as a white man and who adapts like white men to their life and their customs—the worker—would be simply a "*noir*."

No, Mr. Divide-and-Conquer!

Senghor closes with a clarion call to arms around exactly that term which had been the most derogatory designation for African diasporic populations under colonialism and slavery:

The youth of the Comité de Défense de la Race Nègre have made it their duty to take this name out of the mud where you are dragging it, so as to make of it a symbol. This name is the name of our race. Our lands, our rights and our liberty no longer ours, we cling to that which, along with the radiance of our skin color, is all that remains of the inheritance of our ancestors. . . . Yes, sirs, you have tried to use this word as a tool to divide. But we use it as a rallying cry: a torch! [*Nous, nous en servons comme mot d'ordre de ralliement: un flambeau!*] We do ourselves honor and glory by calling ourselves *Nègres*, with a capital N. It is our *race nègre* that we want to guide on the path of total liberation from its suffering under a yoke of enslavement. We want to demand the respect due to our race, as well as its equality with all the other races of the world, as is its right and our duty, and we call ourselves *Nègres!*

Christopher Miller has pointed out that in the way it reclaims *Nègre*, a word dragged in the mud of history, this argument is a "space-clearing gesture" that is "radical in the etymological sense: it attacks the roots of domination."³⁰ The strategy is not to undo the term's naturalized racialism (*Nègre* is still "the name of our race") but to "rally" and realign the term in the ideological "service" (*nous, nous en servons comme mot d'ordre de ralliement*) of a new anti-imperialist solidarity.

With a sense of the complexity of this field of signifiers, we are left with the question: how would we translate *Nègre* in Senghor's usage into Eng-

lish? Turning to contemporary literature in English, one thinks of Du Bois's propaganda campaign to capitalize *Negro*—but is this term then equivalent to Senghor's capitalized *Nègre*? One might also think of Carl Van Vechten's 1926 *Nigger Heaven* (translated into French as *Le Paradis des Nègres*), a novel that caused considerable controversy not only because its author was white, but also because of its title, with readers debating whether the phrase was simply an intentionally outrageous advertising ploy or an "honest" attempt to employ *nigger* as a "non-derogatory" appellation for African American urban characters.³¹ Another work to note is U.S. Southern writer Roark Bradford's 1928 *Ol' Man Adam an' His Chillun*, a collection of folktales in which we encounter a seemingly similar three-tier typology of the African American population.³² In the foreword to this "personal study of the black race," Bradford notes that he has somewhat informally "divided it into three general groups: The 'nigger,' the 'colored person,' and the Negro—upper case N."³³ Again, we are presented with a hierarchy, but here uncritically as a natural typology of the race—invested with all the familiar paternalistic baggage of stereotypes. So the "Negro" "is . . . a man of character and understanding who realizes that his people could not possibly have acquired in two hundred years the same particular brand of civilization that the white people built up in thousands of years," whereas the "colored person" is simply "tragic," "neither fish nor fowl."³⁴ The "nigger," as one might expect, interests Bradford "more than the rest." Rather than Senghor's biting etymology, we are offered an abstract litany of "traits": the "nigger" is uninterested in work but highly loyal, irresponsible but responsive to any stimuli, intuitively and endlessly creative within the confines of a fading rural folk culture.³⁵ Do the *niggers* in Van Vechten and Bradford (not necessarily the same figures, of course) jibe with Senghor's *Nègre*, a more or less rehabilitated term of derision?

It should be evident that it is difficult to match up any such hierarchy of social usage in the two contexts. I will risk constructing a shorthand, as follows: in the interwar period, the various ideological accentuations of this group of signifiers share a ground-level connotation that *Negro* in English functions most like *noir* in French (both are adopted by assimilationists and civil rights activists; both aim at a certain "respectability" on the national front). At the same time, the function of *nègre* in French—while not unlike that of *nigger* in English—may be closest to the word *black*, a derogatory appellation in the 1920s (both are terms that populist radicals such as

Lamine Senghor in French and Marcus Garvey in English were keen to rehabilitate in the service of a certain nationalism). The best “translation” of *nègre*, though, might not be a literal translation at all, but a linguistic nuance, an effect achieved in a particular nongeneralizable discursive instance. Consider this anecdote from Langston Hughes’s autobiography *The Big Sea*, a hilarious recounting of his encounter with the woman who would replace him as an English teacher in Mexico:

Professor Tovar had neglected to tell the new teacher that I was an *americano de color*, brown as a Mexican, and nineteen years old. So when she walked into the room with him, she kept looking around for the American teacher. No doubt she thought I was one of the students, chalk in hand, standing at the board. But when she was introduced to me, her mouth fell open, and she said: “Why, Ah-Ah thought you was an American.”

I said: “I am American!”

She said: “Oh, Ah mean a white American!” Her voice had a southern drawl.

I grinned.

At the end of the first day, she said: “Ah never come across an educated Ne-gre before.” (Southerners often make that word a slur between *nigger* and *Negro*.)

I said: “They have a large state college for colored people in Arkansas, so there must be some educated ones there.”

She said: “Ah reckon so, but Ah just never saw one before.” And she continued to gaze at me as her first example of an educated Negro.³⁶

Hughes’s cutting commentary on the woman’s racism is coy and formalistic. His phonetic transcription of her accent simply relegates her first person singular to the level of a stammer (“Ah-Ah”), and that record of her idiocy defuses any derogatory force her slurred “Ne-gre” might have carried. But as an accentuation “between *nigger* and *Negro*,” “Ne-gre,” as described by Hughes, places its nominal force close to that of *nègre* in French both phonetically and ideologically.

Some of the most intriguing moments in the interwar period occurred when these racialized terms were re-accentuated back toward what Forbes describes as their “originary” sense of “multi-raciality,” alluding to the mix-

ture of disenfranchised populations in transatlantic patterns of dispersion. What is perhaps most suggestive about this occurrence is that it established a means of historicizing transnational formations, or as Gayatri Spivak puts it, "'inter-nationalizing' subalternist work from below."³⁷ Thus when Forbes cites the 1854 case where the California State Supreme Court "sought to bar all non-Caucasians from equal citizenship and rights" by creating a catchall term "Black," a designation designed to include not just all "Negroes" but also all the other "non-white" races as well, we should read this term in subtle resonance with the uses of "Black" to refer to Africans, Caribbeans, and Southeast Asians in post-World War II Britain—uses which have made possible at certain moments during the past twenty years a number of progressive "inter-national" alliances there.³⁸ This historical etymology should also resonate when we attempt to come to terms with current usage in France, where interestingly enough, the chosen self-designation of the younger generation of Africans and Antilleans is sometimes *les Noirs*, but just as often *les blacks*—a term adopted from English in the past thirty years.

Likewise, there may be similar possibilities in the history of French usage of *nègre*, an epithet that at isolated moments during the history of the French Empire was applied liberally to a variety of populations. It should be clear that Lamine Senghor's claiming of the word *Nègre* is not an argument for *return*, in Glissant's terminology. It does not propose a usable originary blackness or a single African identity, but instead begins by accepting the historical fact of colonization and the contemporary racialized ideologies of exploitation in order to construct an appeal for solidarity. What's fascinating is that other Francophone radicals were at certain moments going even further: attempting to wrench the term *nègre* into the service of anti-imperialist alliances among what W. E. B. Du Bois called "the darker peoples of the world."

One instance is the contribution by Martinican poet and schoolteacher Gilbert Gratiant to the single issue of the journal *L'Étudiant noir*, which appeared in March 1935. Apparently the young students who were assembling *L'Étudiant noir* (including Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor) asked Gratiant to write a response to the attacks that had been launched against him, especially in the predecessor student journal *Légitime Défense* (1932). His essay, "Mulâtres . . . pour le bien et le mal," is ultimately a defense of his unique political position and his own understanding of "creole"

culture in the French Caribbean.³⁹ Gratiant clarifies that in writing about creole culture, he is not at all denying the African roots of the "black soul" (*âme nègre*) and the importance of African cultural forces in present-day Antillean life. He does argue, however, that the Caribbean is a mixed-race population from the beginning and that its cultural issues cannot be neatly packaged using inapplicable racialist dividing lines. The word *nègre*, Gratiant contends, has no "real" referent in some population linked by common roots. It can be employed only as a discursive strategy, an act of language to mark certain historical and material relations of domination and suffering. The position is significant, not least because Gratiant articulates it from a strong Marxist standpoint (specifically commending the work in Paris of the Communist Party-affiliated journal, *Le Cri des Nègres*). He advises conserving the use of *nègre* for that revolutionary context, which goes beyond a racial designation:

[I]f the fact of proclaiming: *I am nègre!* [*je suis nègre!*] is the record of the limited historical fact I have tried to analyze, then I proclaim it, but that proclamation has no value elsewhere. If one wants to understand thereby that, recognizing that there subsists in me a *nègre* soul, in its creole form, or more vaguely in its unawakened forms, I am publicly paying tribute to that wonderful fact, I cry with a joyful wonder: *je suis nègre*, but the cry is not an exclusive one and my joy is just as deep at feeling myself a Martinican mulatto or just simply French in Vendômois, the Vendômois of the sweet Loire valley, that of my childhood, my friends, my brother's daughters. If, with this cry launched in defiance, one wants to understand a courageous and vehement support for the cause of the persecuted, my brothers in opprobrium whose skin is black, martyrs of race hatred, martyrs of villainous imperialisms: then I show my solidarity and shout: *je suis nègre!*⁴⁰

In this limited sense, Gratiant accepts the word being brandished by the young students. But he refuses to take up what he sees as its racialist mystifications: even in underlining the survivals of African cultural forms in the French Caribbean, Gratiant insists on the other forces and factors that have shaped "creole" identity. But if the word *nègre* is a term of "solidarity" that is not essentialist, that is "not exclusive," then it allows something beyond a racial nationalism: for Gratiant, it is the lever of an anti-im-

perialist rallying cry that is articulated as an internationalism, a "support for the cause of the persecuted" in a more generalizable sense.

The Frame of Blackness

Claiming the term *nègre*, investing it with particular signifying content, and then deploying it as a link to another context (using it to translate *Negro*, for instance) are clearly practices with implications that go beyond the "simply" linguistic. In a larger sense, these are all *framing* gestures. Thus the divergent interventions of Lamine Senghor and Gilbert Gratiant, for example, do not just *define* the word *nègre*. They also frame it: positioning, delimiting, or extending its range of application; articulating it in relation to a discursive field, to a variety of derived or opposed signifiers (*homme de couleur, noir*); fleshing out its history of use; and imagining its scope of implication, its uses, its "future." It is not coincidental that the interventions I have outlined so far take place in a particular limited range of sites within print culture, sites that imply a certain transitionality or instability if not rupture. Framing gestures work the edges, in other words: in the manifesto, in the impassioned response or open letter, in the broadside, in the editorial or position paper that stakes out ground in the inaugural issue of a newspaper. In the 1920s and 1930s, they emerge most emphatically in concerted efforts to "preface blackness" in all the senses of that phrase, particularly in introductions to books, collections, and anthologies.⁴¹ As David Scott has recently noted, an introduction "*frames* a text by *placing* it in relation to its conditions of enunciability, and in relation to the system of discursivity that governs the production and organization of its statements. An introduction shows how a text occupies a certain space of problems, a particular context of questions, a distinctive domain of arguments. In short, it shows what the relations are to that background of knowledge—the archive—that sustains it."⁴² Here I will briefly elaborate this broader sense of framing race, in order to argue that internationalist initiatives during the interwar period make recourse to certain strategies of literary formalism—and in particular, to certain practices of the preface.

Literary critics and historians including Robert Stepto, Henry Louis Gates, Jr., John Blassingame, and William Andrews have demonstrated in work on the slave narrative tradition in the nineteenth century that the emergence of African American narrative involves an inescapable grappling with the politics of literary form. Narratives by former slaves were a persis-

tently *framed* mode of production: they are almost always supported and sometimes suffocated by a mass of documentary and verifying material serving to “authenticate” the Negro subject’s discourse by positioning and explicating it. This material includes prefaces and postfaces from prominent abolitionists, the signature of the former slave on the frontispiece, photographs, avowed and unavowed editorial addendums and elisions, guarantees and testimonials to the former slave’s upstanding character, ancillary tales or narratives, appended letters, and explanatory notes.⁴³ In particular, Stepto’s 1979 study *From behind the Veil* argues convincingly that the representation of the black modern subject relies on the control over the framing apparatus even after the slave narratives, as works including Booker T. Washington’s *Up from Slavery* (1901), Du Bois’s *The Souls of Black Folk* (1903), James Weldon Johnson’s *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912), and Ralph Ellison’s *Invisible Man* (1952) represent a variety of “archetypes” of black identity through the manipulation of framing structures and especially prefatory material.

On the one hand, Du Bois’s *The Souls of Black Folk* attains this effect through a set of operations one might term “allegories of reading,” which articulate the various levels of the text—their shifting, carefully calibrated points of entry to an “inside” marked as “Negro”—in a manner that stands in for social and epistemological access to the multiple layers and “deeper recesses” of the “world in which ten thousand thousand Americans live and strive.” Thus it is on the textual border, in the book’s “Forethought,” that Du Bois announces that “herein lie buried many things which if read with patience may show the strange meaning of being black here in the dawning of the Twentieth Century.”⁴⁴ At the same time, the book draws not just on formal strategies of the “authenticating frame” but also on the figurative rhetoric characteristic of the slave narratives. The most obvious example is the trope of the “veil.” This trope does not commence with Du Bois but in fact recurs throughout the slave narrative tradition, in works by Frederick Douglass, Olaudah Equiano, Harriet Jacobs, and Mary Prince, usually deployed at moments of great narrative stress to mark the excesses of slavery that are in some sense “unspeakable.” The veil is a metaphor for a particular kind of border, both rhetorical and moral. Toni Morrison, whose 1987 novel *Beloved* may indeed be read as a more recent elaboration of this same inherited trope, has discussed the veil’s prevalence and its implications as a particular kind of silence that shapes the tradition: “Over and over, the

writers pull the narrative up short with a phrase such as, 'But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate.' In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they 'forgot' many things. There was a careful selection of the instances that they would record and a careful rendering of those that they chose to describe."⁴⁵

The Souls of Black Folk rearticulates the trope of the veil to indicate the frontier of a black counterculture of modernity in a manner that allows the text to authenticate itself—to invest the narrator's first person with authority over that social and epistemological boundary. As the "Forethought" announces: "Leaving, then, the world of the white man, I have stepped within the Veil, raising it that you may view faintly its deeper recesses,—the meaning of its religion, the passion of its human sorrow, and the struggle of its greater souls."⁴⁶ For Stepto, Du Bois's text not only puts pressure on its joints in this way, but also multiplies its framing gestures into an "orchestration" of every possible register.⁴⁷ Thus the "Forethought" and "Afterthought" are echoed at another level by the epigraphic structure of each chapter, where the prose is preceded by an ambiguous pairing of a quote from a European-language poem and a fragment of a musical score of a Negro spiritual (without the lyrics).⁴⁸ *The Souls of Black Folk*, which manipulates many kinds of data, facts, and evidence about blackness and which "weaves" together "varying modes of formal writing, including historiography, autobiography, eulogy, and . . . fiction," is a "new way of thinking about documentary writing and about what constitutes authenticating evidence."⁴⁹ The book continually shifts the epistemology of race through its complex layering of frames.

Many critics have noted the debts of James Weldon Johnson's 1912 *The Autobiography of an Ex-Colored Man* to Du Bois's work.⁵⁰ I would add that the importance of the novel is intimately linked to the ways it applies and revises the framing strategies of *The Souls of Black Folk*. *The Autobiography* is the "first sophisticated structural exploration," as Richard Yarborough has suggested, "of the generic fluidity underlying much of Afro-American autobiographical writing . . . and the first successful attempt to exploit this generic fluidity as an apt representation of the psychological tensions . . . inherent in the black experience."⁵¹ One might push this insight even further and note that the novel explores this "generic fluidity" most prominently through a reformulation of the relation between preface and text.

unnamed narrator's most trenchant epiphany about race takes place during a trip to Europe with his wealthy patron. At the beginning of chapter 9, on the ocean liner to the old continent, the narrator comments that the ship "ran in close proximity to a large iceberg. I was curious enough to get up and look at it, and I was fully repaid for my pains. The sun was shining full upon it, and it glistened like a mammoth diamond, cut with a million facets. As we passed, it constantly changed its shape; at each different angle of vision it assumed new and astonishing forms of beauty" (126–127). It is as though the reader is being offered an optic image to replace the binarism and simplicity of the veil—a reminder that the "color line" must be comprehended in its subtle "facets" (and in international waters). It is a "constantly changing," "mammoth" whiteness at once beguiling and glisteningly treacherous. The so-called "Negro problem," as Johnson would later put it (taking his point of departure from *The Souls of Black Folks*'s famous rhetorical query, "How does it feel to be a problem?"), is "not a problem in the sense of being a fixed proposition involving certain invariable factors and waiting to be worked out according to certain defined rules. It is not a static condition; rather, it is and always has been a series of shifting interracial situations, never precisely the same."⁵⁷

The Ex-Colored Man's epiphany about black popular music, inspired by a German pianist at a party in Berlin, is the same kind of realization:

My millionaire planned, in the midst of the discussion on music, to have me play the "new American music" and astonish everybody present. The result was that I was more astonished than anyone else. I went to the piano and played the most intricate rag-time piece I knew. Before there was time for anybody to express an opinion on what I had done, a big bespectacled, bushy-headed man rushed over, and, shoving me out of the chair, exclaimed: "Get up! Get up!" He seated himself at the piano, and, taking the theme of my rag-time, played it through first in straight chords; then varied and developed it through every known musical form. I sat amazed. I had been turning classic music into rag-time, a comparatively easy task; and this man had taken rag-time and made it classic. The thought came across me like a flash—It can be done, why can't I do it? From that moment my mind was made up. (141–142)

The German brusquely pushes the narrator away from the piano to prove that musically, too, the "line" shifts, that it can be crossed both ways. The scene shows in microcosm what the novel as a whole achieves: the troubling, ambiguous framing of blackness, the performance of a "state of suspension between racial realms of cognition."⁵⁸

But why does this scene need to be set in Berlin? In its staged syncretism, it is almost a kind of dramatization of the Germanic predilections of *The Souls of Black Folk*, in which Du Bois (who had himself studied in Berlin) quotes lyrics from Wagner's opera *Lohengrin*, or places a musical snippet from a Negro spiritual beneath a poem by Schiller. But even more pointedly, the contention in *The Autobiography of an Ex-Colored Man* is that a transnational foray is necessary to undo the "fixed" and "static" nature of the "Negro question" in the United States. The "flash" is predicated on a confrontation, on the violence of a "shove" and a re-voicing of a "theme," on a "shifting interracial situation." The scene of two pianists in a party, jousting with improvised variations, is a scene where heterogeneous detours intersect at yet another *point d'intrication*—in this case the transnational circulation of African American music ("rag-time") in the European metropolis. In other words, the epiphany can be framed only as another sort of translation.

Race and the Modern Anthology

Gerald Early has recently made the provocative assertion that "the book that really kicked off the phase of the New Negro Movement known as the Harlem Renaissance—the phase that tried to produce a school or an identifiable discipline of black American letters—was not Jean Toomer's *Cane* (1923) or Claude McKay's *Spring in New Hampshire* (1922), it was James Weldon Johnson's 1922 anthology *The Book of American Negro Poetry*, the first collection of its type but surely not the last to display a considerable obsession in anthologizing the Negro."⁵⁹ The extension of formalist strategies from the slave narratives into African American literature in the twentieth century is evident not just in generically hybrid, subtly prefaced books by Du Bois, Johnson, and others. It is also, perhaps most importantly, evident in the Negro anthologies that seemed to be pouring out of publishing houses on both sides of the Atlantic in the early 1920s. For the first time—and in a rush that with hindsight is astonishing—there was great interest in

researching, notating, transcribing, assembling, and packaging almost anything having to do with populations of African descent. Because the compulsively documentary New Negro movement coincides with the *vogue nègre* (the acquisition-minded European fascination with black performance and artifacts) and with the institutionalization of anthropology as a discipline, there appears to be an almost overnight explosion of textual collections after the war. It is possible to cite literally dozens and dozens of anthologies around black themes, from Blaise Cendrars's *Anthologie Nègre* (1921) in Paris and Johnson's *Book of American Negro Poetry* (1922) in New York all the way through the next decade.⁶⁰

To note this flood of energy in modern print culture is to raise the question of the particular way an anthology frames race, the particular way it articulates an epistemology of blackness. As Theodore O. Mason, Jr., has pointed out in a smart treatment of the history of African American anthologizing efforts, it is also to highlight the perhaps surprising and perhaps ironic function that the anthology plays—not in confirming the canon, not in a backward-looking survey of the high points in a trajectory, but instead in founding and enabling the very tradition it documents, “at the beginning rather than the end of literary history making.”⁶¹ At the same time, it is crucial to place a text such as *The Book of American Negro Poetry* within this much wider, multilingual, Western rush to anthologize blackness, even if James Weldon Johnson's concerns and motivations are not at all consonant with the aims of V. F. Calverton, not to mention Cendrars, Maurice Delafosse, or Leo Frobenius. Such a juxtaposition makes clear the high stakes of framing the black subject in the 1920s, which is not just a national issue. The anthology is a means more broadly to grapple with *modernity* itself: the form serves to “mark time,” whether for the purposes of racialist retrenchment (positioning the Negro as paradigmatically backward and primitive, innocent and unlettered, as in many of the European colonial and anthropological texts) or racialist vindication (positioning the Negro as paradigmatically modern and up to date, historical and literate, as in the anthologies that emerge during the Harlem Renaissance).

The anthology takes on such a central role in this period of “considerable obsession” with the Negro partly because the form is above all a way of accounting for a given cultural conjuncture. It delimits the borders of an expressive mode or field, determining its beginning and end points, its local or global resonance, its communities of participants and audiences. In do-

ing so it necessarily “presumes some idea of *difference*” (whether national, linguistic, generic, thematic, or identity-based) and aims to present the specific contours of that difference, in a way that both articulates it—makes it speak—and marks it off.⁶² The anthology’s expressive force is concentrated not just in the contents of a given collection or in its apparatus (its bibliography, its illustrations) or in its methodology (the sources it admits, the notational techniques it prefers, the way it limits its scope and pursues its assemblage). Most strikingly, the power of the anthology is concentrated in its discursive frame—in its preface, introduction, or opening statement. It should be no surprise that in a form so intimately concerned with framing, the preface becomes a point of great tension: the frame of the frame, as it were, the place where the collection itself is collected.

The allographic preface of the anthology “speaks before” (*prae-fatio*) what it collates.⁶³ A preface is always early or late, always a mask or a coda. It conditions the protocols of reception for the documents it presents. It purports to strike a path, to point the reader through a door or over a horizon, but paradoxically is usually written only after the text has been assembled. If the preface functions as a frame, we should recall that a frame in the etymological sense (as in the phrase “to frame an idea”) refers both to the materiality of the limits or the edges of an object and to the interior force that gives it shape, that gives it life—not just the container but also the contained, not just the skin but also the blood or the skeleton. As a formal device, the preface speaks double in this way: it is outside, it marks what is not within the book, it precedes the book’s “speaking,” but it is also the very force that animates the book, that opens it for us and shows its contents. The preface therefore is a frame not always easily separable from the artifact itself, even as it rhetorically holds itself to be distinct from and prior to what it introduces.⁶⁴

Let us consider in more detail James Weldon Johnson’s anthology *The Book of American Negro Poetry*. The successful 1922 collection not only was the first gathering of Negro verse handled by a major U.S. publisher, but also was distinguished by its preface, a forty-two page essay on “The Creative Genius of the Negro” that, as Johnson put it a dozen years later, forcefully “called attention to the American Negro as a folk artist, and pointed out his vital contributions, as such, to our national culture.”⁶⁵ Like Du Bois, Alain Locke, Charles S. Johnson, and Carter G. Woodson, Johnson hoped to provide overwhelming proof of the vitality, modernity, and histor-

ical depth of black expressive culture with the aim of reshaping the parameters of "the Negro question" in the United States. The famous declaration on the first page of the preface is characteristic: to varying degrees, these culture-framers shared Johnson's belief that nothing would accomplish more to change the "national mental attitude toward the race . . . than a demonstration of intellectual parity by the Negro through the production of literature and art."⁶⁶

Johnson's effort to "demonstrate" parity through culture is above all a concern with the "universality" of black modernity. It is clear from the first page of the preface that *The Book of American Negro Poetry* aims to note how a black culture is distinctive, while at the same time lays claim to what Johnson terms black culture's "universal appeal." The rhetorical appeal to universality is by no means an unfamiliar strategy. Immanuel Wallerstein has pointed out that any project of cultural resistance necessarily must contest "the ideology of the system by appealing to antecedent, broader ideologies (that is, more 'universal' values)," which in effect accepts "the terms of the debate as defined by the dominant forces."⁶⁷ Johnson attempts to walk this tightrope when he begins the preface to *The Book of American Negro Poetry* with the oft-cited sweeping statement that "[a] people become great through many means, but there is only one measure by which its greatness is recognized and acknowledged. The final measure of the greatness of all people is the amount and standard of the literature and art they have produced. The world does not know that a people is great until that people produces great literature and art" (9). He takes on the parameters of culture as they have been defined by the very defenders of the Western high cultural tradition who would dismiss Negro American expression as formless or infantile.

But after these grand opening gestures, Johnson moves into a preface that seems at times to contradict this announcement about universality and "greatness." Ostensibly the preface frames black U.S. literature, but on the second page, Johnson indulges in an extended digression on the "creative genius of the Negro" *not* in terms of literature, not through the poetry collected in the anthology, but instead in terms of African American vernacular art: folklore ("the Uncle Remus stories"), music ("the 'spirituals' or slave songs"), dancing ("the cakewalk"), and popular commercialized music ("ragtime") (10–20). If the goal is to argue the achievements of African Americans in "high art," then why does the preface commence with a pas-

sionate defense of the "vital spark" of "lower forms" (15, 17)? In the end, the preface is most remarkable in that it digresses precisely in order to contend that Negro expression is both constitutive of the American "cultural store" and excessive to it—what Paul Gilroy terms a "counterculture," but one that simultaneously defines the core of national culture.⁶⁸ Indeed, Johnson worries not that U.S. culture will absorb or consume African American culture, but in fact that the latter has so fully defined the national culture that its origins have gone unrecognized (13).

More specifically, Johnson argues that it is the Negro's "transfusive quality" that places black expression in a privileged relation to the "national spirit" as the predominant voice of "our common cultural store" (3). The Negro is "the creator of the only things artistic that have yet sprung from American soil and been universally acknowledged as distinctive American products" (10). But that "transfusive quality" is not a characteristic limited to the populations of African descent on U.S. territory. It is instead a "racial gift" that expresses itself wherever Negroes are found: "This power of the Negro to suck up the national spirit from the soil and create something artistic and original, which, at the same time, possesses the note of universal appeal, is due to a remarkable racial gift of adaptability; it is more than adaptability, it is a transfusive quality. And the Negro has exercised this transfusive quality not only here in America, where the race lives in large numbers, but in European countries, where the number has been almost infinitesimal" (20). With this move, Johnson is able to position black culture as the defining American culture without limiting black creativity to a national origin. It eludes the frame of the nation, even as it indelibly defines what is "universally recognized" as national.

When the preface finally does get to poetry, it goes "a little afield" again, this time geographically, discussing the literature as a phenomenon that straddles the entire hemisphere. Johnson includes Claude McKay (from Jamaica) and George Reginald Margetson (from St. Kitts) in the collection along with the many poets from the United States. In his autobiography, Johnson explains that his preface "went a little afield and mentioned some of the Negro poets of the West Indies and South America, giving most space to Plácido, the popular poet of Cuba. My selections for the anthology proper increased to three or four times the number I had originally planned for, but I felt that in the case of this particular book, there was more to be gained by being comprehensive than would be lost by not being exclu-

sive.”⁶⁹ It should be noted that this shift is enacted with a shift in terminology, another “creation of vocables.” In the first pages of the preface, Johnson writes of the “Negro” or “American Negro poets.” As he moves “afield” at the end of his discussion of Paul Laurence Dunbar, he introduces a new racial appellation: “Aframerican” (36). Although Dunbar “is the most outstanding figure in literature among the Aframericans of the United States, he does not stand alone among the Aframericans of the whole Western world. There are Plácido and Manzano in Cuba; Vieux and Durand in Haiti; Machado de Assis in Brazil, and others still that might be mentioned, who stand on a plane with or even above Dunbar” (37). This word is a transport term in that it allows Johnson to extend the definition of “American” in another fashion beyond the borders of the U.S. nation, for “Aframerican” designates, as he puts it, “Negroes of . . . North America, South America, or the West Indies.”⁷⁰ Part of the accomplishment of the preface is making proper this expanded sense of racial identity; by the discussion of “Negro dialect” toward the end of the preface, it is no longer so striking that he defines black culture as exorbitant to the nation, with the result that the nation is the subset of a larger regional space, as in references to “Aframerican poets in the United States” (42).

Functionally, a preface differs from an introduction in that the latter is unique, with “a more systematic, less historical, less circumstantial link with the logic of the book.”⁷¹ Prefaces “are multiplied from edition to edition and take into account a more empirical historicity,” and so it is worth noting that in the preface to the revised 1931 edition of *The Book of American Negro Poetry*, Johnson seems to include the term “Aframerican” in his contention that, in the intervening decade, the claims of the preface to the first edition had been accepted as “facts,” a matter of “historical data.”⁷² The second edition is often considered the more authoritative, because it includes the poetry of what Johnson calls the “World War group”: the younger generation of talented New Negro poets who emerged in the mid-1920s including Langston Hughes, Sterling Brown, Helene Johnson, Arna Bontemps, Gwendolyn Bennett, Frank Horne, and Waring Cuney—as well as Johnson’s own experiments in vernacular poetry in his 1927 *God’s Trombones*.⁷³ In the new edition’s shorter preface, Johnson now uses “Aframerican” interchangeably with “Negro.”

In the first edition, the term “Aframerican” allows the preface to frame Negro expressive culture as exceeding the U.S. nation in yet another, even

lence in the significance of "Aframerican" in at least two ways. The poetry in the body of the text is itself *geographically* transnational, as I have pointed out, due to the inclusion of Margetson and McKay from the Anglophone Caribbean. Although there are no foreign-language poets featured in the anthology, it demonstrates the *linguistic* diversity implied by "Aframerican" first by undercutting its interior (the section of work by Jessie Fauset includes her translation of "Oblivion," by the Haitian poet Massilon Coicou [208]) and then by proliferating its edges: providing a single poem by Plácido not in the body of the text, but in an appendix to the book. The Spanish evidence of "Aframerican" writing sits at the back door, not quite counted in the body of *American Negro Poetry*, not quite exterior to it. Even this closing frame is itself split, for Johnson includes Plácido's original Spanish of "Despida a Mi Madre" followed by *two* quite different translations of the poem, one by William Cullen Bryant and another by Johnson himself (293–294). The anthology breaks and breaks again, as though to make *décalage* manifest in an open set of overlapping spaces. It invests in the signifier "Negro" and then extends it with "Aframerican"; it writes in English and then supplements it with Spanish; it carries the Spanish back to English and then translates it again. It is impossible to sew this fraying into some seamless space of common blackness. So if *The Book of American Negro Poetry* frames its particular motivating difference by overflowing the nation-state—even while defining national culture through a "racial gift"—the same framing overflows itself, extending and questioning the limits of its difference. The book splits its own binding.

Border Work

I do not mean to suggest that such strategies cannot be located in Francophone literary culture in the 1920s. The French black drive to document and anthologize was not comparable to the activities in Harlem, and not simply because the black presence in France (although vibrant and visible) was much smaller. Nor was the problem that Francophone intellectuals were unconcerned with collecting Negro culture (as we have already seen with Jane Nardal's approach to Alain Locke). Even in the midst of the *vogue nègre*, the circuits of financing and patronage that supported the Harlem intelligentsia until the onset of the Depression were never available in Paris. Still, black intellectuals in Paris were reading works such as *The Book of*

American Negro Poetry and *The New Negro*, and it is possible to track—in other forms—a Francophone engagement with and reformulation of framing practices.

At times in Francophone periodical print culture, one might read instances of framing in effects of juxtaposition: departures from a context (whether translations, articles by an unlikely source, or pieces in a different tone) that are equally insertions into that context. I am thinking for instance of an exceptional document that was inserted into the first issue of *La Race nègre*, the newspaper that in June 1927 succeeded *La Voix des Nègres* as the organ of Lamine Senghor's Ligue de Défense de la Race Nègre. Titled "Réponse d'un ancien tirailleur sénégalais à M. Paul Boncour" (Response of a former African soldier to M. Paul Boncour), the piece is the testimony of a soldier from the Sudan named Baba Diarra concerning the harsh treatment of African recruits during the war. But unlike the pieces that surround it in the issue, Diarra's text is composed not in standard French but in a transcription of the version of French called *petit nègre*, which was spoken by many soldiers. It opens:

1912 moi ngasi volontaire partir la guerre Moroco pasqui mon commandant mon cercle li promi boucou bons quand moi y a bien travailler pour Lafranci tuer boucou Marocains. Moi venir 2e régiment Kati, Ayéyé-yéyé! Mon boucou maloré plus que esclave. Caporani y a frapper moi, sergent y a toujours manigolo . . . Y a pas bon, y a pas boucou manger . . . 1914, la guerre Lafrance avec bochi y a comenser, moi vinir encore . . . moi gagné gallon caporani. 1916 moi gagne sagent. Mais sagent ropéen parler moi comme lui y a parler tirailleur 2e classe. Gradé ropéens y a compter nous comme sauvasi, comme plus mauvais chien encore. Si nous faire clamison ficiers y a dire nous, vous pas droit, vous pas citouin français, vous . . . ndigènes.⁷⁵

In 1912 I volunteered to go to the war in Morocco because the commandant of my district promised great rewards if I worked well for France and killed many Moroccans. I came in the second Kati regiment [from Bamako], Ayéyé-yéyé! I suffered a great deal, more than a slave. The corporal hit me, the sergeant always had his cudgel . . . It wasn't good, there wasn't much to eat . . . 1914, the war between

France and the Germans started, and I came back again . . . I earned my corporal's stripes. But the European sergeant spoke to me like he spoke to a private second class. Europeans consider us savages, even worse than dogs. If we complain to the officers they tell us, you have no rights, you aren't a French citizen: you're . . . natives.

I have provided a relatively straightforward English translation of the passage, because there is no way to reproduce the effect the passage has in the original. In *La Race nègre*, Diarra's "response" is not introduced, explained, or translated in any manner, and it confronts a French reader with its unfamiliar syntax and vocabulary (*Ayéyé, manigolo, sauvasi, ficiers*).

Historian Philippe de Witte has noted that the inclusion of this document in *La Race nègre* attempts "to elevate a 'patois' to the rank of a language of communication" and that as a result "an infantilized, ridiculed, and humiliating language [*langue*] becomes . . . a popular language, rich and full of images."⁷⁶ Another critic who has considered the piece, Christopher Miller, is certainly correct to point out that *petit nègre* functions here as a "means of resistance."⁷⁷ But it is necessary to clarify that *petit nègre* is not precisely a patois, and—as Frantz Fanon recognized—nor is it a creole.⁷⁸ In fact, *petit nègre* is one of the strangest legacies of World War I: it was a simplified, deformed version of French that the military codified and deliberately *taught* to African soldiers as they came to fight in Europe, as a means both to infantilize them and to control their modes of interaction with their mainly white French commanding officers. It is no coincidence that the same issue of *La Race nègre* excerpts a passage from Lucie Coustonier's 1920 *Des Inconnus chez moi*, which is the first text in metropolitan France to take issue with the policy of *petit nègre* instruction in training camps:

The instructors were able to generalize an esperanto, or "*petit nègre*," proper to the fabrication and the delivery of soldiers through the quickest possible means. The instructors' role was restricted to this end; they did not at all anticipate that these soldiers might want to speak French in France. This is the proof of a military machine's perfection: not to make life easier, but . . . to destroy it.

Suppose that having to teach our language to an Englishman, we carefully took note of all the deformations his first attempts inflict on French pronunciation and syntax, and that from then on, we draw

on them to present him with a French reduced to his English compatibilities.⁷⁹

As de Witte comments, were Diarra's account "translated into Parisian French or into communist jargon, the indictment would have lost a good deal of its force."⁸⁰ But one might add that the text's "force" is located *in its form*: linguistically, *petit nègre* makes the same critique as the narrative itself. It implies that the proper mode of critique is a spoken vernacular (since *petit nègre* is not a written language, the text points to a certain orality, whether Diarra wrote it himself or whether it was transcribed from his speech). The text gains its "force" not only because it represents a populist gesture of inclusion in a black metropolitan periodical, but also because *petit nègre* is itself evidence—the framed documentation, confronting the reader—of the mistreatment of French West African soldiers during the war.

My second example is a singular novel published in 1924, the Guadeloupean Suzanne Lacascade's *Claire-Solange, âme africaine*. The story takes place in "that period of internationalism" just before World War I, as a successful colonial administrator named Etienne Hucquart arrives in the metropole from Fort-de-France with his daughter Claire-Solange.⁸¹ Set in Paris, the novel follows the unfolding of a love affair between the young *mulâtresse* (Claire-Solange is the product of Etienne's marriage to an Antillean woman) and Jacques Danzel, a distant cousin. The title character is one of the more remarkable characters in early Francophone fiction: impulsive, highly educated, and fiercely proud of her African ancestry. At one point, as the extended household is discussing the evils of prejudice in the modern world, an aunt asks Claire-Solange if she is anti-Semitic. She responds defiantly: "Papa has traveled around the world, fighting against prejudices; and how could I despise another oppressed race, I who am *nègre* [*moi qui suis nègre*]" (36). When her aunt, appalled at the word *nègre*, tries to dismiss this declaration as folly, Claire-Solange launches into a soliloquy:

Look my frizzy hair. I couldn't smooth it down into tresses against my cheeks, like the Jews of Aden; I couldn't lift it up into a 1830 *chignon* bun. . . . My *nègre* hair must be separated with headbands, twisted for better or worse against the nape of my neck. . . . In order to deny my African origin, I would have to live under a veil, hiding both my eyes

and my nose from view. . . . Come on, aunt, smile. Accept as she is a woman of color, who will give some variety to the family. (36–37)

Elsewhere she declares that her hobby (*marotte*) is to “protect and glorify the Negro race [*la race noire*].” “I am African,” she proclaims, “African, through atavism and despite my paternal heritage!” offering a fanciful enumeration of the royal lineage of her African family line (65–66). Claire-Solange—whose mother perished when she caught a chill on a visit to Europe—even advances a sort of continental climatology, contending that her maternal “African” side is genetically far superior to her “cold,” “artificial,” “dull” European heritage.

Claire-Solange eventually falls in love with Jacques and, despite her abhorrence of the European winter, decides to stay with him in the metropole as the war breaks out, offering him the “unique love of an African woman” (220). Her choice to remain in Paris is both the result of Jacques “conquering” her “African pride” and the result of her own patriotism as a French citizen herself: “This city that I didn’t love, this city is all of France, it’s the honor of the country, it’s you, it’s my life. . . . My pride as an African woman [*orgueil d’Africaine*] has been conquered by you, Jacques, my pride as a Frenchwoman [*orgueil de Française*] remains intact” (170). As Maryse Condé has pointed out, this *dénouement* is an all-too-familiar stereotype of the “hot-blooded” Antillean woman surrendering as erotic object, even if for once she is rewarded with a French husband rather than a temporary colonial lover.⁸² Still, *Claire-Solange’s* racialist rhetoric, its strong female characterization, and its rich portrait of creole popular culture were apparently radical enough that the book aroused great indignation in the Caribbean, with the result that Lacascade was forced to leave Guadeloupe.⁸³

Claire-Solange, âme africaine is particularly innovative in its depiction of Caribbean vernacular culture and music. The novel contains a great deal of Creole, which is usually explicated or contextualized in French although not always fully translated, in passages such as the one when an Antillean servant comes into the room where Claire-Solange and Jacques are talking; the servant, who was supposed to do Claire-Solange’s hair, and has been looking for the young woman all over the house, complains, “*Man jouque croué ou bliez moïn, tit fille. . . . Je commence à croire que vous m’oubliez*” (“I’m starting to think that you’re forgetting about me”). Claire-Solange chides her with a vulgarity, but then refuses to translate it for Jacques: “*Pas*

fais guiolle kiou poule, da chè. . . . Oh! Monsieur Danzel, je ne me risque pas à traduire. . . . Le créole en ces mots brave l'honnêteté. . . . Il me faut vous quitter pour un étrange devoir. Je dois prêter ma tête à ma bonne" ("*Pas fais guiolle kiou poule, da chè*. . . . Oh! Monsieur Danzel, I don't dare translate. . . . The Creole in these words defies respectability. . . . I have to leave you for a strange fate. I have to lend my head to my maid") (47).⁸⁴ Over and over, the text performs the edges of Caribbean vernacular culture, pointing at all that cannot be carried over. This is often a way of figuring Claire-Solange's "mixed" parentage, as in the amusing scene when she sits down at the piano in the parlor to play Schumann's *Carnaval* and improvises away from the theme into "strange, nostalgic cadences, brief complaints, hoarse joys—a tam-tam of sorrowful drunkenness, whose syncopations tear the fevered soul: it is Ramadan, the African Carnival. Then the rhythm, starting to skip, creating a youthful gaiety, recalls a habanera." "*Le Mardi Gras à Fort-de-France*," Claire-Solange announces, and starts to sing a lyric in Creole (31). *Carnaval* is a significant choice, since Schumann's 1835 suite is already virtuosic and polyvocal, with each section of the suite designed to represent what the composer called the "many different mental states" brought about by his marriage (drawing on a coded musical tone sequence based on the letters of his wife's birthplace). Schumann sometimes referred to it as a *Maskentanz*, a masked ball, and the piece was inspired not just by what he considered to be the pieces of his personality (two sections are called *Florestan* and *Eusebius*, Schumann's imaginary names for the "two sides" of his nature), but also by the European improvisational tradition: many of the fragments are titled after characters in the *commedia del l'arte* and other figures from the popular theater (*Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine*).⁸⁵ So for Claire-Solange to play this particular piece "with originality" (31) and then to transport it across the Atlantic toward another Carnival tradition (*Le Mardi Gras à Fort-de-France*) is an excursion at least as suggestive as the epiphany in Johnson's *The Autobiography of an Ex-Colored Man*.

But if music figures mixed heritage through cultural transport in *Claire-Solange*, it also comes to mark a certain inaccessibility, a certain part of an "African" heritage that remains elusive and unconquered. At one point, depressed on a cold, rainy day, Claire-Solange stays in the house, trying to soothe herself with music: "Anguish agitates her moving nostrils, makes her eyelids heavy, but the tears do not fall: Africans, you should know,

conceal their impressions; if they cannot contain their suffering, they sing passionately. This is what the *mulâtresse* did.” There follows a short indented refrain:

Tchah, béhoué, kika, kika
 Tchah, béhoué, kika!
 Krinon-no-no-no-no béhoué
 Ahah, béhoué, ahah (43)

The tune is described as “a tune of savage revolt, it cracks like the blow of the lash on the naked back of Negro slaves [*esclaves noirs*], it is repeated indefinitely . . .” (44). When her father, standing in the doorway (*sur le seuil*), says that he doesn’t recognize it, she explains, “it’s what that servant boy was singing in Zanzibar, on the N’Gamba bridge, the day when he stopped traffic with his contortions; no one dared to pass [*personne n’osait plus passer*], thinking that he was possessed.”

Strikingly, this is a moment when the text multiplies its own thresholds (*seuils*). The indented lyrics are footnoted with the following sentence: “L’auteur a entendu ces paroles dans des circonstances analogues à celle que relate Claire-Solange, mais personne n’a pu, ou n’a voulu lui en donner le sens” (“The author heard these words in circumstances analogous to those that Claire-Solange relates, but no one could, or would, give her their meaning”) (43). The gesture is immediately reminiscent of W. E. B. Du Bois’s repeated telling—in each of his four principal autobiographies—of a story about his “grandfather’s grandmother,” who used to sing an old Bantu song that no one could translate into English: *Do ba-na co-ba, ge-ne me, ge-ne me! / Ben d’nu-li, nu-li, nu-li, nu-li, den d’le*. It had been passed down through the generations, and “we sing it to our children,” Du Bois writes, “knowing as little as our fathers what its words may mean, but knowing well the meaning of its music.”⁸⁶ The song in *Claire-Solange* similarly figures a link to an African past. She tells her father, accepting his embrace, “Don’t worry, I’m just going through a little bout of nostalgia [*Je traverse un petit accès de nostalgie*]” (44). However, this moment is slightly different in significance from Du Bois’s familial anecdote. Claire-Solange’s song is not an ancestral hand-me-down, representing both a possessed heritage and that heritage’s inherent distance in unfamiliar, untranslatable words. Hers is a personal memory of an individual past in an ambiguous position in Africa, as the daughter of a colonial administrator with some imagined “access”

(*accès*) to an "African" identity, but with constant reminders of what separates her from the "natives." "No one could, or would, give her [the words'] meaning," as the footnote puts it. The footnote claims to provide a "documentary" source and confirms the song through the "analogue" of autobiography, although the note's insertion is both a way of indicating the entrance of an authorial voice into the text and at the same time a way of marking a distance between author and character (since the circumstances are "analogous" but not identical).

The explanatory footnote makes the text generically hybrid in another sense, since it confers an ethnographic rhetoric of citation around the song's use in the fiction. In fact, this rhetoric—what "the author heard" herself—is given a certain privilege as a recording, because it is distinguished from the pretensions of European colonial travel literature and anthropology. A few pages later, remarking that spring is arriving in Paris, Claire-Solange explains to Jacques, "I imagined the spring, and France itself, from your literature, yes, just as you imagine the colonies from the lying tales of explorers [*d'après les récits mensonges des explorateurs*]" (46). Lacascade's own artifact is apparently meant to convey knowledge about Africa in a mode different from the old *récits mensonges*—though intriguingly, it discovers that mode not in travel narrative or anthropology per se, but in a "mixed" form that appends or grafts a musical document into the "imagined" space of the novel. The footnote, in other words, attempts to articulate itself as a fact within a fiction, a framing that tells a certain truth about colonialism with the evidence of a recorded music of "savage revolt," a remembered music that is insistent and repeated in a manner that metaphorically represents "the blow of the lash on the naked back of Negro slaves." As with Du Bois, what makes the music powerful as evidence is precisely that it cannot be translated—that it marks a certain inaccessibility, a space of expression exterior to the colonial system, a certain resistance that "no one dares to pass."

Even as it is transcribed, even as it is "authenticated" by Lacascade's footnote, the song remains elusive. Perhaps it is truthful evidence about colonialism not just in that it represents African resistance through its own resistance to translation, but also in the sense that no one dares to pass it *on*—Lacascade transmits it to the reader only as something that *cannot* be transmitted as evidence in any disciplinary sense, as something that can appear only in this oblique, layered space in a fiction. This point is emphasized by a countergesture at the end of the book: Lacascade includes an ap-

224 CLAIRESOLANGE

Air, sur des bris de vents, nous
 ... qui si bien-puiss, d'ôz, ce nous y a par-ôz, a se
 ... le si-va ou-tien ... que d'ôz Pôz ad-

CLAIRESOLANGE 225

-ôz d'ôz pays g'ôz, que d'ôz Pôz, ad-ôz d'ôz pays g'ôz,
 que d'ôz Pôz, ad-ôz d'ôz pays g'ôz, que d'ôz Pôz, ad-
 -ôz d'ôz pays g'ôz

15

"Mardi-Gras." Suzanne Lacascade, *Claire-Solange, âme africaine* (Paris: Eugène Figuière, 1924). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

pendix of "Trois Bel-Airs Des Antilles" (Three Tunes from the Antilles), handwritten manuscripts that the text indicates were harmonized by Joseph Salmon. The scores provide the lyrics, melody, and musical accompaniment of three songs that appear in the novel: "Le Clair Solange," "Dis-Moi Doudou," and "Mardi-Gras" (the tune *Le Mardi Gras à Fort-de-France* that Claire-Solange segues into during her performance of Schumann's *Carnaval*). There are other interwar examples of Francophone writers appending ethnographic data or texts to their fictions—one thinks for instance of Ousmane Socé's 1935 *Karim, roman sénégalais*, which includes a ninety-page appendix of nine "Contes et légendes d'Afrique noire" (Negro African tales and legends) at the end of the novel.⁸⁷ What's different about Lacascade's book, of course, is that the appendix does not include that strange, untranslatable, footnoted song sung by the servant boy in Zanzibar. If the appendix as a framing gesture represents a certain documentary impulse with regard to Antillean vernacular culture, it also closes *Claire-Solange, âme africaine* by pointing the reader to an impassable "record" of colonialism that remains outside the book's grasp.

A Blues Note

I close with one more variation, one more take on these framing strategies in yet another genre. It would be possible to devote an entire study to the uses of framing in Langston Hughes's oeuvre, especially in his work as a translator and editor. If we should recall that both Aimé Césaire and Léopold Sédar Senghor published translations of African American poetry early in their careers, we should equally recognize that Hughes is the most prolific black poet-translator of the twentieth century (publishing versions of Léon-Gontran Damas, Jacques Roumain, Nicolás Guillén, Regino Pedrosa, Gabriela Mistral, David Diop, and Jean-Joseph Rabéarivelo, among many others) and at the same time a prodigious and groundbreaking anthologist in his own right.⁸⁸ Here, however, I will focus solely on framing practices and translation aesthetics in Hughes's poetry itself. His second book, *Fine Clothes to the Jew* (1927), was one of the more controversial black publishing events of the second half of the decade, a lightning rod for impassioned reviews both positive and negative.⁸⁹ The *Pittsburgh Courier* judged that Hughes's new book was "trash," while the headline in the New York *Amsterdam News* proclaimed, "Langston Hughes—The Sewer Dweller." Another paper called him "the poet lowrate of Harlem," punning in derision of the writer who would later be fondly referred to as the "Negro poet laureate." Critic Benjamin Brawley averred that "it would have been just as well, perhaps better, if the book had never been published. No other ever issued reflects more fully the abandon and the vulgarity of its age."⁹⁰ Another array of intellectuals, including James Weldon Johnson, Margaret Larkin, and Alice Dunbar-Nelson attempted to argue for the book's significance. Howard Mumford Jones went so far as to contend that with his "blues poems," Hughes "has contributed a really new verse form to the English language," in an accomplishment reminiscent of the experiments with the spoken vernacular in the *Lyrical Ballads* composed by Wordsworth and Coleridge at the turn of the nineteenth century.⁹¹ But it is only much more recently that critics have begun to come to terms with *Fine Clothes*, which Arnold Rampersad rightly calls Hughes's "finest achievement in language" and "one of the most astonishing books of verse ever published in the United States."⁹²

The oft-noted innovation in Hughes's new poetry is that, in contrast to the rhetorical distancing in earlier efforts such as "The Weary Blues"—in

which an ambivalently placed speaker reports that he “heard a Negro play” in Harlem “the other night,” and then describes and quotes the lyrics of the singer’s music—the poems in *Fine Clothes* are unmediated: blues lyrics recorded directly on the page with no intervening or exterior voice.⁹³ The lines are enjambed at the caesura, so that the A-A’-B structure of the twelve-bar blues forms a six-line stanza, as in “Young Gal’s Blues,” which concludes as follows:

When love is gone what
Can a young gal do?
When love is gone, O,
What can a young gal do?
Keep on a-lovin’ me, daddy,
Cause I don’t want to be blue.⁹⁴

The blues poems allude to recording not just in their parallels to blues structure, but also in their length, which is always either three or four stanzas—just like the songs of Ma Rainey, Bessie Smith, and Ida Cox. As Martin Williams has noted, the limitations of the ten-inch record (which allowed a singer only about three minutes, enough time to sing four blues stanzas) were a crucial factor in the expressive possibilities of early blues recordings, and Hughes’s blues poems operate within the constraints of the recorded form.⁹⁵

The unmediated quality of the poems has an effect that is often stunning, especially since they are sung or spoken mainly in the voices of young black women. The reader encounters stark, unleavened voices of the black working class not just in the performance situations of the blues but also in everyday, domestic moments. The poem “Baby” is no more or less than the voice of a parent yelling at her child: “Albert! / Hey, Albert! / Don’t you play in the road.” The most radically minimalist poem in this vein is “Shout,” which in its entirety runs three lines: “Listen to yo’ prophets, / Little Jesus! / Listen to yo’ saints!”⁹⁶ These poems attain the economy of haiku, but the aesthetic is not so much concerned with observation and distillation as it is with what one might call the technologies of recording: capturing the varied and fragmented soundscape of black Memphis or Washington, D.C., in a roving aural sampling that includes sung blues as well as splintered, seemingly overheard exclamations and exchanges. What is striking is the implied proposition that the spoken black vernacular can provide

the material of a modernist lyric poetics—without mediation, without elevation, without any of the rarefied quirks that are so often taken to connote “poetry.”

This is not to say that *Fine Clothes* abandons framing devices. The book opens with a prefatory gesture, “A Note on the Blues” designed to instruct the reader in the peculiarities of the form:

The first eight and the last nine poems in this book are written after the manner of the Negro folks-songs known as *Blues*. The *Blues*, unlike the *Spirituals*, have a strict poetic pattern: one long line repeated and a third line to rhyme with the first two. Sometimes the second line in repetition is slightly changed and sometimes, but very seldom, it is omitted. The mood of the *Blues* is almost always despondency, but when they are sung people laugh.

The preface announces the structure of the book to be itself framed by the blues poems it contains, a form whose “inescapable persistence” returns at the end of the volume.⁹⁷ This framing is itself doubled, since the first poem (“Hey!”) and the last poem (“Hey! Hey!”) in *Fine Clothes* are succinct companion pieces that frame the book within the temporal space of a single night: “Sun’s a settin’ . . . Wonder what the blues’ll bring?” opens the first, whereas the second echoes, “Sun’s a risin’, / This is gonna be my song.”⁹⁸ Since the unmediated blues poems imply a certain recording or transcription of a performance, it is important that the “Note” emphasizes that the poems are “written after the manner of” the blues—not ethnographic reproductions of a given blues context, but a written form that aims at the “mood” of that context in a way that may have a complex and even transformative relation to it. That is, if the blues poem suggests a transcription, it also suggests the graphic particularities of a musical score: a writing that precedes and structures a performance rather than follows and records it. One might add that the blues involves a split between affect and reception: its “mood” is sorrow—or more precisely melancholia, as Jahan Ramazani argues—but its performance triggers the release of laughter in the audience.⁹⁹

In his autobiography *The Big Sea* (1940), Hughes explains that *Fine Clothes* was mainly about black working class culture: its voices are those of “workers, roustabouts, and singers, and job hunters on Lenox Avenue in New York, or Seventh Street in Washington or South State in Chicago—

people up today and down tomorrow, working this week and fired the next, beaten and baffled, but determined not to be wholly beaten, buying furniture on the installment plan, filling the house with roomers to help pay the rent, hoping to get a new suit for Easter—and pawning that suit before the Fourth of July.”¹⁰⁰ The book moves through five sections (titled “Blues,” “Railroad Avenue,” “Glory! Hallelujah!,” “Beale Street Love,” “From the Georgia Roads,” “And Blues”), traveling through what Robert Stepto terms the “symbolic geography” of sacred and secular, urban and rural spaces in African American life in the first decades of the twentieth century. Even in this controlled progress, though, *Fine Clothes* jumps and skips at various points, shifting register, articulating a black symbolic geography in unexpected ways. Hughes would write elsewhere that the blues are paradigmatically “songs you sing alone.”¹⁰¹ But a number of the poems in the volume (including “Closing Time,” “Brass Spittoons,” and “Mulatto”) depart from the single-voiced blues lyrics and experiment with many-voiced interwoven constructions.

On a larger scale, the individual poems are situated in a broader polyvocality precisely through their contrasts—the interpoem “conversations” the book performs in the way it is arranged. So one of the most controversial pieces in the book, “Red Silk Stockings” (in which an unidentified speaker instructs, “Put on yo’ red silk stockings, / Black gal / Go out an’ let de white boys / Look at yo’ legs / . . . An’ tomorrow’s chile’ll / Be a high yaller”) is undeniably inflammatory when taken as an isolated statement. But it is provocative in a different manner when it is read next to the poem that precedes it, “Mulatto” (with its repeated refrain—“*I am your son, white man!*”—interspersed with the father’s rejection—“*You are my son! / Like hell!*”—and another gnawing, intermittent voice—“*What’s the body of your mother?*”). And the confrontation in “Mulatto” is tempered in turn by the subtle ethics of the poem that comes before it, “Magnolia Flowers.” There a speaker searches for “flowers” but instead finds “this corner / Full of ugliness.” The description of the search for magnolias is interrupted by a repeated plea for forgiveness (“Scuse me, / I didn’t mean to stump ma toe on you, lady”) that seems to form—even as it interrupts, or “stumps its toe” on the body of the poem—a fragile model for ethical interaction in a context of gendered violence.¹⁰² In other words, the dynamics of framing operate simultaneously at the level of the book (its prefaces and divisions), between

poems (in contrast, juxtaposition, or echoing), and within poems (in carefully layered polyvocality).

These three poems all appear in the section of *Fine Clothes* called "From the Georgia Roads." The poem that follows "Red Silk Stockings" appears to break dramatically from that context, and indeed to break the frame of the book as a whole. Rather than the blues context of violence and labor in the U.S. South, we are offered "Jazz Band in a Parisian Cabaret":

Play that thing,
 Jazz band!
 Play it for the lords and ladies,
 For the dukes and counts,
 For the whores and gigolos,
 For the American millionaires,
 And the school teachers
 Out for a spree.
 Play it,
 Jazz band!
 You know that tune
 That laughs and cries at the same time.
 You know it.
 May I?
 Mais oui.
 Mein Gott!
 Parece una rumba.
 Play it, jazz band!
 You've got seven languages to speak in
 And then some,
 Even if you do come from Georgia.
 Can I go home wid yuh, sweetie?
 Sure.¹⁰³

Apparently Hughes wrote the poem in early 1924, when he was a twenty-two year old expatriate scraping by in Paris working as a dishwasher at a club in Montmartre called Le Grand Duc. Founded three years earlier, Le Grand Duc had been purchased that winter by the African American boxer and sometimes drummer Eugene Bullard, who had joined the French

Légion Etrangère to fight in World War I (eventually becoming the only black pilot in the Lafayette Escadrille, a squadron of U.S. fighter pilots fighting for the French), and then stayed in Paris. When the headliner, African American singer Florence Embry Jones, left that spring to open a new club down the street called Chez Florence, Bullard hired a relative unknown from Harlem named Ada Smith, who would soon be one of the most famous entertainers in Paris, performing under a nickname that paid tribute to her red hair: "Bricktop." Le Grand Duc became known as an after-hours joint: "when all the other clubs were closed," Hughes explains, "the best of the musicians and entertainers from various other smart places would often drop into the Grand Duc, and there'd be a jam session until seven or eight in the morning—only in 1924 they had no such name for it."¹⁰⁴ The musicians included the trumpeter Cricket Smith, the drummer Buddy Gilmore, pianist Arthur "Dooley" Wilson, violinist Louis Jones, singers Mabel Mercer and Sophie Tucker, the dancer Louis Douglas, and pianist Palmer Jones (Florence's husband). The audiences at Le Grand Duc seemingly drew every celebrity in Paris: Mistinguett, Louis Aragon, the Prince of Wales, Fred Astaire, Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle, Gloria Swanson, Nora Baynes, Fannie Ward, Nancy Cunard, Jimmy Walker, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Robert McAlmon, Cole Porter, Man Ray, Kiki, and Kojo Tovalou Houénou.¹⁰⁵

"Jazz Band in a Parisian Cabaret" is a singular evocation of Hughes's expatriate experience. But what is it doing in *Fine Clothes*? First of all, the poem links jazz as a music—"that tune that laughs and cries at the same time"—to the doubled-edged description of blues in the book's prefatory "Note." It reminds us that the two forms were not always easily distinguishable in the 1920s. Indeed, in recounting his months working in Le Grand Duc, Hughes's autobiography refers to the jazz musicians who played at the club, but calls their music *blues*:

Blues in the rue Pigalle. Black and laughing, heartbreaking blues in the Paris dawn, pounding like a pulse-beat, moving like the Mississippi! . . .

Play it, Mister Palmer Jones! Lawd! Lawd! Lawd! Play it, Buddy Gilmore! What you doin' to them drums? Man, you gonna bust your diamond studs in a minute!¹⁰⁶

The new word “jazz” pulls the blues poems of *Fine Clothes* out of their frame, out of the confines of black performance spaces in the United States. In other words, if poems such as “Railroad Avenue” and “Bound No’th Blues” articulate a migrancy particular to U.S. spaces, “Jazz Band in a Parisian Cabaret”—with its “new vocable” for the music—tugs that allusion to black modern mobility into another register, now transnational. The cabaret is an “amphibious space” of situational, temporary mobility in a number of senses: not only in nationality and language, but also class (allowing interaction and seduction among the European aristocracy, new American “millionaires,” middle-class professionals “out for a spree,” and the musicians themselves).¹⁰⁷ That mobility is at the same time a quality *in* the music as well, mirrored in jazz’s ability to change its affective implications, to “laugh and cry at the same time.”

The indented lines in four languages can be read on a number of levels. On the one hand, they are a recording:

May I?
 Mais oui.
 Mein Gott!
 Parece una rumba.

Four voices in the audience of a cosmopolitan cabaret like *Le Grand Duc*—disparate responses, sounded: an English speaker inviting someone to dance or requesting a cigarette; a French speaker’s affirmative reply; a German speaker’s exclamation of shock or surprise (“My God!”); an analysis and re-contextualization in Spanish (“It sounds like a rumba”). This polyvocal strategy is one that Hughes experimented with in a few other poems around the same time, all in an effort to capture the particular aural overload of a club scene. The best known may be another poem evoking the late-night jam sessions in *Le Grand Duc*, “The Cat and the Saxophone (2 A.M.),” which appeared in Hughes’s first book, *The Weary Blues* (1926). It interweaves the lyric transcription of a dialogue with lines from the 1924 song “Everybody Loves My Baby, But My Baby Don’t Love Nobody But Me,” written by Jack Palmer and Spencer Williams:

Say!
 EVERYBODY

Légion Etrangère to fight in World War I (eventually becoming the only black pilot in the Lafayette Escadrille, a squadron of U.S. fighter pilots fighting for the French), and then stayed in Paris. When the headliner, African American singer Florence Embry Jones, left that spring to open a new club down the street called Chez Florence, Bullard hired a relative unknown from Harlem named Ada Smith, who would soon be one of the most famous entertainers in Paris, performing under a nickname that paid tribute to her red hair: "Bricktop." Le Grand Duc became known as an after-hours joint: "when all the other clubs were closed," Hughes explains, "the best of the musicians and entertainers from various other smart places would often drop into the Grand Duc, and there'd be a jam session until seven or eight in the morning—only in 1924 they had no such name for it."¹⁰⁴ The musicians included the trumpeter Cricket Smith, the drummer Buddy Gilmore, pianist Arthur "Dooley" Wilson, violinist Louis Jones, singers Mabel Mercer and Sophie Tucker, the dancer Louis Douglas, and pianist Palmer Jones (Florence's husband). The audiences at Le Grand Duc seemingly drew every celebrity in Paris: Mistinguett, Louis Aragon, the Prince of Wales, Fred Astaire, Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle, Gloria Swanson, Nora Baynes, Fannie Ward, Nancy Cunard, Jimmy Walker, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Robert McAlmon, Cole Porter, Man Ray, Kiki, and Kojo Tovalou Houénou.¹⁰⁵

"Jazz Band in a Parisian Cabaret" is a singular evocation of Hughes's expatriate experience. But what is it doing in *Fine Clothes*? First of all, the poem links jazz as a music—"that tune that laughs and cries at the same time"—to the doubled-edged description of blues in the book's prefatory "Note." It reminds us that the two forms were not always easily distinguishable in the 1920s. Indeed, in recounting his months working in Le Grand Duc, Hughes's autobiography refers to the jazz musicians who played at the club, but calls their music *blues*:

Blues in the rue Pigalle. Black and laughing, heartbreaking blues in the Paris dawn, pounding like a pulse-beat, moving like the Mississippi! . . .

Play it, Mister Palmer Jones! Lawd! Lawd! Lawd! Play it, Buddy Gilmore! What you doin' to them drums? Man, you gonna bust your diamond studs in a minute!¹⁰⁶

The new word “jazz” pulls the blues poems of *Fine Clothes* out of their frame, out of the confines of black performance spaces in the United States. In other words, if poems such as “Railroad Avenue” and “Bound No’th Blues” articulate a migrancy particular to U.S. spaces, “Jazz Band in a Parisian Cabaret”—with its “new vocable” for the music—tugs that allusion to black modern mobility into another register, now transnational. The cabaret is an “amphibious space” of situational, temporary mobility in a number of senses: not only in nationality and language, but also class (allowing interaction and seduction among the European aristocracy, new American “millionaires,” middle-class professionals “out for a spree,” and the musicians themselves).¹⁰⁷ That mobility is at the same time a quality *in* the music as well, mirrored in jazz’s ability to change its affective implications, to “laugh and cry at the same time.”

The indented lines in four languages can be read on a number of levels. On the one hand, they are a recording:

May I?
 Mais oui.
 Mein Gott!
 Parece una rumba.

Four voices in the audience of a cosmopolitan cabaret like *Le Grand Duc*—disparate responses, sounded: an English speaker inviting someone to dance or requesting a cigarette; a French speaker’s affirmative reply; a German speaker’s exclamation of shock or surprise (“My God!”); an analysis and re-contextualization in Spanish (“It sounds like a rumba”). This polyvocal strategy is one that Hughes experimented with in a few other poems around the same time, all in an effort to capture the particular aural overload of a club scene. The best known may be another poem evoking the late-night jam sessions in *Le Grand Duc*, “The Cat and the Saxophone (2 A.M.),” which appeared in Hughes’s first book, *The Weary Blues* (1926). It interweaves the lyric transcription of a dialogue with lines from the 1924 song “Everybody Loves My Baby, But My Baby Don’t Love Nobody But Me,” written by Jack Palmer and Spencer Williams:

Say!
 EVERYBODY

Yes?
 WANTS MY BABY
 I'm your
 BUT MY BABY
 sweetie, ain't I?
 DON'T WANT NOBODY
 Sure.¹⁰⁸

But like the lines in "The Cat and the Saxophone," the multilingualism in "Jazz Band" may be an effort not just to capture a conversation, but also to *describe* the workings of the music itself. In this poetics, jazz is defined as "communication," as Hughes puts it elsewhere: the lyric draws on many languages to represent the music's dialogic qualities (thus, each language figures the specific intonation and expressive mode of a given instrument in the music's fabric).¹⁰⁹ The many languages in the poem are a means of apprehending a music so intimately concerned with dialogue and exchange among a group of performers and the audience that it can be approached only through a kind of critical multilingualism.¹¹⁰ As Duke Ellington writes in his foreword to *The Encyclopedia of Jazz*: "I don't think there are enough words in the English language to do all of this right, and unless a man has a grasp of other languages it may be impossible for him to find the nuances and subtleties, the varying degrees of quality, in music."¹¹¹

This is also a poetics of universality, to return to the terms of Johnson's preface to *The Book of American Negro Poetry*. Jazz "plays it" for a range of audiences that is wide, if not potentially unbounded: "You've got seven languages to speak in / And then some." Or as Hughes writes about the blues, the music has "something that goes beyond race or sectional limits, that appeals to the ear and heart of people everywhere."¹¹² At the same time, the music embodies the particular: if it speaks to everyone, it also always speaks for the place it "come[s] from." And that place inescapably carries certain connotations in the midst of what Bricktop called *le tumulte noir*, the exoticist craze in Paris for all things black. Thus the somewhat sneering tone to the qualifier that follows: "Even if you do come from Georgia." This is of course another sort of framing. (It may also be a way of moving from the figurative register back to the descriptive: the lines may be a reminder that Eugene Bullard himself was originally from Georgia—a reminder that the poem speaks to a particular context, a Parisian Cabaret and

only one: Le Grand Duc. This may likewise be the reason that the next line is the only moment in the poem that implies a black Southern vernacular: "Can I go home *wid yuh*, sweetie?") But like the other framings I have elaborated, the poem undoes the very frame it sets up, since it places "Georgia" in Paris. It articulates the "blues in the rue Pigalle" that are "moving like the Mississippi." These imaginative shifts transform and expand the contours of the symbolic geography of black modern culture that *Fine Clothes* articulates.

Also indented, the last lines of the poem can be read as a recording, too. "Can I go home *wid yuh*, sweetie? / Sure": the transcription of two voices in a successful seduction, a mutual agreement to "go home" together. But they are also an approach to the music, in a poem that is first of all an apostrophe—a form of lyric that calls out to the lyric, words that demand and beckon music ("Play it, jazz band"). The poem performs the intimacy, the erotics, of a sound that travels: what in the music takes you "home," and goes "home" with you. In other words, these last lines attempt to hold at least two things together in a fragile balance: on the one hand, an individual listener's affective connection to the music, and, on the other, the collectivity of listeners the music allows, the connections it fosters.

Does "Jazz Band in a Parisian Cabaret" imagine that collectivity in any broader sense? Does it represent anything that might approach Jane Nardal's *internationalisme noir*? To ask such a question, of course, is to suggest a complex articulation of the disparate instances of formalist strategies I have outlined here: to suggest a link among discursive practices that aim (at a wide variety of points in a transnational print culture) to frame blackness as an object of knowledge beyond the nation-state. Next to the polemics of Senghor and Johnson, the diasporic gestures of Lacascade and Hughes seem no more than whispers: a footnote in a novel, a few lines of a lyric. In "Jazz Band," one might say that the smallest frame is just a hint, even a mishearing: the possibility that in the first two indented lines of the poem ("May I?/Mais oui"), the English reader is asked to hallucinate the joint of collectivity in a bilingual pun. "May I?" might also ask us to mishear the next line, written in French, as its English homophone: *May we*. We are back where we started, with the complexities of linguistic difference. This effect would be the smallest hint of a broader coming together in the popular good-time spaces of the *vogue nègre*, in the guise of a corrective: don't ask for yourself alone ("May I?")—we're going to dance *together*. Even

if the poem is written in many languages, this hint can be heard only by its primary readership: it is audible only for an English speaker because it is produced by *partage*, a nonsignifying difference between languages.¹¹³ But for an English-speaking audience, in the “yes” (*oui*) there is at once a foreshadowing of community—the sound of the affirmation that brings “us” together, the articulation of a connection across difference—and also the kernel of what cannot be carried over: the sound of another tongue. At the smallest level, then, in the play of that productive ambivalence where “Jazz Band” breaks the book’s frame to reach Paris “from the Georgia roads,” the possibility of black internationalism is heard to be a matter of music.

CASA DE LAS AMERICAS

Handwritten scribbles and signatures, including the name 'M. J. ...' and other illegible marks.

POESIAS

AIME CESAIRE

PROLOGO

UN ORFEO DEL CARIBE

I

Aimé Césaire nació en la Martinica el 25 de junio de 1913. Su padre era un pequeño funcionario. Es sabido lo que quiere decir eso en un medio colonial. Por eso la niñez del futuro gran poeta fue una isla azotada por sus cuatro costados por las turbias aguas de la miseria. A donde el joven Césaire volviera la mirada chocaba dolorosamente con los mediocres valores burgueses de la colonización: falsa respetabilidad, cristianismo de especie venenosa, insolencia militante de los «Békés»,¹ con su racismo arrogante y siempre satisfecho de sus bajezas, toda clase de alienaciones siniestras que hieren ciegamente a colonizados y colonizadores, a esclavos y amos. Frantz Fanon, luminoso compatriota de Césaire, ha abordado en Piel negra, máscaras blancas,² la psicopatología de la vida cotidiana en la Martinica. El primer libro de Aimé Césaire, sin duda alguna su obra maestra, Cuaderno de un retorno al país natal, es una transmutación lírica y épica de los

¹ Békés: Término peyorativo para designar los colonos blancos de las llamadas Antillas francesas.

² Editado en 1967 por el Instituto del Libro de Cuba.

CASA

DE LAS AMÉRICAS, G Y 3RA.,
VEDADO, LA HABANA, CUBA

89-01117D/183 10/nov. 89

**CUADERNO DE UN RETORNO
AL PAIS NATAL**

Al morir el alba...

Andate, le dije, hocico de policía, hocico de vaca, ándate, detesto a los lacayos del orden, a los abejorros de la esperanza. Andate espantoso «gris-gris», chinche de monaguillo. Luego me volví hacia los paraísos perdidos para él y para los suyos, más tranquilo que la cara de una mujer que miente, y allá, mecido por los efluvios de un pensamiento incansable, yo alimentaba el viento, desataba a los monstruos y escuchaba alzarse del otro lado del desastre, una ola de tórtolas y de trébol de la sabana que siempre llevo en mis profundidades a la altura invertida de las casas más insolentes y por precaución contra la fuerza putrefaciente de los ambientes crepusculares acotada día y noche por un sagrado sol venéreo.

Al morir el alba, de frágiles ensenadas retoñando, las Antillas hambrientas, las Antillas perladas de viruelas, las Antillas dinamitadas de alcohol, varadas en el fango de esta bahía, siniestramente fracasadas en el polvo de esta ciudad.

Al morir el alba, la extrema, engañadora, desolada pústula sobre la herida del agua, los mártires que no testimonian; las flores de sangre que se marchitan deshojándose en el viento inútil como gritos de loros parlanchines; una vieja vida sonriendo mentirosa, sus labios abiertos por

desamorada angustia; una vieja miseria pudriéndose silenciosamente bajo el sol; un viejo silencio reventado de postillas tibias.

La aterradora inanidad de nuestra razón de ser.

Al morir el alba, sobre este más que frágil espesor de tierra que sobrepasa de manera humillante su porvenir grandioso—estallarán los volcanes, el agua desnuda arrastrará las manchas maduras del sol y no quedará más que un tibio hervor picoteado por los pájaros marinos—la playa de los sueños y el despertar insensato.

Al morir el alba, esta ciudad chata —expuesta, su buen juicio titubeante, inerte, asfixiándose bajo el fardo geométrico de su cruz recomenzando eternamente, indócil a su suerte, muda, de todos modos contrariada, incapaz de crecer nutrida por la savia de esta tierra, impedida, roída, reducida, en ruptura de fauna y de flora.

Al morir el alba esta ciudad chata—expuesta...

Y en esta ciudad inerte, esta muchedumbre que grita asombrada pasa junto a su grito como pasa la ciudad junto a su movimiento, a su sentido, sin inquietud, al lado de su grito verdadero, el único que se hubiera deseado oír porque sólo a él se le siente suyo; se le siente habitar en ella, en algún refugio profundo de sombra y de orgullo; en esta ciudad inerte, esta muchedumbre junto a su grito de hambre, de rebeldía, de odio, esta muchedumbre tan extrañamente habladora y muda.

En esta ciudad inerte, esta extraña muchedumbre que no se junta, que no se mezcla; hábil en descubrir el punto

de castración, de fuga, de desvío. Esta muchedumbre que no sabe ser muchedumbre, uno se da cuenta de que está perfectamente sola bajo el sol, del mismo modo que una mujer, de quien todo hubiera podido creerse por la cadencia lírica de sus nalgas, bruscamente interpela una lluvia hipotética y le ordena que no caiga, como una rápida señal de la cruz sin objeto visible; o como la animidad súbitamente grave de una campesina que orina de pie, las piernas abiertas y rígidas.

En esta ciudad inerte, esta muchedumbre desolada bajo el sol, sin participar en nada de lo que se expresa, se afirma, se libera en el ancho día de esta tierra suya. Ni de la Emperatriz Josefina de los franceses, soñando muy alto por encima de la negrada. Ni del libertador congelado en su liberación de piedra blanqueada. Ni del conquistador. Ni de este desprecio, ni de esta libertad, ni de esta audacia.

Al morir el alba, esta ciudad inerte con sus reversos de lepra, consunciones, hambres, sus miedos agazapados en los barrancos, sus miedos posados en los árboles, sus miedos excavados en la tierra, sus miedos sin rumbo por el cielo; sus miedos agolpados y sus fumarolas de angustia.

Al morir el alba, el Morne olvidado olvidándose de saltar.

Al morir el alba el Morne de zueco inquieto y dócil —su sangre palúdica derrota al sol con su latido ardiente.

Al morir el alba el incendio contenido del Morne, como un sollozo amordazado al borde de su explosión sangrienta en busca de una ignición que se oculta y se desconoce.

Al morir el alba, el morne agazapado ante la bulimia en acecho de centellas y remolinos, vomitando lentamente sus fatigas de hombre; el Morne sólo y su sangre derramada, el Morne y sus vendajes de sombra, el Morne y sus cabalillos de miedo, el Morne y sus grandes manos de viento.

Al morir el alba, el morne famélico; y nadie sabe mejor que este cerro bastardo por qué el suicida en complicidad con su hipogloso se ahogó doblando su lengua para tragarla; por qué una mujer parece flotar en la playa Capot (su cuerpo dócil, luminosamente oscuro, se organiza a las órdenes de su ombligo). Pero no es más que un bulto de agua sonora.

Y ni el maestro en su clase, ni el sacerdote en el catecismo, le arrancarán una palabra a este negrito soñoliento, no obstante la energía con que tamborilean ambos su cráneo tonsurado, pues en los marasmos del hambre se hunde su voz de inanición (una palabra—una—sola—palabra y estaréis —en—paz— con—la—Reina—Blanca—de—Castilla—, una—palabra—una—sola—palabra; ved—este—salvaje—pequeño—que—no—sabe—uno—solo—de—los—diez—mandamientos—de—Dios).
pues su voz se desvanece en los marasmos del hambre, y nada puede obtenerse, nada verdaderamente de este pequeño holgazán.

sino un hambre que ya no sabe trepar a la arboladura de su voz,
un hambre pesada y desfallecida,
un hambre enterrada en lo más profundo del hambre de este cerro famélico.

Al morir el alba, el heteróclito zozobrar, las pestilencias exacerbadas de la corrupción, las sodomías monstruosas de la hostia y del victimario, los infranqueables muros del prejuicio y de la necedad, las prostituciones, hipocresías, lubricidades, traiciones, mentiras, calumnias, concusiones —el sofoco de cobardías insuficientes, el entusiasmo sin jadeos de brotes supernumerarios, las avideces, los histerismos, las perversiones, las arlequinadas de la miseria, los estropeos, pruritos, urticarias, las tibias hamacas de la degeneración. Aquí el desfile de risibles y escrofulosos bubones, los cultivos de extrañísimos microbios, los venenos sin alexitarias conocidas, los virus de epidemias muy antiguas, las fermentaciones de especies putrefactivas imprevistas.

Al morir el alba la gran noche inmóvil, las estrellas más muertas que un balafón roto.

El bulbo teratológico de la noche, germinando de nuestras bajezas y renunciamentos...

Y nuestros gestos imbéciles y locos para reanimar las salpicaduras de oro de los instantes favorables, el cordón umbilical restituido a su frágil esplendor, el pan y el vino de la complicidad, el pan, el vino, la sangre de verídicos esponsales.

Y esta antigua alegría que me trae el conocimiento de mi miseria presente, una senda jibosa que hincan la cabeza en el hueco donde dispersa algunas chozas; una senda infatigable se arrastra llevando a cuestras un cerro cuya cima, brutalmente penetra en un charco de casas palurdas, una senda que sube locamente y desciende temeraria, y el cómico esqueleto de madera encaramado sobre unas patas diminutas de cemento que llamo «nuestra casa», con su peinado de hojalata que ondula al sol como una piel que se orea; el comedor, el piso grosero donde brillan las cabezas de los clavos, las vigas de pino y de sombra que corren por el techo, las sillas de paja fantasmales, la luz grisácea de la lámpara, aquella barnizada donde zumban rápidas las cucarachas hasta hacer daño...

Al fin del amanecer, este país más esencial, restituido a mi paladar, no de ternura difusa sino la atormentada concentración sensual del seno grueso de los cerros con la accidental palmera cual brote endurecido, el brusco gozar de los torrentes y desde Trinidad hasta Grand-Rivière, la gran lamedura histérica del mar.

Y el tiempo pasaba de prisa, muy de prisa.

Transcurrido Agosto, cuando los mangos se engalanan con todas sus medias lunas, Septiembre, el partero de los ciclones, Octubre que enardece la caña, Noviembre que ronronea en las destilerías; comenzaron las Navidades.

Habíanse anunciado las Navidades primeramente por un cosquilleo del deseo, una sed de ternuras nuevas, un retoñar de sueños imprecisos; luego de repente había re-

montado el vuelo en el frufrú violeta de sus grandes alas de alegría, y fue entonces en la aldea, su caída vertiginosa lo que hacía estallar la vida de las chozas como granadas demasiado maduras.

Las Navidades no eran como todas las fiestas. No le gustaba correr las calles, bailar en las plazas públicas, instalarse en los caballos de madera del tiovivo, aprovecharse del gentío para pellizcar a las mujeres, disparar los fuegos artificiales frente a los tamarindos. Tenía agorafobia... Necesitaba toda una jornada de trajín, de preparativos, de cocinados, de limpieza, de inquietudes, de miedo —a—que—esto—

no—sea—suficiente,

de—miedo—a—que—no—vaya—a—faltar—esto—otro,

de—miedo—a—que—nos—fastidiemos;

después por la noche una iglesita nada intimidadora que se deja llenar benévolamente por las risas, los cuchicheos, las confidencias, las declaraciones de amor, las maledicciones y la cacofonía gutural de un cantor vozarrón y también por alegres compañeros y francas mocetonas y en las chozas de entrañas ricas en golosinas, nada mironas, se apiñan hasta veinte, y la calle está desierta, y la aldea es un ramo de canciones, y se está tan bien en el interior, y se come tan bien, y se bebe lo que alegra, y hay morcilla, la estrecha que se enrolla como el voluble, la que es ancha y regordeta, el «benin» con sabor de serpol, el «violent», de pimentada incandescencia y el café quemante, y el anís azucarado y el ponche de leche, y el sol líquido de los rones, y todas las cosas sabrosas que se imponen autoritariamente a las mucosas, se nos funden en sutilezas, nos destilan sus delicias, nos tejen

sus fragancias, y se ríe y se canta, y los estribillos se enlazan hasta perderse de vista como los cocoteros:

ALLELUIA.

KYRIE ELEISON...LEISON...LEISON

CHRISTE ELEISON...LEISON...LEISON.

Y no cantan las bocas solamente, cantan las manos, los pies, las nalgas, los sexos y la criatura entera que se liquida en sonidos, voz y ritmos.

Llegada a la cima de su ascensión la alegría revienta como una nube. Los cantos no se interrumpen, corren ahora inquietos y pesados por los valles del miedo, los túneles de la angustia y los fuegos del infierno.

Y cada cual se pone a tirarle de la cola al diablo más cercano, hasta que el miedo se anonada insensiblemente en los finos arenales del sueño y se vive como en un sueño verdaderamente, y se bebe, y se grita, y se canta como en sueños o se dormita tan bien como en un sueño con los párpados de pétalos de rosa, y el día llega aterciopelado como un zapote, y el olor del estiércol líquido del cacahual, y los pavos que desgranar sus pústulas rojas al sol, y la obsesión de las campanas y de la lluvia.

las campanas... la lluvia...

tintineando, tintineando, tintineando...

Al morir el alba esta ciudad chata—expuesta...

Se arrastra sobre las manos sin que jamás le venga en ganas hendir el cielo cobrando una estatura de pro-

testa. Las espaldas de las casas tienen miedo al cielo trufado de fuego, sus pies a ahogarse en el suelo, y han optado por posarse, superficiales, entre sorpresas y perfidias. No obstante la ciudad avanza. Aun cuando todos los días sufre más su marea de corredores de ladrillos cuadriláteros, de persianas pudibundas, de patios viscosos, de pinturas chorreantes. Y de escandalillos sofocados, pequeñas vergüenzas reprimidas, pequeños odios inmensos petrificados en las jorobas y en los hoyos de las calles angostas, a lo largo de las cuales, haciendo muecas, un arroyuelo corre entre excrementos...

Al morir el alba, no sabe la vida, postrada, adonde despachar sus sueños abortados, el río de vida desesperadamente torpe en su cauce, sin turgencias ni depresión, fluyendo vacilante, vacío lamentablemente, la agobiadora imparcialidad del fastidio repartiendo por igual las sombras sobre todas las cosas, el aire estancado sin una brecha de claridad de pájaro.

Al morir el alba, otra casa que huele muy mal en una calle muy estrecha, minúscula casa que guarda en sus entrañas de madera podrida ratas por docenas, y la turbulencia de mis seis hermanos y hermanas, una casa chica y cruel cuya intransigencia asusta nuestros fines de mes y nuestro padre lunático roído de una sola miseria, jamás he sabido qué miseria, a quien una imprevista brujería reduce a melancólica ternura o exalta a llamaradas de cólera; y mi madre que por nuestra hambre insaciable sus piernas pedalean, pedalean de día, de noche; de noche me despiertan estas piernas infatigables que mueven el pedal de noche, y la mordida áspera en la carne blanda

de la noche de una Singer cuyo pedal mueve mi madre por nuestra hambre, día y noche.

Al morir el alba más allá de mi padre, de mi madre, la casa agrietada de ampollas como el pecado atormentador de la sífilis, y el techo delgado remendado con latas de petróleo, lo que hace verdaderos pantanos de herrumbre en la pasta gris sorda apestosa de la paja, y cuando el viento sopla, estos disparates hacen un ruido extraño, como de fritura, luego como de un tizón que se sumergiera en el agua con el humo y las ramitas que vuelan... Y el lecho de tarima, del que se levantó mi raza, toda mi raza de lecho de tarima, con sus patas de cajas de luz brillante como si tuviera elefantiasis, y su piel de chivo, y sus hojas secas de plátano, y sus andrajos; una nostalgia de colchón el lecho de mi abuela... (Encima del lecho en un pote colmado de aceite un cabo de vela, su llama baila como un grueso insecto... sobre la basínica en letras de oro: GRACIAS.)

Una vergüenza esta calle Paja, un apéndice repugnante como las partes vergonzantes del villorrio que se extiende a diestra y siniestra a todo lo largo del camino colonial, con el oleaje gris de sus techos de chilla. Aquí no hay más que techos de paja que el salitre ha oscurecido y depilado el viento.

Todo el mundo desprecia la calle Paja. Allí se perverte la juventud del pueblo. Es allí sobre todo donde derrama el mar sus inmundicias, sus gatos muertos, sus perros reventados. La calle desemboca en la playa y la playa es incapaz de contener la rabia espumeante del mar.

Desoladora también esta playa con sus montones de basura pudriéndose, furtivas ancas que aligeran la carga, y la arena es negra, fúnebre, jamás se ha visto una arena tan negra y en ella la espuma se desliza aullando y el mar, boxeando, la castiga a grandes golpes, o más bien el mar es un perrazo que lame y muerde las pantorrillas de la playa, y a fuerza de morderla, acabará por devorar la playa y con ella la calle Paja.

Al morir el alba, el viento de antaño, que se levanta de las fidelidades traicionadas, del deber inseguro que se aparta, y este otro amanecer de Europa... las pantorrillas de la playa, y a fuerza de morderla, acabará por devorar la playa y con ella la calle Paja.

Al morir el alba, el viento de antaño, que se levanta de las fidelidades traicionadas, del deber inseguro que se aparta, y este otro amanecer de Europa.

Partir.

Así como hay hombres-hienas y hombres-panteras, yo será un hombre-judío

un hombre-cafre

un hombre-hindú de Calcuta

un hombre-de-Harlem- sin derecho-a-voto

El hombre-hambre, el hombre-insulto, el hombre-tortura podía prendérselo en cualquier momento molerlo a golpes —matarlo por completo— sin tener que rendirle cuentas a nadie sin tener que excusarse ante nadie.

un hombre-judío

un hombre-pogrom

un perro de caza

un pordiosero

pero ¿es que uno puede matar el Remordimiento, bello como la cara de sorpresa de una dama inglesa que encontrara en su sopa un cráneo de hotentote?

Yo reencontraría el secreto de las grandes comunicaciones y de las grandes combustiones. Diría tempestad. Diría río. Diría ciclón. Diría hoja. Diría árbol. Me mojarían todas las lluvias, me humedecerían todos los rocíos. Me revolcaría como sangre frenética sobre la lenta corriente del ojo de las palabras en caballos locos en niños tiernos en cubre-fuegos en vestigios de templo en piedras preciosas lo bastante lejos como para descorazonar a los menores.

Quien no me comprenda no comprenderá nunca el rugido del tigre

Y ascended vosotros fantasmas azules de química de un bosque de bestias acorraladas de máquinas distorsionadas de un azofo de carnes podridas de una casta de ostras de ojos de una redecilla de correhuelas recortadas al bello sisal de una piel de hombre tengo palabras espaciales para conteneros

y tú tierra tensa,

tierra ebria

tierra gran sexo ofrendado al sol

tierra gran matriz que gira en el vértigo de sus mezo-
lanzas de esperma

tierra gran delirio de

la mentula de Dios

tierra salvaje escapada de los abrazos del mar con una
vaharada de cecropias en la boca

tierra cuya cara encrespada no puedo comparar sino a
la floresta virgen y loca que desearía poder mostrar

como la mía a los ojos indescifrantes de los hombres. Me basta con un sorbo de tu leche «jiculi» para descubrir en ti siempre a igual distancia de un espejismo —mil veces más maravillosa de lo que eres, mil veces más natal y dorada por un sol que ningún prisma ofende— una tierra donde todo es libre y fraternal mi tierra.

Partir. Mi corazón resonaba de enfáticas generosidades.

Partir... llegaría joven y llano, a este país y le diría a este país que es mío y cuyo limo forma parte de mi carne... «He andado errante mucho tiempo y vuelvo a la fealdad abandonada de tus lacras.»

Volvería a este país que es mío y le diría: «Abrazame sin temor. Si tan sólo sé hablar, por ti hablaré.»

Y le diría aún:

«Mi boca será la boca de tus desgracias que no tienen boca, mi voz la libertad de estas otras voces que se desploman en el calabozo de la desesperación.»

Y regresando me diría a mí mismo:

«Y sobre todo mi cuerpo y también mi alma, guardaos de cruzar los brazos en la actitud estéril del espectador, pues la vida no es un espectáculo, un mar de dolores no es un proscenio, un hombre que grita no es un oso que danza...»

¡Y aquí estoy, he vuelto!

Otra vez esta vida cojeando ante mí, no esta vida, esta muerte sin sentido ni piedad, esta muerte en la que fracasa tristemente la grandeza, la brillante mezquindad de esta muerte que cojea de pequeñez en pequeñez; estas paletadas de miserables avideces sobre el Conquistador;

estas paletadas de insignificantes siervos sobre el gran salvaje, paletadas de las almas pequeñas sobre el Caribe de tres almas,

y todas estas muertes fútiles,
absurdas bajo las salpicadura de mi conciencia abierta,
trágicas nimiedades alumbradas solamente por esta única
luciérnaga

y yo sólo, brusca escena de este amanecer
en que luce el apocalipsis de los monstruos
y luego de zozobrar enmudece,
cálida elección de cenizas, de ruinas y hundimientos.

¡Una objeción más! todavía una sola, por favor una sola: ¡no tengo derecho a calcular la vida por la medida de mi palmo fuliginoso; de reducirme a esta nada elipsoidal que tiembla a cuatro dedos por encima de la línea, yo, hombre que así trastorno la creación que me comprende entre latitud y longitud!

Al fin del amanecer,
una sed de macho y el testarudo deseo,
me dividen los frescos oasis de la fraternidad,
impúdico friso de duras espinas,
este horizonte demasiado seguro se estremece como
un carcelero.

Tu último triunfo, cuervo tenaz de la traición.

Lo que me pertenece, estos cuantos miles de moribundos que giran sin cesar en la calabaza de una isla, y lo que es mío también, el archipiélago arqueado como el deseo inquieto de negarse diríase una maternal ansiedad de proteger la tenuidad más delicada que separa una

América de otra; y sus flancos que segregan para Europa el buen licor de un Gulf Stream, y una de las dos vertientes de incandescencia entre las cuales el Ecuador piqueta hacia el Africa. Y mi isla sin cercar, su clara audacia en pie detrás de esta polinesia y ante ella, la Guadalupe, su espina dorsal partida en dos, hecha de nuestra misma miseria, Haití, donde por primera vez se alza la negritud y dice que creía en su humanidad, y la colita cómica de la Florida donde se acaba con un negro estrangulándolo, y el Africa gigantescamente moviéndose como una oruga hasta el pie hispánico de Europa, su desnudez en que la muerte siega a grandes trancos.

Y yo me digo Burdeos y Nantes y Liverpool
y Nueva York y San Francisco
ni un pedazo de este mundo que no lleve mi impresión
digital
y mi calcáneo en el lomo de los rascacielos y mi mugre en
fulgor de sus gemas;
¿Quién puede jactarse de tener mejores cosas que yo?
Virginia, Tennessee, Georgia, Alabama.
Putrefacciones monstruosas de inoperantes revueltas,
marasmos de sangre pútrida
trompetas absurdamente taponadas
Tierras rojas, tierras sanguíneas, tierras consanguíneas

Y lo que es mío también; una celda pequeña en el Jura,
una celda pequeña, la nieve duplica sus barrotes blancos
la nieve es un carcelero blanco de guardia ante una
prisión
Es mío
un hombre sólo preso de blancura

un hombre sólo que desafia los gritos de la muerte
blanca

(TOUSSAINT, TOUSSAINT, LOUVERTURE)

un hombre sólo que fascina el gavilán blanco de la muerte
blanca

un hombre sólo en la mar infecunda de arena blanca
es un viejecito negro que se levanta contra las aguas
del cielo

La muerte describe un círculo brillante encima de este
hombre

la muerte brilla dulcemente sobre su cabeza
la muerte sopla en la caña madura de sus brazos
la muerte galopa en la prisión como un caballo blanco
la muerte luce en la sombra como los ojos de los gatos
la muerte hipa como el agua bajo las rocas
la muerte es un pájaro herido
la muerte decrece
la muerte vacila
la muerte es un patyura sombrío
la muerte expira en una blanca balsa de silencio.

Hinchazones de noche en las cuatro esquinas de este
amanecer

sobresaltos de muerte estereotipada
destino tenaz
grito alzado de la tierra muda
¿no ha de estallar nunca el esplendor de esta sangre?

Oh tierra mar almea arremangándote tus almucias
mugientes

llamas inapercibidas en las que alumbro desde hoy mis
grandes rozas a fuerza de mirar los árboles me he con-

vertido en árbol y mis grandes pies de árbol han abierto
el suelo largas cuevas de serpientes grandes boquerenos de
veneno altas ciudades de osamentas

A fuerza de pensar en el Congo
me he convertido en un Congo ruidoso de bosques y
de ríos

en que el látigo restalla como un gran estandarte
el estandarte del profeta

donde el agua hace

likouala-likouala

donde el rayo de la violencia lanza su hacha verdosa y
obliga a los jabalíes de la putrefacción a desembocar en
la bella orilla violenta de las fosas nasales

¡oh! yo no soy digno de compasión

¡oh! nada de limosnas para mí

¡ay! hombres de buena conciencia que nunca habéis ase-
sinado a nadie nada de feos golpes y cuyos sueños ningún
fantasma acosa

Inútil endurecer a nuestro paso vuestras caras de treponema
pálido inútil que apiadéis por nosotros la indecencia de
vuestras sonrisas de quistes supurantes

guardias y guardieros

verbalisad la gran traición el gran desafío y el impulso
satánicos

y el insolente derivar nostálgico de lunas rojas fuegos
verdes y fiebres

amarillas

porque os odiamos a vosotros y a vuestra razón quienes
estamos del lado de la demencia precoz de la locura lla-
meante y del canibalismo tenaz ;

Contemos:

la locura que recuerda
la locura que aúlla
la locura que ve
la locura que se desencadena

Ya sabéis lo demás

Que 2 y 2 son cinco
que el bosque maúlla
que el árbol saca las castañas del fuego
que el cielo se alisa la barba
etcétera y etcétera...

¿Quién y quiénes somos? Admirable problema
Aborrecedores. Constructores, Traidores. Hougans.¹

Hougans sobre todo
pues queremos a todos los demonios
a los de ayer a los de hoy
a los de la horca a los de la azada
a los de la prohibición de la cimarronería
y nos guardamos muy bien de no olvidar a los del negrero
Hola Piedad hiena gran círculo alrededor de mi
podredumbre

No se nos ha hecho injusticia. Y al despuntar de la muerte
no olvidaremos
los himnos que se cantan en la prisión
Al morir el alba el sol que tosiquea y escupe los pulmones.

Al morir el alba
un trencito de arena

¹ Sacerdote de la religión vodu.

un trencito de muselina
un trencito de granos de maíz

Al morir el alba
un gran galope de polen
un gran galope de un pequeño tren de muchachitas
un gran galope de espermatozoides
un gran galope de colibríes
un gran galope de dagas para descular el pecho de la
tierra

Aduaneros ángeles que eleváis a las puertas
de la espuma el custodio de las prohibiciones

Conozco mis crímenes y que no hay nada que hacer en
mi defensa

Danzas. Idolos. Relapsos. Yo también.
He asesinado a Dios con mi pereza mis palabras mis
gestos y mis cantos obscenos.

He portado plumas de papagayos y despojos de gato
almizclero

He agotado la paciencia de los misioneros
insultado a los bienhechores de la humanidad.

Desafiado a Tiro. Desafiado a Sidon

Adorado el Zambeze

Me confunde la extensión de mi perversidad

Pero ¿porqué tamojal impenetrable ocultar aún el vivo
cero de mi mendicidad y por un prurito de nobleza aprendida
no empinar el horrible corcovo de mi fealdad
«pahouine»?

¡Gloria! hélice antihélice por vuestros valles y montes,
sublevados contra su regalado pienso de runas los ani-

males de hielo —el oso negro el zorro azul— se mandan
a cambiar, canciones.

Voum rooh oh
voum rooh oh
a encantar a las serpientes a conjurar a los muertos
voum rooh oh
a contener la lluvia a contrariar
la marejada alta
voum rooh oh
a impedir que gire la sombra
voum rooh oh que mis cielos
se rasguen

—ya en un camino, niño, masticando una raíz de caña
de azúcar

—hombre al que arrastran por un camino sangriento con
una cuerda al cuello

—de pie en medio de un inmenso circo mi frente negra
coronada de manzanas espinosas

voum rooh
el convertirse del arroyo en un rugido de bestia herida
que aviva la sal
de qué tempestad el río del mediodía ahondando sus
cicatrices.

voum rooh
volar
más alto que el calofrío más alto que las brujas hacia
otras estrellas
exaltación feroz de bosques y montañas desarraigados a
la hora en que nadie lo piensa
las islas amarradas por mil años

voum rooh oh
porque vuelve el tiempo prometido
y el pájaro que sabía mi nombre
y la mujer que tenía mil nombres
de fuente de sol de lágrimas
y sus cabellos de alevino
y sus pasos mis climas
y sus ojos mis estaciones
y los días sin mácula
y las noches sin ofensa
y las estrellas de confidencia
y el viento de connivencia

pero ¿quién voltea mi voz? ¿quién despelleja mi voz? In-
crustándome en la garganta mil garfios de bambú. Mil
púas de erizo. Eres tú sucio cabo del mundo. Sucio cabo
del amanecer. Eres tú sucio odio. Eres tú peso del insulto
de cien años de golpes de látigo. Eres tú centenar de años
de mi paciencia, cien años de los trabajos que me he
tomado, lo justo para no morir
rooh oh

Cantamos las flores venenosas en las praderas furibundas;
los cielos de amor cortados de embolia; las mañanas epi-
lépticas; el blanco abrazo de las arenas abisales, el des-
cendimiento de las noches fulminadas de olores salvajes.

¿Qué hacer?

Es preciso comenzar.

Comenzar, ¿qué?

La única cosa en el mundo que valga la pena comenzar:
El fin del mundo rayos.

Bagazo

oh bagazo del espantoso otoño

en que brotan el acero nuevo y el hormigón vivaz

bagazo oh bagazo

en que el aire se enmohece en grandes planchas
de maldita alegría

en que el agua saniosa acuchilla las grandes mejillas
solares

te odio

el molino lento tritura la caña

el buey demasiado lento no se puede tragar el molino.

Los pies desnudos se plantan en el asfalto

el asfalto demasiado dulce no alumbra como a un pinar
la floresta de pies desnudos

la verdad es como para no comprender nada de todo ello

Aún puede verse el madrás en la cintura de las mujeres
anillos en sus orejas sonrisas en sus bocas niñas en sus
pechos y para qué seguir:

BASTA YA DE ESTE ESCANDALO

Pues he allí a los caballeros del Apocalipsis.

Pues he allí sin pompa a los empresarios de pompas
fúnebres

sin juicio a los hombres del juicio final.

En vano maduráis en la tibieza de vuestras gargantas
veinte veces

la misma pobre consolación pues somos masculladores de
palabras.

Palabras cuando manoseamos las barriadas del mundo,
cuando desposamos continentes en delirio, cuando for-
zamos puertas humeantes, palabras ah sí, ¿palabras? pero
palabras de sangre fresca, palabras que son marejadas
altas y erisipelas y paludismos y lavas y fuego de tamojales
y llamaradas de carne y llamaradas de ciudades...

Sabedlo bien:

No juego nunca como no sea al año mil no juego nunca
como no sea al Gran Miedo.

Reconciliaos conmigo. Yo no me reconcilio con vosotros.

Se ve a veces cómo con un gran gesto del cerebro atrapo
una nube demasiado roja o una caricia de lluvia, o un
preludio del viento,
no os tranquilicéis desafortadamente:

Yo fuerzo la membrana vitelina que me separa de mí
mismo.

Yo fuerzo las grandes aguas que me ciñen de sangre.
Soy nada menos que yo quien me conserva mi lugar en
el último tren
de la última ola de la última alta marea.

Soy nada menos que yo
quien se da la lengua con la última angustia.
Soy yo nada menos que yo

quien me conserva en el absorbente
las primeras gotas de la leche virginal.

Habéis encontrado alguna vez bajo la luna, extenuado,
un gran ladrido de perro merodeador.

Me ha advertido de los iones de la luz ceniza, empero
simplemente un gran olfato y un gran (feulement) se ha
endurecido en el espesor del aire. Y habéis sido cogidas
repentinamente en una red líquida de reediciones sumarias
de alzaduras de voladores apagados, de fuego de pelotón,
de derramamientos de styrax... y habéis temblado inena-
rrablemente.

Pues nuestro infierno os cogerá del cuello.
Nuestro infierno doblegará vuestras débiles osamentas.
Vuestras gracias de urogallos nada exorcizarán.

Basta. No os habría olvidado de ningún modo.

Soy un cadáver que exulta de la orilla durmiente de sus
miembros un grito de acero inconfuso.

Vosotros
oh vosotros que os taponeáis las orejas
es a vosotros, es a vosotros a quienes hablo, por vosotros
que descuartizaréis mañana hasta las lágrimas la paz
pastante de vuestras sonrisas

por vosotros que una mañana hacinaréis mis palabras en
vuestras alforjas y tomaréis a la hora en que duermen
los niños del miedo

el camino oblicuo de las fugas y de los monstruos.

Al morir el alba —que saca sus pequeñas lenguas y lame
con aplicación cada fruta y cada minuto— el otoño veo
como atraviesan cada poro del aire anguilas que son
peces volantes muy violentos
a través de un fumadero de ventanas y de una vaharada
de encajes de los pájaros que hablan deshaciendo su chaleco
escarlata.

Luego la luz como efebo. Luego el Negro como toro.
Guerreros. Ellos intercambian una larga mirada de amantes
breves y luego se matan a un último pase de la muleta.

Y ahora un último «Diantre»:
al sol (no basta con emborrachar mi cabeza demasiado
firme)
a la noche de blanca harina con las posturas de oro
de luciérnagas imprecisas
a la cabellera que tiembla en lo más alto del acantilado,
el viento salta en inconstantes caballerías saladas
bien leo en mi pulso que el exotismo no es una prebenda
para mí.

Al salir de Europa toda revulsiva en gritos
las corrientes silenciosas de la desesperanza,
al salir de Europa, que medrosa
se recobra y orgullosa se
sobreestima,
quiero este bello egoísmo que se aventura
y mi labor me rememora una parca implacable.

¡Cuánta sangre en mi memoria! Hay lagunas en mi
memoria. Están cubiertas de cabezas de muertos. No

están cubiertas de nenúfares. En mi memoria hay lagunas.
No hay ropas de mujeres extendidas en sus riberas.
Mi memoria está rodeada de sangre.
¡Mi memoria tiene un cinto de cadáveres!

Y metralla de barriles de ron rociando
genialmente nuestras rebeldías innobles, éxtasis de ojos
dulces
de haber bebido la libertad feroz
(los negros —son— todos— iguales— lo digo— yo
los vicios— todos— los— vicios, os— digo— que—
el— olor— del— negro— hace— crecer— la— caña
acordaos— del— viejo— refrán:
apalea— a— un— negro— es— alimentarlo).

Alrededor de los rockings-chairs meditando la voluptuosidad de los azotes...

Me vuelvo potro sin amansar.
¡O bien sencillamente tal como nos quieren!
Alegremente obscenos, muy chulos de jazz en sus excesos de tedio.
Conozco el tracking, el Lindy Hop y las maracas.
Para las buenas bocas la sordina de nuestras quejas envueltas en úa-úa. Esperad...
Todo está en orden. Mi ángel bueno rumia el neón. Me trago las varillas. Mi dignidad se revuelca en los vómitos...

Sol, Angel Sol, Angel rizado de Sol.
¡De un brinco más allá del nadar verdoso y suave de las aguas de la abyección!

Pero me dirigí al brujo malo. En esta tierra exorcizada, suelta a la deriva de su preciosa intención maléfica, esta voz grita lentamente enronquecida, inútilmente enronquecida, y sólo existe el estiércol acumulado de nuestras mentiras que no responden.

¡Qué locura la pirueta maravillosa que por encima de la bajeza yo soñé!
¡Pardiez! los Blancos son grandes guerreros
¡Hosannah al amo y al castra-negros!
¡Victoria! ¡Victoria! ¡Os digo: están contentos los vencidos!
¡Alegres pestilencias y cantares de cieno!

Por una inesperada y bienhechora revolución interior, honro al presente mis repulsivas fealdades.

Por San Juan Bautista, en cuanto las primeras sombras caen sobre el pueblo de Gros Morne, se reúnen por ciento los chalanos para cambiar sus caballos en la calle «DE PROFUNDIS», cuyo nombre, al menos tiene la franqueza de advertirnos el ataque de los bajos fondos de la Muerte. Y es de la Muerte verdaderamente, de sus mil formas mezquinas y locales (avasallamiento a la redonda de las destilerías, hambre insaciable de yerba de Paral) de donde surge a la vida abierta y grande la sorprendente caballería de rocines impetuosos ¡Y qué galopar! ¡qué sincero orinar! ¡Qué estiércol maravilloso! «Hermoso caballo difícil en el picadero» —«Una altiva yegua sensible a la espuela»— «Un intrépido potro lindamente proporcionado».

Y el malicioso compadre, atravesado el chaleco por una orgullosa cadena de reloj va a la región de los senos

de sarna. Era un obrero incansable, la Miseria trabajando en algún cartucho horripilante. Se veía muy bien cómo el pulgar industrioso y malévolo había modelado el bulto de la frente, agujereando la nariz en dos túneles paralelos e inquietantes, alargado desmesuradamente el belfo y caricaturesca obra maestra, había cepillado, pulido, barnizado la oreja más diminuta y graciosa de la creación.

Era un negro desgarbado, sin ritmo ni medida.

Un negro con una voz brumosa de alcohol y de miseria. Un negro que movía los ojos en una lasitud sanguinolenta.

Un negro sin pudor los dedos de sus pies crujiendo hediondos en el fondo del cubilete entreabierto de sus zapatos.

La Miseria, no puede decirse otra cosa, se había esforzado en acabarlo.

Había ahondado la órbita de sus ojos, se los había cubierto con una pasta de polvo mezclada de legañas.

Había estirado el espacio vacío entre el sólido encaje de la mandíbula y los pómulos de la vieja y deslustrada mejilla. Encima había plantado las estacas pequeñas y lucientes de una barba de varios días. Le había enfermado el corazón y encorvado la espalda.

El todo representaba perfectamente un negro repugnante, un negro gruñón, un negro melancólico, un escombros de negro que unía las manos en plegaria sobre un bastón nudoso. Un negro enterrado en un viejo chaleco raído. Un negro cómico y feo; las mujeres a mi espalda reían al mirarle.

Me volví hacia ellas y mis ojos proclamaban que yo no tenía nada en común con este mono.

Era COMICO Y FEO

COMICO Y FEO ciertamente,

Alboreé una sonrisa de complicidad.

¡Hallé de nuevo mi cobardía!

Saludo los siglos que sostienen mis derechos cívicos, y mi sangre aminorada.

¡Qué falso mi heroísmo!

Esta ciudad es de mi talla.

Y mi alma tendida como esta ciudad, en la roña y en el cieno tendida.

Esta ciudad, mi faz de fango.

El agua del bautismo en mi frente se seca.

Reclamo para mi rostro la brillante lisonja de un escupitajo...

Entonces, pues somos los que somos, sea nuestro el ímpetu viril,

la rodilla vencedora, las llanuras de grandes terrones del porvenir.

Vaya, prefiero confesar que deliré generosamente.

Mi corazón en mi cerebro, como una rótula ebria.

Mi estrella ahora, el fúnebre menfenil.

Y sobre este sueño antiguo mis crueldades de caníbal.

Las balas en la boca son saliva espesa

nuestro corazón estalla de cotidianas bajezas

los continentes rompen la débil amarra de los istmos,

saltan las tierras siguiendo la fatal división de las corrientes,

y el morne, que retiene sus gritos dentro de sí mismo desde hace siglos.

es a su vez quien acuartela el silencio

nuestros miembros vanamente desunidos
por los más refinados suplicios,
y la vida brotando impetuosa de este estercolero
—¡como el corrosal imprevisto de la descomposición de
los frutos del árbol del pan!

Sobre este sueño viejo en mí, mis crueldades de caníbal.

Me escondía tras una vanidad estúpida,
me llamaba el destino y yo me ocultaba
y, he aquí el hombre por tierra derribado. Su muy frágil
defensa dispersa.

Pisoteadas sus máximas sagradas, su declamar pedantesco
por cada herida
devolviendo el viento.

He aquí el hombre en tierra derribado
y su alma está como desnuda
y el destino triunfa al contemplar
revolviéndose en el ciénago ancestral esta alma que lo
desafiaba.

Digo que así está bien.

Mi espalda hará estallar victoriosamente la calasia de
las fibras.

De gratitud adornaré mi obsequiosidad natural.

Aumentará un tanto mi entusiasmo la charlatanería ga-
lonada de plata del calesero de la Habana, zambo lírico,
alcahuete de los esplendores de la servidumbre.

Digo que está bien así.

Tibio amanecer de calor y de temores ancestrales

ahora tiemblo en el común temblor que nuestra sangre
dócil

canta en la madrépora.

¡Y estos renaçaujos nacidos en mí de mi ascendencia
prodigiosa!

los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula
los que no han sabido domeñar ni el vapor ni la electricidad
los que no han explorado ni los mares ni el cielo
más sí conocen todos las reconditeces del país del
sufrimiento

los que no han conocido del viaje más que el destierro,
los que se han encorvado de tanto arrodillarse
los que fueron domesticados y bautizados
los que fueron inoculados de bastardía
tám-tám de manos vacías,
tám-tám burlesco de traiciones tábidas.

Tibio amanecer de ardores y miedos ancestrales
a la mar mis riquezas peregrinas
a la mar falsedades auténticas.

¿Más qué extraño orgullo súbitamente me ilumina?

viene el colibrí

viene el gavilán

viene la fractura del horizonte

viene el cinocéfalo

viene el loto portador del mundo

viene una insurrección perlera de delfines
rompiendo la caracola del mar
viene un buceo de islas
viene la desaparición de los días de carne
muerta de la cal viva de los rapaces
vienen los ovarios del agua en que el futuro
agita su cabezuela
vienen los lobos que ramonean en los orificios salvajes
del cuerpo a la hora en que en el albergue eclíptico se
encuentran mi luna y tu sol.

Hay las ratas que según se oye se agitan en la vagina
de mi vecina
hay en el hueco de mi campanilla un bañil de jabalíes
hay mi sexo que es un pescado en fermentación hacia
los ribazos de polen
hay tus ojos que son bajo la piedra gris del día un
conglomerado estremecido de coccinelas
hay la mirada del desorden esta golondrina de menta
y de retamo que se deshace para renacer para siempre
en la alta marea de la luz.
Calma y acuna oh mi palabra al niño que no sabe que
siempre será preciso rehacer el mapa de la primavera
las hierbas armonizarán para el rebaño
dulce embarcación de la esperanza
el largo gesto de alcohol del oleaje
las estrellas del engaste de su anillo nunca visto
cortarán los tubos del órgano de vidrio del día
luego esparcerán sobre la rica extremidad de mi fatiga
rascamoños
(corianthes)

y quieres tú astro de tus luminosos fundamentos arrancar
lemúrido de la esperma insondable del hombre
la forma no osada
de la que el vientre tembloroso de la mujer
es portador como de un mineral.
¡Oh! luz amiga
¡oh! fresca fuente de luz
los que no inventaron ni la pólvora ni la brújula
los que jamás supieron domeñar el vapor y la electricidad
los que no exploraron los mares ni el cielo
mas sin ellos la tierra no sería la tierra
corcova tanto más benéfica que la tierra desierta,
más que tierra
sólo donde se preserva y madura lo que tiene de más
tierra la tierra
mi negritud no es una piedra, su sordera abalanzada contra
el clamor del día,
mi negritud no es una mancha de agua muerta en el ojo
muerto de la tierra
mi negritud no es una torre ni una catedral

se hunde en la carne roja del suelo
se hunde en la carne ardiente del cielo
perfora la postración opaca con su paciencia recta.

¡Eia por el Kailcedrato real!
¡Eia por los que jamás inventaron nada
por los que jamás han explorado nada
por los que jamás han domeñado nada!
mas se abandonan sorprendidos a la esencia de todas
las cosas

ignorando la superficie, poseídos por el movimiento
de todas las cosas.

Despreocupados de dominar, pero jugando el juego del
mundo

abiertos los poros a todos los vientos del mundo
aire fraternal de todos los soplos del mundo
lechos sin acequias de todas las aguas del mundo
chispas de fuego sagrado del mundo
¡carne de la carne del mundo palpitando con el mismo
palpitar del mundo!

Tibio amanecer de virtudes ancestrales.

¡Sangre! ¡Sangre! ¡toda nuestra sangre emocionada por
el corazón macho del sol!

los que saben de la feminidad de la luna, la del cuerpo
de aceite,

la exaltación reconciliada del antílope y la estrella
aquéllos, cuya supervivencia avanza en la germinación
de la yerba.

¡Eia círculo perfecto del mundo y cerrada concordancia!

Escuchad al mundo blanco

horriblemente cansado de su esfuerzo inmenso
sus articulaciones rebeldes crujir bajo las estrellas duras
su rigidez de acero azul traspasando la carne mística
escuchad sus victorias proditorias pregonar sus derrotas
escuchad en los coartadas grandiosas sus míseros tropiezos.
Piedad para nuestros vencedores omniscientes e ingenuos.
Eia para los que jamás inventaron nada
los que jamás exploraron
jamás domeñaron.

Eia por la alegría.

Eia por el amor.

Eia por el dolor reencarnado en lo peor de las lágrimas.

He aquí, al fin de este amanecer, mi plegaria viril.

No escucho las risas ni los gritos, fijos los ojos en esta
ciudad que profetizo, bella,

dadme el valor del mártir

dadme la fe salvaje del hechicero

dad a mis manos poder para modelar

dad a mi alma el temple de la espada,

no me ocultó. Haced de mi cabeza una cabeza de proa
y de mí, corazón mío, no hagáis ni un padre ni un hermano
ni un hijo si no el padre, el hermano, el hijo,
no un marido, hacedme el amante de este pueblo único.

Hacedme rebelde a toda vanidad, pero dócil a su genio
como el puño al extremo del brazo.

Hacedme comisario de su sangre

hacedme el depositario de sus resentimientos

haced de mí un hombre de determinación

haced de mí un hombre de iniciación

haced de mí un hombre de recogimiento

pero haced también de mí un sembrador

haced de mí el ejecutor de estas altas obras

ha llegado el tiempo de ceñirse la cintura como un valiente.

Mas preservadme, mi corazón, de todo odio,

no hagáis de mí este hombre de odio para quien sólo
abrigo odio

pues para acantonarme en esta única raza

conocéis sin embargo mi amor católico
sabéis que no es el odio a otras razas
lo que me hace ser el labrador de esta única raza
lo que quiero
es por el hambre universal
es por la sed universal

deklaradla libre al fin

dad de su cerrada intimidad
la succulencia de sus frutos.
¡Ved el árbol de nuestras manos!
gira para todos, incisas las heridas en su tronco
para todos trabaja la tierra
¡embriaguez hacia las ramas de perfumada precipitación!
Mas antes de abordar a los futuros huertos
haced que los merezca en su cinturón de mar
dadme mi corazón esperando la tierra
dadme en el océano estéril
más donde acaricia la mano la promesa de la amura
dadme en este océano diverso
la obstinación de la fiera piragua
y su vigor marino.
Vedla avanzar escalando y resbalando en la corriente
pulverizada,
vedla danzar la danza sagrada ante la niebla de la ciudad
vedla resoplar en la caracola vertiginosamente
galopar en el sonido, hasta la indecisión de los cerros
y ved el prodigioso esfuerzo del remo, forzar
veinte veces el agua
encabritarse la piragua bajo la acometida de las ondas

desviarse un instante, intentar huir, mas la ruda caricia
del remo la vira,
se hunde entonces, un estremecimiento recorre el espinazo
de la ola
el mar babea y gruñe,
y la piragua, como un trineo se desliza sobre la arena.

Al fin de este amanecer mi plegaria viril:

dadme los músculos de esta barca sobre el mar enfurecido
y la alegría convincente de la caracola iracunda de las
buenas nuevas.
Mirad, no soy más que un hombre (ninguna degradación,
ningún escupitajo lo conturba)
no soy más que un hombre que acepta, abolida la cólera
(no tiene en el corazón más que un amor inmenso).
Acepto... acepto... enteramente sin reserva...
mi raza que ninguna ablución de hisopo y de lirios
mezclados podría purificar
mi raza recomida de máculas
mi raza uva madura para pies borrachos
mi reina de esputos y de lepras
mi reina de azotes y de escrófulas
mi reina de escuasmas y cloasmas
(¡oh las reinas que antes amé en los jardines primaverales
y lejanos iluminados por todas las bujías de los
castaños!)

Yo acepto, acepto
al negro fustigado que dice: «Perdón mi amo»
los veinte y nueve trallazos legales
y el calabozo de cuatro pies de alto
y el collar de hierro

el jarrete cortado a mi audacia cimarrona
y la flor de lis que fluye del hierro enrojecido sobre
la grasa de mi espalda
y la perrera de Monsieur VAULTIER MAYENCOURT
donde seis meses ladré como un perro

Y Monsieur BRAFIN

y Monsieur de FOURNIOL

y Monsieur de la MAHAUDIÈRE

y el plan

el moloso

el suicidio

la promiscuidad

el borceguí

el cepo

el caballete

el cipo

el frontal.

Y mi original geografía, también; el mapa del mundo
trazado a mi uso iluminado, no con los colores arbitrarios
de los sabios, mas según la geometría de mi sangre
derramada

y la determinación de mi biología sin ser la prisionera
de un ángulo facial, de una forma de cabello, de una
nariz suficientemente aplastada, de un tinte suficiente-
mente melanesio y la negrura, no más indicio cefálico
o plasma o soma sino medida con el compás del dolor
y el negro cada día más bajo, más cobarde, más estéril,
menos profundo, más exterior, más separado de sí mismo,
más astuto consigo mismo, menos cerca de sí mismo

yo acepto, acepto todo eso

y lejos del mar de palacios rompiendo bajo la sisigia ma-
ravillosamente, acostado, supurando sus ampollas, el cuerpo
de mi país en la desesperación de mis brazos, conmovidos
sus huesos y su sangre titubeando en sus venas como
la gota de leche vegetal en la punta herida del bulbo...
He aquí que de repente, fuerzas y vida me asaltan como
un toro y revivo a ONAN confiando su esperma a la
tierra, fecunda y la onda de vida rodea la papila del
cerro y todas sus arterias y sus venas trajinan en la sangre
nueva y respira el enorme pulmón de los ciclones y el
fuego atesorado de los volcanes y el gigantesco pulso
sísmico late ahora a la medida de un cuerpo viviente en
la fortaleza de mi abrazo.

Y ahora estamos en pie mi país y yo, al viento los ca-
bellos, mis manos pequeñas en su puño enorme y la
fuerza no está en nosotros, si no por encima de nosotros,
en una voz que perfora la noche y el oído con la agudeza
de una avispa apocalíptica. Y la voz pronuncia que
durante siglos

Europa nos ha atiborrado de mentiras

hinchado de pestilencia,

pues no es cierto que la obra del hombre ha terminado
que nada tenemos que hacer en el mundo

que somos parásitos del mundo

que basta con que marchemos al andar del mundo

mas la obra del hombre apenas ha comenzado

y al hombre le queda por conquistar toda prohibición
inmovilizada en los rincones de su fervor

y ninguna raza posee el monopolio de la belleza,
de la inteligencia, de la fuerza
y hay espacio para todos en el lugar de reunión de la
conquista
y ahora sabemos que el sol gira alrededor de nuestra tierra
iluminando la parcela que ha fijado nuestra voluntad sola,
y que toda estrella caída del cielo a la tierra queda sometida
a nuestro poder sin límites.

Tengo al presente, el sentido de la ordalía; mi país es la
«lanza de la noche» de mis ancestros Bámbaras.
La lanza se encoge y su punta huye desesperadamente
en dirección al puño y si la bañamos en la sangre de
un pollo dice que es sangre de hombre lo que su tempera-
mento necesita, grasa, hígado, corazón de hombre y no
sangre de pollo.

Y ando buscando para mi país, en vez de corazones de
dátiles, corazones de hombre que son los que hacen latir
la sangre viril para entrar en las ciudades de plata por
la gran puerta trapezoidal y mis ojos barren los kilómetros
cuadrados de mi tierra paterna y enumero las llagas con
cierta alegría y las amontoño unas sobre otras como raras
especies y la acuñación imprevista de tantas bajezas au-
menta siempre mi cuenta. Y ved aquí a los que no se
consuelan de no haber sido hechos a imagen de Dios,
sino del Diablo: los que consideran que ser negro es lo
mismo que ser empleado de segunda clase: esperando
lo mejor y con probabilidades de ascender: los que tocan
a llamada ante sí mismo, los que viven metidos en un
agujero en el fondo de la fosa que en ellos mismos llevan;
los que se envuelven en un altivo pseudo porfídico; que

le dicen a Europa: «Mirad como sé hacer zalomas al igual
que vosotros, y presentaros mi homenaje, en suma, no soy
diferente de vosotros, no le deis importancia a mi piel
oscura: el sol me ha ennegrecido».

Y hay la macarela negra, el Askarí negro, y todas las
cebras se sacuden a su manera para que caigan sus listas
en un rocío de leche fresca.

Y en medio de todo este grito ¡hurrah! mi abuelo se
muere, grito ¡hurrah!

la vieja negritud progresivamente se torna cadavérica.

No hay por qué decir: era un buen negro.

Los blancos dicen que era un buen negro, un negro
verdaderamente bueno,

el buen negro de su buen amo.

Yo grito ¡hurrah!

Era un negro muy bueno.

La miseria le había herido pecho y espalda; habían em-
butido en su pobre cerebro que sobre él pesaba una fata-
lidad que no era posible acogotar, que no tenía poder
sobre su propio destino; que un Señor malvado, había
escrito para la eternidad leyes de interdicción en la natu-
raleza de su pelvis; y que era un buen negro; y debía de
contentarse honradamente con ser el negro bueno; creer
honradamente en su indignidad, sin la curiosidad perversa
de verificar jamás los fatídicos jeroglíficos.

Era un negro muy bueno

y nunca se le ocurrió que podía labrar, cavar, cortar
cualquier otra cosa que no fuese verdaderamente la caña
insípida.

Era un negro muy bueno.
Le arrojaban piedras, pedazos de hierro, cascos de botellas,
pero ni las piedras, ni los hierros, ni las botellas...

¡Oh, quietos años de Dios, sobre esta protuberancia
terráquea!

Y el látigo disputaba al zumbido de las moscas el rocío
azucarado de nuestras llagas.

Grito ¡hurrah! La vieja negritud progresivamente se
cadaveriza
el horizonte se desvanece, retrocede y se ensancha
y he aquí entre las nubes despedazadas el fulgor de
un signo
el negrero revienta por todas partes... Su vientre se
convulsiona y resuena...
¡La espantosa tenia de su cargamento roe los intestinos
fétidos del extraño infante de los mares!

Y ni la alegría de las velas henchidas como un bolsillo
repleto de doblones,
ni las jugarretas con que se burla la idiotez peligrosa de
las fragatas policíacas, le impiden oír la amenaza de sus
gruñidos intestinos.
En vano por distraerse el capitán cuelga del palo mayor
al más chillón de sus negros, o lo echa al mar, o lo aban-
dona al apetito de los molosos.
La negrada oliente a cebolla frita encuentra en su sangre
derramada el sabor amargo de la libertad.

Está de pie la negrada

la negrada sentada,
inesperadamente de pie
de pie en la cala
de pie en los camarotes
de pie en el puente,
de pie en el viento
de pie bajo el sol
de pie en la sangre
de pie

y

libre

de pie y no pobre loca en su libertad y su
miseria marítima flotando a la deriva perfecta
y hela aquí:
inesperadamente de pie
de pie en las jarcias
de pie en la barra
de pie en la brújula
de pie en el mapa
de pie bajo las estrellas

de pie

y

libre

y el navío lustral avanza impávido sobre las aguas
desplomadas y ahora caen
y ahora se pudren nuestras borlas de ignominia.

por el mar resonante del mediodía
por el sol proliferante de medianoche
escucha gavilán tú que tienes las llaves del
oriente

por el día desarmado
por el surtidor de piedra de la lluvia
escucha escucha tú que velas sobre el occidente

escucha perro blanco del norte, serpiente negra del
mediodía

que termináis el cinturón del cielo
hay aún un mar que atravesar
oh aún un mar que atravesar
para que yo invente mis pulmones
para que el príncipe se calle
para que la reina me bese
aún un viejo que asesinar
un loco que liberar
para que mi alma (brille) ladre (brille)
ladre ladre ladre
mi alma ha ha ha
y que ulule la lechuza mi bello ángel curioso
¿El maestro de risas? Soy yo
¿El maestro del silencio formidable? Soy yo
¿El maestro de la esperanza y de la desesperación?
¿El maestro de la pereza? ¿El maestro de las danzas?
Soy yo

Y por éste, Señor de los dientes blancos, los hombres de
cuello frágil
recibe y percibe fatal calma triangular.

para mis danzas
mis danzas de negro malo
la danza rompe-argolla
la danza salta-prisión

la danza es—bello—y—bueno—y—legítimo—ser—
negro—.

para mí
mis danzas y que salte el Sol en la raqueta de mis
manos.

Mas no, el Sol desigual ya no me basta
enróscate—viento, en mi nuevo crecimiento
pósate en mis dedos mesurados.

Te entrego mi conciencia y su ritmo de carne.

Te entrego los fuegos en que chispea mi flaqueza.

Te entrego el chain-gang.

Te entrego el pantano.

Te entrego al «in-tourist» del circuito triangular.

Viento devora.

Te entrego mis palabras abruptas.

Devora y enróscate en mí.

Enróscate y abrázame con un estremecimiento más basto.

Abrázame hasta abrazarnos furiosos los dos.

Abraza, ABRACEMONOS.

Más mordiéndonos igualmente.

¡Hasta la sangre de nuestra sangre mordida!

Abrázame, mi pureza no se une más que a tu pureza,

¡Abrázame pues!

Como un campo de justos filaos
de noche

nuestra pureza multicolor.

Y átame, átame sin remordimientos

átame con tus grandes brazos de arcilla luminosa

liga mi negra vibración al ombligo
del mundo.

Lígame áspera fraternidad.

Y luego estrangulándome con tu lazo de estrellas

sube, Paloma

sube

sube

sube.

Te sigo impresa en mi ancestral córnea blanca.

Sube lamedor de cielo.

Y en la gran cavidad negra donde quise ahogarme.

La otra luna, allí quiero pescar ahora

¡la lengua maléfica de la noche en su cristalización
inmóvil!

LAS ARMAS MILAGROSAS

HARLEM RENAISSANCE VOICES FROM THE HARLEM
RENAISSANCE **VOICES** FROM THE HARLEM RENAISSANCE
VOICES **FROM THE** HARLEM RENAISSANCE VOICES
OF THE **HARLEM** RENAISSANCE VOICES FROM THE
HARLEM **RENAISSANCE** VOICES FROM THE HARLE
RENAISSANCE VOICES FROM THE HARLEM RENAISSANCE

Edited by

NATHAN IRVIN HUGGINS

NEW YORK

OXFORD UNIVERSITY PRESS

1976

For Howard Thurman

Copyrights and Acknowledgments:

Gwendolyn Bennett: "To a Dark Girl" and "Hatred" from *The Book of American Negro Poetry*, second edition, ed. James Weldon Johnson (New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1931). "Wedding Day," from *Harlem*, Vol. I (November, 1928).

Arna Bontemps: "A Black Man Talks of Reaping" from *Personals*, copyright © 1963 by Arna Bontemps; "Barrel Staves" from *Challenge*, Vol. I (March, 1934), copyright 1934 by Arna Bontemps; reprinted by permission of Harold Ober Associates Incorporated.

Sterling Brown: "Odyssey of Big Boy" and "Remembering Nat Turner"; reprinted by permission of the author.

Richard Bruce: "Smoke, Lilies and Jade" from *Fire* (November, 1926).

Countee Cullen: From *On These I Stand*: "To John Keats, Poet, at Springtime," "Heritage," "Tableau," "Saturday's Child," "For a Poet," "Yet Do I Marvel," "Black Magdalen," "Simon the Cyrenian Speaks," "Incident," "She of the Dancing Feet Sings," "From the Dark Tower," copyright 1925 by Harper & Row, Publishers, and renewed 1953 by Ida M. Cullen; "From the Dark Tower," copyright 1927 by Harper & Row, Publishers, and renewed 1955 by Ida M. Cullen; "Fruit of the Flower," copyright 1924 by Harper & Row, Publishers, and renewed 1952 by Harper & Row, Publishers, and renewed 1955 by Ida M. Cullen; "Harlem Wine" from *Color*, copyright 1925 by Harper & Row, Publishers, and renewed 1953 by Ida M. Cullen; reprinted by permission of the publisher.

Nancy Cunard: "Harlem Reviewed" from *Negro: An Anthology*, ed. Nancy Cunard and Hugh Ford (New York, 1935); reprinted by permission of Frederick Ungar Publishing Co., Inc.

Waring Cuney: "Conception" from *The Book of American Negro Poetry*, second edition, ed. James Weldon Johnson (New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1931).

Tom Davin: "Conversation with James P. Johnson," originally published in *Jazz Review* (1955) and reprinted in *Jazz Panorama*, ed. Martin Williams (New York, Macmillan Publishing Co., 1964).

W. E. B. DuBois: "On Being Black" from *The New Republic* (February, 1920); reprinted by permission of Mrs. Shirley Graham DuBois. From *Crisis*: "African Diary" (Editorial, Vol. XXVII, 1924) and "Race Pride" (Vol. XIX, 1920); reprinted by permission of Crisis Publishing Company. "A Negro Nation Within the Nation" from *Current History*, Vol. XLII (June, 1935); reprinted by permission of *Current History*, Inc.

to, heard the chug, chug, of the engines below and the half-audible conversation drifting from the fo'c's'ls, heard the sea lapping at the sides of the ship. Then I got up and went to bed.

DANSE AFRICAINE

LANGSTON HUGHES

The low beating of the tom-toms,
The slow beating of the tom-toms,

Low . . . slow

Slow . . . low—

Stirs your blood.

Dance!

A night-veiled girl

Whirls softly into a

Circle of light.

Whirls softly . . . slowly,

Like a wisp of smoke around the fire—

And the tom-toms beat,

And the tom-toms beat,

And the low beating of the tom-toms

Stirs your blood.

NEGRO

LANGSTON HUGHES

I am a Negro:

Black as the night is black,

Black like the depths of my Africa.

I've been a slave:

Caesar told me to keep his door-steps clean.

I brushed the boots of Washington.

I've been a worker:

Under my hand the pyramids arose.

I made mortar for the Woolworth Building.

I've been a singer:

All the way from Africa to Georgia

I carried my sorrow songs.

I made ragtime.

I've been a victim:

The Belgians cut off my hands in the Congo.
They lynch me still in Mississippi.

I am a Negro:

Black as the night is black,
Black like the depths of my Africa.

CROSS

LANGSTON HUGHES

My old man's a white old man
And my old mother's black.
If ever I cursed my white old man
I take my curses back.

If ever I cursed my black old mother
And wished she were in hell,
I'm sorry for that evil wish
And now I wish her well.

My old man died in a fine big house.
My ma died in a shack.
I wonder where I'm gonna die,
Being neither white nor black?

I TOO SING AMERICA

LANGSTON HUGHES

I, too, sing America

I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,

"Eat in the kitchen,"
Then.

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed—

I, too, am America.

THE NEGRO SPEAKS OF RIVERS

LANGSTON HUGHES

I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human
blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like rivers.

FROM
BANJO
CLAUDE MCKAY

V "Jelly Roll"

Shake That Thing. The opening of the Café African by a Senegalese had brought all the joy-lovers of darkest color together to shake that thing. Never was there such a big black-throated guzzling of red wine, white wine, and close, indiscriminate jazzing of all the Negroes of Marseilles.

For the Negro-Negroid population of the town divides sharply into groups. The Martiniquans and Guadeloupans, regarding themselves as constituting the dark flower of all Marianne's blacks, make a little aristocracy of themselves. The Madagascans with their cousins from the little dots of islands

THE NEGRO DIGS UP HIS PAST

ARTHUR A. SCHOMBURG

The American Negro must remake his past in order to make his future. Though it is orthodox to think of America as the one country where it is unnecessary to have a past, what is a luxury for the nation as a whole becomes a prime social necessity for the Negro. For him, a group tradition must supply compensation for persecution, and pride of race the antidote for prejudice. History must restore what slavery took away, for it is the social damage of slavery that the present generations must repair and offset. So among the rising democratic millions we find the Negro thinking more collectively, more retrospectively than the rest, and apt, out of the very pressure of the present, to become the most enthusiastic antiquarian of them all.

Vindicating evidences of individual achievement have as a matter of fact been gathered and treasured for over a century: Abbé Grégoire's liberal-minded book on Negro notables in 1808 was the pioneer effort; it has been followed at intervals by less-known and often less-discriminating compendiums of exceptional men and women of African stock. But this sort of thing was on the whole pathetically over-corrective, ridiculously over-laudatory; it was apologetics turned into biography. A true historical sense develops slowly and with difficulty under such circumstances. But to-day, even if for the ultimate purpose of group justification, history has become less a matter of argument and more a matter of record. There is the definite desire and determination to have a history, well-documented, widely known at least within race circles, and administered as a stimulating and inspiring tradition for the coming generations.

Gradually, as the study of the Negro's past has come out of the vagaries of rhetoric and propaganda and become systematic and scientific, three outstanding conclusions have been established:

First, that the Negro has been, throughout the centuries of controversy, an active collaborator, and often a pioneer, in the struggle for his own freedom and advancement. This is true to a degree which makes it the more surprising that it has not been recognized earlier.

Second, that by virtue of their being regarded as something "exceptional," even by friends and well-wishers, Negroes of attainment and genius have been unfairly disassociated from the group, and group credit lost accordingly.

Third, that the remote racial origins of the Negro, far from being what the race and the world have been given to understand, offer a record of credible group achievement, when scientifically viewed, and more important still, that they are of vital general interest because of their bearing upon the beginnings and early development of culture.

With such crucial truths to document and establish, an ounce of fact is worth a pound of controversy. So the Negro historian to-day digs under the spot where his predecessor stood and argued. Not long ago, the Public

Library of Harlem housed a special exhibition of books, pamphlets, prints and old engravings, that simply said, to skeptic and believer alike, to scholar and school-child, to proud black and astonished white, "Here is the evidence." Assembled from the rapidly growing collections of the leading Negro book-collectors and research societies, there were in these cases, materials not only for the first true writing of Negro history, but for the rewriting of many important paragraphs of our common American history. Slow though it be, historical truth is no exception to the proverb.

Here among the rarities of early Negro Americana was Jupiter Hammon's "Address to the Negroes of the State of New York," edition of 1787, with the first American Negro poet's famous: "If we should ever get to Heaven, we shall find nobody to reproach us for being black, or for being slaves." Here was Phyllis Wheatley's MSS. poem of 1767, addressed to the students of Harvard, her spirited encomiums upon George Washington and the Revolutionary Cause, and John Marrant's St. John's Day eulogy to the "Brothers of African Lodge, No. 459," delivered at Boston in 1784. Here, too, were Lemuel Haynes' Vermont commentaries on the American Revolution and his learned sermons to his white congregation in Rutland, Vermont, and the sermons of the year 1808 by the Rev. Absalom Jones of St. Thomas Church, Philadelphia, and Peter Williams of St. Philip's, New York, pioneer Episcopal rectors who spoke out in daring and influential ways on the Abolition of the Slave Trade. Such things and many others are more than mere items of curiosity: they educate any receptive mind.

Reinforcing these were still rarer items of Africana and foreign Negro interest, the volumes of Juan Latino, the best Latinist of Spain in the reign of Philip V, incumbent of the chair of Poetry at the University of Granada, and author of Poems printed in Granada, 1573, and a book on the Escorial, published 1576; the Latin and Dutch treatises of Jacobus Eliza Capitein, a native of West Coast Africa and graduate of the University of Leyden; Gustavus Vassa's celebrated autobiography that supplied so much of the evidence in 1796 for Granville Sharpe's attack on slavery in the British colonies, Julien Raymond's Paris exposé of the disabilities of the free people of color in the then (1791) French colony of Hayti, and Baron de Vastey's *Cry of the Fatherland*, the famous polemic by the secretary of Christophe that precipitated the Haytian struggle for independence. The cumulative effect of such evidences of scholarship and moral prowess is too weighty to be dismissed as exceptional.

But weightier surely than any evidence of individual talent and scholarship could ever be, is the evidence of important collaboration and significant pioneer initiative in social service and reform, in the efforts toward race emancipation, colonization, and race betterment. From neglected and rust-spotted pages comes testimony to the black men and women who stood shoulder to shoulder in courage and zeal, and often on a parity of intelligence and talent, with their notable white benefactors. There was the already cited work of Vassa that aided so materially the efforts of Granville Sharpe, the record of Paul Cuffee, the Negro colonization pioneer, as-

sociated so importantly with the establishment of Sierra Leone as a British colony for the occupancy of free people of color in West Africa; the dramatic and history-making exposé of John Baptist Phillips, African graduate of Edinburgh, who compelled, through Lord Bathurst, in 1824, the enforcement of the articles of capitulation guaranteeing freedom to the blacks of Trinidad. There is the record of the pioneer colonization project of Rev. Daniel Coker in conducting a voyage of ninety expatriates to West Africa in 1820, of the missionary efforts of Samuel Crowther in Sierra Leone, first Anglican bishop of his diocese, and that of the work of John Russwurm, a leader in the work and foundation of the American Colonization Society.

When we consider the facts, certain chapters of American history will have to be reopened. Just as black men were influential factors in the campaign against the slave trade, so they were among the earliest instigators of the abolition movement. Indeed, there was a dangerous calm between the agitation for the suppression of the slave trade and the beginning of the campaign for emancipation. During that interval colored men were very influential in arousing the attention of public men who in turn aroused the conscience of the country. Continuously between 1808 and 1845, men like Prince Saunders, Peter Williams, Absalom Jones, Nathaniel Paul, and Bishops Varick and Richard Allen, the founders of the two wings of African Methodism, spoke out with force and initiative and men like Denmark Vesey (1822), David Walker (1828), and Nat Turner (1831) advocated and organized schemes for direct action. This culminated in the generally ignored but important conventions of Free People of Color in New York, Philadelphia, and other centers, whose platforms and efforts are to the Negro of as great significance as the nationally cherished memories of Faneuil and Independence Halls. Then with Abolition comes the better-documented and more recognized collaboration of Samuel R. Ward, William Wells Brown, Henry Highland Garnett, Martin Delaney, Harriet Tubman, Sojourner Truth, and Frederick Douglass, with their great colleagues, Tappan, Phillips, Sumner, Mott, Stowe and Garrison.

But even this latter group who came within the limelight of national and international notice, and thus into open comparison with the best minds of their generation, the public too often regards as a group of inspired illiterates, eloquent echoes of their abolitionist sponsors. For a true estimate of their ability and scholarship, however, one must go with the antiquarian to the files of the *Anglo-African Magazine*, where page by page comparisons may be made. Their writings show Douglass, McCune Smith, Wells Brown, Delaney, Wilmot Blyden, and Alexander Crummell to have been as scholarly and versatile as any of the noted publicists with whom they were associated. All of them labored internationally in the cause of their fellows; to Scotland, England, France, Germany, and Africa, they carried their brilliant offensive of debate and propaganda, and with this came instance upon instance of signal foreign recognition, from academic, scientific, public and official sources. Delaney's *Principia of Ethnology* won public reception from learned societies, Pennington's discourses an honorary doctorate from Hei-

delberg, Wells Brown's three-year mission the entrée to the salons of London and Paris, and Douglass' tours, receptions second only to Henry Ward Beecher's.

After this great era of public interest and discussion, it was Alexander Crummell, who, with the reaction already setting in, first organized Negro brains defensively through the founding of the American Negro Academy in 1874 at Washington. A New York boy whose zeal for education had suffered a rude shock when refused admission to the Episcopal Seminary by Bishop Onderdonk, he had been befriended by John Jay and sent to Cambridge University, England, for his education and ordination. On his return, he was beset with the idea of promoting race scholarship, and the Academy was the final result. It has continued ever since to be one of the bulwarks of our intellectual life, though unfortunately its members have had to spend too much of their energy and effort answering detractors and disproving popular fallacies. Only gradually have the men of this group been able to work toward pure scholarship. Taking a slightly different start, the Negro Society for Historical Research was later organized in New York, and has succeeded in stimulating the collection from all parts of the world of books and documents dealing with the Negro. It has also brought together for the first time cooperatively in a single society African, West Indian, and Afro-American scholars. Direct offshoots of this same effort are the extensive private collections of Henry P. Slaughter of Washington, the Rev. Charles D. Martin of Harlem, of Arthur Schomburg of Brooklyn, and of the late John E. Bruce, who was the enthusiastic and far-seeing pioneer of this movement. Finally, and more recently, the Association for the Study of Negro Life and History has extended these efforts into a scientific research project of great achievement and promise. Under the direction of Dr. Carter G. Woodson, it has continuously maintained, for nine years, the publication of the learned quarterly, *The Journal of Negro History*, and with the assistance and recognition of two large educational foundations has maintained research and published valuable monographs in Negro history. Almost keeping pace with the work of scholarship has been the effort to popularize the results, and to place before Negro youth in the schools the true story of race vicissitude, struggle and accomplishment. So that quite largely now the ambition of Negro youth can be nourished on its own milk.

Such work is a far cry from the puerile controversy and petty braggadocio with which the effort for race history first started. But a general, as well as a racial, lesson has been learned. We seem lately to have come at last to realize what the truly scientific attitude requires, and to see that the race issue has been a plague on both our historical houses, and that history cannot be properly written with either bias or counterbias. The blatant Caucasian racist with his theories and assumptions of race superiority and dominance has in turn bred his Ethiopian counterpart—the rash and rabid amateur who has glibly tried to prove half of the world's geniuses to have been Negroes and to trace the pedigree of nineteenth-century Americans from the Queen

of Sheba. But fortunately to-day there is on both sides of a really common cause less of the sand of controversy and more of the dust of digging.

Of course, a racial motive remains—legitimately compatible with scientific method and aim. The work our race students now regard as important, they undertake very naturally to overcome in part certain handicaps of disparagement and omission too well known to particularize. But they do so not merely that we may not wrongfully be deprived of the spiritual nourishment of our cultural past, but also that the full story of human collaboration and interdependence may be told and realized. Especially is this likely to be the effect of the latest and most fascinating of all of the attempts to open up the closed Negro past, namely, the important study of African cultural origins and sources. The bigotry of civilization, which is the taproot of intellectual prejudice, begins far back and must be corrected at its source. Fundamentally, it has come about from that depreciation of Africa which has sprung up from ignorance of her true rôle and position in human history and the early development of culture. The Negro has been a man without a history because he has been considered a man without a worthy culture. But a new notion of the cultural attainment and potentialities of the African stocks has recently come about, partly through the corrective influence of the more scientific study of African institutions and early cultural history, partly through growing appreciation of the skill and beauty, and in many cases, the historical priority of the African native crafts, and finally, through the signal recognition which first in France and Germany but now very generally, the astonishing art of the African sculptures has received. Into these fascinating new vistas, with limited horizons lifting in all directions, the mind of the Negro has leapt forward faster than the slow clearings of scholarship will yet safely permit. But there is no doubt that here is a field full of the most intriguing and inspiring possibilities. Already the Negro sees himself against a reclaimed background, in a perspective that will give pride and self-respect ample scope, and make history yield for him the same values that the treasured past of any people affords.

SONG OF THE SON

JEAN TOOMER

Pour O pour that parting soul in song
O pour it in the sawdust glow of night,
Into the velvet pine-smoke air to-night,
And let the valley carry it along.
And let the valley carry it along.

O land and soil, red soil and sweet-gum tree,
So scant of grass, so profligate of pines,
Now just before an epoch's sun declines

La poesía
de
Luis Palés Matos

EDICIÓN CRÍTICA

Mercedes López-Baralt



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

TABLE OF CONTENTS

Primera edición, 1995

© 1995 Universidad de Puerto Rico

Catalogación de la Biblioteca del Congreso
Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Palés Matos, Luis.

[Poems]

La poesía de Luis Palés Matos / [edición de] Mercedes López-Baralt.

— Ed. crítica.

p. cm.

Includes bibliographical references.

ISBN 0-8477-0193-X (hard cover)

I. López-Baralt, Mercedes. II. Title.

PQ7439.P24.A6 1995

861—dc20

95-38098

CIP

Portada: José A. Peláez

Tipografía y diseño: Héctor R. Pérez

Fotografía de solapa: Luce López-Baralt

Impreso en los Estados Unidos de América
Manufactured in the United States of America

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

PO Box 23322

San Juan, Puerto Rico 00931-3322

Administración: Tel. (809) 250-0435, FAX (809) 753-9116

Dpto. de Ventas: Tel. (809) 758-8345, FAX (809) 751-8785

TRONCO

Danza negra³⁸

(en *La Democracia* 1926 no hay división estrófica)

1-2, 9-10, 17-18, 26-27, 33-34 (va entre signos de exclamación cada verso del estribillo) (*Cromos* 1927, *La Democracia* 1926, *Hostos* 1929, vs. mecanografiada 1929, *Diario de la Marina* 1930, *El Listín Diario* s/f)

3-4, 19-20, 35-36 (tucutú y tocotó sin guiones) (*La Democracia* 1926, *Diario de la Marina* 1930, *Hostos* s/f)

3 tucutú: (*Hostos* 1929)

4 tocotó... (*Hostos* 1929)

5 Tombuctú. (*Cromos* 1927, *Hostos* 1929, *El Listín Diario* s/f)

Tombuctú; (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)

Tombuctú (sin punto) (*Diario de la Marina* 1930)

Calabó³⁹ y bambú⁴⁰.

Bambú y calabó.

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.⁴¹

5 Es el sol de hierro⁴² que arde en Tombuctú⁴³.

Es la danza negra de Fernando Póo⁴⁴.

El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.

Calabó y bambú.

10 Bambú y calabó.⁴⁵

Rompen los junjunes⁴⁶ en furiosa ú.

Los gongos trepidan con profunda ó.⁴⁷

Es la raza negra que ondulando va en el ritmo gordo del mariyandá⁴⁸.

15 Llegan los botucos⁴⁹ a la fiesta ya.

Danza que te danza la negra se da.⁵⁰

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

20 La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

³⁸ [1926*] Nuestro original es la versión que recoge O 57. Otras versiones publicadas (además de P 37 y P 50) son las de *La Democracia* ("Los sábados de *La Democracia*", Puerto Rico, 9 de octubre de 1926, p.1: SEH/UPR, SP/UI), *Hostos* (Puerto Rico, marzo 1929, I, núm.3, p.8: SEH/UPR, SP/UI), el *Diario de la Marina* (Puerto Rico, 26 de octubre de 1930: SEH/UPR, SP/UI), *El Mundo* (Puerto Rico, 17 de enero de 1932, p.3: SP/UI), *Ateneo Puertorriqueño* (1935, I, p.49-50: dentro del ensayo de Margot Arce: "Los poemas negros de Luis Palés Matos"), *El Tiempo* (Bogotá, 4 de mayo de 1935: SEH/UPR, SP/UI), *Antología de poesía negra hispano americana* de Emilio Ballagas (1935), *Puerto Rico Ilustrado* (22 de octubre de 1938, p.13; allí figura junto a "Mulata Antilla" y una caricatura de una pareja de mulatos bailando), *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (II, 1951, núm.3: SP/UI), *Nueva poesía de Puerto Rico* de Luis Hernández Aquino y Ángel Valbuena Briones (1952), *Antología di Poeti Negri* de Carlo Bo (1954), el *Listín Diario* (Santo Domingo, sin fecha: SEH/UPR, SP/UI), *Cromos* (Santo Domingo s/f: SEH/UPR) y "El Suplemento" (sin datos: SEH/UPR, SP/UI). Otra versión publicada sin datos se conserva en el SEH/UPR. En el volumen II de su *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña*, de 1957, Cesáreo Rosa-Nieves reproduce la versión de P 37. También hay dos versiones mecanografiadas, una sin fecha a la que le faltan los versos 27-32, y otra que pertenece al manuscrito de *Canciones de la vida media* y que aparece en el conjunto titulado "Otros poemas 1929" (ambas en el SEH/UPR).

El poema se publicó póstumamente, junto a "Ñáñigo al cielo", "Falsa canción de baquiné", "Majestad negra", "Canción festiva para ser llorada", "Lagarto verde" y la "Plena del menéalo", en un volumen titulado *Luis Palés Matos* en la serie de Cuadernos de poesía (3) del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1959), con magníficas ilustraciones de Rafael Tufiño.

Según Arce ("Más sobre los poemas de Luis Palés Matos", 1936:39), "Palés asegura que leyó *Congo* de Lindsay después de haber escrito *Danza negra*." Sin embargo, por De Diego Padró sabemos que Palés conoció a través de Muñoz Marín este poema en 1924. Más sobre ello en una de mis notas al poema "Bombo".

"Danzarina africana" de 1918, constituye el primer acercamiento de Palés al tema negro, aunque en aquel momento asociara a los negros con el Oriente. En "Danza negra" predominan las imágenes sonoras sobre las visuales, el ritmo sobre el sentido. Se trata de un poema espectáculo, como lo viera Bajoux (1983): poema oral que produce un efecto incantatorio. El proyecto aquí es convertir al poema en danza. Para Josemilio González ("Tres danzas negras de Luis Palés Matos", 1969) el negro que baila es "una figura primitiva que encarna todavía

- Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;⁵¹
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,⁵²
- 25 que en el grave son
del canto se dan.
- Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
- 30 Es la danza negra de Fernando Póo.
El alma africana que vibrando está
en el ritmo gordo del mariyandá.
- Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
- 35 El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
- 5-10 (separados de 1-4 en *Hostos* 1929)
- 6 Fernando Poo. (vs. mec. 1929,
Ballagas 1935, Hernández Aquino/
Valbuena Briones 1952, *Puerto Rico
Ilustrado* 1938)
- Fernando Pó... (*La Democracia*
1926)
- Fernando Póo... (*Hostos* 1929)
- 8 cro-cro-cro (Ballagas 1935)
- 7-8 (prupruprú y crocrocró sin guiones)
(*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929,
Diario de la Marina 1930)
- 11 los wan-wanes (*Cromos* 1927,
Hostos 1929, *El Listín Diario* s/f)
- los wanwanes (*La Democracia*
1926)

A 84:471-472

la unidad del hombre y el mundo”, y el poema es una celebración de la libertad por “la primacía de la acción en devenir continuo”. El poema es un espléndido ejemplo de cómo el *Tuntún* subvierte los estereotipos del prejuicio racial para proponer valores positivos: en este caso, la danza, el sexo, la unidad racial, la unidad cósmica (hombre/naturaleza/dioses) y la libertad. Según Habibe (1985), “Palés Matos quizo contraponer, probablemente, la danza de los negros a la ‘Danza India’, de José I. de Diego Padró, publicada casi tres meses antes en *La Democracia* del 17 de abril de 1926 (*Artes y Letras*) y más tarde en *La Linterna*, 22 de mayo de 1926. (...) Y hay que aclarar que lo del ‘jíbaro’ o del ‘indio’ sólo era un mito para ocultar la imagen de un Puerto Rico negro u oscuro” (p.82). Aprovecho para reproducir aquí la mencionada “Danza india” de De Diego Padró, de la página 9 de la versión de *La Democracia* de 1926:

DANZA INDIA

Piedras blancas del Mayab,
suelo del venado,
suelo del faisán,
Uxmal, Mu-utúl, Chichén-Itzá...

El hombre rojo va en silencio,
va por los caminos pálidos y largos
mascando su rama de coca verde,
dándose con ella sobre las rodillas
por que no le rinda jamás la fatiga...

El hombre rojo va en silencio,
va con paso igual, profundos ojos
y oídos siempre lejanísimos...
El sólo sabe e interpreta
lo que está guardado por mano invisible
en el vientre oscuro de todas las cosas.
El sabe y lee en la pisada
de los animales que cruzan el bosque;
lee en las arrugas ancianas del árbol
y en la cavilosa frente de las piedras.

El hombre rojo sabe y calla.
Su cráneo es viejo pozo de ciencia.
El hombre rojo sólo habla,
habla con las sombras y con las estrellas.
Y cuando en su techo, túnculucuchú,
canta la lechuza, pájaro que viene
de lo hondo y negro de la noche,
el hombre rojo se estremece,
dóblase poniendo su oído alerta
y entiende todo lo que dice
el ancho espíritu de la tierra...

Oíd, oíd, trueno el caracol
llama el ronco címbalo del Uxmal.
El hombre rojo viene y va,
lleva la azagaya recta entre sus manos,
Baila, grita, corre... alrededor
del fuego alzado con leña verde...
Venid, venid, haya juventud,
haya fuerza alegre para guerrear.
¡Dale que dale que dale allá!
¡Ohú! ¡Ohú! ¡Ohú!

- Rompen los uanuanes en furioso ú, (*Diario de la Marina* 1930)
- 12 profunda o... (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)
- 13 va. (*Cromos* 1927)
va, (vs. mec. 1929)
- 14 En (*Cromos* 1927)
mariyandá; (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)
- 15 ya; (vs. mec. 1929, *El Mundo* 1932)
ya... (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *Ballagas* 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938, "El Suplemento" s/f)
ya, (*Hostos* s/f, *La Democracia* 1926)
- 16 danza que te danza, ("El Suplemento" s/f)
- 17-20 (unidos a versos 11-16) (*Cromos* 1927, *Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *Ballagas* 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938, "El Suplemento" s/f, *El Listín Diario* s/f)
- 19 tucutú; (*Hostos* 1929)
- 20 tocotó... (*Hostos* 1929)

Húmedo está el cielo, fresca está la tierra.
El hombre rojo sale al escampado
moviendo el arco, puesta ya la flecha.
Va con paso igual, va con paso igual,
marcando el baile circular...
Mirad, mirad, fue por aquí.
El hombre rojo ha visto, ¡ohú!,
sobre la hojarasca la huella del tigre.
Abre bien tus ojos, cazador...
¡Ohú! ¡Ohú! ¡Ohú!

Bailad, bailad, antes que haga noche,
lista está la trampa, trémulo está el lazo...
Oíd, cayó la codorniz,
cayó la liebre rápida en el lazo.
Oíd, oíd, el pavo azul
cantando está, cantando está.
Cae, cae, cae el pavo azul,
cae atravesado por la ágil flecha
del hombre rojo que disparó...
¡Ohú! ¡Ohú! ¡Ohú!

Hilen las mujeres copos de algodón,
borden esterillas de colibrí.
¡El hombre rojo lucha acá!
Van los batalones, van, y entre las milpas

flotan los plumachos de pavo montés,
lanzas al aire, lanzas al aire,
fijos los pintados escudos de piel.
La sombra espesa los cubrirá.
Truena el caracol, truena el caracol,
suena el grito ebrio de sangre y de guerra;
el hombre rojo no perdonará...
¡Ohú! ¡Ohú! ¡Ohú!

Upa, upa, upa, ohú...!
Fuerza en los brazos, ánimo en los ojos.
Hijo de la tierra, ¿aún quieres más?...
¡Vuele tu serpiente con alas de pluma!
¡Sople el viento grueso del Huay-tul!
¡Arda la llanura, arda la ciudad!
¡Rompe la jícara, Ciayalael!
¡Suelta la lluvia, padre Zamná,
que tienes amarrada delante de ti!...
¡Dale que dale que dale allá...!
Grite la rabia,
grite el corazón;
cúuc tu tuzén, cúuc tu tuzén...
Vénganos ayuda de la oscuridad...
Odio a los blancos,
odio al español...
¡Ohú...! ¡Ohú...! ¡Ohú...!

Continúa Habibe señalando que también Palés quiso, con su "Danza negra", contraponer a la danza puertorriqueña tan celebrada por la burguesía hispanizante, una música más rápida y de ritmo sincopado, el baile del mariyandá, que según María Cadilla de Martínez, bailaban los esclavos puertorriqueños en sus días de asueto.

La "Danza negra" de Palés ha sido musicalizada por el pianista y compositor puertorriqueño, Narciso Figueroa, cuya partitura para el poema fue publicada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan de

- 21 betún... (*El Listín Diario* s/f)
betún; (*Hostos* 1929)
- 21-26 (unidos a 17-20 en *Hostos* 1929)
- 22 (el verso va entre paréntesis y sin punto y coma al final) (*El Mundo* 1932)
Camerún - (*El Listín Diario* s/f)
Camerún, (vs. mec. 1929, *Ballagas* 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938, "El Suplemento" s/f)
- 23 Antillas (*Puerto Rico Ilustrado* 1938)
ron, (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929, vs. mec. 1929, *Cromos* 1927, *El Tiempo* 1935, *El Listín Diario* s/f)
papamientosas ("El Suplemento" s/f)
- 24 patoalesas (*Ballagas* 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938, "El Suplemento" s/f)
volcán (sin coma) (*La Democracia* 1926, *Cromos* 1927, *Hostos* 1929)
- 25 que en el grave son (añadido a mano por Onís en vs. mec. s/f)
(entre versos 28 y 29 se inserta el estribillo "El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú./La Gran Cocoroca dice: to-co-tó." en *Ballagas* 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938)

Puerto Rico) en 1969. Dicha versión se conserva en la Sala Palesiana de la Universidad Interamericana de Guayama.

Sobre la lengua en el poema, ver Raúl Riefköhl: "Una aproximación lingüística a la *Danza negra* de Luis Palés Matos" (1982).

A continuación una versión diferente, dramática, de "Danza negra" que consta mecanografiada (sin fecha) en la SP/UI. Por las acotaciones en cuanto al sonido podría haberse usado en el programa radial "La escuela del aire", del Departamento de Instrucción Pública.

DANZA NEGRA

Por Luis Palés Matos

PERSONAJES

EL GRAN COCOROCO

LA GRAN COCOROCA

EL BONGOSERO

EL BRUJO

EL CORO

UNA VOZ

FONDO

A lo lejos óyese una melodía primitiva acompañada del bongó. A medida que se avanza en el poema, el bongosero dará la impresión que "el santo" se le ha subido a la cabeza e incita a los dioses para animar la danza. Es el alma africana. Comienza el cantar:

Orúmbila talardé
Babá moforibale;
Orúmbila talardé
Babá moforibalee...

EL CORO repite, mientras el bongó sube su potencia y desciende lentamente; luego se escucha
LA VOZ:

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.

El Gran Cocoroco dice:

- 29 Tumbuctú. (*Cromos* 1927, *El Listín Diario* s/f)
Tumbuctú; (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)
- 30 Fernando Poo... (*Cromos* 1927)
Fernando Pó, (*La Democracia* 1926)
Fernando Póo (sin punto) (*Hostos* 1929)
Fernando Poo. (vs. mec. 1929, Ballagas 1935, Hernández Aquino/Valbuena Briones 1952, *Puerto Rico Ilustrado* 1938)
- 31 el alma africana, (Ballagas 1935, "El Suplemento" s/f)
que vibrando está, (vs. mec. 1929)
- 32 mariyandá... (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)
- 33-36 (unidos a versos 26-32) (*Cromos* 1927, Ballagas 1935, *Puerto Rico Ilustrado* 1938, "El Suplemento" s/f)
- 35 tucutú; (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)
- 36 tocotó... (*La Democracia* 1926, *Hostos* 1929)

VOZ DEL COCOROCO: tu-cu-tú.

VOZ DE LA COCOROCA: to-co-tó.

VOZ del recitador:

Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.

Es la danza negra de Fernando Póo.

El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.

VOZ PRIMERA

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

CORO (remeda)

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

VOZ PRIMERA (el bongó sube gradualmente pero
sin ahogar la voz del recitador)

Rompen los junjunes en furiosa ú.

Los gongos trepidan con profunda ó.

Es la raza negra que ondulando va

en el ritmo gordo del mariyandá.

EL BONGÓ baja gradualmente y al apagarse la
VOZ PRIMERA, comienza EL BRUJO:

Echú baragó

Echú baragó

Echú baragó
 Moforibale Eleguá coroná
 Ichonchón abé
 Ichonchón abé
 Odara coronilé yó.
 Odara coronilé yóoo...

EL BONGÓ sube gradualmente, y la VOZ PRIMERA prosigue:

Llegan los botucos a la fiesta ya.
 Danza que te danza la negra se da.

EL BONGÓ echa todo lo que tiene, luego desciende, hasta que
 vuelve EL CORO:

Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El Gran Cocoroco dice:
 VOZ DEL COCOROCO: tu-cu-tú.
 La Gran Cocoroca dice:
 VOZ DE LA COCOROCA: to-co-tó.

VOZ PRIMERA

Pasan tierras rojas, islas de betún:
 Haití, Martinica, Congo, Camerún;
 Las papiamentosas antillas del ron
 y las patualesas islas del volcán,
 que en el grave son
 del canto se dan.

TONADA DE SON...

CORO

Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
 Es la danza negra de Fernando Póo.
 El alma africana que vibrando está
 en el ritmo gordo del mariyandá.
 Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El Gran Cocoroco dice:
 VOZ DEL GRAN COCOROCO: tu-cu-tú.
 VOZ DE LA COCOROCA: to-co-tó.

CORO (repite varias veces)

Tu-cu-tú; to-co-tó.
 Tu-cu-tú; to-co-tó.
 Tu-cu-tú; to-co-tó.
 Tu-cu-tú; to-co-tooo...

EL BONGÓ, va apagándose con la melodía:

Yemayá massó
 quenqueré.
 Aboyó massó,
 quenqueré.
 Yemayá massó.
 quenqueréee...
 Tu-cu-tú...
 To-co-tóoo...

En cuanto a la internacionalización temprana de este poema y otros del *Tuntún*, como "Nam-ñam", "Majestad negra" y "Bombo", cabe apuntar que fueron incluidos en una *Antología de poesía negra hispanoamericana* que editó Emilio Ballagas, y que fuera reseñada por Juan José Domenchina en *La Voz de Madrid*, el 11 de febrero de 1936. La reseña se conserva en la SP/UI. Más aún, "Danza negra" se publicó en inglés (no se dan datos sobre su traductor) en el número dedicado a Puerto Rico de la revista *Present-Day Literature* (New River State College, octubre de 1930, IV, núm. 1, p.26), número en el que colaboraron, entre otros, Luis Muñoz Marín, Tomás Blanco, Antonio Colorado, Muna Lee y Carmen Gómez Tejera. A continuación cito dicha versión, que pone de manifiesto la dificultad de traducir la poesía palesiana:

BLACK DANCE

Coconuts and bamboo!
 Coconuts and bamboo!
 Burning sun of iron that heats Timbuctoo.
 Sweating negro-dances of Fernando Po.
 Hogs root in the mire, grunting pru, pru, pru;
 Frogs dream on the marshes croaking cro, cro, croc.
 The Chief Cocoroko halloos, Too-coo-too,
 and his Cocorokess answers, Toc-o-toe!

Coconuts and bamboo!
 Bamboo and coconuts!
 Whooping wooden wang-wangs raise a furious u;
 the gongs trepidating, moan resounding o.
 Undulating motion of the races black
 to the bouncing measures of Mariyandah.
 The Botukos' voices lead the spiritual chant
 while the sinous negress yields in sensual dance:
 The Great Cocoroko shouting, Too-coo-too!
 and his Cocorokess echoing, Toc-o-toe!

Coconuts and bamboo!
 Bamboo and coconuts!
 Martinique and Haiti, Congo and Cameroon,
 Red lands and black soils, bituminous mud.
 Patois-bubbling islands of volcanic womb.
 West-Indies of lingo, molasses, and rum.

Coconuts and bamboo!
 Bamboo and coconuts!

Kaffir, Fula, Zula; Mozambique and Bantu.
Bari, Bongo, Musgu; Hausa and Hottentot.
Sun of molten copper that burns Timbuctoo;
sweat of dancing negress in Fernando Po.
Rhythmic undulations through the Blood of Ham;
dancing pulse that measures the Mariyandah.
Coconuts and bamboo!
Bamboo and coconuts!
The Great Cocoroko halloos, Too-coo-too,
and his Cocorokess answers, Toc-o-toc!

La versión de "Danza negra" en *La Democracia* (1926) aparece inserta en medio del ensayo de Lucio Mendieta Núñez, director de la revista mexicana *Etnos*: "La influencia del medio físico en los pueblos primitivos". Obviamente Muna Lee, directora de "Los sábados de *La Democracia*", donde consta dicha página, entendió que el poema ilustraba la tesis antropogeográfica de la influencia preponderante del medio sobre las sociedades poco desarrolladas.

³⁹ Calabó: madera africana (Vocabulario P 50).

Jean Claude Bajoux (1983) apunta al libro de José Mas, *En el país de los Babis* (Madrid, Sanz y Collazo 1919) citado por Palés en el Vocabulario de la segunda edición del *Tuntún*, como fuente concreta para este poema. Cito los dos pasajes con que apoya Bajoux su proposición: "Las casas de bambú y calabó están construidas por carpinteros del país" (p.88) y "gobierna a cada pueblo un cocoroco o botuco como ellos dicen... éste, a su vez depende del Gran Cocoroco, rey de todos ellos, que vive generalmente en las montañas" (p.102).

José Juan Arrom (1950) cita dos textos de Góngora como posible fuente de la sonoridad rítmica de este poema:

Elamu, calambú, camú elamu
("Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor")²⁴

Zambambú, morenica del Congo
zambambú,
vamo a la sagraria, prima,
zambambú.
("En la fiesta del Santísimo Sacramento")

El grupo de danza y poesía negra que dirige Marie Ramos en Puerto Rico desde 1980 toma el nombre de "Calabó" en homenaje al poeta.

⁴⁰ Bambú: planta gramínea cuyas cañas utilizan los negros para sus construcciones (Vocabulario P 50). Nótese que todo el poema (al igual que el poema "Lamento") está construido con acentuación aguda al final de verso. Otros poemas que insisten en dicha acentuación son "Falsa canción de baquiné" y la "Plena del menéalo". Fernando Ortiz señala en *La africanía de la música folklórica en Cuba* (1965) que este uso imita la forma verbal del imperativo de algunas lenguas africanas, que en la expresión ritual conjura a las deidades.

⁴¹ La sensualidad, uno de los hilos conductores de este poemario, se asoma en el maridaje entre el elemento masculino (bambú, el Gran Cocoroco y el sonido vocálico "u") y el femenino (tambor, la Gran Cocoroca y el sonido de lo "o"). Ver Santos Febres (ms. 1987). La forma redonda del tambor y la cilíndrica del bambú refuerzan esta interpretación.

El acierto rítmico del estribillo funda en este poema una de las cuatro leyes que según Bajoux (1983) rigen la poesía negrista antillana: la del ritmo y la sonoridad; la de la inversión de los valores de la cultura oficial; la de la amplificación del sujeto, que pasa del yo a un nosotros; y la de la denominación, que persigue hacer un inventario sistemático del mundo afroantillano. Cabe apuntar aquí que el "nosotros" no se le da bien a Palés, quien como poeta es decididamente más lírico que épico: aunque escribe sobre nuestra identidad cultural antillana, lo hace o desde el punto de vista de tercera persona o desde el de primera persona singular.

⁴² Nicolás Guillén toma la imagen palesiana, sol de hierro, y la emplea en su poema "Vine en un barco negro" (de *Tengo*, 1964; ver *Sóngoro cosongo y otros poemas*, 1980).

⁴³ Tombuctú: capital del centro del Malí, en el recodo del Níger.

⁴⁴ Fernando Póo: Isla del Golfo de Guinea.

⁴⁵ La repetición del estribillo connota lo cíclico del mundo natural, así como lo ritual del mundo mágico.

⁴⁶ Junjún: instrumento musical de los negros hotentotes, especie de violín primitivo (Vocabulario P 50). Hoy la música urbana de Nigeria se conoce en inglés como "Juju music" (el antropólogo Charles Wolf ha colaborado, como técnico de sonido, en la producción de un excelente documental sobre el tema).

⁴⁷ Todo el poema está estructurado fónicamente a base de las vocales "oscuras" o graves, la o y la u.

⁴⁸ Mariyandá: baile de negros en Puerto Rico (Vocabulario P 50).

⁴⁹ Botuco: jefecillo de tribu (Vocabulario P 50).

⁵⁰ La entrega sexual de la negra es una metáfora para su inmersión en la magia del rito, en la naturaleza. El tema se politizará en la "Plena del menéalo".

⁵¹ Congo: estado del África ecuatorial, antiguo Congo belga. Camerún: región del golfo de Guinea. Según Bajoux (1983), la danza reconecta los nexos rotos por la trata de esclavos.

⁵² Papiamentosa: de papiamento, dialecto de los negros de Curazao y otras islas, donde se mezclan tres lenguas: el danés, el inglés y el español (Vocabulario P 50). Patualesa: de *patois*, dialecto francés criollo de las Antillas francesas.

Numen⁵³

Jungla africana - Tembandumba⁵⁴.
Manigua haitiana - Macandal⁵⁵.

- Al bravo ritmo del candombe⁵⁶
despierta el tótem ancestral:
- 5 pantera, antílope, elefante,
sierpe, hipopótamo, caimán.
En el silencio de la selva
bate el tambor sacramental,
y el negro baila poseído
- 10 de la gran bestia original.

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal.

- Toda en atizo de fogatas,
bruja cazuela⁵⁷ tropical,
15 cuece la noche mayombero⁵⁸
el negro embó⁵⁹ de Obatalá⁶⁰.
Cuajos⁶¹ de sombra se derriten
sobre la llama roja y dan
en grillo y rana su sofrito⁶²
- 20 de ardida fauna nocturnal.

- 4 ancestral; (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 5 elefante; (*El Cóndor Blanco* 1938)
- 6 caimán... (*El Cóndor Blanco* 1938)
- 8 sacramental (sin coma) (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 9 poseído, (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 13 Toda, (*El Mundo* 1932, *Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 14 hierve como olla colosal, (*El Mundo* 1932)
- 15 la bruja noche macumbeira (*El Mundo* 1932)
- 16 cociendo harina sideral (*El Mundo* 1932)

⁵³ [1932*] La versión de O 57 constituye el original del poema. Otras versiones publicadas (además de P 37 y P 50) son las de *El Mundo* (24 de enero de 1932, p.3: SEH/UPR), *Ateneo Puertorriqueño* (1935, I, p.53-54: dentro del ensayo de Margot Arce "Los poemas negros de Luis Palés Matos"), *El Tiempo* (Bogotá, 11 de mayo de 1935: SEH/UPR); *El Nuevo Diario* (Caracas, 17 de julio de 1936: SEH/UPR); *El cóndor blanco* (San Juan, 1938: SEH/UPR, SP/UI).

Palés juega aquí con el título de uno de los poemas de Julio Herrera y Reissig, "Numen". Si el poeta uruguayo apostrofa al numen de la mujer pérfida de todos los tiempos, Palés se refiere a otra mujer oscura, la mítica "Nigricia", diosa de la africanía.

⁵⁴ Tembandumba: gran matriarca de África, reina de los jagas o gager que de acuerdo con Krishne es una región o pueblo indefinido del continente negro. Figura en las leyendas africanas como una amazona que hizo asesinar a su hijo, preparó con su sangre un ungüento frotándose con él el cuerpo para infundirle valor a sus guerreros. En el libro la utilizo como símbolo de la negra o la mulata (Vocabulario P 50).

⁵⁵ Macandal: caudillo haitiano, precursor de los libertadores (Vocabulario P 50). Palés se refiere a la revolución a la vez independentista y antiesclavista de Haití, que precedió al resto de las luchas de emancipación de las colonias hispanoamericanas. Figura en la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (1949).

⁵⁶ Candombe: baile y fiesta de negros (Vocabulario P 50).

⁵⁷ Cazuela: postre tradicional puertorriqueño preparado con batata, calabaza, leche de coco, jengibre, canela, anís, clavo, mantequilla, huevos, harina, sal y azúcar. Tiene un color entre amarillo y rojizo; de ahí que Palés lo emplee como metáfora de la noche encendida por fogatas.

⁵⁸ Mayombero: de la mayomba, secta de brujería cubana (Vocabulario P 50).

⁵⁹ Embó: hechizo (Vocabulario P 50).

⁶⁰ Obatalá o Babalá: dios de los negros brujos (Cuba) (Vocabulario P 50).

⁶¹ Cuajo: guiso puertorriqueño a base del estómago de la res.

⁶² Sofrito: frito de ajo, cebolla, ajíes dulces, pimientos, orégano, culantro, jamón, salsa de tomate y achiote, que sirve de base a los guisos puertorriqueños.

- 18 roja, (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 20 de zoología nocturnal. (*El Mundo* 1932, P 37, *El Tiempo* 1935, *El Cóndor Blanco* 1938, *El Nuevo Diario* 1936)
- 25 inmensidades, (*El Cóndor Blanco* 1938)
- 26 va, (*El Mundo* 1932, *Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Cóndor Blanco* 1938)
va. (*El Nuevo Diario* 1936)
- 28 esencial... (*El Mundo* 1932, *Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Tiempo* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 29 hipopótamo; (*El Cóndor Blanco* 1938)
- 30 caimán; (*El Cóndor Blanco* 1938)
caimán. (*El Nuevo Diario* 1936)
- 31 serpiente; (*El Cóndor Blanco* 1938)
serpiente, (*Ateneo Puertorriqueño* 1935, *El Nuevo Diario* 1936)
- 33 poderoso, (*El Cóndor Blanco* 1938)

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal.

- Es la Nigricia⁶³. Baila el negro.
Baila el negro en la soledad.
- 25 Atravesando inmensidades
sobre el candombe su alma va
al limbo oscuro donde impera
la negra fórmula esencial.
Dale su fuerza el hipopótamo,
30 coraza bríndale el caimán,
le da sigilo la serpiente,
el antílope agilidad,
y el elefante poderoso
rompiendo selvas al pasar,
35 le abre camino hacia el profundo
y eterno numen ancestral.⁶⁴

Jungla africana - Tembandumba.
Manigua haitiana - Macandal.

A 84:473-474

⁶³ Nigricia se constituye en el mito de la africanía en el *Tuntún*.

⁶⁴ Estamos inmersos en el espacio de los arquetipos del inconsciente colectivo (para una lectura jungiana del *Tuntún*, ver Tomás Blanco: "Refutación y glosa, Margot Arce: conferencia sobre los poemas negros de Palés", 1938).

Ñam-Ñam⁶⁵

- Ñam-Ñam. En la carne blanca⁶⁶
 los dientes negros - ñam-ñam.
 Las tijeras de las bocas
 sobre los muslos - ñam-ñam.
- 5 Van y vienen las quijadas
 con sordo ritmo - ñam-ñam.
 La feroz noche deglute
 bosques y junglas - ñam-ñam.
- Ñam-ñam. África mastica
 10 en el silencio - ñam-ñam,
 su cena de exploradores
 y misioneros - ñam-ñam.⁶⁷
 Quien penetró en Tangañica⁶⁸
 por vez primera - ñam-ñam;
- 15 quien llegó hasta Tembandumba
 la gran matriarca - ñam-ñam.
- Ñam-ñam. Los fetiches abren
 sus bocas negras - ñam-ñam.
 En las pupilas del brujo
 20 un solo fulgor - ñam-ñam.
 La sangre del sacrificio
 embriaga al⁶⁹ tótem - ñam-ñam,
 y Nigricia es toda dientes
 en la tiniebla - ñam-ñam.
- 25 Asia sueña su nirvana.
 América baila el jazz.
 Europa juega y teoriza.
 África gruñe: ñam-ñam.⁷⁰
- 1 blanca, (Ballagas 1935)
 3 bocas, (Ballagas 1935)
 9 (este verso pasa al inicio de la
 tercera estrofa) (*Índice* 1931)
 10 en el silencio. Ñam-ñam, (Ballagas
 1935)
 (falta coma final) (Hernández
 Aquino/Valbuena Briones 1952)
 12 ñam-ñam... (*El Mundo* 1932)
 14 ñam-ñam. (Ballagas 1935)
 15 Tembandumba, (Ballagas 1935)
 22 el totem (*Índice* 1931, *El Mundo*
 1932, Hernández Aquino/Valbuena
 Briones 1952)
 25 nirvana... (*Ateneo Puertorriqueño*
 1935, Ballagas 1935)
 26 jazz, (*Ateneo Puertorriqueño* 1935)
 "jazz", (Ballagas 1935)
 27 teoriza, (*Ateneo Puertorriqueño*
 1935, Ballagas 1935)

A 84:475

⁶⁵ La versión de O 57 constituye nuestro original. Otras versiones publicadas del poema son las de *Índice* (PR, 31 de julio de 1931, III, núm.22, p.36: SEH/UPR), *El Mundo* (San Juan, PR, 17 de enero de 1932, p.3: SEH/UPR, SP/UI), *Ateneo Puertorriqueño* (1935, I, p.46: dentro del ensayo de Margot Arce "Los poemas negros de Luis Palés Matos"), *Antología de poesía negra hispano americana* de Emilio Ballagas (1935) y *Nueva poesía de Puerto Rico* de Luis Hernández Aquino y Ángel Valbuena Briones (1952). Aunque Arce 84 da la fecha de la primera versión como 1932, hay que adelantarla en un año: 1931, por la versión de *Índice*.

⁶⁶ Propone Mayra Santos Febres (ms. 1987) que la voz ñam-ñam, además de onomatopéyica, evoca un tubérculo que es parte importante de la dieta del pobre en las Antillas, el ñame, de "carne blanca" como la del opresor.

⁶⁷ Palés explota irónicamente la obsesión occidental con el alegado canibalismo de las razas oscuras. Para una deconstrucción de la noción del canibalismo, epíteto que ha servido a imperios sucesivos para designar a la otredad y legitimar el despojo, ver William Arens: *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy* (1979).

⁶⁸ Tangañica: región de África oriental.

⁶⁹ Errata del original —persistente en casi todas las versiones— y que A 84 reproduce: "el". Sólo Ballagas 1935 da "al".

⁷⁰ La estrofa deviene una versión moderna de la alegoría de los cuatro continentes que emerge en el *Atlas* de Ortelius de 1572: Europa con cetro y corona, libros e instrumentos musicales; Asia con el incienso y las

Candombe⁷¹

- 1 (sin coma final) (vs. mec. 1929,
Puerto Rico Ilustrado 1936)
- 3, 13, 21, 29, 39, 57, 63 Tum-cu-tum,
tum-cu-tum (vs. mec. 1929)
- 5-12 (unidos a versos 1-4) (vs. mec.
1929)
- 5-14 (unidos a versos 1-4) (*Puerto Rico
Ilustrado* 1936)
- 6 lascivia; (vs. mec. 1929)
- 7 melaza; (vs. mec. 1929)
- 8 (sin coma final) (Hernández Aquino/
Valbuena Briones 1952)
- 11 encendida... (*Puerto Rico Ilustrado*
1936)
(faltan versos 13-14 en la vs. mec.
1929)
- 20 encendida... (vs. mec. 1929)

- Los negros bailan, bailan, bailan,⁷²
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
4 ante la fogata encendida.
- Bajo el cocal, junto al oleaje,
dientes feroces de lascivia,
cuerpos de fango y de melaza,
8 senos colgantes⁷³, vaho de axilas,
y ojos de brillos tenebrosos
que el gongo profundo encandila.
Bailan los negros en la noche
12 ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida.
- ¿Quién es el cacique más fuerte?
16 ¿Cuál es la doncella más fina?
¿Dónde duerme el caimán más fiero?
¿Qué hechizo ha matado a Babissa?
Bailan los negros sudorosos
20 ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
en la soledad de la isla.

especies; África con el cuerno de la abundancia; y América como una joven semidesnuda con arco y flecha, una cabeza recién cercenada en la mano y a sus pies un caimán. Hay que notar en la estrofa el vínculo entre África y América. Esta "baila el jazz": su esencia está cifrada por la danza y el ritmo de origen negro.

⁷¹ La versión de O 57 constituye nuestro original. A 84 consigna en nota al calce que su primer título fue "Danza canibal", de 1927 (aquí su edición tiene una errata: 1977). Se refiere al 5 de marzo de 1927, en que el texto apareciera en *Poliedro* (Puerto Rico, año 1, núm.13, p.2: SEH/UPR, SP/UI). Otras versiones publicadas (además de P 37 y P 50) son las de *Cromos* (Santo Domingo, 1927: SEH/UPR, SP/UI), la del *Puerto Rico Ilustrado* (24 de octubre de 1936, p.9: SEH/UPR, SP/UI, acompañada por una bellísima ilustración de Filardi que presenta a la negra danzando ante una fogata en un palmar, en una noche de luna presidida por un fetiche que bien puede representar a Bombo; dicho grabado sirvió un año más tarde de portada a la primera edición del *Tuntún*) y la de *Nueva poesía de Puerto Rico* de Luis Hernández Aquino y Ángel Valbuena Briones (1952). Habibe (1985) apunta hacia otra versión publicada en *Hostos*. También contamos con la versión mecanografiada del manuscrito de *Canciones de la vida media*, sección "Otros poemas 1929" (SEH/UPR).

A continuación la versión de "Danza canibal" de *Poliedro* (5 de marzo, 1927):

- | | |
|--|--|
| <p>Los negros bailan, bailan, bailan
ante la fogata encendida...
Tum-cutum, tum-cutum,
4 ante la fogata encendida.
Bajo el cocal, frente al oleaje
de la playa, en la arena lisa,
bailan los negros sudorosos
8 ante la fogata encendida.
¿Quién es el cacique más fuerte?
¿Cuál es la doncella más fina?
¿Dónde duerme el caimán más fiero?</p> | <p>12 ¿Qué hechizo ha matado a Babissa?
Bailan los negros en la noche
ante la fogata encendida...
Tum-cutum, tum-cutum,
16 en la soledad de la isla.
La luna es tortuga de plata
nadando en la noche tranquila:
¿Cuál será el pescador osado
20 que a su red la traiga prendida:
Sokola, Babiro, Bombassa,
Yombofré, Bulón, o Babissa?</p> |
|--|--|

La luna es tortuga de plata
 24 nadando en la noche tranquila.
 ¿Cuál será el pescador osado
 que a su red la traiga prendida:
 Sokola, Babiro, Bombassa,
 28 Yombofré, Bulón o Babissa?
 Tum-cutum, tum-cutum,
 ante la fogata encendida.

Mirad la luna, el pez de plata,
 32 la vieja tortuga maligna
 echando al agua de la noche
 su jugo que aduerme y hechiza...
 Coged la luna, coged la luna,⁷⁴
 36 traedla a un anzuelo prendida.
 Bailan los negros en la noche
 ante la fogata encendida.
 Tum-cutum, tum-cutum,
 40 ante la fogata encendida.

Tenemos el diente del dingo⁷⁵,
 Gran Abuelo del Gran Babissa;
 tenemos el diente del dingo
 44 y una uña de lagartija...
 contra todo mal ellos pueden,
 de todo mal nos inmunizan.
 Tenemos el diente del dingo
 48 y una uña de lagartija⁷⁶.
 Tum-cutum, tum-cutum,
 ante la fogata encendida.⁷⁷

24 tranquila... (*Puerto Rico Ilustrado*
 1936)

28 Babissa. (Hernández Aquino/
 Valbuena Briones 1952)

(entre versos 28 y 29 se añaden
 dos: "Bailan los negros en la noche/
 ante la fogata encendida.") (*Puerto*
Rico Ilustrado 1936)

(en el lugar de los versos 31-40 van
 los versos 41-50 y viceversa en vs.
 mec. 1929, *Puerto Rico Ilustrado*
 1936)

34 hechiza; (*Puerto Rico Ilustrado*
 1936)

35 luna; (Hernández Aquino/Valbuena
 Briones 1952)

36 (entre signos de exclamación)
 (*Puerto Rico Ilustrado* 1936)

37 Bailan los negros sudorosos (*Puerto*
Rico Ilustrado 1936)

46 inmunizan... (vs. mec. 1929)

46-47 (entre estos versos figuran los
 siguientes, abriendo estrofa, en la
 versión de Hernández Aquino/
 Valbuena Briones 1952:

"Tenemos el diente del dingo./ gran
 abuelo del gran Babissa;")

24 Bailan los negros en la noche
 ante la fogata encendida.
 Tenemos el diente del lobo,
 gran abuelo del gran Babissa:
 tenemos el diente del lobo,
 28 y una uña de lagartija.
 Contra todo mal ellos pueden:
 de todo mal nos inmunizan...
 Tenemos el diente del lobo,
 32 y una uña de lagartija.
 Tum-cutum, tum-cutum,
 ante la fogata encendida.
 Mirad la luna, el pez de plata,
 36 el misterioso pez de alquimia,
 echando al agua de la noche,
 su jugo que aduerme y hechiza.
 Coged la luna, coged la luna,
 40 traedla a un anzuelo prendida.
 Bailan los negros en la noche,
 ante la fogata encendida.
 Tum-cutum, tum-cutum,

44 ante la fogata encendida.
 Cuerpos de brillos tenebrosos,
 ojos feroces de lascivia,
 senos colgantes como frutos,
 48 y el gongo, tum-cutum, cumtum,
 en la soledad de la isla.
 Manassa, Yorimó, Batuala,
 pescad esa luna podrida
 52 que nos envenena la noche
 con su hedionda luz amarilla:
 pescad la luna, pescad la luna,
 el monstruo pálido que hechiza
 56 nuestra caza y nuestras mujeres...
 Tum-cutum, tum-cutum,
 ante la fogata encendida.
 Caribó, Cumbalo, Mofró,
 60 venid, que os espera Babissa,
 el gran rey del caimán y el coco,
 en la soledad de la isla...
 Tum-cutum, tum-cutum,
 64 ante la fogata encendida.

- 54 amarilla... (vs. mec. 1929)
 55-57 (entre signos de exclamación)
 (vs. mec. 1929)
 58 (este verso se elimina en Hernández
 Aquino/Valbuena Briones 1952)
 61 (comienza con signo de exclama-
 ción) (vs. mec. 1929)
 63 el gran rey del caimán y el coco,
 (*Puerto Rico Ilustrado* 1936)
 64 en la soledad de la isla! (vs. mec.
 1929)
 en la soledad de la isla. (Hernández
 Aquino/Valbuena Briones 1952)

- Manasa, Cumbalo, Bilongo,
 52 pescad esa luna podrida
 que nos envenena la noche⁷⁸
 con su hedionda luz amarilla.
 Pescad la luna, pescad la luna,
 56 el monstruo pálido que hechiza
 nuestra caza y nuestras mujeres
 en la soledad de la isla.
 Tum-cutum, tum-cutum,
 60 ante la fogata encendida.

- Negros bravos de los palmares,
 venid, que os espera Babissa,
 El Gran Rey del Caimán y el Coco,
 64 ante la fogata encendida.
 Tum-cutum, tum-cutum,
 ante la fogata encendida.

A 84:476-477

La versión de *Cromos* (1927) presenta las siguientes variantes con relación a la de *Poliedro*:

- 1 (coma al final)
 2 (punto al final)
 9 (abre estrofa)
 17 (abre estrofa)
 18 (puntos suspensivos al final)
 25 (abre estrofa)
 27 (sin coma final)
 28 (puntos suspensivos al final)
 35 (abre estrofa)
 36 (sin coma al final)
 39-40 (con signos de exclamación)
 41 (sin coma al final)
 45 (abre estrofa)
 48 y en gongo: tum-cutum, cutum,
 50 (abre estrofa) Caribó, Manassa, Cumbalo,
 53 (puntos suspensivos al final)
 54 (entre signos de exclamación)
 59 (abre estrofa) Yombofré, Babiro, Bombassa,
 60 venid, que os espero Babissa,
 61 (sin coma al final)

El poeta cubano Ildefonso Pereda Valdés tiene un poema titulado "El candombe", que recoge, sin fecharlo, Emilio Ballagas en su antología de 1935. Lee así:

Gritos salvajes cortan el aire,
 suenan tamboriles en la noche,
 que los negros ponen más negra,
 con tristeza africana trasplantada a la América.

Nuestros abuelos vieron el candombe
 entre faroles rojos junto a la ciudadela.
 A nosotros nos legaron el recuerdo
 de una alegría frenética de negros.

Entre risas federales,

la reina abre su abanico de colores,
 mostrando unos dientes que blanquean
 en el piano de su boca.

Los tamboriles están temblando
 como estrellas en la noche.

Brujería de las luces
 en los vestidos rojos y chillones.
 Sombras de galerones y cintajos
 en las paredes blancas como dientes de negros.

⁷² A 84 elimina aquí la coma.

⁷³ Sobre el arquetipo de la salvaje de senos colgantes (con connotaciones de destrucción y muerte provenientes de la demonología medieval) proyectado sobre el indio americano, ver *La savage des seins pendants*, de Bernadette Bucher (1977), publicado en inglés como *Icon and Conquest: A Structural Analysis of de Bry's Great Voyages* (1981).

⁷⁴ Este poema, de 1927, tiene un claro sabor lorquiano. La estrofa recuerda versos e imágenes del "Romance de la luna luna" y del "Romance sonámbulo" del *Romancero gitano*, publicado por primera vez en 1927. En este caso, por la coincidencia en el año de publicación de ambos poemas, no se puede hablar de filiación. Pero la influencia de Lorca es de todos modos importante en la etapa negrista de Palés, y probablemente está detrás de su decisión de reunir sus poemas afroantillanos en un volumen que, como el del poeta andaluz, celebra la marginalidad. Pero no sólo se trata del *Tuntún*: en 1946 Palés le comentó a Juan Ortiz Jiménez que planeaba escribir un poemario que habría de llamarse *Plenero boricua*, en homenaje al *Romancero gitano* de Lorca (Ortiz Jiménez: comunicación personal, 16 de noviembre de 1989). En la edición del *Tuntún* de 1950 se anuncia que el autor tiene en preparación dos obras: en verso, *Plenero boricua*; en prosa, la novela *Litoral*. Aunque no tenemos evidencia de que llegara a trabajar en el primer proyecto, su título sugiere otra vez el protagonismo de lo negro: la plena - nacida en la sureña ciudad de Ponce - es el baile tradicional de los negros de la costa.

⁷⁵ Dingo: especie de perro-lobo de Australia. Se usa en el poema "Candombe" en el sentido totémico (Vocabulario P 50).

⁷⁶ Todavía hoy en las "botánicas" de Puerto Rico (tiendas que ofrecen hierbas medicinales y pociones mágicas de evidente tradición africana) se venden productos como "uña de la gran bestia".

⁷⁷ Errata en el original: faltan los versos 49-50, que constituyen el estribillo de todas las estrofas del poema (con una ligera variante en la tercera). Dicho estribillo —que contribuye a la coherencia rítmica del texto— cierra la estrofa en cuestión en P 37, P 50, la versión del *Puerto Rico Ilustrado* 1936, la versión de Hernández Aquino/Valbuena Briones 1952 y la versión mecanografiada de 1929.

⁷⁸ Para Jean-Claude Bajoux (1983) una de las leyes de la poesía negrista antillana es la de la subversión de los valores. Así, en este mundo invertido que crea Palés en su *Tuntún*, dominan la luna y la noche, y la luz amarilla es "hedionda".

Lamento⁷⁹

- 2 vodú: (*El Mundo* 1932)
vodú: (*Ateneo Puertorriqueño*
1935, Ballagas 1935)
- 3 por el tembé (errata en *Índice* 1931)
cuando (*Ateneo Puertorriqueño*
1935, Ballagas 1935)
- 6 seseribó, (*El Mundo* 1932)
- 11 está; (Ballagas 1935)
- 13 va, (*El Mundo* 1932)
- 14 na, (*El Mundo* 1932)
- 15 chitomé (*El Mundo* 1932, *Índice*
1931, Ballagas 1935, P 37, P 50)
- 16 papaluá. (*Índice* 1931, P 37, P 50)
papaluá... (*El Mundo* 1932, *Ateneo*
Puertorriqueño 1935, Ballagas 1935)
- 18 Gran Ju-jú; (*Índice* 1931, *El Mundo*
1932, *Ateneo Puertorriqueño* 1935)
gran (Ballagas 1935)
- 20 fu-fú. (*El Mundo* 1932, *Ateneo*
Puertorriqueño 1935)
- 22 Zimbambué (sin coma) (*El Mundo*
1932)
- 23 Kanembú, (*El Mundo* 1932, *Ateneo*
Puertorriqueño 1935)
Kenembú, (Ballagas 1935)
- 25 tucutú (*Índice* 1931)
- 26 al - adombe gangá mondé. (*El*
Mundo 1932)
al - adombe gangá mondé - (*Índice*
1931)
el adombe gangá mondé. (Ballagas
1935)

- Sombra blanca en el baquiné⁸⁰
tiene changó⁸¹, tiene vodú⁸².
Cuando pasa por el bembé⁸³
daña el quimbombó⁸⁴, daña el calalú⁸⁵.
- 5 Al jueguito⁸⁶ va su zombí⁸⁷
derribando el senseribó⁸⁸,
y no puede el carabalí⁸⁹,
ñañiguar ante Ecué⁹⁰ y Changó...
- ¡Oh, papá Abasí⁹¹!
10 ¡Oh, papá Bocó⁹²!

- En la macumba⁹³ siempre está;
en el candombe se la ve,
y cuando a la calenda⁹⁴ va
contra su ñeque⁹⁵ no puede na
15 ni el infundio del Chitomé⁹⁶
ni el muñanga⁹⁷ del Papaluá.

- Sombra blanca que el negro ve
sin aviso del Gran Jujú⁹⁸,
dondequiera que pone el pie
20 suelta el mana⁹⁹ de su fufú¹⁰⁰.

- Hombre negro triste se ve
desde Habana hasta Zimbambué,
desde Angola hasta Kanembú¹⁰¹
hombre negro triste se ve...
- 25 Ya no baila su tu-cu-tú,
al - adombe gangá mondé¹⁰² - .¹⁰³

A 84:478

⁷⁹ [1929*] Nuestro original lo constituye la versión de O 57. Otras versiones publicadas (además de P 37 y P 50) son las de *Índice* (PR, 31 de julio de 1931, p.36), *El Mundo* (San Juan de Puerto Rico, 17 de enero de 1932, p.3: SEH/UPR), *Ateneo Puertorriqueño* (1935, I, p.57: dentro del ensayo de Margot Arce: "Los poemas negros de Luis Palés Matos"), *Antología de poesía negra hispano americana* de Emilio Ballagas (1935). También contamos con la versión mecanografiada del manuscrito de *Canciones de la vida media*, en la sección "Otros poemas 1929", que se conserva en el SEH/UPR. Como esta última difiere bastante del original, la cito a continuación:

LAMENTO

Sombra blanca del baquiné
tiene zombí, tiene vodú.
Cuando pasa por el bembé
daña el quimbombó, daña el calalú.

De la luna bajó sin que
le anunciara ningún Ju-jú.
Dondequiera que pone el pie

suelta el mana de su fu-fú.

Hombre negro triste se ve
desde Congo hasta Zimbambué,
desde Angola hasta Kanembú...
¡Hombre negro triste se ve!
Ya no baila su tu-cu-tú,
al - adombe gangá mondé

Nótese que el poema todo está estructurado a base de la rima aguda: se trata de un esfuerzo por parte del poeta de recrear fónicamente la invocación de las deidades negras. En algunas lenguas africanas, como lo ha señalado Fernando Ortiz (1950), la forma imperativa del verbo lleva acentuación aguda.

- ⁸⁰ Baquiné: velorio de un niño negro (Vocabulario P 50).
- ⁸¹ Changó: dios del rayo y el trueno de los negros brujos de Cuba. Corresponde a la Santa Bárbara cristiana (Vocabulario P 50).
- ⁸² Vodú: religión hermética de los negros haitianos, adoradores de la serpiente, introducida del Dahomey (Vocabulario P 50).
- ⁸³ Bembé: reunión o fiesta de los negros mayomberos y brujos de Cuba, en donde se prepara lo que llaman "la comida del santo" para limpiar los cuerpos de los malos espíritus (Vocabulario P 50).
- ⁸⁴ Quimbombó: vegetal parecido al pepinillo, usado para preparar la comida del santo (Vocabulario P 50).
- ⁸⁵ Calalú: especie de sopa negra compuesta de quimbombó y otros vegetales que se usa en Cuba y raramente en Puerto Rico, como "la comida del santo" (Vocabulario P 50).
- ⁸⁶ Jueguito: cabillo o logia de ñañigos (Vocabulario P 50).
- ⁸⁷ Zombí: En África, aparición o fantasma de muerto. En Haití, cuerpo desenterrado y sin alma que actúa bajo la influencia hipnótica de los brujos (Vocabulario P 50).
- ⁸⁸ Senseribó: gran copón del altar ñañigo que contiene la sangre y las plumas del gallo del sacrificio (Vocabulario P 50).
- ⁸⁹ Carabalí: negro de la costa de Calabar (África). Fundador del ñañiguismo en Cuba (Vocabulario P 50).
- ⁹⁰ Ecué: dios de los negros brujos cubanos (Vocabulario P 50).
- ⁹¹ Abasí: dios máximo del ñañiguismo en Cuba (Vocabulario P 50).
- ⁹² Bocó: hechicero o doctor en magia negra de Haití (Vocabulario P 50).
- ⁹³ Macumba: religión de los negros brasileños (Vocabulario P 50).
- ⁹⁴ Calenda: baile sensual de los negros esclavos de las Antillas (Vocabulario P 50).
- ⁹⁵ Ñeque: tener ñeque, en Cuba, significa tener fuerza extraña y fatal (Vocabulario P 50).
- ⁹⁶ Chitomé: hechicero del Congo (Vocabulario P 50).
- ⁹⁷ Muñanga: alma, espíritu, poder mágico entre los negros (Vocabulario P 50).
- ⁹⁸ Jujú: hechicero, brujo, mago o espíritu que vive en las selvas y cavernas y hace su aparición periódica en las aldeas negras llevándose a una víctima a la cual sacrifica en la noche (Vocabulario P 50).
- ⁹⁹ Mana: poder, fuerza extraña, según Freud y Jung (Vocabulario P 50).
- ¹⁰⁰ Fufú: hechizo (Vocabulario P 50).
- ¹⁰¹ Los versos 22-23 conectan el mundo afroantillano con la matriz africana, a través de la mención de Zimbabwe: ciudad del sureste de Rodesia, Angola: estado del África centro-occidental, etc.
- ¹⁰² Adombe gangá mondé: "verso de una canción-baile de los negros esclavos de Puerto Rico. Sentido oscuro. Presumiblemente quiera decir 'ahora vamos a comer' o 'ahora vamos a bailar'. Existe un areito haitiano que comienza: 'Aya bomba ya bombé' (...) Dicho verso parece una deformación del areito, hecha en Puerto Rico" (Vocabulario P 50). En la novela autobiográfica *Litoral*, Palés advierte que toma la frase de la tradición oral africana guayamesa en boca de la cocinera negra Lupe. Se trata del estribillo de uno de los llamados "cuentos mendé" o "cuentos de baquiné" de la costa sur de Puerto Rico. Para un análisis minucioso de las connotaciones y el contexto cultural del verso, ver Edwin Figueroa Berrios (1989:143-152).
- ¹⁰³ En la versión de O 57, que constituye el original del poema, falta el punto final del verso. Obviamente se trata de una errata. A 84 corrige el error.

Bombo¹⁰⁴

- 1 ¡La bomba dice - Tombuctú!
(Ateneo Puertorriqueño 1935)
- La bomba dice: - Tombuctú.
(Ballagas 1935)
- 2 fuego; (*Índice* 1930, Ateneo
Puertorriqueño 1935)
- fuego, (Ballagas 1935)
- 3 arde (Ateneo Puertorriqueño 1935,
Ballagas 1935)
- (Versos 9-10, 17-18, 29-30, 41-42, 63-
64; sin signos de exclamación en P 37,
P 50 en *Índice* 1930)
- 12 cocotero -, (Ballagas 1935)
- 13 brujos, (*Índice* 1930)
- 14 negro; (*Índice* 1930)
- 16 cerdo... (*Índice* 1930)
- La bomba¹⁰⁵ dice: - ¡Tombuctú!
Cruzan las sombras ante el fuego.
Arde la pata de hipopótamo
en el balele¹⁰⁶ de los negros.
- 5 Sobre la danza Bombo rueda
su ojo amarillo y soñoliento,
y el bembe¹⁰⁷ de ídolo africano
le cae de cuajo sobre el pecho.
¡Bombo del Congo, mingo¹⁰⁸ máximo,
10 Bombo del Congo está contento!¹⁰⁹
- Allá en la jungla de mandinga¹¹⁰
—Baobab, calaba¹¹¹, y cocotero—
bajo el conjuro de los brujos
brota el terrible tótem negro,
15 mitad caimán y mitad sapo,
mitad gorila y mitad cerdo.
¡Bombo del Congo, mingo máximo,
Bombo del Congo está contento!

¹⁰⁴ [1930*] La versión de O 57 constituye nuestro original. Otras versiones publicadas (además de P 37 y P 50) son las de *Índice* (13 de julio de 1930, p.4: SEH/UPR, SP/UI), *El Mundo* (San Juan, Puerto Rico, 24 de enero de 1932, p.3; aparece junto a "Numen": SEH/UPR, SP/UI), *Ateneo Puertorriqueño* (1935, I, p.54-56: dentro del ensayo de Margot Arce "Los poemas negros de Luis Palés Matos") y *Antología de la poesía negra hispano americana* de Emilio Ballagas (1935). En la versión de *Índice*, "Bombo" aparece junto a la "Elegía del duque de la mermelada", bajo el acápite: "(Del libro en preparación: EL JARDIN DE TEMBANDUMBA)", que fue el título originalmente pensado por Palés para el *Tuntún*.

Bombo: dios fluvial del Congo (Vocabulario P 50).

¹⁰⁵ No es casualidad, nota Mayra Santos Febres (ms. 1987), que el poema titulado "Bombo" comience haciendo alusión al ritmo de la bomba.

¹⁰⁶ Balele: fiesta de negros en Fernando Poo (Vocabulario P 50).

¹⁰⁷ Bembe: labio grueso de los negros (Vocabulario P 50).

¹⁰⁸ Mingo: jefe, cacique (Vocabulario P 50).

¹⁰⁹ El estribillo recuerda unos versos de Vachel Lindsay. Sobre el momento en que Palés trabajó conocimiento con éste y otros poetas norteamericanos (por el año de 1924, estando Palés en un "entreacto de desempleo" en Guayama), dice J.I. De Diego Padró (1973:23):

Fue en este encandilado momento de nuestras existencias, durante nuestras diarias excursiones a la montaña o al mar, cuando Muñoz Marín nos inició literariamente a Palés y a mí en el conocimiento de varios de los poetas norteamericanos que estaban entonces en el candelero: Vachel Lindsay, Edgard Lee Masters, Robert L. Frost, Edwin Markham, etc. De estos elegidos de las musas, Muñoz sabía de memoria algunos trabajos poéticos, los cuales declamaba, en plena ruralía borinqueña, con una copetuda y presuntiva pronunciación bostoniana. Especialmente de Vachel Lindsay, nos recitó más de una vez un poema que impresionó mucho a Palés, de grave y pegadizo ritmo acústico, titulado "The Congo". Dicho poema, publicado por su autor en el año 1914, dice así, en parte:

Mumbo-Yumbo, God of the Congo,
and all the other Gods of the Congo,
Mumbo-Yumbo will hoodoo you,
Mumbo-Yumbo will hoodoo you...

- El es el numen fabuloso
 20 cuyo poder no tiene término.
 A su redor traza Nigricia
 danzantes círculos guerreros.
 Mongos, botucos y alimamis¹¹²
 ante El se doblan en silencio,¹¹³
 25 y hasta el jú-jú de las cavernas
 en tenebrosas magias diestro,¹¹⁴
 tiembla de miedo ante sus untos
 cuando su voz truena en el trueno.
 ¡Bombo del Congo, mongo máximo,
 30 Bombo del Congo está contento!
- ¡Feliz quien bebe del pantano
 donde El sumerge su trasero!¹¹⁵
 Contra ése nada podrá el llanto
 engañoso del caimán negro.
 35 Bajo su maza formidable
 todo rival caerá deshecho;
 podrá dormirse en pleno bosque
 a todo ruin cuidado ajeno,
 y el hipopótamo y la luna
 40 respetarán su grave sueño.
 ¡Bombo del Congo, mongo máximo,
 Bombo del Congo está contento!
- 20 término, (*Ateneo Puertorriqueño*
 1935)
 término; (*Ballagas* 1935)
 21 a su redor (*Ateneo Puertorriqueño*
 1935, *Ballagas* 1935)
 22 guerreros... (*El Mundo* 1932,
Ateneo Puertorriqueño 1935,
Ballagas 1935)
 23 alimamis, (*El Mundo* 1932, *Ateneo*
Puertorriqueño 1935)
 alimasis (*Ballagas* 1935)
 25 jujú (*El Mundo* 1932)
 y hasta el jujú de las cavernas,
 (*Ballagas* 1935)
 33-34 (estos versos se eliminan en
Ballagas 1935)
 35 (el verso abre nueva estrofa en
Ballagas 1935)
 36 deshecho, (*El Mundo* 1932, *Ballagas*
 1935)
 46 prisionero... (*El Mundo* 1932,
Ateneo Puertorriqueño 1935,

Es evidente que Valbuena Prat se equivoca cuando en su prólogo a la primera edición del *Tuntún*, después de esbozar la posible influencia de Lindsay sobre Palés —refiriéndose específicamente al poema citado— la niega. El testimonio de De Diego Padró es contundente. Aquí el poema (1926:3-11), que en la reciente película *Dead poets' society* enseña a sus jóvenes protagonistas que la poesía es ante todo ritmo:

THE CONGO

A STUDY OF THE NEGRO RACE

I. Their Basic Savagery

Fat black bucks in a wine-barrel room,
 Barrel-house kings, with feet unstable,
 Sagged and reeled and pounded on the table,
 Pounded on the table,
 Beat an empty barrel with the handle of a broom,
 Hard as they were able,
 Boom, boom, BOOM,
 With a silk umbrella and the handle of a broom,
 Boomlay, boomlay, boomlay, BOOM.
 Then I had religion. Then I had a vision.
 I could not turn from their revel in derision.
 THEN I SAW THE CONGO, CREEPING THROUGH THE BLACK,
 CUTTING THROUGH THE FOREST WITH A GOLDEN TRACK.
 Then along that riverbank
 A thousand miles
 Tattooed cannibals dance in files;
 Then I heard the boom of the blood-lust song

- Ballagas 1935)
- 48 rasgue su carne y abra su sexo
(Ballagas 1935)
- 51 balele; (Ballagas 1935)
- 52 rugiendo; (*Índice* 1930)
la selva (Ballagas 1935)
- 54 nuevo... (*Índice* 1930)
- 56 durmiendo; (*Índice* 1930)
durmiendo, (*El Mundo* 1932,
Ateneo Puertorriqueño 1935)
durmiendo. (Ballagas 1935)
- 57 somos (*Ateneo Puertorriqueño*
1935)
- 58 que a Bombo el Dios sólo tenemos.
(*Índice* 1930)
que a Bombo el dios sólo tenemos.
(*El Mundo* 1932)
- 60 fuego: (*Índice* 1930)
- 61 hipopótamo; (*Índice* 1930)

- Venid, hermanos, al balele.
Bailad la danza del dios negro
45 alrededor de la fogata
donde arde el blanco prisionero.
Que la doncella más hermosa
rasgue su carne y abra el sexo,
para que pase, fecundándola,
50 el más viril de los guerreros.

- Venid, hermanos, al balele.
La selva entera está rugiendo.¹¹⁶
Esta es la noche de mandinga
donde se forma un mundo nuevo.
55 Duerme el caimán, duerme la luna,
todo enemigo está durmiendo...
Somos los reyes de la tierra
que a Bombo, el dios, sólo tememos.

- Venid, hermanos, al balele.
60 Crucen las sombras ante el fuego,
arda la pata de hipopótamo,
resuene el gongo en el silencio...
¡Bombo del Congo, mongo máximo,
Bombo del Congo está contento!

A 479-480

And a thigh-bone beating on a tin-pan gong.
And "BLOOD" screamed the skull-faced, lean witch-doctors,
"Whirl ye the deadly voo-doo rattle,
Harry the uplands,
Steal all the cattle,
Rattle-rattle, rattle-rattle,
Bong.
Boomlay, boomlay, boomlay, BOOM,"
A roaring epic, rag-time tune
From the Mouth of the Congo
To the Mountains of the Moon.
Death is an Elephant,
Torch-eyed and horrible,
Foam-flanked and terrible.
BOOM, steal the pygmies,
BOOM, kill the Arabs,
BOOM, kill the white men,
HOO, HOO, HOO.
Listen to the yell of Leopold's ghost
Burning in Hell for his hand-maimed host.
Hear how the demons chuckle and yell
Cutting his hands off, doen in Hell.
Listen to the creppy proclamation,
Blown through the lairs of the forest-nation,
Blown past the white-ants' hill of clay,

Blown past the marsh where the butterflies play: -
 "Be careful what you do,
 Or Mumbo-Jumbo, God of the Congo,
 And all the other
 Gods of the Congo,
 Mumbo-Jumbo will hoo-doo you,
 Mumbo-Jumbo will hoo-doo you,
 Mumbo-Jumbo will hoo-doo you."

II. THEIR IRREPRESSIBLE HIGH SPIRITS

Wild crap-shooters with a whoop and a call
 Danced the juba in their gambling-hall
 And laughed fit to kill, and shook the town,
 And guyed the policemen and laughed them down
 With a boomlay, boomlay, boomlay, BOOM.
 THEN I SAW THE CONGO, CREEPING THROUGH THE BLACK,
 CUTTING THROUGH THE FOREST WITH A GOLDEN TRACK.
 A negro fairyland swung into view,
 A minstrel river
 Where dreams come true.
 The ebony palace soared on high
 Through the blossoming trees to the evening sky.
 The inlaid porches and casements shone
 With gold and ivory and elephant-bone.
 And the black crowd laughed till their sides were sore
 At the baboon butler in the agate door,
 And the well-known tunes of the parrot band
 That thrilled on the bushes of that magic land.

A troupe of skull-faced witch-men came
 Through the agate doorway in suits of flame,
 Yea, long-tailed coats with a gold-leaf crust
 And hats that were covered with diamond-dust.
 And the crowd in the court gave a whoop and a call
 And dances the juba from wall to wall.
 But the witch-men suddenly stilled the throng
 With a stern cold glare, and a stern old song: -
 "Mumbo-Jumbo will hoo doo you." ...
 Just then from the doorway, as fat as shotes,
 Came the cake-walk princes in their long red coats,
 Canes with a brilliant lacquer shine,
 And tall silk hats that were red as wine.
 And they prance with their butterfly partners there,
 Coal-black maidens with pearls in their hair,
 Knee-skirts trimmed with the jassamine sweet,
 And bells on their ankles and little blackfeet.
 And the couples railed at the chant and the frown
 Of the witch-men lean, and laughed them down.
 (O rare was the revel, and well worth while
 That made those glowering witch-men smile.)

The cake-walk royalty then began
 To walk for a cake that was tall as a man
 To the tune of "Boomlay, boomlay, BOOM,"
 While the witch-men laughed, with a sinister air,
 And sang with the scalawags prancing there: -
 "Walk with care, walk with care,
 Or Mumbo-Jumbo, God of the Congo,
 And all of the other
 Gods of the Congo,
 Mumbo-Jumbo will hoo doo you.
 Beware, beware, walk with care,
 Boomlay, boomlay, boomlay, boom.
 Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
 Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
 Boomlay, boomlay, boomlay,
 BOOM."
 Oh rare was the revel, and well worth while
 That made those glowering witch-men smile.

III. THE HOPE OF THEIR RELIGION

A good old negro in the slums of the town
 Preached at a sister for her velvet gown.
 Howled at a brother for his low-down ways,
 His prowling, guzzling, sneak-thief days.
 Beat on the Bible till he wore it out
 Starting the jubilee revival shout.
 And some had visions, as they stood on chairs,
 And sang of Jacob, and the golden stairs,
 And they all repented, a thousand strong
 From their stupor and savagery and sin and wrong
 And slammed with their hymn books till they shook the room
 With "glory, glory, glory,"
 And "Boom, boom, BOOM."
 THEN I SAW THE CONGO, CREEPING THROUGH THE BLACK
 CUTTING THROUGH THE JUNGLE WITH A GOLDEN TRACK.
 And the gray sky opened like a new-rent veil
 And showed the apostles with their coats of mail.
 In bright white steele they were seated round
 And their fire-eyes watched where the Congo wound.
 And the twelve Apostles, from their thornes on high
 Thrilled all the forest with their heavenly cry:
 "Mumbo-Jumbo will die in the jungle;
 Never again will he hoo doo you,
 Never again will he hoo doo you."

Then along that river, a thousand miles
 The vine-snarred trees fell down in files.
 Pioner angles cleared the way
 For a Congo paradise, for babes at play,

For sacred capitals, for temples clean.
 Gone were the skull-faced witch-men lean.
 There, where the wild ghost-gods had wailed
 A million boats of the angels sailed
 With oars of silver, and prows of blue
 And silken pennants that the sun shone through.
 'Twas a land transfigured, 'twas a new creation.
 Oh, a singing wind swept the negro nation
 And on through the backwoods clearing flew: -
 "Mumbo-Jumbo is dead in the jungle.
 Never again will he hoo doo you.
 Never again will he hoo doo you.

Redeemed were the forests, the beasts and the men,
 And only the vulture dared again
 By the far, lone mountains of the moon
 To cry, in the silence, the Congo tune: -
 Mumbo-Jumbo will hoo doo you,
 "Mumbo-Jumbo will hoo doo you.
 Mumbo... Jumbo... will... hoo-doo... you."

El legado que recibe Palés del poema pertenece sobre todo a la esfera de la sonoridad. En la primera parte de la edición de 1926 que recoge éste y otros poemas, advierte desde un epígrafe el autor: "Poems intended to be read aloud, or chanted". Y "The Congo" está plagado de acotaciones sobre cómo leerlo. El ritmo de Lindsay, decididamente percusivo, marcará el *Tuntún*. No menos importante es el tema negro, aunque el enfoque peyorativo de Lindsay ha de contrastar con la celebración palesiana de lo africano. Otros motivos del poema del norteamericano dejarán su huella en Palés: la visión del paraíso africano (que subvierte el paraíso blanco en "Ñañigo al cielo") y la "aristocracia macaca" que se hermana a la de "Lagarto verde".

Para una enumeración pormenorizada de las fuentes literarias de Palés, ver Tomás Blanco: *Sobre Palés Matos* (1950: 40-43) y De Diego Padró, 1973:67-73).

¹¹⁰ Mandinga: se aplica a los habitantes de una región de África. Por extensión designase con dicho término lo negro, lo africano (Vocabulario P 50).

¹¹¹ Baobab: árbol gigante de África (Vocabulario P 1950). Errata en A 84: "baubad". Calaba: madera africana.

¹¹² Alimami: jefe de tribu con cierto carácter sacerdotal o religioso (Vocabulario P 50).

¹¹³ En A 84, entre los versos 24 y 25 hay separación estrófica. Se trata de una errata: no hay división ni en P 37 ni en P 50; tampoco en O 57, nuestro original.

¹¹⁴ Palés cita entre las fuentes del *Tuntún* (en la edición de 1950) el libro de Fernando Ortiz: *Hampa afrocubana: los negros brujos* (*Apuntes para un estudio de etnología criminal*), de 1906. Esta visión siniestra de la ñañiguería parece deber bastante a dicha obra.

¹¹⁵ En este verso posiblemente esté el origen del singular título de un importante libro de Isabelo Zenón sobre el prejuicio racial en Puerto Rico: *Narciso descubre su trasero* (1974).

¹¹⁶ En A 84 falta el punto aquí (debe tratarse de una errata).

Sección: Literatura

Nicolás Guillén:
Sóngoro Cosongo y otros poemas
Selección del autor

El Libro de Bolsillo
Alianza Editorial
Madrid



Printed in Spain

Nicolás Guillén
Séptimo Corso y otros poemas
Selección del autor

PQ
7389
.G84
S6
1981

THE UNIVERSITY OF
MAYAGUEZ LIBRARY

- © by Nicolás Guillén, 1980
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1981
Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45
ISBN: 84-206-1815-2
Depósito legal: M. 6.203-1981
Compuesto por Fernández Ciudad, S. L.
Impreso en Clossas-Orcoyen, S. L. Martínez Paje, 5. Madrid-29
Printed in Spain

Poemas mulatos



Book Service - 82-03205 - \$495 - Jun 8 1983
Poe 216/1/14



© by Nicolás Guillén, 1980

Edición por Editorial S. L., Madrid, 1981

Calle de San Mateo, 200 03-43

ISBN: 84-204-1322-2

Deposito legal: M. 4.203-1981

Compuesto por Fernández Ciudad, S. L.

Impreso en Casa Ordoñez, S. L. Manizales Bajo, 3, Madrid-29

Printed in Spain

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Mulata

Ya yo me entere, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la nariz
como nudo de cobata.

Y ajate bien que tú
no ere tan abata,
podere tu boca e bien grande,
y tu pasar, colofé.

Negro bembón

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

(*Motivos de son*, 1930)

Mulata

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

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e 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!

(*Motivos de son*, 1930)

Sóngoro Cosongo

¡Ay, negra,
si tú supiera!
Anoche te vi pasar,
y no quise que me viera.
A él tú le hará como a mí,
que cuando no tuve plata
te corrite de bachata,
sin acordarte de mí.

Sóngoro, cosongo,
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré.

Acé,
vengan a ver;
acé, vamo pa ver;
¡vengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo
de mamey!

(*Motivos de son*, 1930)

Tú no sabe inglés

Con tanto inglés que tú sabía,
Bito Manué,
con tanto inglés, no sabe ahora
desí ye.

La mericana te buca,
y tú la tiene que huí:
tu inglés era de etrái guan,
de etrái guan y guan tu tri.

Bito Manué, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.

No te enamore má nunca,
Bito Manué,
si no sabe inglés,
si no sabe inglés.

(*Motivos de son*, 1930)

Llegada

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
y tiene el remo.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.
El grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos dónde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los
[cielos rojos.

Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras;
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del trópico,

y el espíritu limpio.
Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
como panales de abejas silvestres;
sus calles están secas como los ríos cuando no llueve en
[la montaña,
y sus casas nos miran con los ojos pávidos de las ventanas.
Los hombres antiguos nos darán leche y miel
y nos coronarán de hojas verdes.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de
[los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta
de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.

(*Sóngoro cosongo*, 1931)

La canción del bongó

Ésta es la canción del bongó:
—Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.

Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
Vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.
Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...

A ése, le digo:

—Compadre,
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasaremos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
¡que aquí el más alto soy yo!

(Sóngoro cosongó, 1931)

Pequeña oda a un negro boxeador cubano

Tus guantes
puestos en la punta de tu cuerpo de ardilla,
y el punch de tu sonrisa.

El Norte es fiero y rudo, boxeador.
Ese mismo Broadway,
que en actitud de vena se desangra
para chillar junto a los rings
en que tú saltas como un moderno mono elástico,
sin el resorte de las sogas,
ni los almohadones del clinch;
ese mismo Broadway
que unta de asombro su boca de melón
ante tus puños explosivos
y tus actuales zapatos de charol;
ese mismo Broadway,
es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda,
para lamer glotonamente
toda la sangre de nuestro cañaverál.

De seguro que tú
no vivirás al tanto de ciertas cosas nuestras,
ni de ciertas cosas de allá,
porque el training es duro y el músculo traidor,
y hay que estar hecho un toro,
como dices alegremente, para que el golpe duela más.
Tu inglés,
un poco más precario que tu endeble español,
sólo te ha de servir para entender sobre la lona
cuanto en su verde slang
mascan las mandíbulas de los que tú derrumbas
jab a jab.

En realidad acaso no necesitas otra cosa,
porque como seguramente pensarás,
ya tienes tu lugar.
Es bueno, al fin y al cabo,

hallar un punching bag,
eliminar la grasa bajo el sol,
saltar,
sudar,
nadar,
y de la suiza al shadow boxing,
de la ducha al comedor,
salir pulido, fino, fuerte
como un bastón recién labrado
con agresividades de black jack.

Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y busca en Harlem y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad.

(Sóngoro cosongo, 1931)

Mujer nueva

Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.

Coronada de palmas
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor.

(Sóngoro cosongo, 1931)

Madrigal

De tus manos gotean
las uñas, en un manojo de diez uvas moradas.

Piel,
carne de tronco quemado,
que cuando naufraga en el espejo, ahúma
las algas tímidas del fondo.

(Sóngoro cosongo, 1931)

Madrigal

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

Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos.

(Sóngoro cosongo, 1931)

Canto negro

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acuememe serembó,

aé;

yambó,

aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

(Sóngoro cosongo, 1931)

Rumba

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.

Jengibre y canela...

¡Malo!

Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
con Fela.

Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:

Rumbera buena,
rumbera mala.

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:

Rumbera buena,
rumbera mala.

Anhelo el de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
¡Fondo
del mar!

Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta:
Resaca de tela blanca
sobre tu carne trigüeña.
Locura del bajo vientre,
aliento de boca seca;
el ron que se te ha espantado,
y el pañuelo como rienda.

Ya te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
cuando como ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera
buena;
o hacia mi ternura vayas,
rumbera
mala.

No ha de ser larga la espera,
rumbera
buena;
ni será eterna la bacha,
rumbera
mala;
te dolerá la cadera,
rumbera
buena;
cadera dura y sudada,
rumbera
mala...

¡Último
trago!

Quítate, córrete, vámonos...

¡Vamos!

(Sóngoro cosongo, 1931)

Chévere

Chévere del navajazo,
se vuelve él mismo navaja:
Pica tajadas de luna,
mas la luna se le acaba;
pica tajadas de canto,
mas el canto se le acaba;
pica tajadas de sombra,
mas la sombra se le acaba,
y entonces pica que pica
carne de su negra mala.

Velorio de Papá Montero

Quemaste la madrugada
con fuego de tu guitarra:
Zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva,
bajo la luna muerta y blanca.
El son te salió redondo
y mulato, como un níspero.

Bebedor de trago largo,
garguero de hoja de lata,
en mar de ron barco suelto,
jinete de la cumbancha:
¿Qué vas a hacer con la noche,
si ya no podrás tomártela,
ni qué vena te dará
la sangre que te hace falta,
si se te fue por el caño
negro de la puñalada?

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

(*Sóngoro cosongó*, 1931)

En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
lue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto;
dicen que él era tu ecobio,
pero te trajeron muerto;
el hierro no apareció,
pero te trajeron muerto.

Ya se acabó Baldomero:
¡Zumba, canalla y rumbero!

Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra;
para tu pequeña muerte
con esas dos velas sobra.
Y aún te alumbran, más que velas,
la camisa colorada
que iluminó tus canciones,
la prieta sal de tus sonos
y tu melena planchada.

¡Ahora sí que te rompieron,
Papá Montero!

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra
y allí se quedó clavada.
Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche
y te la puse de almohada.

(*Sóngoro cosongó*, 1931)

Organillo

El sol a plomo. Un hombre
va al pie del organillo.
Manigueta: «Epabílate, mi conga,
mi conga...»

Ni un quilo en los bolsillos,
y la conga
muerta en el organillo.

(Sóngoro cosongó, 1931)

Quirino

¡Quirino
con su tres!
La bamba grande, la pasa dura,
suelos los pies,
y una mulata que se derrite de sabrosura...

¡Quirino
con su tres!

Luna redonda que lo vigila cuando regresa
dando traspies;
jipi en la chola, camisa fresca...
¡Quirino
con su tres!

Tibia accesoria para la cita;
la madre —negra Paula Valdés—
suda, envejece, busca la frita...
¡Quirino
con su tres!

(Sóngoro cosongó, 1931)

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;
 el mismo Antonio si llega,
 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!

(Sóngoro cosongó, 1931)

Pregón

¡Ah
 qué pedazo de sol,
 carne de mango!
 Melones de agua,
 plátanos.

¡Quencúyere, quencúyere,
 quencúyere!
 ¡Quencúyere, que la casera
 salga otra vez!

Sangre de mamey sin venas,
 y yo que sin sangre estoy;
 mamey p'al que quiera sangre,
 que me voy.

Trigueña de carne amarga,
 ven a ver mi carretón;
 carretón de palmas verdes,
 carretón;
 carretón de cuatro ruedas,

carretón;
 carretón de sol y tierra,
 ¡carretón!

(Sóngoro cosongó, 1931)

Palabras en el Trópico

Trópico,
 tu dura hoguera
 tuesta las nubes altas
 y el cielo profundo ceñido por el arco del Mediodía.
 Tú secas en la piel de los árboles
 la angustia del lagarto.
 Tú engrasas las ruedas de los vientos
 para asustar a las palmeras.

Tú atraviesas
 con una gran flecha roja
 el corazón de las selvas
 y la carne de los ríos.

Te veo venir por los caminos ardorosos,
 Trópico,
 con tu cesta de mangos,
 tus cañas limosneras
 y tus caimitos, morados como el sexo de las negras.

Te veo las manos rudas
 partir bárbaramente las semillas
 y halar de ellas el árbol opulento,
 árbol recién nacido, pero apto
 para echar a correr por entre los bosques clamorosos.

Aquí,
 en medio del mar,
 retozando en las aguas con mis Antillas desnudas,
 yo te saludo, Trópico.

Saludo deportivo,
primaveral,
que se me escapa del pulmón salado
a través de estas islas escandalosas hijas tuyas.
(Dice Jamaica
que ella está contenta de ser negra,
¡y Cuba ya sabe que es mulata!)

¡Ah,
qué ansia
la de aspirar el humo de tu incendio
y sentir en dos pozos amargos las axilas!
Las axilas, oh Trópico,
con sus vellos torcidos y retorcidos en sus llamas.
Puños los que me das
para rajar los cocos tal un pequeño dios colérico;
ojos los que me das
para alumbrar las sombras de mis tigres;
oído el que me das
para escuchar sobre la tierra las pezuñas lejanas.

Te debo el cuerpo oscuro,
las piernas ágiles y la cabeza crespá,
mi amor hacía las hembras elementales,
y esta sangre imborrable.
Te debo los días altos,
en cuya tela azul están pegados
soles redondos y risueños;
te debo los labios húmedos,
la cola del jaguar y la saliva de las culebras;
te debo el charco donde beben las fieras sedientas;
te debo, Trópico,
este entusiasmo niño
de correr en la pista
de tu profundo cinturón lleno de rosas amarillas
riendo sobre las montañas y las nubes,
mientras un cielo marítimo
se destroza en interminables olas de estrellas a mis pies.

(West Indies, Ltd., 1934)

Balada de los dos abuelos

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
Mi abuelo negro.

Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
Mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo
los de mi negro;
pupilas de vidrio antártico
las de mi blanco.
África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
—¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
—¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro...
—¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
—¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!
 ¡Qué de negros, qué de negros!
 ¡Qué largo fulgor de cañas!
 ¡Qué látigo el del negrero!
 Piedra de llanto y de sangre,
 venas y ojos entreabiertos,
 y madrugadas vacías,
 y atardeceres de ingenio,
 y una gran voz, fuerte voz,
 despedazando el silencio.
 ¡Qué de barcos, qué de barcos,
 qué de negros!

Sombras que sólo yo veo,
 me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita
 y Taita Facundo calla;
 los dos en la noche sueñan
 y andan, andan.
 Yo los junto.

—¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.
 Los dos suspiran. Los dos
 las fuertes cabezas alzan;
 los dos del mismo tamaño,
 bajo las estrellas altas;
 los dos del mismo tamaño,
 ansia negra y ansia blanca,
 los dos del mismo tamaño,
 gritan, sueñan, lloran, cantan.
 Sueñan, lloran, cantan.
 Lloran, cantan.
 ¡Cantan!

(*West Indies, Ltd.*, 1934)

Sabás

Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,
 pedir su pan de puerta en puerta.
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro bueno.)

Aunque te den el pan, el pan es poco,
 y menos ese pan de puerta en puerta.
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro loco.)

Yo vi a Sabás, el negro hirsuto,
 pedir por Dios para su muerte.
 ¿Por qué, Sabás, la mano abierta?
 (Este Sabás es un negro bruto.)

Coge tu pan, pero no lo pidas;
 coge tu luz, coge tu esperanza cierta
 como a un caballo por las bridas.
 Plántale en medio de la puerta,
 pero no con la mano abierta,
 ni con tu cordura de loco:
 Aunque te den el pan, el pan es poco,
 y menos ese pan de puerta en puerta.

¡Caramba, Sabás, que no se diga!
 ¡Sujétate los pantalones,
 y mira a ver si te las compones
 para educarte la barriga!
 La muerte, a veces, es buena amiga,
 y el no comer, cuando es preciso
 para comer, el pan sumiso,
 tiene belleza. El cielo abriga.
 El sol calienta. Es blando el piso
 del portal. Espera un poco,
 afirma el paso irresoluto
 y afloja más el freno...

¡Caramba, Sabás, no seas tan loco!
¡Sabás, no seas tan bruto,
ni tan bueno!

(*West Indies, Ltd.*, 1934)

Sensemayá

Canto para matar una culebra.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
¡Dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.

Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.

Sensemayá, con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
la culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar,
no puede morder.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, no se mueve...

¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, se murió.

(*West Indies, Ltd.*, 1934)

El abuelo

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de roncós atabales.

Bajo la línea escueta de su nariz aguda,
la boca, en fino trazo, traza una raya breve,
y no hay cuervo que manche la solitaria nieve
de su carne, que fulge temblorosa y desnuda.

¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá dentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que rizó por siempre tu cabeza amarilla.

(*West Indies, Ltd.*, 1934)

Guadalupe W. I.

POINTE-À-PITRE

Los negros, trabajando
junto al vapor. Los árabes, vendiendo,
los franceses, paseando y descansando,
y el sol, ardiendo.

En el puerto se acuesta
el mar. El aire tuesta
las palmeras... Yo grito: ¡Guadalupe!, pero nadie contesta.

Parte el vapor, arando
las aguas impasibles con espumoso estruendo.

Allá quedan los negros trabajando,
los árabes vendiendo,
los franceses paseando y descansando,
y el sol, ardiendo...

(*West Indies, Ltd.*, 1934)

Sudor y látigo

Látigo,
sudor y látigo.

El sol despertó temprano
y encontró al negro descalzo,
desnudo el cuerpo llagado,
sobre el campo.

Látigo,
sudor y látigo.

El viento pasó gritando:
—¡Qué flor negra en cada mano!
La sangre le dijo: ¡Vamos!
Él dijo a la sangre: ¡Vamos!
Partió en su sangre, descalzo.
El cañaverl, temblando,
le abrió paso.

Después, el cielo callado,
y bajo el cielo, el esclavo
tinto en la sangre del amo.

Látigo,
sudor y látigo,
tinto en la sangre del amo;
látigo,
sudor y látigo,
tinto en la sangre del amo,
tinto en la sangre del amo.

(*El son entero*, 1947)

Son número 6

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza
de la esperanza:
Lo mío es tuyo,
lo tuyo es mío;
toda la sangre
formando un río.

La ceiba ceiba con su penacho;
el padre padre con su muchacho;
la jicotea en su carapacho.
¡Que rompa el son caliente,
y que lo baile la gente,
pecho con pecho,
vaso con vaso
y agua con agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,

todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
¡todo mezclado!

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:

Salga el mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar!

(El son entero, 1947)

Elegía

Por el camino de la mar
vino el pirata,
mensajero del Espíritu Malo,
con su cara de un solo mirar