

Asimismo, a diferencia de otros creadores culturales que recurren al pasado para explicar el presente, "Cheche" Campos emprende un recorrido inverso: parte de la experiencia contemporánea. En este sentido, el proyecto cultural de José Campos Dávila, "Cheche", rearticula, actualizándola, la experiencia transafricana en el Perú a partir de una contemporaneidad dinámica.

Bibliografía

BHABHA, Homi (1994). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

CALVET, Louis-Jean (1974). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris: Payot.

CAMPOS, José (1994). *Las negras noches del dolor*. Lima: INAPE.

_____ (2002). *Para educar hombrecitos*. Chosica, Lima.

_____ (2009). *Reconciliandome con la vida*. Lima: Editorial San Marcos.

_____ (2015). *La maestra de Jecumbuy*. Lima: Editorial San Marcos.

CITTADINO, Gisele (2004). Prefácio: "Identidade, Invisibilidade e Reconhecimento" in: *Ação afirmativa na universidade: reflexão sobre experiências concretas Brasil-Estados Unidos (Angela Randolpho Paiva, Organização)*. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio.

CUCHE, Denys (1975). *Poder blanco y resistencia negra*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

DOMENECH, Rosa María et al. (2008). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata.

DUNCAN, Quince (2015). El Afrorealismo: Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana, *Revista Virtual Istmo* (julio 2005), 1-6.

ESPEZÚA, Dorian (2002). Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Ajos & Zaphiros*, núms. 3 y 4 (2002), 97-115.

HONNETH, Axel (2001). Invisibility: on the epistemology of 'recognition'. In: *The Aristotelian Society*, supplementary volume 75.

KANE, Mohamadou (1985). Le thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone". In *Ethiopiennes*, Vol.III, n1 3 (1985): 11-25.

NÚÑEZ, Estuardo (1985). La literatura peruana de la negritud. *Hispanamérica* 10, 28: 19-28.

N'GOM, M'bare (1999). Creación cultural y africanía en el Caribe: entrevista a Blas Jiménez Abreu. *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, Diciembre de 1999, Número 2, Tomo 2: 46-57.

ROUT, Leslie B. (1976). *The African Experience in Spanish America: 1502 to the Present Day*. London: Cambridge UP.

SAID, Edward (1979). An Exchange on Deconstruction and History. *Boundary 2* - 8, n 1 (Fall 1979):65-74.

TAYLOR, Charles (1993). *El Multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. México: Fondo de Cultura Económica.

VERÁSTEGUI, Enrique (1975). Negritud: la conciencia emergente. *Variedades*, Lima.

ZIELINA, María (1992). *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño*. Miami: Ediciones Universal.

América hispánica, América portuguesa, afrolatinoamérica: aproximaciones culturales por poesía

AMARINO OLIVEIRA DE QUEIROZ

Una de las vertientes de convergencia entre los escritos afrodescendientes producidas en las Américas durante el siglo XX fue la recurrencia a la oralidad y a la conciencia identitaria como elementos estructuradores de los discursos poéticos y narrativos. Intervenciones de este orden nos hacen pensar en escritores latinoamericanos de ascendencia africana como el peruano Nicomedes Santa Cruz, el cubano Nicolás Guillén y el brasileño Solano Trindade. En los tres autores, esta relación entre oralidad y escritura parece beber de fuentes similares que van de la tradición oral de los pueblos amerindios y de los antiguos griots africanos a los recursos mnemónicos utilizados por los contadores y contadoras de historias en sus narrativas orales y representaciones. Estas van acompañadas por dichos populares, chistes y adivinanzas, así como por la labor de los cantares rurales y urbanos de tradición ibérica, presentes tanto en Perú (décimas, yaravies) como en Cuba (contrapunteos, guajiras) o en el Nordeste de Brasil (repentismo, emboladas). En el marco de la reflexión crítica que incluye estudios de Ojeda, Orihuela, Glissant, Retamar, Bernd, Santiago y Zumthor, esta comunicación intercala algunas cuestiones relativas a las alteridades afroamericanas reflejadas en el discurso artístico de los citados poetas.

La visión de las Américas como un espacio bárbaro y paradisiaco al mismo tiempo, especie de territorio mítico habitado por extrañas gentes aferradas a creencias politeístas, sacrificios humanos y prácticas antropofágicas, en el que se encontrarían fabulosas ciudades erigidas en oro y fuentes de agua milagrosas capaces de conceder la juventud eterna a aquellos que bebiesen de ellas perduró por bastante tiempo en el imaginario de exploradores y colonos. No obstante, a partir de siglos de experiencia colonial, la noción de América se desligó poco a poco de ese ambiente nebuloso que caracterizó su idealización inicial. Esto dio lugar a una condición forzosamente menos legendaria, aunque con trazos provisionalmente definidos. Movidos, entonces, por la inspiración en un destino basado en la diversidad, sus representantes artísticos y culturales protagonizaron constantes, y no siempre con éxito, intentos de negociación, tal como parecen proponer los siguientes versos del poeta peruano Nicomedes Santa Cruz:

"¡Mi cuate!"
 "¡Mi socio!"
 "¡Mi hermano!"
 "¡Aparcero!"
 "¡Camarado!"
 "¡Compañero!"
 "¡Mi pata!"
 "¡M'hijito!"
 "¡Paisano!..."

He aquí mis vecinos.
 He aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas
 de cualquier punto de América Latina:

Indoblanquinegros
 Blanquinegrindios
 Y negrindoblancos

Rubias bembonas
Indios barbudos
y negros lacios

Todos se quejan:
-¡Ah, si en mi país
no hubiese tanta política...!
-¡Ah, si en mi país
no hubiera gente paleolítica...!
-¡Ah, si en mi país
no hubiese militarismo,
ni oligarquía,
ni "chauvinismo";
ni burocracia,
ni hipocresía,
ni clerecía,
ni antropofagia...
-¡Ah, si en mi país...

(Santa Cruz en: América Latina, 1971, p. 6).

El discurso poético de Nicomedes Santa Cruz presenta, desde el comienzo, indicios reveladores de esa condición de pluralidad que permea la formación etnocultural del continente. En tono evocador, precedido por la forma española del posesivo singular mi, el término hispanizado cuate, adaptado del azteca cóatl, podría simbolizar y traducir un momento inicial del proceso de mestizaje, sincretismo e interpenetración cultural percibido en las Américas. Este vocablo, cóatl, que en la lengua náhuatl significa originalmente tanto "serpiente" como "gemelo", es asimilado por el idioma del invasor en México y Guatemala, donde, más tarde, pasa a adquirir el sentido de "igual" o "semejante". Esto adquiere aún una mayor particularidad si tenemos en cuenta la referencia histórica del asentamiento de la civilización azteca en la región donde hoy se alza la actual capital mexicana, sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlán conquistada¹.

Inicialmente, tratada como un "mexicanismo" de la lengua castellana, la palabra cuate fue aceptada en el diccionario; es decir, legitimada

por la Real Academia Española, manteniendo hasta nuestros días el significado de "compañero", "amigo íntimo", acepción reiterada por términos sinónimos a continuación en los versos de Santa Cruz (socio, aparcerero, pata, camarada). Por otra parte, las "mismas caras latinoamericanas" a las que se refiere el poeta evocan claramente el proceso americano de mestizaje, presentándolo en la forma de neologismos como "indoblanquinos", "blanquinegrindios" y "negrindoblanquinos" que, a su vez, no solo se prestan a la identificación de "rubias bembonas", "indios barbudos" y "negros lacios", como también configuran y enfatizan el motivo general del poema; es decir, la diversidad, preocupación que se hizo registrar como un compromiso natural de inclusión realizado por el hombre y por el poeta Nicomedes Santa Cruz a lo largo de toda su trayectoria:

Alguien pregunta de dónde soy
(Yo no respondo lo siguiente:)

-Nací cerca del Cuzco,
admiro a Puebla,
me inspira el ron de las Antillas,
canto con voz argentina,
creo en Santa Rosa de Lima
y en los Orishás de Bahía.

Yo no coloreé mi Continente
ni pinté verde a Brasil,
amarillo Perú,
roja Bolivia.

Yo no tracé líneas territoriales
separando al hermano del hermano.

Poso la frente sobre Río Grande,
me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos,
hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico
y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

Por las costas de oriente y occidente
doscientas millas entro a cada Océano,
sumerjo mano y mano

y así me aferro a nuestro Continente
en un abrazo Latinoamericano.

(Santa Cruz en: América Latina, 1971, p. 6)

La perspectiva de una América Latina unida evocaría aquí el discurso impetuoso desde el proceso de emancipación política que la propia trayectoria histórica del continente se encargó de atropellar, pero que, al mismo tiempo, señala y recupera a través de la poesía una inversión en lo diverso, apostando por la multiplicidad de las voces que lo construyeron.

Reanudando, por lo tanto, el hilo de esta historia y retomando la llegada de los portugueses a la Colonia de Sacramento en el extremo meridional de Brasil, Zila Bernd (1995, p. 9) señala que el navegador Manuel Duarte Quintão, en una carta a la autoridad metropolitana, realizó comentarios acerca de un presumible carácter de imprevisibilidad que distingue la formación cultural del continente, contraponiéndolo a la previsibilidad de su experiencia anterior, anclada en el Viejo Mundo. Tal observación, defendida por la autora a partir de pensamiento elaborado por Édouard Glissant respaldaría la hipótesis de que justamente sobre esa imprevisibilidad se asentarían las bases de las relaciones literarias y culturales observadas en las tres Américas y el Caribe. Para Édouard Glissant (1981, pp. 190-201), la poética del continente podría ser concebida en términos de una poética de lo diverso, característicamente heterogénea, múltiple e imprevisible, como parecen suscitar los propios versos de Nicomedes Santa Cruz transcritos anteriormente.

En Glissant, este Diverso se contrapone a la idea de lo Mismo, que está relacionada con la de una identidad cerrada en sí misma, que fluye a partir de un discurso homogeneizador y hegemónico, considerado como el único verdadero. El concepto de imprevisibilidad defendido por el escritor martiniqués se fundamenta precisamente en su observación de la realidad caribeña, lugar de amalgama y superposición de variadas informaciones culturales

en una realidad nueva que él denominó, en su obra *Poétique de la Relation* (1990), como criollización, donde las culturas que afirman su identidad como raíz única tenderían a estar combinadas, apoyándose en otras raíces. En la misma línea, el pensamiento del escritor cubano Roberto Fernández Retamar (1993, p. 300), para quien la idea acerca de lo que es el continente latinoamericano es un concepto en expansión, ya que América Latina, más allá de lo que en un principio se pretendió que significara, es decir, una forma sinónima de la "nuestra América" soñada por José Martí, incluye no solo a pueblos de relativa filiación latina, sino también a otros como los de las Antillas de lengua inglesa u holandesa y, naturalmente, los grandes enclaves indígenas.

En este sentido, podríamos afirmar que todas las variables que puedan provenir de experiencias como a las que nos hemos referido anteriormente y de otras que los tiempos futuros se encargarán de relatar parecen conducirnos, una vez más, hacia la posibilidad de comprender los fenómenos culturales y literarios del mundo contemporáneo como un extenso territorio de lo diverso e imprevisible, en el que la singularidad del ejemplo americano y caribeño se presenta cada vez más fértil y plural. Por otro lado, alrededor de 1978, Silviano Santiago ya defendía que la gran contribución del continente latinoamericano para la cultura de Occidente residía en la peculiaridad de poder minar sistemáticamente las nociones de unidad y de pureza, dado que:

estos dos conceptos pierden el sentido exacto de su significado, pierden su peso abrumador, su sentido de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra más y más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructor, que transfigura los elementos formados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo. (Santiago, 1978, p. 18) (Traducción propia)

¹ Una ilustración de este acontecimiento lo compone el emblema estampado en la propia bandera nacional, que evoca el establecimiento del pueblo mexicano: equilibrada sobre un nopal (cactácea), surge la figura de un águila devorando una serpiente.

Asimilando la impureza fundadora como estrategia discursiva, resistiendo a la hegemonía emanada por los centros a través de la subversión a las reglas, superponiendo lo “mayor” y lo “menor” por el reciclaje y reutilización, para decirlo de nuevo con palabras de Édouard Glissant (1995), la experiencia cultural y literaria americana estaría promoviendo no solo una disolución sistemática de aquellos conceptos de unidad y pureza de los que nos hablaba Santiago. Además: estaría desestabilizando las fronteras entre lo que quedó establecido como forma canónica y lo que fuera confinado al margen o relegado al olvido, puesto que, según reiteraría el escritor mexicano Carlos Fuentes (1966), “vivimos en países donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse cómo decir ese todo”.

Una de las vertientes de convergencia entre los escritos afrodescendientes producidas en las Américas durante el siglo XX fue la recurrencia a la oralidad y la conciencia identitaria como elementos estructuradores de los discursos poéticos y narrativos. Intervenciones de este orden nos hacen pensar en escritores latinoamericanos de ascendencia africana como el ya mencionado peruano Nicomedes Santa Cruz, el cubano Nicolás Guillén y el brasileño Solano Trindade. En los tres autores, esta relación entre oralidad y escritura parece beber de fuentes similares que van de la tradición oral de los pueblos amerindios y de los antiguos griots africanos a los recursos mnemónicos utilizados por los contadores y contadoras de historias y sus narrativas orales en representaciones, acompañadas por los dichos populares, chistes y adivinanzas, así como por la labor de los cantares rurales y urbanos originados en la tradición oral ibérica, arabizada. Aunque muy poco recordados en Brasil, Solano Trindade y Nicolás Guillén gozan de una cierta ventaja sobre Nicomedes Santa Cruz si comparamos las atenciones que se les dedica en nuestro medio. Contemporáneo a ambos, el poeta, cuentista, ensayista, musicólogo, compositor, cantante, in-

térprete y periodista Nicomedes Santa Cruz es uno de los nombres más relevantes de la cultura latinoamericana en su vertiente de la dimensión afro. Sin embargo, su obra específicamente literaria, con varios libros y trabajos publicados en poesía y en prosa, parecía no venir mereciendo la debida atención, incluso por parte de la crítica contemporánea del Perú. Fue, por lo menos, lo que señaló Martha Ojeda (2011) en el prólogo de uno de los libros del autor:

La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú. Santa Cruz rescató la tradición decimista recopilando y fijando las décimas que circulaban oralmente. Además, desde mediados del siglo XX, fue el representante más importante de dicha tradición, como tal, escribió décimas y otros poemas en cantidades significativas; sin embargo, su aporte a la literatura nacional es poco conocido y poco estudiado. (...) En sus primeras décimas dio voz a la silenciada historia del negro desde su llegada al Perú y reivindicó su aporte a la formación de la cultura nacional. En su segundo y tercer poemarios, sobresalen los temas de preocupación nacionalista, de marcado tono comprometido (denuncia la marginalización del indio, condena el racismo, el imperialismo y la colonización africana), y finalmente se trasluce un sentimiento integracionista donde aboga por una sociedad pluricultural. (Ojeda, 2011)²

La pluriculturalidad latinoamericana en sus manifestaciones literarias y artísticas está

presente tanto en la ensayística y en la poesía de Nicomedes Santa Cruz, indisoluble de las contribuciones africanas, indígenas e hispanas a través de las representaciones, de la oralidad, del vínculo de la poesía con la música, la danza, la escenificación y el canto, punto de vista que encuentra paralelismo en otros estudios realizados sobre su poesía. En un ensayo titulado “La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana” (2005), el crítico Carlos Orihuela defiende que la estrategia poética de Santa Cruz representaría un primer caso de acertado desafío al canon literario hegemónico peruano realizado en la perspectiva de la negritud. Su tesis buscó sustentación en tres hechos de la historia cultural reciente del país:

- a) El primero, por haber hecho posible la ampliación del alcance teórico del discurso indigenista hacia otras etnias que conforman el espectro social del Perú contemporáneo, en particular la presencia afroperuana;
- b) El segundo, por desacralizar los géneros de la literatura hegemónica nacional a través de la revisión y de la recreación de formas tradicionales de la poesía, con las que consolida una escritura autoral y al mismo tiempo enraizada en la tradición literaria afroperuana;
- c) El tercero, por el hecho de que la difusión masiva de su producción poética y artística, valiéndose tanto del formato impreso como de los recursos audiovisuales e incluso de la representación oral, además, haya posibilitado, de forma eficaz, una mayor conciencia sobre el componente cultural africano en el proceso nacional.

Lejos de representar una práctica poética “guetificante”, aislacionista, esta experiencia de Nicomedes Santa Cruz, por el contrario, parece más apuntar hacia una profunda disposición “universalista” de la labor de la poesía:

Van trazando mi camino
nuestras criollas estampas
como le inspiran sus pampas
al payador argentino.
Como cantara el beduino
a su famoso laúd,
como coplero andaluz
o trovador italiano,
yo canto como peruano
con décimas del Perú.

(Santa Cruz en: Décima n. 9)

Sus vinculaciones culturales y estéticas, así como sus convicciones de orden político-ideológico lo acercarían tanto al poeta y militante Nicolás Guillén como al multiartista, estudioso de las tradiciones populares afrobrasileñas y activista político Solano Trindade. Guillén, que vendría a firmar el prólogo de uno de los libros del poeta peruano editado en Cuba, tendría también sus propios poemas estudiados y comentados por Santa Cruz. Al centrarnos, entonces, en el caso de Trindade y Guillén, es conocido el estudio que Zilá Bernd (1997) desarrolló en torno a la obra de estos dos poetas, buscando establecer una relación que alinearía, en gran medida, la escritura producida por ambos. Estos vínculos (“desconocidos”, como se publicó en el título de su ensayo, u “oscurecidos”, como preferiríamos denominarlos aquí), se apoyarían básicamente en tres vertientes que se conectan y se autorrelacionan continuamente:

- a) La primera, política, de filiación marxista, que los conduciría a un concepto integrado de América, al compromiso y, consecuentemente, a la militancia;
- b) La segunda, identitaria, que se preocuparía por cuestiones afines a la realidad etnocultural de ambos autores, tales como mestizaje, sincretismo, hibridación, identidad solidaria, proceso esclavista y presencia africana en las Américas;
- c) La tercera, del ideal literario, que se fundamentaría en la búsqueda de una expresión americana que conciliase los elementos de la cultura negra y de la blanca.

² OJEDA, M. (2011). Nicomedes Santacruz, poeta peruano – Prólogo a Canto Negro. Recuperado de: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>

De la obra de los tres autores se producirían algunos diálogos intertextuales, como el que recogemos a continuación a partir del poema de Solano Trindade:

Nicolás
Nicolás Guillén
Mi hermano de Cuba
Nicolás Guillén

¿Dónde está la burguesía
llena de miedo sin calma
burguesía bien nutrida
Nicolás Guillén
Com miedo de algo nuevo

(Solano Trindade, *Nicolás Guillén*)
(Traducción propia)

que se solaparían con el discurso poético de varios otros autores, a ejemplo del estadounidense Langston Hughes o del santotomense Tomaz Medeiros.

Haciendo uso del “socopé”, manifestación poética oral característica de Santo Tomé y Príncipe, que alía, en su desarrollo, la expresión dramática, el canto, la danza y la música, el poeta Tomaz Medeiros (2003, p. 277-278) trata de establecer un diálogo intertextual con Guillén, como a su manera hizo Trindade desde Brasil y Santa Cruz desde Perú, pero ahora tomando como punto de partida el África de habla portuguesa:

¿Conoces tú
Nicolás Guillén
la isla del nombresanto?

¿No? ¿Tú no la conoces? (...)

¿Tú no conoces la isla mestiza,
de los hijos sin padres
que las negras de la isla
pasean en la calle?
¿Tú no conoces la isla-riqueza
donde la miseria camina
en los pasos de la gente?

Bembom, Nicolás Guillén
Nicolás Guillén, bembom.

(Tomaz Medeiros en: *Um socopé para Nicolás Guillén*) (Traducción propia)

La colocación de Tomaz Medeiros podría suscitar comentarios de diferente orden. Sin embargo, daremos prioridad a solo dos perspectivas: el significado muy evocador del texto, que se aproxima al fragmento de la poesía Solano Trindade recogida anteriormente, y el uso del neologismo bembom, aglutinando el adverbio y adjetivo portugués en una tercera forma, intensificadora de la calidad funcional de las dos palabras aisladas. Este efecto se hace aún más interesante, por el paralelismo con otro adjetivo, *bembom*, versión portuguesa realizada por Medeiros de la forma española *bembón*. Conviene recordar que esta expresión designa peyorativamente a la persona que posee labios prominentes, o sea, el equivalente al adjetivo “beijudo”, en una clara referencia a las características anatómicas de los pueblos negros y sus mestizos en oposición a la estética grecolatina impuesta como ideal de belleza por los colonizadores europeos.

Esta ruptura de patrones, dicho sea de paso, ya fue utilizada por otros autores como por el propio Nicomedes Santa Cruz y sus rubias *bembonas*. La resemantización del término en el contexto poético en portugués parece funcionar no solo como una alusión al propio Guillén, que reclasifica a lo largo de su ejercicio poético, sino también para establecer una especie de pacto a través del cual transita, de forma cómplice, por un reconocimiento y celebración poética del origen, de la pertenencia y de la semejanza en la diferencia.

¡Oh! Ven a ver mi isla,
ven acá ver desde arriba
nuestra Sierra Maestra.
Ven a verla con toda tus ganas
En la cueva de la mano llena. (...)

¿Conoces tú
La isla del Golfo?
Bembom, bembom, Nicolás, bembom.
(Idem) (Traducción propia)

Cabe señalar que, en estas dos últimas líneas, terminando el texto poético, Tomaz Medeiros sustituye la forma aportuguesada anterior *bembom*, apoyándose en el peyorativo *bembón* español, por el neologismo *bembom* igualmente sonoro, musical, pero reiterando afirmativamente, por la repetición intencional (y tan característica de la poética africana) la dimensión de su carácter calificador. Al evocar al colega cubano en su poema, utilizando incluso del idioma español, Medeiros tanto lo invita como le provoca a (re) conocer su pequeño país natal situado en el Golfo de Guinea, el mismo que, durante siglos, sirvió como centro de tráfico de esclavos entre la costa atlántica de África hacia las Américas y el Caribe. Sobre las fértiles tierras santotomenses se desarrollaron, en grandes latifundios, ciclos de cultivo del café y del cacao, que coincidían en varios aspectos con el monocultivo de la caña de azúcar en Cuba y en Brasil.

Además, como otro elemento de semejanza con el país de Guillén, Santo Tomé y Príncipe está constituido por un conjunto de islas, reales y simbólicas, que configuraría un perfil cultural híbrido y diversificado. El *socopé* santotomense estaría expresado, además, en el poema de Tomaz Medeiros, como una sugerencia rítmica de realización y recepción de la lectura, aproximando la relación entre el texto escrito y la audición que de él se puede disfrutar en su verbalización. La realización de Tomaz Medeiros al fijar por la escritura su poema-*socopé* partiendo de una manifestación corriente de la oralidad, el *socopé* santotomense, lo aproxima de la forma por la cual Guillén habría concebido su propia *poesía-son*: recurriendo al fértil territorio sonoro sobre el cual se yergue la tradicional matriz cultural representada por el son cubano.

Aprovechando esta referencia a la tradición poético-musical y a la oralidad santotomenses, así como la coloquialidad explícita en el texto escrito, quisiéramos añadir que, a los vínculos relatados a través de la lectura entablada por Zilá Bernd y descritos en tres principales vertientes, podríamos sugerir otras dos importantes aproximaciones entre las obras de Solano Trindade y Nicolás Guillén:

a) La primera de ellas sería el establecimiento de un diálogo entre poesía y música, cargado, en los siguientes ejemplos, de aliteraciones y asonancias, además de referencias al lenguaje coloquial:

Allí viene el navío negrero	¿Negro bembón,
Con carga de resistencia	negro bembón,
Allí viene el navío negrero	negro bembón.
Llenito de inteligencia	

(Trindade en: <i>Cantares de mi pueblo</i>)	Poqué te pone tan bravo
(Traducción propia)	cuando te disen negro bembón,
	si tiene la boca santa,
	negro bembón?

(Guillén, Negro bembón)

b) La segunda de las aproximaciones, complementada por la anterior, sería la que hace evidente la inclusión, en el texto escrito, de procedimientos característicos de otros códigos como los de la oralidad, valiéndose incluso de ortografía que transgrede la norma culta de la lengua y los códigos de la comunicación no verbal. Esta estrategia confiere al texto un carácter de arte performativo, aspecto evidente de la producción poética de ambos autores:

Tren sucio de Leopoldina corriendo corriendo parece decir que hay gente con hambre hay gente con hambre hay gente con hambre	¡Ay, negra, si tú supiera! Anoche te bí pasá y no quise que me biera. A é tú le hará como a mí, que en cuanto no tube plata te corrite de bachata sin acoddadte de mí.
---	---

Piiiiiii [...]	
Solo en las estaciones Cuando se va parando lentamente comienza a decir si hay gente con hambre da de comer si hay gente con hambre da de comer [...]	Sóngoro cosongo songo bé; sóngoro cosongo de mamey; sóngoro, la negra baila bien; sóngoro de uno, sóngoro de tré. [...]

Pero el freno de aire todo autoritario manda al tren callar	(Guillén, <i>Sóngoro cosongo</i>)
---	------------------------------------

Psiuuuuuuuuuuuuuu

(Trindade en: *Hay gente con hambre*) (Traducción propia)

Al realizar su versión de los poemas de Nicolás Guillén para una antología en portugués, Thiago de Mello (1986, p. 45) en nota al pie, aclara que *Sôngoro* y *cosongo* serían “voces africanas, onomatopáicas de ritmos inventados por el poeta”. Por otro lado, en un ensayo de Liliam Ramos da Silva (2003, p. 160), atendiendo al vocabulario consultado, según ella, en otro volumen de poemas traducidos, los términos se refieren a la condición de fonemas negroides, vestigios de antiguos idiomas “traídos a las Américas por los esclavos negros, ritmos que aún ocurren en la lengua del pueblo antillano”. La autora destaca la particularidad de que, en el título del poema, “se incluye dos veces la palabra ‘son’, de gran importancia para la poética de Guillén, que tuvo muchos de sus poemas transformados en canciones”, lo que para nosotros puede sugerir un ejemplo práctico de retorno, o de retomar, a través de la *poesía-son* de Nicolás Guillén, del hacer poético, al origen mismo de la poesía africana, indisociable de la música, de la oralidad y de la performance.

En los anteriores fragmentos de *Hay gente con hambre* (Trindade) y de *Sôngoro cosongo* (Guillén), es curioso notar la disposición performatizante del texto poético. Supuestamente escritos para ser leídos silenciosamente e individualmente, se adentran en la sugestión del canto, de la música, de la escenificación y de la danza, reconduciendo la lectura para posibilidades que podrán desembocar en un proceso más allá de la recepción pasiva, haciéndola interactiva, envuelta en una más amplia y orgánica relación entre los sentidos, es decir, generando una situación que Paul Zumthor identificaría como acto performático.

Concordando parcialmente con Liliam Ramos da Silva (2003, p. 160), para quien Nicolás Guillén y Solano Trindade “incorporaron el vocabulario africano en sus poemas en una constante lucha contra el olvido”, podríamos argumentar que en ambos autores, así como ocurrió en Nicomedes Santa Cruz, estas relaciones parecen beber de las mismas fuentes: la

de la tradición oral de los pueblos precolombinos y de los antiguos *griots* africanos traída por los trabajadores esclavos a las Américas; de los contadores de historias y sus narrativas orales en situación performática, acompañadas por dichos populares, chistes, adivinanzas; de los cantares rurales y urbanos presentes tanto en Perú (décimas, yaravíes) como en Cuba (contrapunteos, guajiras) o en el Nordeste de Brasil (repentismo, *emboladas*); del romancero popular de tradición ibérica, es decir, arabizada; de los pregones callejeros, así como, según ya hemos señalado, del universo característico del lenguaje coloquial de la ciudad y del campo, añadiendo a las posibles lecturas del texto escrito otros elementos de la comunicación no verbal.

No podemos olvidar que fueron precisamente estas y otras experiencias poéticas semejantes que introdujeron en el seno de la cultura letrada, codo con codo, un espacio de resistencia para las manifestaciones denominadas populares o de tradición oral. Se anticiparon, por ejemplo, en sus giros de resistencia, la eclosión de la performativa poesía *dub* jamaicana. Incluso, la poética urbana *hip hopper*, tan presente hoy entre los raperos de Lima y de La Habana como entre los autoproclamados *rapentistas* del Recife de Solano. Detendiéndonos en ejemplos como los de Nicomedes Santa Cruz, Solano Trindade y Nicolás Guillén, o ampliando nuestras perspectivas críticas observando una escritura emergente que apunta, a través de las alteridades culturales y artísticas, otros modos de producción del discurso poético y ficcional, no solo en las Américas y el Caribe como también en África y en tantas otras realidades literarias contemporáneas, nos parece pertinente dirigir nuestra atención a este hacer literario que se configura actualmente, revelándonos un proceso desestabilizador del pensamiento dicotómico o, cuanto menos, poniendo en discusión la siguiente afirmación de Paul Zumthor (2000, p. 35): “habitados, como estamos, en los estudios literarios, a solo tratar del escrito, nos lleva a retirar, de la forma global de la obra performatizada,

el texto y centrarnos en él”, pensamiento en el que la palabra poética, sobrepasando los límites de la página impresa, acciona la voz y el propio cuerpo como soportes signícos para la celebración del texto.

Bibliografía

BERND, Z. (1997). *Poesia negra brasileira e seus vínculos com a poesia de Nicolás Guillén*. Recuperado de: <http://www.conex.com.br/user/zilab/#ponegra>

BERND, Z., DE GRANDIS, R. (1997) (Orgs). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto/ABECAN.

FUENTES, C. (1996). *Situación del escritor en América Latina*. (Conversa con Emir Rodríguez Monegal). Paris: Mundo Nuevo n.1.

GLISSANT, E. (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

GLISSANT, E. (1990). *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

GUILLÉN, N. (1990). *Summa poética*. Madrid: Catedra.

GUILLÉN, N. (1986) *Sôngoro cosongo e outros poemas*. Trad. Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion.

MEDEIROS, T. (2003). “Um socopé para Nicolas Guillén”. En: DÁSKALOS, M. A., BARBEITOS, A., APA, L. (Orgs). *Poesia africana de língua portuguesa* (Antología). Rio de Janeiro: Lacerda Editores.

OJEDA, M. (2011). *Nicomedes Santa Cruz, poeta peruano* – Prólogo a Canto Negro. Recuperado de: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Ciberayllu.html>.

ORIHUELA, C. (2005). *La poética de Nicomedes Santa Cruz y su desafío al canon de la literatura hegemónica peruana*. Recuperado de: <http://es.geocities.com/nicomedessantacruz/orihuela.htm>

SILVA, L. R. (2003). “Consciência negra e americanidade: o diálogo identitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade”. En: BERND, Z. (Org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, vol. 54, p. 150-165.

RETAMAR, R. F. (1993). “América Latina y el trasfondo de Occidente”. En: ZEA, L. *América Latina en sus ideas*. México - DF: Siglo XXI, 1993, p.300.

RODRÍGUEZ, J. C., SALVADOR, Á. (1994). *Introducción al Estudio de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994, 2a edición, p.14-18.

SANTA CRUZ, N. (1971). *Décimas y poesías*. Lima: Campodónico.

SANTIAGO, S. (1978). “O entre-lugar do discurso latino-americano”. En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

TRINDADE, S. (1961). *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor.

ZUMTHOR, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ.