

CENTROAMERICANA

32.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2022

CENTROAMERICANA

32.1 (2022)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

© 2022 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-081-5

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Aix-Marseille Université, France)

Emiliano Coello Gutiérrez (UNED, España)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Universidad de Costa Rica)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Torino, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

ÍNDICE

IVANNIA BARBOZA-LEITÓN

Mentiras blancas, oscuras verdades. «El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?» de Francisco Goldman 9

ERICA DURANTE

«Fábula asiática», utopía (astro)náutica. El pensamiento posglobal de Rodrigo Rey Rosa 33

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ

La raíz de las masacres. «El misterio de San Andrés», de Dante Liano 59

DOSSIER CONNECCARIBBEAN

SARA CARINI

La retórica en la voz poética afrodescendiente. Valoración de la forma en su expresión poética 83

MICHELA CRAVERI

El «Baile de los negritos» de Rabinal, Guatemala. Transculturación, parodia y cosmovisión 111

DANTE LIANO

La búsqueda del nombre en Nicolás Guillén 139

<i>Instrucciones a los autores</i>	155
Normas editoriales y estilo.....	155
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	157
Política de acceso y reuso.....	158
Código ético.....	158

LA RETÓRICA EN LA VOZ POÉTICA AFRODESCENDIENTE

Valoración de la forma en su expresión poética

SARA CARINI
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Resumen: el propósito de este estudio es plantear una reflexión sobre la importancia que mantienen los elementos retóricos en la poesía que surge del marco afrodescendiente. Con frecuencia, las producciones poéticas que proceden de este ámbito son analizadas más desde un punto de vista temático que desde un punto de vista formal. Los motivos detrás de esta situación podría imputarse, en parte, a que una falta de representación de la tradición poética afrodescendiente en el canon literario latinoamericano aún no ha favorecido el desarrollo de una tradición analítica de las estructuras retóricas que proceden de este ámbito poético. Pero en parte, esta también puede imputarse a la atención relativa que se dedica al análisis del punto de enunciación que anima su producción. El examen de las propuestas teóricas que se promovieron dentro el marco del panafricanismo y, en nuestro caso, del pensamiento afrocaribeño, demuestra que la forma con la que se presenta la poesía afrodescendiente no es del todo neutra; al contrario, tiene importancia tanto desde el punto de vista ideológico como político.

Palabras clave: Literatura y afrodescendencia – Poesía – Retórica – Ritmo – Gran Caribe.

Abstract: «Rhetoric in the afro-descendant poetical voice. Valuation of the form in its poetical expression». The purpose of this study is to lay out a consideration on the importance that rhetorical elements maintain in the poetry of the afro descendant field. Frequently, the poetical productions that came from this sphere are analysed more from a thematical point of view that from a formal point of view. The reasons behind this situation could be attributed, in part, to the fact that the lack of representation of the poetic afro descendant tradition in the Latino American literary canon has not yet favoured the development of an analytical tradition of its rhetorical structures. But in part, it can also be accredited to the relative attention that is dedicated to the analysis of the point of enunciation that aims this production. The exam of the rhetorical purposes that

has been promoted in the field of pan Africanism and, in our case, of the Afro-Caribbean though, proves that the form isn't neutral; quite the opposite, it has an importance from a ideological point of view such as from a political one.

Keywords: Literature and afro descendant – Poetry – Rhetoric – Rhythm – Gran Caribe.

Autoafirmación y performatividad

El desarrollo de un discurso teórico y literario de autoafirmación afrodescendiente¹ está indisolublemente vinculado con los cambios y las modificaciones que han ido plasmando dicha comunidad a lo largo de los siglos². Desde las primeras décadas del siglo XX el ámbito caribeño y antillano ha producido una serie de discursos, en gran parte teóricos y poéticos a la vez, cuyo objetivo primario ha sido subvertir el conocimiento que insertaba el 'negro' en una dimensión estereotipada y subordinada³, representada por lo

¹ Utilizando el término 'afrodescendiente' me refiero a un corpus de obras que entra en el marco analítico propuesto por Silvia Valero en 2015, es decir, un conjunto de textos que comparten «ideas principales de autoafirmación y comunidad (...) afianzadas por propuestas recurrentes (...) que, con tratamientos distintivos en cuanto a las específicas circunstancias locales y las individuales autorales, mantienen una reiteración de los lineamientos de base que asegura un lenguaje desde el cual se conforma una hegemonía de sentido» (S. VALERO, "Introducción. Literatura y 'afrodescendencia': identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015, 81, p. 15).

² S. VALERO, "En torno al campo literario afrohispanoamericano", *Istmica*, 2016, 19, p. 79, en <www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/8745/0> (última consulta 6 de octubre de 2021).

³ En lo que se refiere al ámbito literario, cabe destacar que la primera constancia de una narración que quiere ubicar al esclavo en una posición diferente a la que le había atribuido la sociedad colonial es de mitad del siglo XIX, cuando se publican las memorias de Juan Francisco Manzano, 1835-1840 (J.F. MANZANO, *Autobiografía de un esclavo*, edición de José Luciano Franco, Red Ediciones S.L., Barcelona 2021). En ellas Manzano, esclavo de casa de la marquesa de Prado Ameno en Cuba, describe qué quiere decir ser esclavos desde su propio punto de vista. El relato es capaz de transmitir la frustración que prueba al tener que vivir en un constante estado de subordinación y es considerado un texto único porque es, hasta ahora, el primer ejemplo en lengua española de texto autobiográfico dictado o escrito por un esclavo (M.

que Achille Mbembe ha llamado la «razón negra»⁴. La finalidad de estas propuestas fue darle al sujeto afrodescendiente las herramientas para dar a conocer su forma de ser por medio de su propia voz. Estas producciones intelectuales, entre las cuales podemos insertar (aún desde la diferencia que las define en términos generales) el negrismo, la *négritude*, la negredumbre y la criollización, trabajaron para reconstruir la imagen del sujeto afrodiaspórico, aclarando los motivos por los cuales no tenía que ser considerado un sujeto subordinado, esclavizado de por vida por su color de piel⁵.

Por lo que se refiere a la poesía, la que procede del marco afrodescendiente se manifestó con frecuencia con formas estéticas y retóricas que se salían de los cánones poéticos occidentales y, por este motivo, no cabían en las categorías literarias aceptadas por la crítica⁶. Sin embargo, el estudio de la forma de esta producción poética es fundamental, ya que comprender su origen y la persistencia con la cual ciertos recursos se repiten en el tiempo obliga a una reflexión acerca de los motivos históricos y antropológicos que contribuyeron al desarrollo de esta misma comunidad y, por consiguiente, permiten conocerla más a fondo. Prestarle atención a la forma quiere decir, desde este punto de vista, contribuir al desarrollo de una nueva perspectiva de interpretación que huye de las simplificaciones analíticas. A este propósito me interesa recordar cómo según los formalistas, y en particular en la opinión de Ejchenbaum, la obra de arte es una respuesta (un ‘paralelo’ o una ‘antítesis’, según el literato e

LIENHARD, *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt 2008. Versión e-book, p. 148). Esto lo hace un ejemplo valioso de cómo los esclavos deseaban ser vistos y de cuáles eran sus argumentos alrededor de su propia condición.

⁴ A. MBEMBE, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Futuro Anterior Ediciones/Ned-Ediciones, Barcelona 2016, pp. 69-70.

⁵ Sobre este tema, véase el discurso de reapropiación del ser afrodescendiente que plantea Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (Editorial Abraxas, Buenos Aires 1973).

⁶ A este respecto señalo que me estoy apoyando en lo que Jérôme Branche denomina la «resistencia a la diferencia» que se produjo al valorar los productos literarios que procedían del marco afrodescendiente en la primera mitad del siglo XX. Véase J. BRANCHE, “Negrismo: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación”, *Revista Iberoamericana*, LXV (1999), 188-189, p. 497.

historiador ruso) a cierto modelo literario o cultural que ya existe⁷. Aplicado al contexto afrodescendiente este postulado es fundamental, porque permite percibir la forma (y por consiguiente sus elementos más característicos) como una herramienta de comunicación entre el texto y su contexto. De hecho, a pesar del reconocimiento obtenido por estas propuestas teórico-poético-literarias dentro y fuera del Caribe hay que destacar que no consiguieron modificar del todo los paradigmas de evaluación e interpretación que se utilizaron fuera de su propio ámbito de producción para valorarlas. Con la excepción de algunos nombres eminentes (Nicolás Guillén entre todos) las producciones culturales y el pensamiento afrodescendiente mantuvieron una ubicación marginal respecto a los temas y los estilos que definieron el campo cultural latinoamericano del siglo XX y esto comportó que, en el caso de la poesía, su producción quedara frecuentemente abordada solo desde el marco de lo folklórico.

El aumento de interés hacia el tema afrodescendiente, así como la necesidad de cambio de paradigmas que impuso la sociedad en cuestiones de raza y género a partir del siglo XXI, estableció la necesidad de subvertir el sistema con el que se interpretan los textos que proceden de este marco. El objetivo de este estudio es reconsiderar algunos de los aspectos formales que con más frecuencia se manifiestan en la poesía del marco afrodescendiente y realzar su significación a nivel literario. En una primera parte discutiremos la importancia de la forma y las dinámicas mediante las cuales se relaciona con el centro de su campo cultural de referencia⁸. En una segunda fase, abordaremos el análisis de algunos textos ejemplificativos, a partir de aquellos rasgos que

⁷ B. EJCHENBAUM, "La teoría del método formal", en T. TODOROV, *I formalisti russi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003, p. 49.

⁸ Según Bourdieu, todo artista produce sus obras dentro de un espacio cultural que es influido cultural, política y económicamente. Esto significa que la obra (y el artista) no son libres y no tienen la posibilidad de moverse dentro del espacio cultural de una determinada zona sin problemas. Más bien, el proceso de entrada en el campo de una nueva obra de arte abre a una 'lucha' entre los elementos conservadores e innovadores que conforman el campo cultural en el que se inserta dicha obra (P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 279-289).

aparecen con regularidad a lo largo de la historia literaria afrodescendiente y que siguen vigentes en la producción literaria y poética reciente. El uso del ritmo, por ejemplo, o el uso de recursos propios de la oralidad (como la repetición) son elementos reiteradamente presentes en las producciones literarias afrolatinoamericanas y son representativas de precisas elecciones ideológicas y políticas de sus autores. Prestar atención a la forma significa, entonces, revalorar ciertos recursos poéticos lejos de las convenciones occidentales; en segundo lugar, tomar nota de cómo los textos se han relacionado con los temas y las formas que caracterizaron la evolución del campo cultural latinoamericano e internacional. Esto, a su vez, permite delinear los términos por medio de los cuales el texto literario afrodescendiente se contrapone o entra en contacto con los modelos literarios propuestos por el campo cultural.

Quedándonos en el área del Gran Caribe que es la que consideramos en este análisis, quiero destacar algunos aspectos que definen el manifiesto del afrorealismo promovido por el escritor costarricense Quince Duncan a principios de los años 2000. Bajo este rótulo, Duncan quiso enumerar los patrones que permitían delinear las formas y los temas de la literatura afrodescendiente latinoamericana y, al mismo tiempo, reivindicar la presencia de una producción literaria de cuño afrodescendiente, situada en una más amplia tradición que, sin embargo, hasta ese momento pasaba totalmente desapercibida⁹. Por admisión del mismo Duncan, su manifiesto quería ser una respuesta a la pregunta que el estudioso norteamericano Richard Jackson había hecho en un estudio de 1979:

Is there a black experience in Latin America distinct from an African, a Latin, and an Anglo-American experience? Does this expression culminate in the

⁹ Q. DUNCAN, "El afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana", *Istmo. Revista virtual de estudios literario y culturales centroamericanos*, 2005, 10, en <istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html> (última consulta el 20 de noviembre de 2020).

form of literary blackness, the artistic manifestation of a black way of viewing, sensing and expressing the Afro-Latin American experience?¹⁰

Desde el punto de vista de Duncan la respuesta era sí y en el estudio citado destaca los elementos que contribuyen en la identificación de esa misma experiencia afro en el ámbito centroamericano y costarricense. En particular, Duncan señala como importantes dos elementos: la presencia de una producción literaria que ha sido capaz de desarrollarse de forma autónoma respecto a los circuitos literarios *mainstream* y la existencia de líneas de desarrollo estético que apuntan a reconstruir la relación con la cultura ancestral, tanto por lo que concierne la forma como los contenidos¹¹. Por este motivo, Duncan define el afrorealismo como una corriente que evoluciona desde la marginalidad y fuera de los circuitos literarios más llamativos:

No utiliza los referentes tradicionales de la literatura del “main stream”, como lo hacen los escritores del “boom”. No evoca al mito griego, ni al folklorismo. No es literatura negrista ni sigue la corriente de *négritude*. No es realismo mágico. Es una nueva expresión, que realiza una subversión africanizante del idioma, recurriendo a referente míticos inéditos o hasta ahora marginales, tales como el Mundo, el Samanfo, el Ebeyiye, la reivindicación de las deidades como Yemayá, y a la incorporación de elementos del inglés criollo costeño¹².

y añade que «es a partir de ese cambio de paradigma [que ubica en los años 80 del siglo pasado], hay que entender la no incorporación de estos autores al canon del “main stream”, pues previo a ello, tendría que haber un proceso de reapropiación de esta dimensión marginada o negada de nuestra cultura»¹³.

La inclusión en el canon representa algo más respecto al acercamiento a los campos literarios dominantes. Desde el punto de vista del intercambio de conocimiento establece un punto de encuentro fructífero entre las distintas

¹⁰ La pregunta de Richard Jackson es citada por Quince Duncan en el manifiesto del Afrorealismo. Cf. Q. DUNCAN, “Afrorealista Manifiesto”, *Hispanic Journal*, 27 (2006), 1, p. 135.

¹¹ DUNCAN, “El afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana”.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

interpretaciones de la realidad que conforman el ámbito literario, con el resultado que a partir de este encuentro las propuestas intelectuales afrodescendientes tienen la posibilidad de llegar a ser performativas (en el sentido que le da Judith Butler¹⁴) y pueden crear y difundir una imagen de sí mismas capaz de sustituir la que sigue vinculada a la herencia colonial¹⁵. Desde este punto de vista, las teorías que se produjeron dentro del pensamiento afrocaribeño y afroantillano buscaron desde siempre un diálogo con los ámbitos de producción epistémica de la ciudad letrada y lo hicieron, de manera particular, recordando la presencia del elemento ‘afro’ en el tejido cultural de sus propios países de pertenencia por medio del uso de formas que mantenían una memoria de su pasado ancestral.

Por lo general, cabe señalar que el proceso que llevó los intelectuales del mundo afrodescendiente a organizarse y emprender un camino compartido de autoafirmación no fue estático ni se concibió alrededor de conceptualizaciones monolíticas. Como demuestran las crónicas de los acontecimientos que se organizaron en preparación a la serie de congresos de Cultura negra de las Américas¹⁶, los intelectuales afrodescendientes se centraron en analizar las diferentes facetas que conforman esta cultura de forma dinámica, es decir, abriendo al estudio de conceptualizaciones que se modificaron en el tiempo para que pudieran representar la totalidad de las características que confluyen en lo que hoy en día podemos indicar como ‘afrodescendiente’¹⁷. El objetivo principal fue, en particular, demostrar la representatividad que la comunidad afrodescendiente merecía dentro de la más amplia comunidad nacional a la que

¹⁴ J. BUTLER, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales del “sexo”*, Paidós, México 2002, p. 18.

¹⁵ Aquí me refiero, en particular, al concepto de colonialidad del poder. Cf. A. QUIJANO, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Perú indígena*, 13 (1992), 29, p. 14.

¹⁶ Para profundizar sobre este tema véase S. VALERO, “*Los negros se toman la palabra*”. *Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones plenarias*, Centro de Estudios Afrodescendientes, Bogotá 2020.

¹⁷ VALERO, *Los negros se toman la palabra*, pp. 18-19.

pertenecía y, de paso, dejar que, por fin, el «negro se toma[ra] la palabra»¹⁸ en particular desde un punto de vista cultural que se volvió inevitablemente político¹⁹ al incluir la reivindicación de los derechos básicos y la reelaboración de la memoria histórica desde un nuevo punto de vista.

La poética política de lo barroco

La oposición a los paradigmas culturales y epistemológicos impuestos por el centro del campo cultural dominante permite un importante paralelismo con el barroco, que me parece imprescindible a la hora de comprender cómo las reivindicaciones del sujeto afrodescendiente llegan a «producir los efectos que nombran»²⁰ desde la contratación que se va construyendo con el centro: buscando el ‘enfrentamiento’ con el ‘otro’ (que desde el punto de vista simbólico lo ha definido desde el exterior a partir de 1492) para deconstruirlo y, finalmente, reconstruirse con otro aspecto²¹.

En opinión de Édouard Glissant, lo barroco corresponde a una «contraposición» a lo clásico. Mejor dicho, para el escritor martiniqués el barroco es un fenómeno que

niega los valores universales y sostiene que todo valor es un valor particular que debe entrar en relación con otro valor de esa misma índole y que, por ende, no existe la posibilidad de que un valor particular cualquiera pueda legítimamente considerarse, presentarse o imponerse como un valor universal²².

¹⁸ Esta frase icónica la escribe Manuel Zapata Olivella en una reseña publicada en el n. 37 de la revista *Letras Nacionales* (M. ZAPATA OLIVELLA, citado en VALERO, *Los negros se toman la palabra*, p. 16).

¹⁹ *Ivi*, pp. 43-52.

²⁰ BUTLER, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales del “sexo”*, p. 18.

²¹ S. HALL, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*, Traficantes de Sueños, Madrid 2019, p. 115.

²² E. GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*, Ediciones del Bronce, Barcelona 2002, p. 52.

Desde este punto de vista, la voz poética que surge desde el ámbito afrodescendiente llegaría a ser barroca en el reto que apunta a modificar la tensión de las relaciones con los distintos centros (sean estos culturales o políticos) a los que se dirige. Por este motivo es equivocado tildar de sencillez sus producciones poéticas, porque estamos arrinconando la parte importante de su significación que se define en el querer estar ‘fuera de la norma’. A este propósito, es interesante repensar en la importancia del punto de enunciación desde el que se escribe la poesía afrodescendiente para reconfigurarlo.

Según la conceptualización hecha por las ciencias sociales de lo que es la afrodescendencia, mientras consideramos la literatura que procede de este ámbito estamos examinando la producción de una comunidad que se reconoce en un pasado histórico específico, el que surgió a partir de la trata²³, y que a partir de 2001 contempla la reclamación de los derechos de ciudadanía plena de los que hasta el momento no había gozado²⁴. En definitiva, se trata de una identidad que Glissant define como «compuesta», es decir, como aquellas que frente a la imposibilidad de acudir a una raíz única que las defina, optan por poner en práctica una progresión continua en la que las diferencias son incluidas de forma perpetua²⁵. Para Glissant, las culturas compuestas son las que no se reconocen en un sistema y que no pueden acudir a un génesis que las explique en todos sus aspectos; son a-sistémicas y opacas, por lo tanto, mantienen cierto grado de inconformidad respecto a la norma en cuanto aprovechan de la opacidad y no dan informaciones sobre qué son²⁶. El encuentro entre culturas que se produjo en el Gran Caribe durante la colonia estimuló la fusión de contrarios y la superposición de elementos a primera vista

²³ J. ANTÓN SÁNCHEZ, *La experiencia afrodescendiente y la visibilidad estadística en Ecuador*, Publicación de las Naciones Unidas, Santiago de Chile 2010.

²⁴ C. AGUDELO, “Paradojas de la inclusión de los afrodescendientes y el giro multicultural en América Latina”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16 (2019), 2. En <www.scielo.sa.cr/pdf/cicc/v16n2/1659-4940-cicc-16-02-e37746.pdf> (última consulta el 13 de octubre de 2020).

²⁵ GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 29.

²⁶ E. GLISSANT, *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Bernal 2017, p. 143.

antitéticos, que se tradujo en la criollización: un contacto imprevisible, fuera de la norma, que da como resultado una forma barroca y exuberante²⁷.

Es a partir de este motivo, y de esta capacidad de adaptación a lo impensado, que en opinión de Benítez Rojo el barroco es la representación del discurso caribeño. Este es «excesivo», «denso», «asimétrico», para describirlo con algunos de los adjetivos que él mismo proporciona, y se presenta con dos posibles líneas de lectura:

una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente – al mundo de afuera -, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste²⁸.

Siendo el Caribe una condición que para Benítez Rojo es difícil de delimitar, esta sobrepasa de los límites geográficos de la región y establece puntos de contacto en una dimensión que es más bien diaspórica y fluida. A partir de esta extensión se define también la esencia barroca de la criollización, que destaca por ser un pensamiento que no radica en una raíz conocida, más bien se propone como un pensamiento asentado en la extensión y en el continuo roce con elementos diversos²⁹:

El arte barroco es una reacción contra la pretensión racionalista de penetrar de manera uniforme y decisiva los arcanos de lo desconocido. De ese modo, el estremecimiento, el temblor barroco tiende a insinuar que el conocimiento es algo eternamente por venir y que eso es precisamente lo que le da valor. De ahí

²⁷ Toda la teoría de Glissant se define a través de la definición del contacto entre culturas. El tema es abordado en varios de sus ensayos, aquí nos estamos refiriendo a GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 52.

²⁸ A. BENÍTEZ ROJO, *La isla que se repite*, Editorial Casiopea, Barcelona 1998, pp. 39-40.

²⁹ GLISSANT, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 94.

que las técnicas del barroco favorezcan la “extensión” en detrimento de la “profundidad”³⁰.

Esta condición fuera de la norma, marginal, excéntrica se produciría también al considerar la oralidad. Siempre retomando las aportaciones de Glissant, escribir la oralidad, es decir mantener el vínculo con las formas que determinaron el surgir de la cultura afroantillana y afrocaribeña, significa subvertir el sistema de descodificación de la realidad propuesto por la palabra escrita. Conservar el vínculo con la oralidad es mantener una proximidad con la excentricidad, o sea con una condición que es fuera de la norma porque no utiliza el código que permite fijar los conceptos de forma definitiva. Este mecanismo sigue presentándose en la literatura contemporánea a través del uso de un lenguaje que recupera el ritmo y los giros lingüísticos propios del habla cotidiana. En este sentido, la oralidad puede también presentarse como oralitura, o «literatura de lo oral»³¹ en cuanto produce textos a partir de sistemas de trasposición de la realidad que la organizan lejos de las cláusulas de interpretación y organización impuestas por la escritura³². Las producciones que muestran la marca de la oralitura ya no se centran en una recuperación del elemento africano, más bien siguen manteniendo vigentes los principios de la oralidad aun cuando utilizan la forma escrita. Desde este punto de vista, se trataría de un uso reivindicativo del código dominante (la escritura) puesta en marcha para seguir desarrollando un camino autónomo y marginal respecto a las normas estéticas impuestas por el campo cultural dominante³³.

³⁰ E. GLISSANT, “Breve filosofía del barroco mundial”, *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XL (1987), 9, p. 18.

³¹ R.I. MENDIZABAL, “La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2012, 120, p. 95.

³² W. ONG, *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México 1996, pp. 81-107.

³³ M. ZAPATA OLIVELLA, “Características del contexto literario analfabeta y semiletrado de la América Latina”, en *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos (1940-2000)*, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, tomo XVIII, Ministerio de Cultura, Bogotá 2010, p. 366.

Dos polémicas a partir de la forma

Las señas de oralitura que pueden rastrearse en la poesía del marco afrodescendiente mantienen una postura en línea con las evoluciones que interesaron el panorama poético latinoamericano en el momento del desarrollo de la poesía coloquial. Desde el punto de vista formal, por ejemplo, el uso del verso libre, el alejamiento de una estructura fija, la falta de puntuación; desde el punto de vista temático, en cambio, la voluntad de acercarse al lector³⁴. Por consiguiente, no se trata de elementos que apuntan a una imprevención poética, más bien señalan una postura ideológica e incluso política. Para sustentar esta idea me apoyo en dos acontecimientos, que creo útiles para plantear la discusión sobre el tema.

El primero, se refiere a la querrela que se desarrolló en las páginas de *Présence Africaine* en 1955. La ocasión para que naciera una discusión entre dos importantes poetas de la négritude como lo fueron Aimé Césaire y René Depestre fue la aceptación, por parte de este último, de una proposición hecha por el poeta francés Louis Aragon. Este había anhelado la vuelta a una poesía más controlada desde el punto de vista métrico, más cercana a la tradición francesa. Tras reconocer este postulado, Aimé Césaire reprocha a René Depestre haber perdido el pulso del cimarronaje desde el cual escriben los poetas afroantillanos y afrocaribeños³⁵. En opinión de Césaire la poesía que se produce en las Antillas y en el Caribe solo puede «marronearse», es decir, huir de la norma y salir de los límites impuestos por las formas literarias europeas como forma de contraposición al centro. Si no lo hace, ha perdido su forma de ser y se ha empobrecido de su significado primario:

³⁴ C. ALEMANY BAY, *Poética coloquial hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1997. Versión electrónica.

³⁵ La carta a Dobzynski apareció en el número 573 de la revista *Les Lettres Françaises* en 1955. El debate se abre oficialmente en 1955 con el número 4 de *Présence Africaine* y se cierra con el número 11 (temporada 1956/57). Participan (en orden cronológico) Aimé Césaire, René Depestre, L. Sédar Senghor, Gilbert Gratiant, David Diop, B. Badie, Amadou Moustapha Wade y Georges Desportes.

Laisse-là Depestre laisse-là
La gueuserie solennelle d'un air mendié
laisse-leur
le ronron de lurs sang à menuets l'eau fade dégoulinant
le long des marches roses
et pour les grognement des maîtres décoles
assez
marronnon-les Depestres marronnons-les
comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet³⁶.

A primera vista la actitud de Césaire no está construyendo puentes, sin embargo, hay que destacar que desde su punto de vista la cultura corresponde a la particularidad. Para alcanzar a tener una propia cultura los pueblos africanos y de descendencia africana tienen que recuperar su voz, su historia y sin rechazar la cultura del colonizador (Fanon al propósito, recuerda lo bien que hablaba francés Césaire) tienen que construir sus propios modelos: hablar su propia lengua y escribir sus propios discursos³⁷.

La polémica dio lugar a un intenso debate alrededor de los elementos que conformaban la poética de las literaturas antillanas y, en opinión de Phaf Reinembergher, parece que fue también el estímulo para que Alain Diop decidiera organizar el Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros, celebrado finalmente en París en 1956³⁸. Las intervenciones de los participantes al debate ratificó una forma de aproximarse a la poesía en la que se destaca una cuidadosa selección de la forma como herramienta con un valor político e ideológico preciso. La misma perspectiva, aunque políticamente menos ubicada, me parece que es posible encontrarla en el segundo elemento que tomo como ejemplo. En este caso, mi atención recae en un comentario que Nicolás Guillén

³⁶ A. CÉSAIRE, "Réponse à Depestre poète haïtien (Elements d'un art poétique)", *Présence Africaine*, 1955, 1-2, pp. 113-114.

³⁷ ID., "Cultura y colonización", en *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, Madrid 2006, pp. 46-47.

³⁸ I. PHAF-RHEINBERGER, "Wan tru Puwema. La actualidad del cimarronaje y su relación con la literatura no hispana del Caribe", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015, 81, p. 134.

escribe a propósito de una reseña con la que Ramón Vasconcelos señalaba, con alarma, la posibilidad de que «Guillén, poeta de numen bien enfrenado, no como los caballos de circo, sino como los ‘pur sang’ de carrera, capaz de esfuerzos serios le dé el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyutada»³⁹. Por su parte, Guillén respondía con cierta ironía que su intento era contribuir a la poesía y no a la música, pero al mismo tiempo señalaba el adecuado valor que en su opinión debía otorgarse a propuestas innovadoras como lo fue la poesía de *Motivos de son*:

creo que “los poemas de son”, desde el punto de vista literario, y por la significación que en el mundo tiene hoy lo popular, constituyen un modo de estar en la “avanzada”, como quiere el gran periodista cubano [Vasconcelos]. Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecerse con unos versos primarios, escritos en la forma en que todavía hablan – piensan – muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado⁴⁰.

Unas pocas líneas después, Guillén reivindica también la atención que había puesto en la escritura de estas poesías, pero de forma particular, parece lamentar no haber podido escribir sin que esto no le pareciera una *pose* a Vasconcelos:

Aunque a Vasconcelos le han parecido muy fáciles, a mí [los versos] me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de motivación que les era necesaria. A pesar del tiempo que esa tarea me ganó, ni la ingenuidad ni la frescura han sido tantas que disimulen el origen de los poemas. Y yo sí quería hacer algo verdaderamente sencillo, verdaderamente fácil, verdaderamente popular⁴¹.

³⁹ R. VASCONCELOS, “Motivos de son”, *El País*, 6 de junio de 1930. Recopilado por Fernando Ortiz en “Motivos de son, por Nicolás Guillén”, *Archivos del Folklore Cubano*, 5 (1930), 3, p. 230.

⁴⁰ N. GUILLÉN, “Sones y soneros”, en *Prosa de prisa (1929-1972)*, tomo 1, Editorial Arte y Literatura, La Habana 1975, p. 20.

⁴¹ *Ibidem*.

Estas anécdotas me parece que llaman la atención sobre una interpretación del recurso poético y retórico como forma de acto político e ideológico. Aunque lo hagan desde perspectivas diferentes (Guillén desde el punto más estrictamente literario, Césaire con un explícito objetivo político) implican el ver en la forma de la literatura que se produce en ámbito afrocaribeño, afroantillano y afrolatinoamericano una forma de oposición permanente al poder que procede de la ciudad letrada y de las instituciones que materializan la colonialidad del saber.

Valorar la forma: el ritmo

En la visión de Zapata Olivella, las características de esta literatura ‘otra’, basada en lo oral, corresponderían al uso de un lenguaje que tiene evidentes connotaciones vivenciales, al que se acopla un ideal de cultura con héroes y caracteres propios, que resisten a cualquier modelo importado y que se manifiestan con formas expresivas que se enriquecen cada día y en las que entran el narrar, el cantar, el bailar, el pintar o el esculpir en piedra⁴². En el presente, la producción poética del marco afrodescendiente destaca sobre todo por la inclusión de este aspecto vivencial. Los poetas ya no se limitan solo a reivindicar el elemento cultural y a reformular la imagen del sujeto afrodescendiente, sino que lo describen en todas las facetas de la vida cotidiana desde un punto de vista interseccional y diaspórico, definiendo la ‘puesta en común’ de las experiencias. La mirada se ha complejizado, pero el objetivo sigue siendo reclamar y empoderarse de una voz cada vez más sólida y por este motivo es que se destaca la presencia de temáticas recurrentes y de aspectos formales que ponen en contacto la producción del presente y la del pasado.

Si desde el punto de vista temático, cómo destacan Duncan y Valero, la literatura que se produce en el marco afrodescendiente coincide en la voluntad de recuperar el pasado histórico y simbólico africano, la reafirmación del concepto de comunidad ancestral, así como la búsqueda y la proclamación de

⁴² ZAPATA OLIVELLA, “Características del contexto literario analfabeta y semiletrado de la América Latina”, pp. 368-369.

la identidad afro⁴³, desde el punto de vista formal, en cambio, es importante el aporte del ritmo, elemento universalmente reconocido como parte de la cultura afrodescendiente⁴⁴.

Si miramos a las definiciones que proceden de la tradición de los estudios literarios europeos y a la de los estudios literarios caribeños detectamos una profunda diferencia en la perspectiva con la que se habla de ritmo. Basta con comparar dos puntos de vista para comprender la diferencia de perspectiva. Por ejemplo, para Angelo Marchese el ritmo es un fenómeno que «conciene a la duración recíproca de los segmentos del discurso, sea cual sea la duración de éstos»⁴⁵, por lo tanto, se trata de una herramienta que define la estructura del verso y que se sustenta por un cómputo métrico basado en los acentos de las sílabas que componen el metro escogido. Para Benítez Rojo, al contrario, el ritmo no puede reducirse a una consideración morfosintáctica y apela a la definición proporcionada por Leopold Senghor: «el ritmo es una arquitectura del ser»⁴⁶. Para Benítez Rojo esta arquitectura se referiría a un polirritmo intrínseco en el ser del hombre caribeño, que se concreta en líneas melódicas no coincidentes, formas de ser que se alejan del centro y provocan una fuga hacia algo diferente⁴⁷. Como en el contrapunto musical, existirían, pues, una línea de voces principal y otra secundaria. Esta última se alejaría, en una fuga, de la línea melódica principal, hasta superponerse y obtener la armonía de ambas voces en una forma que llega a ser independiente y conjunta a la vez⁴⁸.

⁴³ Q. DUNCAN, *Lo Afro en la literatura hispanoamericana. Negrismo y literatura negra*, Editorial Académica Española, Beau Bassin 2017, p. 52; VALERO, “Introducción. Literatura y ‘afrodescendencia’: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI”, pp. 13-14.

⁴⁴ Para la importancia del ritmo en la cultura caribeña, véase A. QUINTERO RIVERA, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*, Siglo XXI Editores, México 2005, p. 14.

⁴⁵ A. MARCHESI – J. FORRADELLAS, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Editorial Planeta, Barcelona 2013, p. 354.

⁴⁶ BENÍTEZ ROJO, *La isla que se repite*, p. 105.

⁴⁷ *Ivi*, p. 208.

⁴⁸ C.L. GARCÍA GALLARDO, “La enseñanza con la armonía y su relación con el contrapunto: juntas pero no revueltas”, *Hoquet*, 2018, 6, p. 24.

A la hora de analizar las producciones poéticas afrodescendientes no es frecuente aplicar un análisis específico del ritmo. De esta forma pasan desapercibidas las relaciones que se establecen entre la música y la palabra poética, así como las que ponen en relación la palabra oral con su función de herramienta para la construcción de la comunidad. Pienso, por ejemplo, en la construcción del ritmo que Shirley Campbell Barr reproduce en las poesías de *Naciendo*, su primer poemario publicado en 1988. Aquí Campbell Barr utiliza las repeticiones y el ritmo que estas proporcionan como un recurso enfático, por medio del cual despertar un sentimiento de comunidad y lucha compartida que se define a lo largo de todo el poemario. En “Vinieron los hijos más fuertes”, por ejemplo, la repetición del verbo «Vinieron» se acompaña con elementos semánticos que construyen un poema dentro del poema:

Vinieron los hijos más fuertes
(...)
Vinieron señalando el rastro
(...)
Vinieron llenos de fe entristecida
(...)
Vinieron llenos de muertes ocultas
(...)
Vinieron hace muchos años
y el equipaje
de las muertes ocultas
se hizo llanto
y fue sepultado
la fe se convirtió en hijos
y en casas para siempre
para construir otro cuento
este
sin madres
y con toda esa historia
hecha recuerdo⁴⁹.

⁴⁹ S. CAMPBELL BARR, *Naciendo*, UNED, San José 1988, p. 19.

Aunque se hayan eliminado algunos versos, el poema sigue manteniendo un sentido y describe con particular detalle la llegada de los migrantes jamaicanos a la búsqueda de mejores condiciones a partir de finales del siglo XIX. La emotividad de la descripción se filtra por medio de la repetición de un verbo en gerundio, que da lugar a un sonido largo y arrastrado en el que se inserta la similitud con un flujo de agua que va y viene y que, en este caso, es representado por personas que se movían de forma inexorable con en un mismo sentido para garantizar su supervivencia. De la misma forma, el polisíndeton que se concreta en la repetición de la conjunción ‘y’ crea una acumulación que define un clímax tanto desde el punto de vista del contenido, ya que termina poniendo énfasis en la historia, como del ritmo, que se ve truncado por el verso «este» y que se focaliza en la idea de historia que se hace recuerdo.

En otro poema, “Nos costó armar / esta brillante mezcla”, Campbell Barr le da ritmo al poema por medio de la anáfora, en lo que es un clímax que abre paso a una declaración de intentos que queda resumida en la estrofa final:

Nos costó armar
esta brillante mezcla
entre el amor y la sangre.
Nos costó ir a poquitos
rellenando los resquicios
en los corazones incompletos
Nos dolió la tarea
de soltar la vida
que como sogas trenzadas
hablaban ya de susurros

Mas estamos aquí
entresacando
estas fervientes pasiones
e iniciando
la estación de siembra
para la cosecha final⁵⁰.

⁵⁰ *Ivi*, p. 15.

La repetición del pronombre reflexivo ‘nos’ y la reiteración de verbos que identifican un sacrificio (costó / dolió) es la base para la reclamación que se concreta en la estrofa final con la referencia a la siembra y a la cosecha final que se producirá por medio de una nueva generación de mujeres y hombres afrodescendientes. De la misma manera, es posible dividir el poema en dos partes, que se contraponen al mismo tiempo que se complementan. El sufrimiento que el nosotros ha vivido no impide la siembra que tiene que darse en la ‘cosecha final’. Al mismo tiempo, si miráramos al conjunto de los poemas de *Naciendo*, sería ese mismo sufrimiento el motor que define la determinación con la cual se llega a querer sembrar una nueva forma de ser antes de la ‘cosecha final’.

Aunque estos recursos pertenezcan también a la tradición poética escrita, es importante destacar que su presencia en la poesía afrodescendiente se filtra en una tradición predominantemente oral. Es patente un esfuerzo por querer hacer de la poesía una herramienta comunitaria, manteniendo entonces los elementos más cercanos al lenguaje coloquial (que se aprecian en el lenguaje y en la construcción sintáctica cercana a la oralidad) para entablar un discurso que involucra el lector con el contenido poetizado. En el marco de la poesía afrodescendiente, estos recursos adquieren una significación que se arraiga al contexto de lucha permanente para la reivindicación de los derechos (afrodescendientes o, también, de los oprimidos) que las inserta en el pasado compartido propio de esa comunidad.

Otro ejemplo útil a la hora de considerar el ritmo en la poesía de marca afrocaribeña es el que rastreamos en la poesía del nicaragüense (o nicaribe, según su propia definición) Carl Rigby. El análisis de las muestras escritas de su poesía permite destacar la importancia del verso libre y de la repetición a la hora de organizar el ritmo del texto y su contenido. Rigby, quien ha publicado en varias revistas pero que fue sobre todo un poeta que performó su obra a lo largo de toda su vida, aprovecha de la repetición de palabras homófonas y de trabalenguas por medio de los cuales simula el sonido ritmado de las

percusiones⁵¹. Alterna ritmos extremadamente pausados y otros extremadamente rápidos, que le dejan la posibilidad de resaltar frases y palabras importantes para la significación del poema:

con desfiles	25
carteles	
portadores de carteles	
manifestantes	
las palabras manifestadas	
las palabras piedrafectadas	30
pero desoídas desamadas descachimbadas	
dentro del orgullo	
de tantos trabajadores	
que aunque siendo tales	
no todos comen pan	35
ni sudan de la frente	
ni tendrán un aumento de sueldo	
ni mucho menos nuevas promociones ⁵² .	

En esta muestra, sacada de “Si yo fuera mayo”, un poema dedicado a la revolución sandinista (en la cual participó Rigby) el ritmo entrecortado de los primeros seis versos (vv. 25-30) prepara el auditorio para el contenido más político de los versos sucesivos. En los primeros seis versos se acumulan elementos que conforman una isotopía vertical relacionada con la imagen de una manifestación, se nombran todos los elementos que conforman las manifestaciones de plaza. A seguir, el ritmo se hace más pausado y deja espacio

⁵¹ En “Antojología de Carl Rigby” (2019), un reciente documental dedicado a la figura de Carl Rigby, el mismo poeta comenta y declama algunos de sus poemas. Gracias a este documento es posible percibir de qué forma el ritmo del verso y la repetición le sirve al autor para crear una melodía rítmica que simula el de las percusiones, obtenido también gracias a la rápida sucesión de palabras y trabalenguas a veces de su propia invención (disponible en YouTube: <www.youtube.com/watch?v=xZkP8Vz2pmM>, última consulta 7 de septiembre de 2022). En relación con la importancia del ritmo, cabe destacar, además, que el documental comienza con Rigby sujetando una cabeza de Rubén Darío, su poeta de referencia.

⁵² C. RIGBY, “Si yo fuera mayo”, *Wani*, 2018, 73, p. 21.

a la descripción de la desilusión que sufren los trabajadores al no recibir respuestas a sus reclamaciones (vv. 31-38).

Debido a que Rigby fue un representante de la *spoken word poetry* (poesía oral afrodescendiente) es indudable que, al analizar su poesía en forma escrita, se considere cuáles recursos elige para trasponer el ritmo en la forma en papel. Esto permite destacar la importancia del verso libre y el uso de la repetición. Ambos recursos son utilizados como recursos de sentido y aplican a modificar el ritmo del verso para crear en el lector (pero vale también para el oyente) un ‘impulso métrico’ que corresponde a la expectativa que se produce en el lector/oyente tras una secuencia rítmica⁵³. Este recurso rítmico, que va estableciendo el contacto con el público/auditorio se mezcla con la sucesión de referentes que el mismo público/auditorio tiene que distinguir y reconocer. En “Nicaribe soy (versión)”, por ejemplo, el movimiento rítmico en el que se alternan versos largos y más breves reproducen el efecto de las percusiones (véase, por ejemplo, el v. 13) al mismo tiempo que enumera referentes culinarios por medio de los cuales, como señala Villalobos, Rigby reitera su propia identidad ‘nicaribe’⁵⁴:

;no solamente de pan vivo yo	
yo como chacalín langosta pescado y	
cangrejo	
mix-up sea-soup-	15
: pedazos de langosta	
pedazos de pescado	
camarones y chacalines enterones	
y punche de cangrejo the crab-soup	
ay mi tropicaldo ⁵⁵ .	20

⁵³ O. BÉLIČ, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 2000, p. 42.

⁵⁴ C.M. VILLALOBOS, “Del rondon a la fritanga: referentes culinarios en la poesía de Nicaragua”, *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44 (2018), 2, pp. 91-92.

⁵⁵ C. RIGBY, “Nicaribe soy”, *Wani*, 2018, 73, pp. 15-16.

El ritmo es obtenido también a partir del uso de la anáfora (pedazos), del anadiplosis (yo), de la rima interna (camarones, enterones) y del entrecortamiento del ritmo por medio de un verso final que es introducido por una interjección y que rompe el ritmo de los versos anteriores. El énfasis, por lo tanto, recae en «tropicaldo», alusión a una cocina que mantiene una vinculación con la esencia caribeña de la identidad que Rigby está describiendo.

Pero la repetición puede también llegar a ser un recurso por medio del cual estructurar el poema. Por ejemplo, en “Este que habla no te BlaBla” la repetición le sirve a Rigby como marco para la organización de contenidos que tienen una vinculación explícita con las reclamaciones de las comunidades afrocaribeñas. El motivo alrededor del que se construye el poema es la mala pronunciación de la /r/ vibrante en el dígrafo /rr/⁵⁶. El estereotipo provocado por la falta de este rasgo fonético se vuelve el pretexto para deconstruir los estereotipos sobre los afrodescendientes y reconstruir su forma de ser y su imagen:

Este que te habla no te BlaBla
Si te habla en tierra; tierra tachado, pongo tierra,
No es para que vos y yo estemos peleando por la tierra: mi tierra / tu tierra
¡La tierra no es de nadie! La tierra no nos pertenece; nosotros pertenecemos a
la tierra⁵⁷.

La repetición de la fórmula inicial «Este que te habla no te BlaBla / Si te habla en...» seguido de un tópico cada vez diferente (tierra, carrera, ferrocarril, cigarrillo, guerra) le sirve a Rigby como un organizador textual, dentro del cual va construyendo una red de significados que crece por medio de la complicidad con el auditorio. El «vos» explícito en el texto, es también el que comparte la mirada de Rigby y el que a cada estrofa está preparado para participar a la poesía por medio de una mirada conjunta a aspectos compartidos de la memoria

⁵⁶ En el siguiente video se aprecia la distinción que hace el propio Rigby de la pronunciación del dígrafo /rr/: Letra – Carl Rigby “Este que habla no te BlaBla”, <www.youtube.com/watch?v=1eKsQDuhLm8> (última consulta el 14 de junio de 2021).

⁵⁷ C. RIGBY, “Este que habla no te BlaBla”, en línea en <www.antojologiadecarlrigby.com/poesia/este-que-habla-no-te-blabla/> (última consulta el 14 de junio de 2021).

colectiva. En conclusión a este brevísima presentación de la obra de Rigby, recupero la idea del barroquismo que anticipaba con antelación. Desde el punto de vista temático la poesía afrolatinoamericana y, de modo particular, la literatura que surge dentro del marco afrodescendiente, mantiene con el ritmo una vinculación que podríamos definir ancestral. El ritmo organiza la performance poética, le da melodía y esta establece la tensión de la relación que se establece con el lector/oyente. Desde este punto de vista, me parece interesante pensar en la forma del *call & response*, típica del blues⁵⁸, y que de alguna forma encontramos también la relación que el calipsonian establece con el público⁵⁹. En ambos casos el texto es un lanzamiento al público, una búsqueda de contacto y de inclusión. Desde una perspectiva contemporánea, en la cual las reclamaciones que proceden del ámbito afrodescendiente son cada vez más evidentes y presentes a nivel global, me pregunto si no vale la pena reconstruir más detenidamente las propuestas formales para conocer más ampliamente los textos y, al mismo tiempo, plantear nuevas posturas para los lectores.

Conclusión

Por medio del análisis que acabo de proponer espero haber destacado la importancia que reviste la estructura retórica en los textos afrodescendientes. Aunque se presenten con un aspecto aparentemente ‘simple’, no se trata de una forma ‘sin forma’, más bien de una estructura que remite a un nivel extratextual⁶⁰ directamente vinculado con el lector/auditorio al que se dirige. Este aspecto merece una atención analítica específica que sepa valorar los elementos poéticos de la literatura del marco afrodescendiente desde una hermenéutica descentrada y abierta al estudio de nuevas (y diferentes) formas de organizar el contenido poético y literario. Asimismo, encontrar nuevas hermenéuticas para interpretar un ámbito que surge de una historia tan singular como lo es la afrodescendiente nos permite reflexionar de forma

⁵⁸ V. MARTORELLA, *Il blues*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009, pp. 252-253.

⁵⁹ G.E. MEZA SANDOVAL, “*Square Dance y Calypso* limonense, una revisión comparativa”, *Revistas InterSedes*, VI (2005), 10, pp. 7-8.

⁶⁰ Y. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid 1982, p. 68.

innovadora sobre la evolución de sus formas artísticas con el objetivo de establecer los puntos de contacto con otras manifestaciones culturales propias de este ámbito. Hay, por ejemplo, vínculos todavía poco estudiados que unen poesía y música afrodescendientes. Las fórmulas rítmicas y melódicas que definen las manifestaciones musicales encuentran una impresionante similitud con las fórmulas retóricas poéticas, asimismo, los tópicos abordados por las canciones proceden de los mismos temas recurrentes que se manifiestan en la poesía⁶¹. Estos aspectos merecerían una profundización que permitiera delinear las amplias redes de contacto que constituyen todo este ámbito artístico y cultural. A esto se añade que un análisis más profundizado de los elementos retóricos presentes en la poesía del marco afrodescendiente permitiría trazar nexos entre producciones caracterizadas por el elemento diaspórico. Destacar cuáles elementos retóricos se repiten y cómo permitiría cartografiar posibles contactos entre núcleos diaspóricos que, por ahora, se acercan sobre todo desde un punto de vista temático. El ritmo, por ejemplo, así como lo interpreta Benítez Rojo apunta a una valoración de su presencia que sobresale el ámbito estrictamente poético para recaer en la ‘manera’ con la cual se interpreta la realidad. Esta ‘manera’ no es sino el resultado de la fórmula que el Caribe ha ido ensayando para compartir un mismo espacio entre un crisol de culturas, influencias y lenguas, por lo tanto, el uso de cierta forma corresponde a una ‘cierta manera’⁶² de ser, de ponerse en contacto con los demás y de buscar espacios de supervivencia de ensayar el contacto y a la vez el intercambio

⁶¹ Para profundizar estas similitudes remito a los siguientes trabajos: L. FERREIRA MAKI, “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en D. BUFFA – M.J. BECERRA, *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO, Buenos Aires 2008, pp. 225-250; L.E.N. EKWUEME, “African-Music Retentions in the New World”, *The Black Perspective in Music*, 2 (1974), 2, pp. 128-144; A. MBEMBE, “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”, *Estudios Afro-Asiáticos*, 23 (2001), 1, pp. 171-209.

⁶² Utilizo la locución así como la presenta Benítez Rojo para describir la capacidad que las poblaciones caribeñas tuvieron de mantenerse vivas, desde el punto de vista cultural, aunque se encontraran ‘dentro’ a una máquina (la plantación) que les imponía una forma de ser ajena (BENÍTEZ ROJO, *La isla que se repite*, pp. 25-27).

cultural. Por lo tanto, valorar la forma por medio de la cual el texto afrocaribeño se reproduce a nivel formal empuja hacia una reflexión de conjunto acerca del espacio, del punto de enunciación y de las herramientas que se utilizan para analizar los textos. Seguir dentro de esta perspectiva es una posibilidad para dar a conocer la producción literaria afrolatinoamericana y afrodescendiente, pero es también una ocasión útil para renovar el conjunto de las herramientas formales que se utilizaron hasta ahora para examinarlas.

Bibliografía

- Agudelo, Carlos. "Paradojas de la inclusión de los afrodescendientes y el giro multicultural en América Latina", *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16 (2019), 2. En <www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1659-49402019000200003>.
- Alemany Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1997. Versión electrónica.
- Álvarez, María José – Spiegel, Eduardo. "Antojología de Carl Rigby", 2019, en <https://www.youtube.com/watch?v=xZkP8Vz2pMM>.
- Antón Sánchez, Jhon. *La experiencia afrodescendiente y la visibilidad estadística en Ecuador*, Publicación de las Naciones Unidas, Santiago de Chile 2010.
- Bèlić, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 2000.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*, Editorial Casiopea, Barcelona 1998.
- Branche, Jerome. "Negrista: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación", *Revista Iberoamericana*, LXV (1999), 188-189, pp. 483-504.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales del "sexo"*, Paidós, México 2002.
- Campbell Barr, Shirley. *Naciendo*, UNED, San José 1988.
- Césaire, Aimé. "Cultura y colonización", en *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones Akal, Madrid 2006, pp. 45-76.
- Césaire, Aimé. "Réponse à Deprestre poète haïtien (Elements d'un art poétique)", *Présence Africaine*, 1955, 1-2, pp. 113-115.
- Duncan, Quince. "Afrorealista Manifesto", *Hispanic Journal*, 27 (2006), 27, 1, pp. 135-143.

- Duncan, Quince. *Lo Afro en la literatura hispanoamericana. Negrismo y literatura negra*, Editorial Académica Española, Beau Bassin 2017.
- Ejchenbaum, Boris. “La teoría del método formal”, en Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003, pp. 31-72.
- Ekwueme, Lazarus E.N. “African-Music Retentions in the New World”, *The Black Perspective in Music*, 2 (1974), 2, pp. 128-144.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, Editorial Abraxas, Buenos Aires 1973.
- Ferreira Makl, Luis. “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en Diego Buffa – María José Becerra, *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO, Buenos Aires 2008, pp. 225-250.
- García Gallardo, Cristóbal L. “La enseñanza con la armonía y su relación con el contrapunto: juntas pero no revueltas”, *Hoquet*, 6 (2018), pp. 23-50.
- Glissant, Édouard. “Breve filosofía del barroco mundial”, *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XL (1987), 9, p. 18.
- Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*, Ediciones del Bronce, Barcelona 2002.
- Glissant, Édouard. *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Bernal 2017.
- Guillén, Nicolás. “Sones y soneros”, en *Prosa de prisa (1929-1972)*, tomo 1, Editorial Arte y Cultura, La Habana 1975, pp. 20-22.
- Hall, Stuart. *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*, Traficantes de Sueños, Madrid 2019.
- Lienhard, Martin. *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt 2008. Versión e-book.
- Marchese, Angelo – Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Editorial Planeta, Barcelona 2013.
- Martorella, Vincenzo. *Il blues*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2009.
- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Futuro Anterior Ediciones/Ned-Ediciones, Barcelona 2016.
- Mbembe, Achille. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”, *Estudios Afro-Asiáticos*, 23 (2001), 1, pp. 171-209.
- Mendizabal, Rodrigo Iván. “La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 2012, 120, pp. 93-101.

- Meza Sandoval, Gerardo E. “*Square Dance* y *Calypso* limonense, una revisión comparativa”, *Revistas InterSedes*, VI (2005), 10, pp. 1-12, en <revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/793>.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México 1996.
- Phaf-Rheinberger, Ineke. “*Wan tru Puwema*. La actualidad del cimarronaje y su relación con la literatura no hispana del Caribe”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015, 81, pp. 129-148.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Perú Indígena*, 13 (1992), 29, pp. 11-20.
- Rigby, Carl. “Este que habla no te BlaBla”, en línea en *Antojología de Carl Rigby*, <www.antojologiadecarlrigby.com/poesia/este-que-habla-no-te-blable/>.
- Rigby, Carl. “Nicaribe soy”, *Wani*, 2018, 73, pp. 15-16.
- Rigby, Carl. “Si yo fuera mayo”, *Wani*, 2018, 73, p. 21.
- Valero, Silvia. “*Los negros se toman la palabra*”. *Primer Congreso de Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones plenarias*, Centro de Estudios Afrodescendientes, Bogotá 2020.
- Valero, Silvia. “En torno al campo literario afrohispanoamericano”, *Ístmica*, 2016, 19, pp. 77-87, en <www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/8745/0>.
- Valero, Silvia. “Introducción. Literatura y ‘afrodescendencia’: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2015, 81, pp. 9-17.
- Vasconcelos, Ramón. “Motivos de son”, *El País*, 6 de junio de 1930. Recopilado por Fernando Ortiz en “Motivos de son, por Nicolás Guillén”, *Archivos del Folklore Cubano*, 5 (1930), 3, 1930.
- Villalobos, Carlos Manuel. “Del Rondon a la fritanga: referentes culinarios en la poesía de Nicaragua”, *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44 (2018), 2, pp. 87-96.
- Zapata Olivella, Manuel. “Características del contexto literario analfabeta y semiletrado de la América Latina”, en *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos (1940-2000)*, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, tomo XVIII, Ministerio de Cultura, Bogotá 2010, pp. 366-371.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
 - a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
 - b. Archivo informático del texto.
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
 - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
 - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
 - i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal.
 - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula).
 - iii. Nombre del autor: versalita.
 - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis.
 - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula.
 - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
 - d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte

del texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

- e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas (‘...’) se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página. Se requiere una recopilación de la bibliografía al final del artículo.
- g. Obras citadas a pie de página:
 - i. LIBROS: N. APELLIDO, Título, Editorial, Ciudad año.
 - ii. ARTÍCULOS: N. APELLIDO, “Título”, Revista, año, n. volumen, p.
 - iii. LIBRO COLECTIVO: N. APELLIDO, “Título”, en N. APELLIDO (ed.), Título del libro colectivo, Editorial, Ciudad año, p.
 - iv. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
 - v. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.” sino:
 - APELLIDO, Título (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
 - En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p.); la segunda si todos los elementos son iguales.
- h. Lista de obras citada (al final del artículo):

La recopilación de las entradas bibliográficas al final del ensayo aparecerá ordenada alfabéticamente por apellido. Los nombres de los autores se darán completos en letra redonda normal. Cuando se incluye más de una obra del mismo autor, se ordenan cronológicamente; el nombre del autor se repite siempre.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
 - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
 - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
 - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
 - d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).



Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (<https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico>).

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography



Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina
Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poética (México)
Académico (Venezuela)
América sin nombre (España)
América (Francia)
Andámicos (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aistria (Brasil)
Alter/hatvas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Arcadas (Argentina)
Artares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelogo (Francia)
Babelés (Argentina)
Boleth (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chesqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluence (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CLHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scria (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutonia (Brasil)
Gestões (Estados Unidos)
Hispanérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersídicos (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Lerai (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Linguística y Literatura (Colombia)
Literatura. História e Memória (Brasil)
Mordidos (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Euro Americani (Italia)
REDIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIASEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Télar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variações Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América
Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
y Culturales

finito di stampare
nel mese di gennaio 2023
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-081-5

ISSN: 2035-1496



€ 9,00