

CLÁSICOS DIGITALES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

LAURENCE E. PRESCOTT

CANDELARIO OBESO
Y
**LA INICIACIÓN DE LA POESÍA NEGRA
EN COLOMBIA**



BOGOTÁ
2021

ÍNDICE GENERAL

CANDELARIO OBESO
Y
LA INICIACIÓN DE LA POESÍA NEGRA
EN COLOMBIA



CLÁSICOS DIGITALES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

LAURENCE E. PRESCOTT

CANDELARIO OBESO
Y
LA INICIACIÓN DE LA POESÍA NEGRA
EN COLOMBIA



BOGOTÁ
2021



Prescott, Laurence E., 1943-2016

Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia [Recurso electrónico] / Laurence E. Prescott. 1ª ed. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica, 2021.

205 p. : il., fotos. -- (Clásicos digitales del Instituto Caro y Cuervo ; ?)

Incluye Bibliografía e índices, p. 183-205. --- Disponible en el fondo digital del Instituto Caro y Cuervo, <http://www.caroycuervo.gov.co>???. -- Requerimientos del sistema: Adobe Acrobat.

Contenido: Poesía negra frente a poesía negrista. – La época, la vida y la obra de Candelario Obeso. – La Natualeza, la política y la patria, el hogar y la familia, temas principales de los cantos populares. – El amor y la mujer, lo social y la raza, otros temas de los cantos populares'. – Versificación, lenguaje y estilo de los cantos populares. – Conclusiones. – Bibliografía selecta.

ISBN: 978-958-611-406-6

Libro electrónico (formato PDF)

1. Obeso, Candelario, 1849-1884 – Crítica e interpretación. 2. Literatura Colombiana. 3. Poesía Colombiana – Historia y Crítica. 4. Poesía Negra Colombiana – Historia y Crítica.

SCDD C861.4 21ª ed.

CO-BoICC

Elaboró: MCRA

Revisó y corrigió: LCMM

Mayo 2021

Primera Edición impresa: 1985

Primera edición digital: mayo de 2021

© Laurence E. Prescott y sucesores.

© Ministerio de Cultura

© Instituto Caro y Cuervo

ISBN: 978-958-611-406-6

Libro electrónico (formato PDF)

INSTITUTO CARO Y CUERVO

Sede Casa Cuervo Urisarri

Cl. 10 # 4-69

Bogotá, D.C., Colombia

IMPRENTA PATRIÓTICA

Sede Yerbabuena

Autopista Norte. Kilómetro 9 más 300 metros

Teléfono: 57(1) 3422121

Delegación Madrid, España

C/Alcalá, 49 Madrid

contactenos@caroycuervo.gov.co

www.caroycuervo.gov.co

Todos los derechos reservados Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes sin el permiso previo de la editorial



A MI MADRE
A MI FAMILIA
A MIS HERMANOS Y HERMANAS
QUE LUCHAN POR LA DIGNIDAD HUMANA
A MANUEL ZAPATA OLIVELLA
Y
A LA MEMORIA DE CANDELARIO OBESO



PRÓLOGO

Este libro es un estudio de los *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso. Es fruto de investigaciones sobre el poeta y su obra, iniciadas hace más de diez años y realizadas en varias bibliotecas de Colombia, Los Estados Unidos y otros países. Las investigaciones nacieron de un deseo de conocer y estudiar la obra literaria de autores colombianos de ascendencia africana y de manifestar algo del aporte cultural del negro colombiano a su país.

No hemos pretendido aquí escribir una biografía de Obeso ni recoger y reproducir las conocidas anécdotas de su vida de lucha, sufrimientos y desengaños. Ya lo han venido haciendo varios cronistas y escritores desde el siglo pasado hasta nuestros días. Quienes se interesen en detalles biográficos y anecdóticos, más allá de los que se encuentran aquí, pueden recurrir al folleto de Juan de Dios Uribe y al libro de Vicente Caraballo que están incluidos en nuestra bibliografía.

Creemos, tal como lo afirma Caraballo, que la obra de Obeso da margen para escribir muchas páginas. Por lo tanto, creemos también que ya es tiempo de superar lo anecdótico y empezar a examinar con seriedad, profundidad y criterios sistemáticos y bien fundados, la producción del poeta romántico a quien muchos consideran uno de los primeros cantores auténticos del negro en Hispanoamérica y que por sus originales y perspicaces creaciones literarias ganó un sitio permanente en el parnaso colombiano.

Por consiguiente, nos hemos esforzado en producir un estudio que sea digno de la memoria y del talento del poeta momposino, sin ser exhaustivo. Lo damos al público ahora como homenaje a Obeso



en el centenario de su muerte y con la esperanza de que pueda contribuir a un mejor aprecio y un mayor entendimiento de los bellos versos de los *Cantos populares de mi tierra*, y de que sirva para estimular más investigaciones y estudios sobre el autor y sus obras*.

No habríamos podido realizar esta empresa sin la ayuda y cooperación de varias personas y entidades. Queremos expresar nuestro más sincero y caluroso agradecimiento al doctor Manuel Zapata Olivella, quien trajo a nuestra atención el nombre de Candelario Obeso y de muchísimos más escritores, artistas e intelectuales de Colombia, y quien nos inspiró a emprender este estudio; al doctor Francisco Gnecco Calvo y su personal de la Comisión para el Intercambio Educativo de Bogotá, por su amable atención, y a los doctores Gonzalo González F. y Rogelio Castillo Candelo, por las muchas horas agradables de compañerismo y de iluminación durante nuestra permanencia en Colombia.

También manifestamos nuestro aprecio a los profesores Miguel Enríquez y Russell Salmon por sus útiles consejos y constante apoyo durante la preparación de la tesis doctoral que dio origen a este libro. Damos las gracias también al Programa Fulbright-Hays, al National Fellowships Fund y a la Universidad de Kentucky por las becas que hicieron posibles las investigaciones iniciales, la redacción del estudio y la recolección de otros datos y escritos, respectivamente. A los directores y su personal de las bibliotecas y los archivos que consultamos, les agradecemos su simpática atención y cordial colaboración.

Finalmente agradecemos con toda sinceridad al Instituto Caro y Cuervo y a su distinguido director, doctor Rafael Torres Quintero, por su digna acogida de este libro y por las valiosas sugerencias y apreciadas correcciones que mejoraron sustancialmente el manuscrito sin modificar su esencia.

Bogotá, 3 de julio de 1984.

* Para facilitar trabajos futuros sobre la obra poética de Obeso, el Instituto Caro y Cuervo publicará nuestra edición crítica de los *Cantos populares*, más otras poesías que hemos recogido a lo largo de nuestras investigaciones.





CANDELARIO OBESO
(1849 - 1884)
Fotografía inédita.

Cortesía del señor H. C. Q.

LÁMINA I



INTRODUCCIÓN

POESÍA NEGRA FRENTE A POESÍA NEGRISTA

La modalidad poética que se estudia en este libro ha sido llamada indistintamente con varios nombres: poesía, negra, poesía negrista, poesía negroide, poesía mulata, poesía afrocubana y poesía afroantillana, para mencionar los más conocidos. En general, los críticos han usado estas determinaciones para referirse a la tendencia hispanoamericana iniciada en las Antillas y derivada de los movimientos de vanguardia y del gusto por lo negro que caracterizaban la literatura y el arte europeos posteriores a la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Floreció esta tendencia poética en la América Hispana desde los últimos años de la década del veinte hasta los primeros de la década del cuarenta.

Ha habido unos cuantos intentos para dar a esta poesía un nombre exacto y definitivo, que no han tenido mucho éxito. Como bien se puede apreciar al leer no más los títulos de los últimos estudios críticos y las antologías de esta poesía¹, todavía se usa una multiplicidad de denominaciones para referirse a un fenómeno de varios matices o a varias clases de poesía elaboradas por un denominador común, o sea, a presencia del negro —del hombre o de la mujer de ascendencia africana—.

¹ Véase ROSA E. VALDÉS CRUZ, *La poesía negroide en América*, New York. Las Américas, 1970; Hortensia Ruiz del Vizo, comp., *Poesía negra del Caribe y otras áreas*, Miami, Ediciones Universal, 1972, y *Black Poetry of the Americas*, A Bilingual Anthology, Miami, Ediciones Universal, 1972; MÓNICA MANSOUR, *La poesía negrista*, 1ª. ed., México, Ediciones Era, 1973; JOSÉ LUIS GONZÁLEZ y MÓNICA MASOUR, comps., *Poesía negra de América*, México, Ediciones Era, 1976; JOSÉ LUIS MORALES, *Poesía negrista y afroantillana*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976.



Creemos que el empleo intercambiable de tales términos —diferentes y relacionados a la vez— para nombrar el mismo hecho literario puede ser causa, en parte, de las diferentes opiniones sobre quiénes constituyen los precursores y los integrantes del negrismo poético y cuáles son las características de este. Por ejemplo, a Candelario Obeso (1849-1884), el poeta negro colombiano cuyos *Cantos populares de mi tierra* (1877) son el objeto del presente estudio, lo incluía el crítico y antólogo cubano Emilio Ballagas entre el grupo de “precursores de la poesía”², mientras que la profesora Hortensia Ruiz del Vizo alega que es incorrecto poner al bardo negro “como un precursor de la poesía negra”³.

Nos parece, además, que el uso indiscriminado de las designaciones ya referidas ha dificultado la mejor comprensión de la poesía de tema negro producida por poetas de ascendencia africana, especialmente por los de países no antillanos, que vinieron antes o después de los del llamado período negrista. Aceptamos que “poesía negrista” se refiera a la tendencia poética

[...] inaugurada hacia 1926 por el puertorriqueño Luis Palés Matos, y [...] enriquecida en la década siguiente por las aportaciones capitales de Nicolás Guillén⁴

y otros. En cambio, para nosotros, “poesía negra” es la expresión poética de un individuo que se ve y se identifica como miembro del grupo o pueblo negro sin dejar de mantener y afirmar en la obra su propia individualidad. Es poesía que comunica los sentimientos, los valores y la situación peculiar del ser humano de origen africano desde su propia perspectiva y con su voz auténtica. Traduce la vivencia y la herencia únicas que caracterizan la identidad negra en América. El hecho de que la obra del autor se halle dentro de un movimiento, una época o un lugar específico no la restringe a ese contexto. Más bien llega a formar parte de la producción creadora total del grupo o pueblo negro que, en medio de circunstancias adversas, opresoras y deshumanizantes, sigue luchando por manifestar su yo, por proyectar su modo

² EMILIO BALLAGAS, *Poesía afro-cubana, en iniciación a la poesía afroamericana*, ed. Óscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamies, Miami, Ediciones Universal, 1973, pág. 82. Este ensayo se publicó originalmente en la *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba*, 2ª. serie, vol. II, núm. 4 (octubre-diciembre, 1951).

³ CÉ. RUIZ DEL VIZO, *Poesía negra*, pág. 121; *Black Poetry*, pág. 91.

⁴ MANSOUR, *La poesía negrista*, pág. 1.

de ser en el mundo y por exaltar su esencia humana. Al mismo tiempo, repetimos, no carece la obra poética del sello artístico individual que le quiere imprimir su autor.

La poesía negrista, en cambio, no es necesariamente la producción del poeta negro. Además, se ve restringida a cierta época histórica. Dentro del mundo occidental, coincidió con una conciencia general de los valores artísticos, musicales y espirituales de las culturas negras.

Para apreciar bien los aportes, las fronteras y las denominaciones de esta tendencia, y para entender mejor por qué y cómo la diferenciamos de la poesía negra, es necesario repasar sus orígenes y su desarrollo.

Al amanecer el siglo veinte Hispanoamérica se encontraba en el apogeo del modernismo literario. Su gran jefe espiritual, el poeta nicaragüense Rubén Darío, en sus libros *Azul...* (1888), *Prosas profanas y otros poemas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905), ya había consagrado y desarrollado novedades métricas e innovaciones estilísticas introducidas por el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, los cubanos José Martí y Julián del Casal, y el colombiano José Asunción Silva.

No obstante el fervor cosmopolita y las preocupaciones americanas, en su obra los modernistas no prestaron mucha atención al negro. De la vasta producción de Darío, por ejemplo, solo parece haber una poesía (*La negra Dominga*) y uno o dos escritos en prosa dedicados a los negros⁵. Como otros movimientos y tendencias literarios en Hispanoamérica, la motivación del interés general en lo negro americano había de venir de allende los mares, es decir, de Europa.

Sin embargo, no se puede entender bien el desenvolvimiento de las diversas tendencias de la lírica contemporánea sin apreciar la significación del modernismo y los gérmenes que echó.

El modernismo fue una reacción contra los excesos del romanticismo y el anquilosamiento de la expresión poética. Según Max Henríquez Ureña —la autoridad máxima en esta cuestión—, el modernismo hacía guerra a la frase hecha, al clisé de la forma y al clisé de la idea. “Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión”⁶.

⁵ “*La negra Dominga*” se halla en las *Poesías completas*, 9ª. ed., Madrid, Aguilar, 1961, págs. 1.064-1.065. Véase *Los negros candomberos* en *Lira negra (selecciones afroamericanas y españolas)*, comp. José Sanz y Díaz, 2ª. ed., Madrid, Aguilar, 1962, págs. 305-306.

⁶ MAX ENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pág. 2.



Conscientes de las tendencias literarias extranjeras, los modernistas lucharon por renovar los modos expresivos y la técnica de la poesía hispanoamericana. Tenían visión más amplia del mundo y del arte. Desearon forjar un lenguaje poético más rico y flexible para expresar esa conciencia y para comunicar de manera original y muy suya la hondura y la sinceridad de sus emociones. Así, recurrieron a lo que habían asimilado de autores de otras literaturas y de otras épocas respecto a los temas, la métrica, la rima, la imagen y la estética lírica. En su deseo de perfeccionar la forma y de dar plasticidad a las imágenes, se transparenta la influencia del parnasianismo francés. El ejemplo de los simbolistas franceses enseñó a los modernistas a explotar y desarrollar con mayor efecto el valor sugestivo de los símbolos poéticos (por ejemplo, el cisne), la analogía entre los sentidos (sinestesia) y la musicalidad.

Pero no se debe creer que se trata simplemente de una imitación servil o copia de otros estilos literarios. El modernismo constituyó una síntesis literaria cuidadosamente elaborada que dio nueva vida a medidas y estrofas antiguas y desusadas, que introdujo nuevos metros y formó nuevas combinaciones métricas, que creó sensaciones más ricas de luz y color, de armonía y sonoridad, de gracia y elegancia mediante el uso de voces e imágenes que sugieren brillo deslumbrante (oro, esmalte, piedras preciosas), de elementos que evocan la elegancia artística de otras edades y el exotismo de otros lugares lejanos (el cisne, la flor de lis, las estatuas helénicas, las figuras orientales). Los modernistas trabajaron con arte y esmero el lenguaje poético sin temor a los arcaísmos, neologismos o extranjerismos; así ampliaron el vocabulario e intensificaron los recursos musicales.

Todas estas renovaciones técnicas y formales correspondían a una sensibilidad aristocrática ante el arte, que rechazaba lo vulgar, lo trillado y la creciente actitud burguesa y materialista ante la vida. Para 1914 la imitación mecánica y la reproducción fuera de lo más superficial del modernismo provocaban una reacción hacia una poesía más reflexiva, de inspiración más interna y profunda.

Esta dirección de sencillez e intimidad, representada originalmente por Martí y Silva, la apuntó también el propio Rubén Darío en sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), en los que revela una intensa preocupación por el misterio de la vida y la muerte y por el destino de América. Con todo, el soneto famoso *Tuércele el cuello al cisne*, escrito por Enrique González Martínez en 1910 y publicado un año más tarde, es considerado como la señal concreta del cambio de orientación en la poesía hispanoamericana.

Esta reacción posmodernista, sin abandonar los triunfos formales ganados por el modernismo, quiso superar el preciosismo y la ornamentación, ya normales, para hacer más patente el sentimiento interior humano y acercarse más a la realidad circundante.

Eugenio Florit y José Olivio Jiménez han señalado como rasgos definidores de la poesía posmodernista

[...] la voluntad de superar el exceso de conciencia artística del modernismo [...] el consecuente propósito de que la voz poética, al hacerse más sencilla y dúctil, llegase más hondo y más lejos. Hacia dentro, en busca de la intimidad del hombre, hasta su corazón mismo, [...] [y] hacia fuera, por el paisaje y la realidad de América⁷.

El fin del dominio de la sensibilidad y las formas expresivas del modernismo ocurrió durante los años inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial (1914-1918) cuando irrumpió en la poesía hispánica el movimiento vanguardista. Surgido, en parte, como el resultado y complemento de los movimientos de renovación en el arte —el fauvismo, el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo, etc.—, el vanguardismo literario repudió violentamente lo tradicional caduco y atacó el concepto racional de la vida y el realismo, que caracterizaban al mundo occidental del siglo diecinueve. No se trata de un solo movimiento sino de la totalidad de movimientos iconoclastas y renovadores que exaltaron el irracionalismo, la espontaneidad y el individualismo, entre otras cosas. Los vanguardistas querían elevar el mundo artístico al nivel del mundo real y objetivo, y deseaban hacer del arte singular un poder sobrenatural, autónomo y creador.

En el ámbito hispánico la manifestación poética de los movimientos de vanguardia fue el ultraísmo, movimiento de reacción contra la herencia modernista impulsado en 1918 en España por el poeta chileno Vicente Huidobro y animado por el escritor español Rafael Cansinos-Asséns. Los poetas ultraístas quisieron acabar con las viejas fórmulas de expresión y abrir el arte a todo lo nuevo. Además, intentaron liberar la poesía de todo lo que la inhibía o aprisionaba. Los vanguardistas quisieron captar y dar voz al espíritu de la nueva época anunciada por la guerra y otros sucesos, y caracterizada por

⁷ EUGENIO FLORIT y JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, Estudio preliminar, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968, pág. 9. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.



[...] la prisa, la ansiedad, las preocupaciones, la vida agitada y anhelante de las grandes ciudades, las anónimas muchedumbres de las calles, la industrialización, el maquinismo. En suma, una progresiva deshumanización⁸.

Para los poetas ultraístas la esencia poética era la imagen —con base en la metáfora—, que cultivaban de la manera más original y sorprendente, llegando a veces a reducir el poema a nada más que un collar de imágenes sin conexión temática o emocional. Con la yuxtaposición de imágenes y cosas aparentemente inconexas querían revelar o descubrir una nueva realidad o un modo de ver la realidad cotidiana. Ya tenían un antecedente de esta metaforización nuclear en las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. El célebre poeta y escritor argentino Jorge Luis Borges, quien participó en los actos y las revistas del ultraísmo español y difundió la nueva poesía en su país natal, apuntó durante su apogeo los rasgos salientes de ella:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: *la metáfora*.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los objetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida. (VIDELA, págs. 107-108).

También influyó en el ultraísmo el poeta Juan Ramón Jiménez en quien se nota “una preocupación por renovar la poesía, por desnudarla de elementos extra-poéticos, de los oropeles modernistas” (VIDELA, pág. 23). El anhelo de una “poesía desnuda” desembocaría en la llamada “poesía pura” que, según Florit y Jiménez, constituye una de las cuatro tendencias de la poesía hispanoamericana que emergieron del movimiento subversivo iconoclasta que fue el vanguardismo (*Estudio preliminar*, pág. 17). Las otras tres son la poesía metafísica o

⁸ GLORIA VARELA, *El ultraísmo*, Madrid, Editorial Gredos, 1963, pág. 12. Las referencias futuras a esta la obra aparecerán en el texto.



trascendente de la realidad, la poesía neorromántica y surrealista, y la poesía nativista-folclórica y la de la problemática sociopolítica.

Vale recordar que a partir de 1925 hubo en Francia una célebre polémica entre el académico Henri Brémond y el poeta Paul Valéry en torno al significado de *poesía pura*. Para el primero, se refería a lo inefable, “a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa” que inspira e ilumina al poeta espiritualmente. Para Valéry “era un proceso depurativo cuyo fin se alcanzaba después de hacer pasar su poesía por varios filtros, en los que iba quedando todo aquello que consideraban prosaico, todo lo ajeno a la poesía” (Monterde, págs. 4, 9). Con el transcurso del tiempo la definición de *poesía pura* llegó a identificarse más y más con la de Valéry, que “hacia hincapié en la pureza química de la poesía, resultado de un proceso de decantación” (Monterde, pág. 4, 9). Así, según los críticos Eugenio Florit y José Olivio Jiménez —sin olvidar que aquel se cuenta entre los principales cultivadores de la tendencia en América— la *poesía pura* era cuestión de

[...] extraer y salvar de la realidad aquellos elementos que de suyo ostentasen garantías de absoluta pureza poética; aunque esta decantación donde en verdad se producía era en el proceso mismo del acto poético (pág. 275).

Se despoja el poeta de todo lo superficial y prosaico —lo anecdótico, las ideas, intenciones morales, pensamientos— para dejar entreverse el lirismo misterioso y sobrenatural que significa la *poesía pura*.

No debe extrañar que Mariano Brull (1891-1956) —poeta cubano a quien se le concede el mérito de haber introducido en Hispanoamérica la *poesía pura*— sea también el creador de la voz *jitanjáfora*, una palabra que, según Alfonso Reyes, carece de sentido o de contenido lógico, pero que aumenta el valor auditivo o sonoro del verso y le comunica cierta emoción o sentimiento. El empleo de la *jitanjáfora* no era nuevo ni se limitó a la nueva poesía de depuración. Llegó a ser un recurso común de la poesía negrista en su explotación de la música, del baile y del folclor del negro. Otro procedimiento muy utilizado en el período vanguardista y que pasó a ser común dentro de la poesía negrista fue la onomatopeya. Esto tampoco es inusitado, pues

⁹ ALBERTO MONTERDE, *La poesía pura en la lírica española*, México, Imprenta Universitaria, 1953, págs. 4 y 9. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.



la onomatopeya fue la base de un efímero movimiento de vanguardia en Puerto Rico, denominado *diepalismo* e iniciado por los poetas José I. de Diego Padró (1899) y Luis Palés Matos (1899-1959)¹⁰.

Así, son fuertes los lazos que unen al vanguardismo con la poesía negrista. Es de observar, de paso, que entre las cuatro tendencias antes citadas no había siempre límites nítidamente demarcados. Por ejemplo, algunos poetas como Emilio Ballagas, Nicolás Guillén y Pablo Neruda se destacan tanto por sus poemas negristas, sociales o políticos como por sus composiciones puras o neorrománticas. Además hay, dentro de las mismas tendencias poéticas, cierta elasticidad de estilo que, en ocasiones, tiende a hacer menos patentes las distinciones que las separan. Por ejemplo, como señala Enrique Anderson Imbert, la poesía de tema negro “tuvo a veces modalidades puramente estéticas, pero otras veces, [...] se hizo social y aun política”¹¹.

La Europa de principios del siglo actual sentía desilusión por la civilización burguesa después del énfasis en la razón y en la lógica. La publicación del *Decamerón Negro* (1910)¹² de León Frobenius (1873-1938) y de estudios etnológicos y libros de viajes de este y otros investigadores europeos, descubrió a los artistas e intelectuales del Viejo Continente el mundo misterioso y elemental de las culturas africanas y oceánicas. Las fotografías y exhibiciones de esculturas, máscaras y otros objetos de arte de los pueblos del África y de la Polinesia, sirvieron de fuente de inspiración a los artistas que más tarde habían de agruparse bajo el lema del *cubismo*. Pero ya a fines del siglo diecinueve hubo una reacción contra los cánones del arte tradicional. El pintor francés Pablo Gauguin (1848-1903) había abandonado la escena europea para pasar el final de su vida en Tahití donde creó pinturas de la vida de los polinesios, las cuales demostraban una simplificación del dibujo y del color. Más tarde, los artistas jóvenes como Juan Gris (1887-1927), Georges Braque (1882-1963) y, especialmente, Pablo Picasso (1881-1973) van más allá en su búsqueda de un arte nuevo.

¹⁰ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, 5ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 186; GUILLERMO DE TORRE, *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963, págs. 180-181.

¹¹ ANDERSON IMBERT, pág. 179.

¹² LEO FROBENIUS, *Der schwarze Dekameron, belege und aktenstücke über liebe, witz und beldentum in Innerafrika...*, Berlin, Ch., Vita, deutsches verlaghaus, 1910. Fue traducido al español con el título de *El Decamerón negro*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Según Ramón Gómez de la Serna, que conocía muy bien el ambiente y los personajes sobresalientes de la época, Picasso “llena su estudio de los Tikis y Sibitis de Oceanía” y “caza ídolos en el África enmarañada”¹³. En efecto, los intelectuales europeos creían descubrir en los pueblos primitivos la sencillez, la pureza y la inocencia que faltaban en el mundo *civilizado* del Occidente. Así, en los cuadros de Picasso “aparece la pura plástica”. Del cubismo, entonces, sale el gusto por el arte negro, llamado por Gómez de la Serna “negrismo” (pág. 1.022).

Según transcurría el siglo iba aumentando la desilusión con la cultura occidental. El desastre de la primera guerra mundial, sostenido por los últimos avances tecnológicos del hombre racionalista, hizo temblar la fe en la superioridad del mundo moderno del Occidente y parecía comprobar la nueva teoría de las civilizaciones humanas ideada por Oswald Spengler (1880-1936) en *La decadencia de Occidente* (1918)¹⁴ Según este historiador y filósofo alemán, la civilización occidental era solamente una entre muchas, que había alcanzado su cumbre y se agotaba.

La inseguridad y la inestabilidad causadas por todos estos sucesos y otros cambios políticos y sociales, no dejaron de influir en los escritores y artistas europeos. Estimulados por un ansia de acabar con las viejas fórmulas y formas, muchos abrieron nuevos y originales caminos en la literatura. Algunos, hartos de lo demasiado lógico, racional y mecánico de la cultura blanca, salieron en busca de lo prístino humano, del hombre en su estado de ser original e inocente¹⁵. Prosiguiendo la dirección de los cubistas, volvieron su atención a los pueblos *primitivos* de África, en los que discernían un concepto de vida y una expresión humana más naturales, más espontáneos y libres. La publicación, en 1921, de la *Antología negra*¹⁶ de Blaise Cendrars reflejaba y aumentó al propio tiempo el nuevo interés literario en lo negro.

¹³ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Obras completas*, vol. II, Madrid, 1957, pág. 980. Las referencias futuras aparecerán en el texto.

¹⁴ OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes; Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. I, Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1918; 2 vols., München, Beck, 1919-1922. Manuel G. Morente hizo la primera traducción española: *La decadencia de Occidente; bosquejo de una morfología de la historia universal*, 4 vols., Madrid, Calpe, 1925-1927.

¹⁵ Esta actitud, claro está, se remonta al romanticismo que, a su vez, había sido influido por las ideas del pensador francés Juan Jacobo Rousseau (1712-1778).

¹⁶ BLAISE CENDRARS, *Anthologie nègre*, 2ª. ed., Paris, Éditions de la Sirène, 1921. Hay una traducción al español hecha por Manuel Azaña: *Antología negra*, Madrid, Editorial Cenit, 1930.

La emoción por lo primitivo y lo negro no se contuvo dentro de los límites de Europa. También tuvo repercusiones y coincidencias por todas las Américas y en todos los ramos de la cultura. Por ejemplo, dentro de la música norteamericana de principios del siglo veinte hubo un acontecimiento paralelo a la renovación artística en Europa. Nos referimos al desarrollo del jazz que tuvo su origen, en parte, en el *ragtime*.

Basado en los cantos y en las melodías populares y religiosas de los negros del sur de los Estados Unidos, el jazz se caracterizaba por la improvisación de sonidos, la espontaneidad de ritmos y el movimiento audaz y, a veces, frenético, no solo de las notas musicales, sino también de los músicos que las tocaban.

La música del jazz-band no tardó en llamar la atención de músicos blancos que, como los compañeros de Ulises, no resistieron los encantos de esta nueva sirena. De Norteamérica el jazz viajó a Europa donde fue recibido con entusiasmo. Comentando la popularidad de la música negra, Gómez de la Serna afirma lo siguiente:

Las incorporaciones negras han venido a satisfacer algo que sucediese en la música, corriendo sus ritmos, transformando sus laralas, combinados por contrastes demasiado iguales e isócronos.

Añade el famoso autor de las *Greguerías*:

La música del *jazz* pone en circulación al mundo, hace bailar las palmeras, despierta el apetito del *ja-ma-la-já* y danza sobre el gran *sandwich* de la realidad (pág. 1.054).

En fin, el jazz-band se veía como otro ejemplo de la soltura y la espontaneidad características de la vida del negro y del hombre primitivo, de espíritu que no estaba cohibido ni frenado por las preocupaciones de la moderna civilización occidental, racionalista y blanca.

La música negra traía al mundo un nuevo evangelio que permitía al hombre zafarse de sus inhibiciones y volver a ponerse en contacto con su yo instintivo y simple. Un testigo-partícipe de aquel período nos ha dejado una descripción penetrante de la significación del fenómeno del jazz:

Jazz isn't music merely, it is a spirit that can express itself in almost everything. The true spirit of jazz is a joyous revolt from convention, custom, authority, boredom, even sorrow — from everything that would confine the soul of man and hinder its riding free on the air.

[...] [Jazz] has been [...] a balm for modern ennui, and has become a safety valve for modern machine-ridden and convention-bound society. It is the revolt of the emotions against repression¹⁷.

Por su originalidad y por su rebeldía contra las formas musicales tradicionales, se puede decir que el jazz es el aspecto musical del espíritu antirracional de la época. Junto con el arte cubista y las literaturas de vanguardia iba en busca de nuevas formas de creatividad y de nuevas maneras de expresar “la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo” (GÓMEZ DE LA SERNA, pág. 1.056).

Tanto el jazz como otras creaciones rítmicas que demuestran el vigor y la vitalidad del negro serán un elemento importante de la poesía negrista hispanoamericana, como veremos adelante.

Antes de que brotara en las tierras americanas de habla española, la poesía que canta la vida y las costumbres de los negros ya florecía en los Estados Unidos, donde había echado raíces hacía tiempo. Sin embargo, no son los cantores negros quienes anuncian la corriente negrista sino Vachel Lindsay, un poeta blanco de Illinois, a quien se considera precursor del negrismo entre los años veinte y treinta principalmente por su poema *The Congo. A Study of the Negro Race*, publicado con otros poemas en 1914¹⁸.

No obstante su apoyo a la lucha del negro por los derechos democráticos, revela Lindsay en *El Congo* una fascinación algo inocente por el mundo negro, especialmente en cuanto a sus aspectos pintorescos, espectaculares y poco inhibidos¹⁹. Pero esta perspectiva parece estar dirigida hacia una finalidad literaria mayor, que ligaba a Lindsay con la tendencia primitivista. Mientras veía al poeta como “the man with the power to reach people and communicate a moral message”²⁰, Lindsay quería colocar la poesía en su lugar original como arte de canto, un arte que apelaba más al oído que al ojo²¹. Procuraba reducir la distancia que separaba al poeta de su público. Las

¹⁷ J. A. ROGERS, *Jazz at Home*, en *The New Negro*, ed. Alain Locke, New York, A. and C. Boni, 1925; reimp. New York, Atheneum, 1968, págs. 216-217.

¹⁸ VACHEL LINDSAY, *The Congo and Other Poems*, New York, The Macmillan Company, 1914.

¹⁹ VÉASE STERLING BROWN, *Negro Poetry and Drama*, Washington, D. C., 1937; reimp. New York, Atheneum, 1969, pág. 94.

²⁰ ANN MASSA, VACHEL LINDSAY: *Fieldworker for the American Dream*, Bloomington, Indiana University Press, c1970, pág. 234.

²¹ HARRIET MONROE, Introd., *The Congo and Other Poems*, por Vachel Lindsay, New York, The Macmillan Company, 1914, págs. v-vi.



anotaciones al lector que van escritas al margen del poema son una prueba de este esfuerzo por lograr un efecto musical y declamatorio.

De igual o mayor importancia respecto a la poética de Lindsay son los recursos estilísticos que emplea para realizar sus propósitos. En *El Congo* se ve o, mejor dicho, se oye la imitación del sonido del tambor, el uso de voces que suenan como africanas, la repetición de palabras y sonidos, y la síncopa, todos los cuales ayudan a crear cierto ambiente negro exótico e impetuosamente rítmico. Años más tarde aprovecharían estos mismos procedimientos poetas hispanoamericanos como el puertorriqueño Luis Palés Matos²².

Como hemos señalado, entre los negros estadounidenses ya había una larga tradición literaria que se remontaba al siglo dieciocho. En muchos puntos la literatura negra norteamericana seguía las fórmulas dominantes de la literatura blanca. En cambio, durante la década del veinte de la presente centuria hubo una ruptura con las viejas formas y las posturas tradicionales, que anunciaba el desarrollo independiente de una literatura negra moderna y original. Los jóvenes escritores y artistas negros de aquella época —Claude McKay, Countee Cullen, Langston Hughes, Jean Toomer, Wallace Thurman, y otros—, siempre atentos a su identidad racial y a la situación ambigua de su pueblo, no dejaban de sentir las brisas científicas, estéticas y políticas que soplaban por el mundo. Así, en la poesía, la novela y el cuento de estos y otros poetas y prosistas, se percibía un nuevo espíritu, una actitud distinta de la característica de las generaciones anteriores. La afirmación literaria y artística de esta actitud dio origen a la importante compilación *The New Negro*, editada en 1925 bajo la dirección del filósofo Alain L. Locke²³.

En su ensayo que da título y apertura al libro, el doctor Locke describe la actitud del *nuevo negro*:

[...] the mind of the Negro seems suddenly to have slipped from under the tyranny of social intimidation and to be shaking off the psychology of imitation and implied inferiority. By shedding the old chrysalis of the Negro problem we are achieving something like a spiritual emancipation²⁴.

²² MIGUEL ENGUIDANOS, *La poesía de Luis Palés Matos*. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961, asegura que Palés “conocía los poemas de Vachel Lindsay” (pág. 59).

²³ Véase la nota 17.

²⁴ ALAIN LOCKE, *The New Negro*, en *The New Negro*, pág. 4.

La nueva mentalidad del negro norteamericano se atribuye a cambios demográficos, sociales y políticos respecto a la población negra. Pero el doctor Locke discierne también una analogía entre Harlem, la gran capital negra, y otros centros nacientes de expresión popular y de autodeterminación. Los escritores y artistas que dan expresión al nuevo espíritu ostentan un sincero y no avergonzado interés en la herencia popular y manifiestan el orgullo firme de ser negro. Langston Hughes, el más conocido de los literatos de este llamado *Renacimiento negro* o *Renacimiento de Harlem*, enunciaba mejor que nadie los sentimientos de muchos de sus contemporáneos al escribir en 1926 las palabras siguientes:

We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. [...] We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves²⁵.

El mismo año en que salieron las declaraciones de Hughes se publicaron en el periódico *La Democracia* de San Juan (Puerto Rico) dos poemas del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, titulados *África* (más tarde *Pueblo negro*) y *Danza negra*. En marzo del año siguiente (1927) la revista *Poliedro* publicó su composición *Danza caníbal* (después titulada *Candombe*)²⁶.

Por la temprana aparición de sus versos de tema negro, por la relación estilística de ellos con los movimientos poéticos de vanguardia, y por el empleo de recursos técnicos y temas que caracterizarían la poesía negrista, a Palés Matos se le reconoce generalmente como el iniciador del negrismo poético hispanoamericano²⁷.

Es probable que algunos de los poemas de Palés Matos llegaran a conocerse en la isla vecina de Cuba. Ciertamente es, en cambio, que la *Revista de Avance* (La Habana) publicó en 1927 versos de tema negro

²⁵ LANGSTON HUGHES, *The Negro Artist and the Racial Mountain*, en *The Nation*, junio 23 de 1926; reprod. en *The Black Aesthetic*, ed. Addison Gayle, Jr., Garden City, Anchor Books, 1972, pág. 172.

²⁶ Véase FEDERICO DE ONÍS, *Luis Palés Matos: 1898-1959*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Ateneo Puertorriqueño, 1960, pág. 38.

²⁷ GONZÁLEZ Y MANSOUR, pág. 151; VALDÉS CRUZ, pág. 133; FLORIT Y JIMÉNEZ, pág. 314; DE LA TORRE, *Tres conceptos*, pág. 185. Para una opinión discrepante véase RUIZ DEL VIZO, *Poesía negra*, págs. 13-20.



del uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, cuyo poemario, *La guitarra de los negros*, había salido a la luz el año anterior²⁸.

La lírica negrista se inauguró entre los poemas cubanos en 1928 con la publicación de *Bailadora de rumba* de Ramón Guirao y, luego, de *La rumba* de José Zacarías Tallet. Marcó otro hito en el desarrollo de la ola negrista la aparición en 1930 de varios poemas de Nicolás Guillén, agrupados bajo el lema de *Motivos de son*. Del mismo año es la publicación de la famosa *Elegía de María Belén Chacón*, con la que hizo Emilio Ballagas su entrada en la modalidad negrista.

Para 1935 era tan grande la profusión poética de la moda negra en Cuba y otras tierras, que el mismo Ballagas pudo recoger composiciones de diecisiete autores para hacer una *Antología de poesía negra hispanoamericana*²⁹. A pesar de lo ambicioso del título, solo cuatro de los autores no eran de nacionalidad cubana. Puerto Rico, Uruguay y Argentina tenían un solo representante cada uno y se incluía, “casi como una curiosidad” (pág. 274), el poema *Son* de Federico García Lorca, que había visitado a Cuba en 1930.

Debido a la superioridad numérica de los cultivadores cubanos, a la amplia difusión de la producción de estos y a la alta calidad de las obras de Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, la poesía negrista no tardó en ser llamada *poesía afrocubana*. Sin duda, la publicación en 1938 de *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*³⁰, colección de composiciones de catorce poetas cubanos editada por Ramón de Guirao, ayudó a fortalecer mu más la identificación del negrismo poético con la vertiente Liliana de esta tendencia.

La designación *poesía afrocubana* no fue la única que se puso de moda para calificar a la poesía hispanoamericana de tema negro, de aquella época. También se llamó poesía *afroantillana*. Es probable que la preponderancia de la poesía negrista en las naciones del Caribe —Cuba, Puerto Rico, República Dominicana— diese origen a esta denominación más amplia³¹. A su vez, esta debe de haber recibido un gran

²⁸ Véase ROGELIO DE LA TORRE, *La obra poética de Emilio Ballagas*, Miami, Ediciones Universal, 1977, págs. 67-68; ILDEFONSO PEREDA VALDÉS, *La guitarra de los negros*, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926.

²⁹ EMILIO BALLAGAS, comp., *Antología de poesía negra hispanoamericana*, 1935; reimpr., Madrid, Aguilar, 1944.

³⁰ RAMÓN GUIRAO, comp., *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*. *Antología*, La Habana, Ucar, García y Compañía, 1938.

³¹ Ya en 1936 Ramón Lavandero abogaba por el calificativo “afroantillana frente a “afrocu-



impulso al publicarse en 1937 el libro *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos, que llevaba como subtítulo el de *Poemas afroantillanos*³².

No todos los que escribían versos que cabían dentro de la modalidad negrista estaban de acuerdo en cuanto a la forma de designarlos. Antes de que se les aplicaran los últimos términos *afrocubano* y *afroantillano*, existía otro que gozaba del favor y del apoyo de varios poetas e intelectuales. Se trata de la *poesía mulata*. Parece que fue nada menos que el propio Nicolás Guillén quien la calificó por primera vez al poner de subtítulo a *Sóngoro Cosongo* (1931), su segundo libro de versos, la frase *Poemas mulatos*. En el prólogo de este volumen explica el bardo camagüeyano la significación de esta frase:

Diré, finalmente, que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. [...] El negro —a mi juicio— aporta esencias muy firmes a nuestro *coctel*. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto el espíritu de Cuba es mestizo³³.

El erudito investigador cubano don Fernando Ortiz aprobó la descripción que hizo Guillén de sus propias creaciones poéticas y extendió su aplicación a la obra de otros poetas, fueran cuales fueran sus propósitos.

No creo que esta reciente fluencia poética que mana de lo hondo de nuestro pueblo sea *negra*, sino sencillamente *mulata*, hija de un abrazo inextricable de África y Castilla en la emoción, en el ritmo, en el vocablo, en la prosodia, en la sintaxis, en la idea, en la tendencia [...]³⁴.

Emilio Ballagas también opinó sobre esta cuestión palpitante y se puso del lado de Guillén y Ortiz. En la introducción de su *Antología de poesía negra hispanoamericana* ya citada, observa Ballagas: “El título

bana”. Véase su artículo *Negrismo poético y Eusebia Cosme*, en *Revista Bimestre Cubana*, 38, 2º semestre, 1936, 42.

³² LUIS PALÉS MATOS, *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos*, Biblioteca de Autores Puerторriqueños, San Juan de Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1937. Es interesante notar que fue Ramón Lavandero una de las dos personas a las que dedicó Palés Matos su poemario.

³³ Citado en ÁNGEL AUGIER, *Nicolás Guillén: notas para un estudio biográfico-crítico*, 2ª. ed., La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965, I, pág. 168.

³⁴ FERNANDO ORTIZ, *La poesía mulata*, en *Revista Bimestre Cubana*. La Habana, 34, 1er. semestre, 1935, pág. 210.



poesía negra, no es del todo exacto. Las más de las veces se trata simplemente de ‘poesía mulata’, y otras, de poesía de blancos que utilizan, con más o menos fortuna, el tema negro” (págs. 31-32). Años más tarde, al escribir su largo ensayo titulado *Situación de la poesía afroamericana*, en el cual menciona los varios nombres aplicados a esta modalidad, Ballagas vuelve a descartar el de *poesía negra* y a reafirmar el de *poesía mulata*:

La poesía afroamericana no puede llamarse propiamente “poesía negra” sino más bien “poesía mulata” por cuanto en su verso se expresa el contraste y asimilación de cultura [...] ³⁵

No obstante estas opiniones y conclusiones, en ninguno de los títulos de las obras de Ballagas aparece la designación de *poesía mulata*. Tampoco la emplea exclusivamente en el texto de sus escritos, sino que la alterna con otros términos nuevos o ya en uso, inclusive *poesía negra*.

Es posible que tal indecisión, inconsistencia o variedad verbal haya estorbado, en parte, la aceptación general de un término preciso y definitivo para esta poesía. Sin embargo, vale la pena detenerse un poco sobre la cuestión de *poesía mulata*, ya que sus implicaciones son importantes para nuestro estudio.

Se notará que en todas las declaraciones a favor de esta designación se destaca una idea central, un hecho concreto: la unión de lo africano con lo español, de lo negro con lo blanco, en una palabra, el mestizaje. Por una parte, esta mezcla de las razas blanca, negra e indígena dio por resultado tanta diversidad de tipos físicos que no bastan los apelativos (mulato, mestizo, zambo) inventados para describirlos. Por otra parte, el cruce ha efectuado la unión concomitante de las culturas de las tres raíces étnicas, y esa unión dio origen a formas sincréticas, como en la religión y en el idioma. Por consiguiente, en muchas partes de Hispanoamérica, como Puerto Rico, Cuba y Colombia se ha creído que el mestizaje —físico y cultural— ha borrado las distinciones o fronteras biológicas y étnicas entre los descendientes de los conquistadores españoles, de los esclavos africanos, y de la población indígena, con alguna que otra excepción.

³⁵ BALLAGAS, *Situación de la poesía afroamericana*, en *Iniciación a la poesía afro-americana*, ed. Óscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamies, Miami, Ediciones Universal, 1973, pág. 72.



El cruce de razas, se afirma, arrasa la noción común y clara de raza e imposibilita o dificulta, en la mayor parte de los casos, una identificación o división racial inequívoca de las gentes de Hispanoamérica. “El que no tiene de inga, tiene de mandinga”, dice un refrán colombiano. Es decir, son relativamente pocas las personas que pertenecen exclusivamente a un grupo racial identificable. La mayoría es de sangre mixta: mestizos (blanco e indio), mulatos (negro y blanco), zambos (indio y negro), etc.

Al mismo tiempo hay otro elemento importante que entra en juego y debe tenerse en cuenta. Hay que recordar que en las tierras americanas de habla española la palabra *negro* tiene un sentido racial más limitado que, por ejemplo, en los Estados Unidos y otros países angloamericanos. Aunque no le falta alguna variabilidad, según el lugar donde uno se encuentre o la persona con quien uno hable, generalmente se usa *negro* para referirse a una persona de ascendencia africana que no tiene u ostenta mezcla de otra sangre, que no es ni mulato ni zambo sino, como dicen, de raza negra *pura*.

Conocida la relación histórica entre color de piel y *status* social y económico en Hispanoamérica, no es extraño que los llamados negros puros sean gentes de clase baja o popular, que vivan más cercanas a sus raíces culturales africanas (en cuanto a manera de hablar, prácticas religiosas, expresión musical e instrumentos, por ejemplo), ni que otros miembros de la sociedad las consideren incultas, a causa de su lejanía de la vida *civilizada* o moderna. (No debe costar mucho trabajo a nadie explicarse por qué el llamar *negro* a alguien puede ser también un insulto. Por eso, en Colombia y otros lugares, al denotar o aludir a un negro se usan muchas veces los eufemismos *moreno* y *de color*)³⁶.

Por estas consideraciones ahora expuestas, algunos críticos, como Ildefonso Pereda Valdés, sostienen que *poesía negra* es la que se expresa en los cantares seculares y los ritos mágico-religiosos de los negros más o menos puros³⁷. Algo parecida es la opinión de Emilio

³⁶ La connotación peyorativa de la apelación negro hizo que los estudiosos Rosa Valdés Cruz y Ramiro Lagos recurrieran a las palabras *negroide* y *ebanita*, respectivamente, para sus trabajos *La poesía negroide en América*, citado en nota 1, y *La poesía ebanita y su precursor Candelario Obeso*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, XX, I, 1983, págs. 217-227.

³⁷ ILDEFONSO PEREDA VALDÉS, *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*, Montevideo, Ediciones Ciudadela, 1970, pág. 14.



Ballagas, para quien *poesía negra* sugiere “una poesía de negros puros en un continente virgen de contactos europeos”³⁸. En cambio, *poesía mulata*, que implica la noción de confluencia de razas y culturas diferentes —una característica fundamental de los pueblos hispanoamericanos— tiene en cuenta específicamente la colaboración de blancos y negros. Al dar énfasis al mestizaje (o, mejor dicho, al mulataje) como el rasgo clave de la *poesía negra*, estos críticos y escritores sugieren que lo esencial de ella no estriba en la identidad racial de los que la cultivan sino en el tema y en la forma en que es tratada. Tal manera de concebir y estudiar la llamada *poesía negra* se debe, en su mayor parte, al predominio de la realidad antillana y de los patrones temáticos, estilísticos y aun extraliterarios establecidos o planteados en la obra de los poetas negristas de Cuba y de las demás Antillas hispanas.

Como queda dicho, por su anticipación en crear y publicar poemas de tema negro que aprovecharon los recursos estilísticos del vanguardismo —no obstante la aparición casi simultánea del poemario ya citado de Pereda Valdés—, se considera a los poetas antillanos como iniciadores de la modalidad negra en la poesía contemporánea hispanoamericana. De la región antillana salieron los temas y elementos primordiales de la poesía negrista:

- el regocijo y la emoción de los bailes negros junto con la atención prestadora al cuerpo de la bailadora (*Danza negra* de Palés Matos, *La rumba* de José Z. Tallet, *Bailadora de rumba* de Ramón Guirao);
- el elogio de la mulata, encarnación de la belleza sensual y seductora de la mujer tropical (*Caridá* de Marecelino Arozarena, *Mari Sabel* de José Antonio Portuondo, *Mulata* de Manuel del Cabral);
- las tensiones y los conflictos entre negros y mulatos (*Mulata* y *Ayé me dijeron negro* de Guillén);
- los ritos religiosos de procedencia africana (santería) y los conjuros mágicos contra seres fantásticos y animales poderosos y peligrosos (*Liturgia* de Alejo Carpentier, *Balada del güije* y *Sensemaya* de Guillén);
- la crítica de la situación del negro dentro de la sociedad (*Hermano negro* de Regino Pedroso, *Sabás* de Guillén);
- la protesta contra la explotación económica extranjera (*Caña* y *Maracas* de Guillén).

³⁸ EMILIO BALLAGAS, ed., *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946, pág. 9.



Son los poetas de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana quienes emplean por primera vez las onomatopeyas, las jitanjáforas, las aliteraciones y las repeticiones —tan características de la tendencia negrista— para imitar el sonido y el ritmo de la música y de los instrumentos del baile negro y, también, para reproducir el compás fascinante de los encantos mágico-religiosos:

Tum-cutum, tum-cutum (*Candombe* de Palés Matos);
 Chácara, chácara, chácara (*Solo de maracas* de Ballagas);
 ¡Piqui-tiqui-pan, piqui-tiqui-pan! (*La rumba* de Tallet);
 ¡Yamba ó! (*Liturgia* de Carpentier);
 ¡Mayombe-bombe-mayombé! (*Sensemayá* de Guillén).

Aprovechando sus muchas lecturas sobre el Continente Negro, Palés Matos se vale en su obra poética de topónimos africanos (Tombuctú, Fernando Póo, Tangañica, Congo) y de otras voces del mundo negro (macumba, calalú, gongo, botuco) —reales o inventadas— para lograr un efecto sonoro y exótico.

Luego, Nicolás Guillén introduce en sus *Motivos de son* (1930) el habla del negro popular; aunque lo abandona poco a poco en sus libros posteriores, la imitación morfológica del habla negra se convierte en rasgo común de la poesía negrista. La importancia atribuida al elemento idiomático negro se destaca con mucha claridad en la definición de la *poesía afrocubana* que intentó Emilio Ballagas en 1951:

Lo que se conoce con el nombre de poesía afrocubana es una forma de versificación peculiar que imita el modo de hablar de los negros del pueblo, esto es, de las clases bajas de la población urbana y de los que habitan en el campo; es decir, de los negros que han vivido un poco apartados de la población blanca y conservan las tradiciones musicales y religiosas de sus antepasados³⁹.

Todos los procedimientos citados arriba se hicieron normales y, a veces, me parece, indispensables en la creación de la poesía negrista.

Es muy probable que el factor demográfico haya desempeñado un papel capital en determinar la dirección y el carácter de la poesía negrista. El hecho de que la población de las Antillas incluía (y ha incluido desde hace siglos) un alto porcentaje —cuando no la mayoría— de gente de ascendencia africana (negros y mulatos), debe

³⁹ BALLAGAS, *La poesía afrocubana*, en *Iniciación a la poesía afro-americana*, pág. 80.



de haberles conferido a los poetas negristas de la región y a su obra cierta estampa de autenticidad respecto al tratamiento del negro.

Suponiendo que los poetas de Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana se encontraban más cerca de una fuente de inspiración viva y rica que sus coetáneos de, digamos, México, Colombia, Uruguay o la Argentina, podrían expresar con mayor fidelidad la vida y la sensibilidad del *hombre de color*. Algo semejante parece sugerir el poeta Ramón Guirao cuando escribe en su valioso ensayo *Órbita de la poesía afro-cubana* lo siguiente:

La modalidad afroantillana ha dado sus más cuajados frutos en Cuba porque contamos con el documento humano vivo, presente, racial y políticamente en nuestros destinos históricos. Con la aparición del negrismo se establece entre nosotros una corriente de simpatías, un ligamento que nos lleva a una introspección más cabal, amplia y certera del alma negra. [...] El modo negro, pues, no nace en Cuba como en Europa, sin tradición y alejado del documento humano⁴⁰.

En muchos otros países hispanoamericanos la población negra era bastante reducida o virtualmente inexistente debido a varios elementos históricos, entre ellos el de la presencia continua de numerosas comunidades indígenas o de muchos inmigrantes europeos con los cuales mezclaron su sangre los negros; las guerras de Independencia y las civiles posteriores, y diversas condiciones sociales que tuvieron un efecto adverso sobre la natalidad y la expectativa de vida de los negros. Por consiguiente, en México, el Perú, Uruguay y la Argentina el negro dejó de ser factor importante, y el mestizo —mezcla de español e indio— o el blanco llegaron a ser el elemento racial dominante o simbólico de la nacionalidad.

En cambio, la desaparición temprana (siglo xvi) del indio en la región caribe, la importación incesante a ella de miles de africanos y la inmigración constante de gente blanca, dieron a las Antillas hispanas un rostro, un carácter más o menos mulato. (Un refrán popular de Cuba dice *El que no tiene de mandinga tiene de carabali*). Luego, durante los años del veinte en el siglo actual el hombre de sangre mixta llegó a ser símbolo de lo verdaderamente cubano. En la poesía este concepto del cubano como persona resultante de dos culturas es expuesto y sostenido con mayor ahínco por el gran cantor mulato Nicolás Guillén, nacido en 1902.

⁴⁰ RAMÓN GUIRAO, *Órbita de la poesía afro-cubana*, en *Iniciación a la poesía afro-americana*, pág. 97.



Firmeramente consciente y orgulloso de su herencia blanquinegra, Guillén se ha esforzado en hacer una cultura nacional que una el linaje hispánico con el abolengo africano. Al combinar música popular de origen negro con formas poéticas de tradición española, afirma un espíritu cubano que no es blanco ni negro sino mulato. Sus poemas *La canción del bongó* y *Balada de los dos abuelos* son claros ejemplos de esta preocupación, que ha contribuido a hacer del poeta cubano no solo una figura excelsa de la poesía negrista y de las letras de su país sino también una encarnación ejemplar del mestizaje dinámico y prolífico hispanoamericano.

Sin duda la exaltación del mestizaje como algo positivo y fundamental, hecha por un poeta de la categoría y poder lírico de Guillén, dio ímpetu al uso de la denominación de *poesía mulata*. Pero hay otro factor de igual o mayor importancia que menciona Ballagas para apoyar lo adecuado del nombre: el de la colaboración blanca. Es decir, no son únicamente los poetas mulatos y negros como Guillén, Regino Pedroso y Marcelino Arozarena los que participan en la creación de la modalidad negrista sino también poetas blancos como Palés Matos, Ramón Guirao, el mismo Ballagas, Alejo Carpentier, Vicente Gómez Kemp y Manuel del Cabral, lo cual refuerza la índole mulata de esta poesía.

En realidad, la mayoría de los cultivadores de la poesía negrista —no solo antillanos sino hispanoamericanos en general— son blancos o mestizos y en cuanto tales no se identifican como negros, como miembros del grupo étnico de ascendencia africana cuyas tradiciones, valores y experiencia histórica los distinguen de otros grupos en la sociedad. Si, como dice Ballagas en el lugar citado (pág. 41), los negros del pueblo pudieron conservar las tradiciones musicales y religiosas de sus antepasados viviendo un tanto apartados de la población blanca, parece lógico que esta no podía llegar a conocerlas tan bien como si hubiera vivido con ellos en la misma comunidad étnica.

Aunque los poetas blancos y mestizos sí podían simpatizar con la situación vital de sus conciudadanos negros —por ejemplo, en cuanto a la pobreza material y la explotación económica no dejaban de quedar ajenos a lo más íntimo y profundo del sentimiento del negro, lo cual explica, en algunos casos, la visión y el tratamiento demasiado superficiales de muchos poemas negristas.

A pesar de estas realidades sociales y étnicas, generalmente los escritores y los críticos o no han querido o no han podido ver dis-



tinciones importantes en esta poesía según la ascendencia racial o la afiliación étnica de sus cultivadores. Para los críticos, la identidad racial del poeta nada o muy poco tiene que ver con el verso negrista. El concepto de la poesía del negro como temática o tendencia y el del mestizaje como algo que va más allá de consideraciones raciales y étnicas, sugieren que cualquier poeta es capaz de escribir *poesía negra*. Y así lo afirma Ballagas:

Esta expresión de la sensibilidad del hombre de color, pueden darla cabalmente el negro y el mulato desde su propio centro intuitivo lírico e igualmente el blanco, pero por un fenómeno de espejo. [...] ⁴¹.

No está de más tener en cuenta que la poesía negrista es para la mayor parte de sus cultivadores, obra ocasional o de moda. Es decir, no constituye el eje central o la fuente de inspiración principal de su obra. Y no se trata únicamente de poetas menores sino también de los que más se destacan dentro de la tendencia. Puede ser que algunos se sientan demasiado al margen de la experiencia de ser negros y, por eso, sean incapaces de penetrar más allá de la capa exterior o el rostro sonriente de lo negro. Tal vez por ver lo negro como moda y recurso no más, les interesen solo los aspectos brillantes y sonoros y, por consiguiente, no vean en el negrismo nada de substancia trascendental, nada de valor universal. O, también, puede que lo negro llegue a servir otro fin más importante, como ocurre con la poesía de Guillén, en la cual el tema negro se convierte en medio de subrayar y representar con más relieve la situación de Cuba como pueblo explotado por el imperialismo extranjero y subyugado por una dictadura criolla.

De todos modos, lo negro tiende a ocupar un lugar secundario o incidental en la poesía de los más cuyos nombres se incluyen en una nómina del negrismo poético hispanoamericano. Ofrece un buen ejemplo el caso del cubano Emilio Ballagas quien, según unos críticos, forma junto con su paisano Nicolás Guillén y el puertorriqueño Luis Palés Matos la pléyade de la poesía negrista.

A Ballagas se le debe un sincero y profundo agradecimiento por sus contribuciones al entendimiento de la poesía negrista y a la difusión de ella y de la poesía de tema negro en lengua castellana, en general, mediante sus excelentes ensayos y valiosas antologías. Ballagas también enriqueció la bibliografía negrista con varios poemas ori-

⁴¹ BALLAGAS, *Mapa...*, pág. 9.

ginales, algunos de los cuales reunió y publicó en 1934 bajo el título *Cuaderno de poesía negra*⁴².

No obstante la denominación de *negra*, la poesía del *Cuaderno* cae dentro de la moda negrista. Se caracteriza por una visión de lo negro que es desde afuera, objetiva; apenas penetra en su intimidad, en su esencia humana. Casi todos los poemas pertenecen a lo que un crítico designa como la dirección exterior de la poesía negrista, “sensual, de profundo disfrute formal, que ve lo negro en su exterior grato a los sentidos”⁴³.

Ballagas emplea varios de los procedimientos característicos del negrismo poético: cambios morfológicos en la lengua, jitanjáforas, invención de palabras, onomatopeyas, repeticiones. También están presentes en sus poemas el tema del baile (*El baile del papalote*), referencias al dios lucumí Changó (*Rumba. Comparsa habanera*) y el elogio de la mulata (varios). Vale notar también que el poeta crea metáforas e imágenes de frutas para referirse a distintas partes del cuerpo de la mujer.

Por otra parte —y sin descontar su alta calidad artística—, los poemas negristas de Ballagas solo constituyen una pequeña parte, casi episódica, de su producción poética total. Según explica el profesor Wilfred Cartey en un libro espléndido, Ballagas los consideraba “[...] a passing phase, unconnected to the development of his total poetic vision”⁴⁴. No obstante, el interés sincero que se refleja en la prosa y en las colecciones de Ballagas publicadas a partir de 1935, concluye el profesor Cartey que

[...] his later poetry, much of which expressed his religious convictions and his intense dedication to Catholicism, represent the core of his poetic preoccupation. (*Ibid.*)

Así, parece acertado decir que Ballagas no sentía su poesía de tema negro como una afirmación muy personal, como algo estrecha e íntimamente vinculado con su vida y su obra. No solo por ser blanco⁴⁵

⁴² EMILIO BALLAGAS, *Cuaderno de poesía negra*, Santa Clara, Cuba, 1934. Datos tomados de *Iniciación a la poesía afro-americana*, pág. 36.

⁴³ ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, *La poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Orígenes, 1954, pág. 49, citado en DE LA TORRE, *La obra poética de Emilio Ballagas*, pág. 89.

⁴⁴ WILFRED CARTEY, *Black Images*, New York, Teacher's College Press, 1970, pág. 58.

⁴⁵ Véase DE LA TORRE, pág. 90.



sino también por preocuparle más cierta angustia metafísica y el sentimiento espiritual, la poesía de tema negro era para Ballagas una moda (o un modo de expresión) que, como anota Cintio Vitier, llegó a satisfacer su búsqueda “[...] de una ingenuidad arcádica o primitiva [...]”⁴⁶.

El negro tampoco se mantiene en primer plano en la obra de Guillén. Para él la poesía que estamos examinando “no fue una *moda*, sino un *modo*. [...]”⁴⁷. Más bien, se subordina poco a poco a lo largo de su obra a una preocupación sociopolítica que llega cada vez más a adquirir extensión internacional, ya que el poeta acaba por ver al negro como parte de la gran masa de la humanidad explotada. La participación de Guillén en la política cubana y su creciente conciencia de las fuerzas internas y extranjeras que estrangulaban a su pueblo, sin duda le llevaron a abrazar al marxismo, que veía en la cuestión racial como uno de los aspectos de la lucha de clases y, así, veía en el triunfo de una revolución del proletariado la solución del problema de las razas.

Además, las oportunidades que tuvo Guillén de viajar no solo por las Américas sino también por otras partes del mundo, donde pudo observar y tomar parte en acontecimientos culturales y políticos de alcance mundial (el Congreso de escritores y artistas en México, 1937; la guerra civil española, 1937; el II Congreso internacional de escritores en Valencia, 1937) y ser testigo de condiciones sociales y económicas muy diversas, confirmaron y dieron más vigor a su pensamiento político y ampliaron su visión poética.

A diferencia de su aparición en otras partes de Hispanoamérica, el negrismo surgió en Cuba al lado de la poesía pura como resultado de la renovación literaria que había provocado el vanguardismo. Desde el principio tuvo implicaciones sociales para todo el país, según esta declaración de Jorge Mañach, fundador de la *Revista de Avance*:

Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia sorda, un intento por romper la costra de nuestra sociedad petrificada⁴⁸.

⁴⁶ CINTIO VITIER, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, pág. 417; cf. LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Tres poetas americanos*, en *Revista de América*, Bogotá, X, núm. 30, junio de 1947, pág. 346: “De Emilio Ballagas sabemos que el negrismo fue intento externo”.

⁴⁷ ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, *El son de vuelo popular*, La Habana, Unidad Productora, 1972, pág. 15.

⁴⁸ Citado por ROSA PALLAS, *La poesía de Emilio Ballagas*, Madrid, Playor, 1973, pág. 22.

También el interés poético en lo negro estaba aliado con la búsqueda de las verdaderas raíces del pueblo y con la afirmación de lo auténticamente cubano frente a la imposición en lo cultural y en lo político de formas ajenas y falsas.

No obstante estos fines tan nobles, no obstante los éxitos líricos de Guillén y los momentos brillantes de algunos otros poetas; y no obstante las advertencias de Juan Marinello respecto al peligro de que la llamada poesía negra “se convierta, por imperativo de nuestra frivolidad raigal y por la fuerza gigante del bongó, en divertimento aplebeyado o en folclorismo pintoresco”⁴⁹, en la poesía negrista lo negro fue explotado, pero no fue explorado en sus dimensiones más profundas y humanas. Por lo tanto, nos parece justa la declaración de Rosa Pallas de que “la poesía negra en Cuba se quedó estancada en lo pintoresco”⁵⁰.

Como ya hemos señalado, la boga del primitivismo y de lo negro que caracterizaba el arte y la música de Europa durante las primeras décadas del siglo veinte, encendió en los intelectuales y escritores de Hispanoamérica un interés en los temas nativos y un deseo de revalorar la situación cultural de las poblaciones indígenas y afroamericanas.

Por una parte surgió en los países de base popular indígena (México, Guatemala, Perú, Bolivia) una literatura llamada indigenista que, a veces, documentaba la vida y las costumbres del indio o penetraba en su espíritu para exponer y exaltar los valores culturales de este (por ejemplo, el vivir en armonía con la naturaleza) frente a los del blanco *civilizado*; y, en otras ocasiones, denunciaba la explotación y la destrucción de la colectividad autóctona presentando la lucha heroica del indio para conservar su tierra y su dignidad.

Por otra parte, en las naciones cuya ciudadanía incluía una población considerable de ascendencia africana (Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela) algunos artistas, escritores e intelectuales se dedicaron a producir obras de arte musicales y literarias y a publicar estudios eruditos inspirados en la vida y la cultura de los negros.

Aunque el negro había sido una figura más o menos común a lo largo de la literatura de estos y otros países hispanoamericanos⁵¹, no

⁴⁹ JUAN MARINELLO, *Veinticinco años de poesía cubana*, en *Bobemia*, La Habana, agosto de 1934, pág. 168, citado por Pallas, págs. 23-24.

⁵⁰ Pallas, págs. 23.

⁵¹ Consúltese LUIS MONGUIÓ, *El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800*, en *Revista Iberoamericana*, 22, 1957, págs. 245 a 259; JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DE CASTRO,



había llegado a atraer la atención seria y sostenida del mundo de las letras; o sea, no había llegado a ser el tema de tanta actividad creadora, hasta los años del veinte y del treinta del siglo xx cuando los literatos hispanoamericanos —acaudillados por los de las Antillas— convirtieron lo negro en moda o tendencia literaria.

La profusión de la poesía negrista antillana, ahora pintoresca y exótica, ahora nacionalista y política, no podía dejar de influir en los poetas de otras tierras de habla española que dedicaban a descubrir o a reconocer lo negro. Por los vientos de la publicidad, de las revistas y los periódicos, de los recitales y los discos, se esparcieron las semillas de la poesía de tema negro sembradas por Palés Matos, Guillén, Ballagas, Manuel del Cabral y otros.

La bien conocida antología de Ballagas, *Mapa de la poesía negra americana*, editada en Buenos Aires en 1946, ofrece no solo un panorama de la poesía de motivo negro en varios países y siglos, sino que da testimonio también de la extensión y la popularidad de la moda (o boga) negrista en Hispanoamérica. Sin embargo, debido a la falta de informes exactos y la inaccesibilidad de textos, el antólogo cubano no pudo dar siempre una muestra adecuada y al día de la poesía de tema negro que se iba produciendo en cada país hispanoamericano.

Eso explicará por qué Colombia, una nación suramericana donde el elemento negro ha inspirado no poca poesía tanto antes como después de la época negrista, no figura prominentemente en el *Mapa* de Ballagas. No obstante la exclusión de Jorge Artel (1909) y la de otros poetas colombianos, en cuya obra el negro aparecía constante o esporádicamente, Colombia sí está bien representada por Candelario Obeso cuya obra precede cronológicamente a casi todos los otros representantes hispanoamericanos.

Sobre la vida atormentada, los amores imposibles y la obra poética de Obeso se han publicado varios artículos, notas y otros escritos breves, pero no conocemos ningún estudio sistemático y detallado sobre su obra maestra⁵². Parece que nadie ha examinado a fondo los

El tema negro en las letras de Cuba. 1608-1935, La Habana, Ediciones Mirador, 1943; JOSÉ MARCIAL RAMOS GUÉDEZ, *El negro en la novela venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1980.

⁵² Últimamente, Richard L. Jackson, profesor norteamericano, ha dedicado a Obeso y su obra, un capítulo extenso en su excelente libro *Black Writers in Latin America*, Albuquerque, University of New México Press, 1979.

Cantos populares de mi tierra para exponer los temas, las técnicas estilísticas y los propósitos literarios y extraliterarios; ni para averiguar cómo encajan los *Cantos populares* en la época histórica y literaria en que se escribieron; ni para determinar si hay alguna relación entre la poesía de Obeso y el verso negrista que se inició como medio siglo después; ni, por fin, para poder llegar a conclusiones bien fundamentadas en torno al sentido y al mérito del librito que, según el presbítero José Joaquín Ortega Torres, acredita a Obeso como “el mejor representante de la llamada ‘poesía negra’”⁵³.

Sin duda, lo inaccesible de algunos textos y la ignorancia de otras fuentes de información han estorbado los estudios extensos y profundos sobre las producciones del vate costeño. Es digna de elogio la reimpresión (1950) que hizo el gobierno colombiano de los *Cantos populares de mi tierra* y de otras obras de Obeso⁵⁴, ya que puso al alcance del público lo mejor y lo más maduro de su producción literaria. Sin embargo, quien se sirva de esta edición de los *Cantos populares* debe tener presente que adolece de errores de imprenta, de modificaciones de palabras y aun de omisiones de versos, o sea, que no es edición fidedigna con la que pueda o deba contar el investigador concienzudo. Por lo tanto, hemos utilizado en este estudio la edición original que Obeso mismo dio a la luz en 1877. En las citas que usamos hemos hecho contadas veces unos leves cambios en la ortografía para corregir un error de imprenta o para facilitar la lectura (por ejemplo, mediante la adición de un acento).

Al leer y releer las poesías de Obeso nos ha sido útil tener en cuenta algunas preguntas claves:

¿Cuál fue el propósito de Obeso al escribir y publicar sus *Cantos populares*? ¿Qué quería realizar mediante estas poesías?

¿Cuáles son los temas principales de las poesías? ¿Qué ideas se repiten a lo largo de la obra?

⁵³ Pbro. JOSÉ JOAQUÍN ORTEGA TORRES, *Poesía colombiana. Antología*, Bogotá, Editorial de la Litografía Colombia, 1942, pág. 202. El escritor se refería, claro está, a la poesía negrista que estaba de moda en ese entonces.

⁵⁴ CANDELARIO OBESO, *Cantos populares de mi tierra*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 114, Bogotá, prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950. Además de los *Cantos populares*, el volumen incluye partes de *Lecturas para ti*, obra publicada por entregas en 1878, y el poema largo dialogado *Lucha de la vida* (1882).



¿Cómo presenta Obeso al negro en su obra? ¿Qué aspectos de la vida y la cultura del negro aprovecha el poeta para labrar su obra? ¿Qué imagen del negro, de su vida y de su tierra emerge del libro?

¿Se revela por parte del negro algún sentimiento de orgullo racial o étnico? ¿Se distingue el negro de otros grupos raciales dentro del poemario?

¿Cómo se ve la sociedad mayor (blanca) dentro de las poesías? ¿Hasta qué punto refleja esta imagen la realidad colombiana del siglo XIX? ¿Cuál es la actitud del negro para con la sociedad mayor?

¿Se pueden percibir dentro de la obra los sentimientos y las experiencias del autor? ¿Tienen alguna relación con su identidad de negro?

¿Cuáles son los recursos técnicos que emplea el poeta para expresar sus temas? ¿Cuáles son las formas métricas que usa? ¿Qué elementos estilísticos se destacan en la obra? ¿Por qué usa Obeso la forma dialectal del negro boga en todas las poesías? ¿Por qué se titula la obra *Cantos populares* en vez de *Poemas populares*?

¿Tiene la obra alguna semejanza con la poesía negrista posterior? ¿Demuestra la poesía de Obeso algún parentesco con la de otros poetas negros americanos?

¿Qué lugar ocupa la poesía de Obeso dentro de la lírica colombiana?

Estas mismas preguntas son las que nos han guiado y a las que nos hemos dirigido en la redacción de este estudio. Por lo tanto, en los capítulos siguientes examinamos la época de Obeso —respecto a la situación del negro y de la literatura colombiana— y la vida y las obras del poeta (capítulo I); estudiamos los temas principales de los *Cantos populares de mi tierra* (capítulos II y III); y analizamos la versificación, el lenguaje y el estilo de la obra (capítulo IV). En las últimas páginas ofrecemos algunas conclusiones en cuanto al papel, la originalidad y la importancia del poeta y su obra.



CAPÍTULO I

LA ÉPOCA, LA VIDA Y LA OBRA DE CANDELARIO OBESO

Antes de entrar de lleno en un examen de la obra de Obeso será útil trazar, aunque sea de manera breve y panorámica, la época histórico-literaria en que le tocó vivir y escribir. Así, se podrán apreciar mejor tanto la diversidad y la originalidad de la poesía de Obeso como los elementos que indudablemente moldearon e influyeron en su estro creativo.

Aunque no se debe perder de vista el enfoque literario de este estudio, sería error grande el hacer caso omiso de ciertos aspectos fundamentales de la realidad colombiana del siglo diecinueve, en la que se educó y floreció Obeso. Nos referimos específicamente al mundo cotidiano y la situación sociocultural de los negros de la costa del Atlántico y del Valle del río Magdalena, los cuales sirvieron de fuente de inspiración para los *Cantos populares de mi tierra*.

Al nacer Candelario Obeso el 12 de enero de 1849 no habían transcurrido treinta años desde la batalla decisiva de Boyacá (7 de agosto de 1819), que había asegurado la independencia de Nueva Granada (el nombre del territorio de Colombia durante el período colonial fue el de Nuevo Reino de Granada). Tampoco se había dado la ley de abolición de la esclavitud, la cual se puso en vigor el 1º de enero de 1852.

El país en que entró al mundo el futuro poeta era todavía muy joven y soportaba aún la servidumbre forzada de miles de seres humanos a causa del color de su piel. La liberación política de Nueva Granada (Colombia) del poderío español trajo consigo el dominio



político, económico y social del elemento, o sea, del grupo blanco-mestizo de terratenientes, mineros y comerciantes, cuya riqueza, educación privilegiada y posición social les permitieron tomar control de la dirección de la nueva nación.

Aunque lograron desalojar a los españoles del suelo nacional, no dejaron de adherirse tenazmente a las costumbres hispánicas y de vanagloriarse de su herencia europea. En Santa Fe de Bogotá, que había sido la capital del virreinato, establecieron la sede del nuevo gobierno. En fin, los criollos acabaron por dirigir los asuntos nacionales con el resultado de que sus valores culturales e intereses político-económicos de grupo se impusieron y vinieron a identificarse con los de la nación en general.

De Bogotá, la capital del país, emanaban los directorios políticos y económicos que afectaban a toda la nación. En cambio, a la ciudad capitalina llegaban en tropel los que aspiraban a codearse con los poderosos, ganar algún puesto público o conseguir mejores oportunidades para ascender en la escala social. La ciudad del Águila Negra, como suele llamarse a Bogotá, también era el núcleo cultural de la república. Por ser centro activo y renombrado del cultivo de las artes y las letras, de la impresión de libros, de las tertulias literarias y de las escuelas e instituciones de enseñanza superior, Bogotá se apodaba la *Atenas de Suramérica*.

Todo eso tendía a reforzar la importancia y la concentración del interior del país y a dar la impresión de que el verdadero carácter nacional y la norma étnico-racial de la población los ejemplificaban la gente y el modo de vida de la altiplanicie. Así, las otras partes de la nación llegaban cada vez más a verse como regiones subalternas cuyo destino político y dirección cultural eran dependientes de la capital.

Gracias a esta tendencia centralista y la preferencia de los dirigentes y los ricos de habitar las ciudades y los pueblos desarrollados, algunas regiones del territorio nacional, situadas a gran distancia de los centros urbanos y menos alcanzables por falta de carreteras y otros medios de comunicación, permanecían virtualmente aisladas y olvidadas por el resto del país. Aun las ciudades prósperas y crecientes de la costa del Atlántico y del valle del Magdalena parecían servir únicamente de puerta de entrada y camino a “la Colombia verdadera”, a la del interior.

Tal era la situación geográfico-social que observaba el escritor y diplomático argentino Miguel Cané, hijo (1851-1905), durante su



viaje a Colombia en 1881, solo cuatro años después de la publicación de los *Cantos populares de mi tierra* de Obeso:

Desde que he pisado las costas de Colombia, he comprendido la anomalía de haber concentrado la civilización nacional en las altiplanicies andinas, a trescientas leguas del mar. La raza europea necesita tiempo para aclimatarse en las orillas del Magdalena y en las riberas que bañan el Caribe y el Pacífico¹.

El distinguido viajero quedó asombrado ante las maravillas de las tierras calientes, pero estaba convencido también de que estas eran lugares inhóspitos para el hombre blanco, quien, implica Cané, era el mejor dotado para sacarles algún provecho. Así se explica el apartamiento en que vivían los que se creían los herederos de la cultura europea:

¿Qué vale esa feracidad maravillosa, si el clima no permite el desenvolvimiento de la raza que debe explotarla? Mientras mis ojos miran el cuadro deslumbrante de aquel suelo, el espíritu observa tristemente que esa grandeza no es más que una mortaja tropical. Así, Colombia se refugia en las alturas, lejos, muy lejos del mar y de la Europa, tras los riscos escarpados que dificultan el acceso y trata de hacer allí su centro de civilización².

No obstante las observaciones y opiniones de Cané, Colombia era más que gente blanca de ascendencia europea y más que la vida *civilizada* de la altiplanicie. También formaban parte de la población nacional grupos indígenas y gentes de ascendencia africana. Sin embargo, parece que el predominio del elemento negro en las costas y en otros muchos lugares de tierra caliente servía para acentuar las diferencias regionales y justificar la posición superior de los criollos blanco-mestizos del interior.

Aunque negros y mulatos habían figurado prominentemente en las filas de los ejércitos libertadores —aun ascendiendo unos pocos a altos grados militares—, en general, cuando se inauguró el período nacional, no habían logrado alcanzar dentro de la sociedad mayor una posición socioeconómica mucho más avanzada de la que tenían antes de la independencia. Mientras los libertos y los nacidos libres gozaban, por lo menos teóricamente, de los mismos derechos legales que otros ciudadanos, muchos criollos, incluso algunos que ejercían cierta influencia en la política nacional, dudaban de la habilidad de las masas

¹ MIGUEL CANÉ, hijo, *En viaje, 1881-1882*, Buenos Aires, 1949, págs. 151-152.

² CANÉ, pág. 161.



negras para hacerse parte integral de la ciudadanía colombiana. Las consideraban gentes culturalmente atrasadas, racialmente inferiores y, por eso, incapaces de participar en la gobernación del nuevo estado.

Por estas y otras razones, en especial económicas, la lucha por la abolición de la esclavitud tuvo que prolongarse hasta 1851. En ese entonces la mayoría de los esclavos se encontraba ocupada en las minas de la región occidental de Colombia, aunque, claro está, había esclavos cuya labor se utilizaba en las faenas agrícolas y el servicio doméstico. Con la emancipación muchos negros prefirieron abandonar los centros mineros del Chocó, del Cauca y de Nariño —símbolos del bien y del enriquecimiento ajenos— para buscar en tierras baldías a lo largo de las orillas de los ríos y del mar, una vida completamente libre y distante de sus antiguos amos.

Allí en esas nuevas tierras se dedicaban a la pesca, al cultivo del coco y al lavado ocasional del oro tan apetecido por los del *mundo civilizado*.

En el norte de Colombia la minería no era tan importante como la ganadería, la agricultura y el comercio. Estas actividades permitían a algunos negros esclavos cierto grado de confianza y movilidad. Con el transcurso del tiempo, los negros de la región costanera habían logrado penetrar un poco en la sociedad mayor gracias, en parte, a la mezcla con el blanco, a relaciones más estrechas con los amos y a otros factores socioeconómicos. Sobre esta cuestión es valiosa la conclusión que hace un estudioso de la situación del negro colombiano durante la primera mitad del siglo diecinueve:

La asimilación del negro en las ciudades comerciales de la costa del Caribe se efectuó más rápidamente que en otras partes. El desarrollo económico impuso esta aceptación, y a lo largo de la costa norte el negro logró un grado más amplio de aceptación en los círculos profesionales³.

Sin embargo, para aclarar mejor la posición social del negro costeño, vale la pena mencionar, como bien señala otro investigador, que los negros solían funcionar al nivel de “laborers, artisans, and small merchants in the cities and day laborers and small landowners in the rural areas”⁴.

³ WILLIAM F. SHARP, *El negro en Colombia: manumisión y posición social*, en *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 8 (julio-agosto, 1968), págs. 101-102.

⁴ RANDALL O. HUDSON, *The Status of the Negro in Northern South America, 1820-1860*, en *The Journal of Negro History*, 49, 1964, pág. 234.

LAS COSAS DEL MUNDO.

NOVELAS SEMI-HISTORICAS

POR

PUBLIO CHAPELET.

LA FAMILIA PYGMALION.

Primera serie.

BOGOTÁ.

IMPRENTA DE MEDARDO RIVAS.

1871.

«LA FAMILIA PYGMALIÓN»
Portada de la novela (1871) de Candelario Obeso
publicada bajo el seudónimo de Publio Chapelet

LÁMINA II



Había también otras gentes de ascendencia africana —es decir, negros, zambos y mulatos— que no cabían dentro de las categorías mencionadas. Eran, en gran parte, los habitantes del valle del río Magdalena. Algunos se ganaban la vida como bogas, leñeros o caleros mientras otros (los montaraces), prefiriendo las soledades y la libertad absoluta del monte, se sustentaban con los frutos abundantes de la tierra y del río. Especialmente interesantes eran los bogas, de quienes se han escrito muchas páginas descriptivas y cuya habla popular fue elevada por Candelario Obeso a un nivel artístico incomparable. Lenguaje engañosamente natural y pintoresco que encerraba la sabiduría y la cultura de un pueblo no siempre comprendido o respetado por sus compatriotas.

Entre varias poblaciones situadas a lo largo del gran río, los bogas transportaban mercancías y pasajeros destinados al interior o la costa. Además, servían de tripulación en los barcos de vapor que se introdujeron en el Magdalena durante la década del cuarenta. Hombres robustos y francos, inteligentes y maliciosos, los bogas estaban contentos por llevar en medio de la naturaleza silvestre y feraz una vida independiente y ajena a las cuestiones políticas.

Libres de las grandes preocupaciones sociales y económicas (por ejemplo, la riqueza, la educación académica, la última moda de vestir, el abolengo europeo), que aquejaban a los habitantes de las ciudades, los bogas, los montaraces y sus coterráneos y compañeros de lucha mantenían con orgullo sus costumbres, prácticas y hábitos que con frecuencia eran tildados de salvajes e indecentes por los que no estaban acostumbrados a compartirlos o a presenciarlos⁵.

En resumidas cuentas, es evidente que por todas partes de la Colombia de mediados del siglo diecinueve muchos negros, mulatos y zambos gozaron de una existencia simple, lejos de la vida ruidosa y apiñada de los pueblos y las grandes ciudades. O por buscar un lugar alejado de los sitios tan llenos de recuerdos amargos de la esclavitud, o por querer seguir un modo de vida sencilla y tradicional semejante al que habían llevado sus antepasados desde hacía años, muchas gentes negroides prefirieron vivir aparte o al margen de la sociedad mayor desempeñando ocupaciones humildes, pero, de todos modos, útiles

⁵ Véase, por ejemplo, JOSÉ MARÍA SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa*. Primera Serie, París, Imprenta de E. Thunot y C^a. 1862, págs. 24-27.

y honradas. Así, evitaron labores innecesarias que pudieran limitar o hacer peligrar su libertad o engordar a expensas suyas el bolsillo ajeno. Así trabajaron solamente el tiempo preciso para sostenerse a sí mismos y a sus familias. Ya que no estaban dispuestos a hacer las faenas pesadas y el trabajo doméstico impuestos a sus antecesores esclavizados, a los negros se les motejó de perezosos, indolentes y arrogantes. Se les empezó a ver como desventajas culturales y obstáculos al desarrollo de una nación fuerte y progresiva.

Tales opiniones ganaron más atención y apoyo con la publicación de las teorías raciales de Arthur (conde de) Gobineau (1816-1882) y otros escritores que planteaban la superioridad de la raza blanca sobre las otras. Estas ideas no eran nuevas ni en Colombia, pero recibieron más ímpetu debido a la promulgación de las mismas, de las de Charles Darwin (1809-1882) y, luego, de las del positivismo⁶.

Como ejemplo del pensamiento antinegro que existía en Colombia durante este período, se puede citar a Florentino González (1805-1874), quien, según un estudioso de la historia colombiana, era uno de los “exponentes más destacados del liberalismo clásico que tuvo Colombia en el siglo XIX”⁷. González sostenía que los africanos eran inferiores por naturaleza a los europeos y que la situación de los negros en América se podía atribuir a sus propios “instintos y tendencias bárbaras y adversas a la civilización”⁸. Es muy probable que González, que había ocupado altos puestos en varios gobiernos de la República, expresara las creencias y actitudes de muchos otros de su clase al escribir en 1863 las siguientes palabras:

De raza europea somos los criollos que trabajamos por hacerla [a la civilización cristiana] progresar. [...] Los africanos, cuando eran esclavos, estaban en contacto con sus señores blancos, pero no adquirirían sus cualidades. Libres, han vuelto a ser lo que eran en África.

Si la libertad tiene algo que esperar en estos países, es de los criollos (comprendiendo los mestizos, en que predomina la sangre europea). Los criollos son únicamente los que han manifestado instintos favorables a

⁶ Véanse, por ejemplo, las declaraciones de José Eusebio Caro, citadas por JAIME JARAMILLO URIBE, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Editorial Temis, 1968, págs. 198-199.

⁷ JARAMILLO URIBE, pág. 218.

⁸ J[osé] M[ARÍA] TORRES CAICEDO, *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales publicistas, historiadores, poetas y literatos de la América Latina*, París, Dramard Baudry y C^a., Sucesores, 1868, II, 399.



la libertad y a la civilización; los que poseen las calificaciones que indican aptitud para tener parte fructuosa en la cosa pública⁹.

Es muy posible también que, al exponer estas opiniones, González pensara en la vida independiente, sencilla y primaria que llevaban los bogas y otros habitantes del valle del río Magdalena. En todo caso, es claro que González, como muchos otros que se enorgullecían de su blancura y cultura europea, solo veía en el modo de vivir y en las tradiciones de los negros el atraso, la incultura y otros aspectos reprobables.

La literatura colombiana producida durante la época de Obeso tendía a reflejar los gustos, intereses y valores de los de la clase educada, acomodada y gobernante cuyos medios —cuando no había discordia civil, exigencias económicas u otro asunto urgente— les daban tiempo para leer y escribir, viajar, formar cenáculos literarios y sociedades artísticas, editar y coleccionar libros y fundar periódicos y revistas.

Como bien se puede imaginar, en su inmensa mayoría los poetas y escritores colombianos no eran ni negros ni mulatos ni indios, sino personas de familias procedentes de un linaje europeo y que se identificaban con la cultura española trasplantada a América. Señalaba el crítico español Juan Valera (1824-1905) esta misma realidad en una de sus famosas *Cartas americanas*:

Las ideas, los sentimientos, el habla, la religión, las costumbres y tradiciones importados de España por los que vinieron a fundar la colonia, persisten, pues, y son tenidos en gran veneración. Son como los dioses penates, que no ahuyentaron ni la revolución ni la guerra de la independencia contra la metrópoli, ni las ulteriores guerras civiles¹⁰.

No extraña, pues, que la vida, los valores y los sentimientos de la población de ascendencia africana no fueran —especialmente en la poesía— asunto común en la literatura colombiana¹¹. Así, le tocaría al poeta Candelario Obeso —negro, costeño, de cuna humilde— presentar a Colombia una imagen íntima y digna del negro y

⁹ TORRES CAICEDO, II, 397, 402-403.

¹⁰ JUAN VALERA, *Cartas americanas* (1888), reprod. en *La literatura colombiana; estudios críticos* de ANTONIO GÓMEZ RESTREPO, JUAN VALERA, MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO (y) ANTONIO RUBIÓ Y LLUCH, Bogotá, Editorial A B C, 1952, Biblioteca de Autores Colombianos, 7, pág. 187.

¹¹ En cambio, el negro sí figuraba en la prosa, como se verá más adelante. Consúltense también BARRY AMIS, *The Negro in the Colombian Novel*. Diss. Mich. State, 1970.



comunicar —con la voz auténtica de este— el dolor, el orgullo y las esperanzas del pueblo negro colombiano.

Obeso nació y pasó los años de su primera formación en la ciudad costeña de Mompós, centro principal de los bogas del Magdalena. Por consiguiente, conocía muy bien tanto las costumbres y tradiciones de las gentes costeñas como la diversa y abundante naturaleza de la región. Hacia 1866 Obeso viajó a Bogotá para seguir estudios en el Colegio Militar que había fundado el general Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878). Al cerrarse esta institución en 1867 ingresó Obeso en la recién establecida Universidad Nacional. Aunque no ganó ningún título, sí llegó a ser maestro y, con el tiempo, se dio a conocer como poeta de gran talento.

La década del setenta fue un período bastante productivo en la vida del poeta negro. En 1871 publicó, bajo seudónimo, *La familia Pygmalión*¹², narración de diecinueve páginas, con la cual quiso vengarse de los enemigos que, por asuntos amorosos, lo hicieron encarcelar. Si para 1870, según escribía el autor anónimo de un artículo necrológico dedicado al poeta, “Obeso había publicado algunas poesías sueltas o en hojas volantes que han desaparecido, o en periódicos fugaces que ya nadie recuerda”¹³, a partir de 1873 colaboraba con regularidad en los periódicos y las revistas literarias más importantes de la capital. Les aportaba poesías originales, artículos de costumbres y traducciones o imitaciones de maestros franceses, ingleses, alemanes y norteamericanos. De ellos se puede mencionar a Thomas Moore (1779-1832), François Coppée (1842-1908), J. C. Friederich von Schiller (1759-1805), R. F. A. Sully-Prudhomme (1839-1907) y Charles Millevoye (1782-1816). Además, en un “periódico literario dedicado al bello sexo i a la juventud” sostuvo con una escritora anónima una polémica vigorosa en torno al amor, incitada por la publicación de una composición de Obeso titulada *Amor de las mujeres*, que concluye con esta estrofa:

Casi nunca resístese a la ausencia
El amor mujeril;
A un leve soplo de ella vide el suyo

¹² *Las cosas del mundo*. Novelas semihistóricas, por Publio Chapelet. *La familia Pygmalión*. Primera Serie. Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas, 1871.

¹³ *Candelario Obeso*, en *El Mensajero Federal*, Bogotá, 15 de julio de 1884, pág. 131.



Vacilar [...] i morir! [...] ¹⁴.

En esta misma época publicó Obeso dos romances cuyo fondo popular señalaba el derrotero que tomaría la inspiración del poeta. Ambos salieron en 1874 en el periódico *El Rocío*. El primero de los romances se llama *El arroyuelo* y lleva por subtítulo las palabras *Canción sueca*; se encuentra también en la primera entrega de *Lectura para ti* (1878) de Obeso, levemente alterado y bajo el subtítulo *Canto noruego*. Más importancia tiene el otro romance que por su título —*Cantos populares de mi tierra*¹⁵— anuncia la obra que habría de ganarle a su autor la fama literaria. Aunque este poema experimentó unos cambios antes de salir en la versión final *A mi morena*, acusaba los elementos estilísticos que caracterizan los *Cantos populares* y que se examinarán más adelante. Para mantener el hilo biográfico que estamos tejiendo, basta mencionar aquí que durante la segunda administración presidencial (1872-1874) del doctor Manuel Murillo Toro (1816-1880) fue Obeso nombrado intérprete nacional en Panamá¹⁶. Este cargo permitió al poeta volver a su tierra natal donde, entre otras cosas, pudo recoger nuevas impresiones para su futuro poemario. También de este período son los artículos de costumbres publicados en *La Ilustración* (Bogotá), una entrega de *Miscelánea* (prosas y poesía), en la que criticaba el gobierno del entonces presidente Santiago Pérez (1830-1900), y otros escritos¹⁷.

Interrumpió la actividad literaria del poeta la guerra civil de 1876. Aunque no le interesaban las luchas políticas, sí sentía hondamente el amor por la patria. Se alistó en las filas del ejército del gobierno y, junto con otros jóvenes literatos, participó en la cruenta batalla de Garrapata (20 de noviembre de 1876). Se distinguió notablemente, llegando a recibir el grado de sargento mayor¹⁸. No obstante su

¹⁴ Véase *El Rocío*, Bogotá, 29 de abril de 1874, págs. 181-182.

¹⁵ Véase *El Rocío*, Bogotá, 11 de marzo de 1874, pág. 120.

¹⁶ *El Mensajero Federal*, Bogotá, 15 de julio de 1884, pág. 131.

¹⁷ Para los datos bibliográficos de estas publicaciones, véase la bibliografía general al terminar este estudio.

¹⁸ JULIO ÁÑEZ, comp., *Parnaso colombiano*, 2ª. ed., Bogotá, Librería Colombiana Camacho Roldán y Tamayo, 1886, I, 175. Nótese que en un artículo publicado poco después de la muerte de Obeso, Áñez dice que este “recibió el grado de teniente coronel de la República”. [“Candelario Obeso”, en *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, año IV, número 74, 1º. de septiembre de 1884, pág. 18]. VICENTE CARABALLO, *El negro Obeso (apuntes biográficos) y escritos varios*, Bogotá, Editorial A B C, 1943, pág. 40, dice lo mismo. En la página titular de



actuación valerosa, no se mejoró mucho la situación personal —es decir, social y económica— del poeta. Quedó Obeso en la misma miseria que antes, sin ninguna probabilidad de salir de ella. En un poema que debió de escribirse durante este período de falsas esperanzas desahoga las frustraciones que sentía ante la volubilidad de la fortuna huidiza:

La richa ej una roncella
 Que huye re quien la bujca [...]
 Yo tuve poc atrapacla
 Re plomo en la fuecte lluvia
 Que re Garrapata er llano
 Llenó re mucte i pavura;
 I no embagante, rejcazo
 Contemplo trite una a una,
 Jechas un puro ejqueleto,
 Re mi pecho entre la tumba,
 Mij esperanza que re otras
 Era la fuente fecunda [...]
 (Parábola)¹⁹.

A mediados del año 1877 en Bogotá, Obeso publicó en un pequeño y sencillo volumen sus *Cantos populares de mi tierra* que traían a manera de prólogo o introducción *Dos palabras* de Venancio González Manrique (1836-1889), erudito en lenguas antiguas y modernas y autor de varias obras didácticas. Consta la obra de dieciséis poesías más una versión en prosa. Sus títulos, en orden de presentación, son: *Lo palomos* (Balada), *La oberiencia filiá* (Cuento a mi mae). (Dolora), *Canción der boga ausente*, *Cuento a mi ejposa* (Dolora), *Canto der montará*, *Er boga chaclatán* (Serenata), *Epropiación re uno córigos* (Paráfrasis), *Versión castiza* (Modelo), *Epresión re mi amitá*, *Serenata*, *Arió*, *Lucha i conquijsa*, *A mi morena*, *Canción der pejaró*, *Parábola*, *No rigo er nombre* y *Diálogo picarejco*. De las catorce (14) composiciones que llevan dedicatoria, trece están dirigidas a escritores e intelectuales o amigos distinguidos del poeta, y la otra, sin duda, a una mujer identificada solamente con las iniciales S. G. L.

La aparición en la sociedad bogotana del siglo XIX de un libro de

la traducción que hizo Obeso de una obra militar (véase pág. 66) se le asigna al poeta el grado de capitán adjunto.

¹⁹ CANDELARIO OBESO, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Imprenta de Borda. 1877, págs. 39-40.



poesías en las que el negro costeño —humilde pero orgulloso— se expresaba de sí mismo y sus inquietudes amorosas, sus preocupaciones sociales, su sabiduría popular y sus hondos sentimientos patrióticos, no causó mucha sensación editorial a pesar del uso exclusivo del lenguaje costeño con toda la “inteligencia metafórica i esencialmente poética” que este encierra²⁰.

Aunque González Manrique afirma que la mayor parte de las poesías del libro las habían visto y estudiado “notables literatos i humanistas” —probablemente manuscritas—, no pudimos encontrar ningún estudio crítico contemporáneo sobre los *Cantos populares*.

Sea por falta de una crítica bien fundamentada e imparcial, por una edición demasiado reducida, por pereza de escritores o por otra razón que desconocemos, los pocos comentarios que se escribieron respecto de la obra de Obeso parecen haberse limitado a breves apuntes o noticias bibliográficas. Por ejemplo, un periodista observó con palabras muy parecidas a las que inician el prólogo de González Manrique, que las poesías de Obeso eran “de un género muy original y enteramente nuevo entre nosotros [...]”²¹. De haberse realizado las esperanzas en cuanto a la recepción de su obra entre la gente culta, bien leída e influyente, es probable que hubiera preparado “una Colección completa i mui variada de este mismo jénero, con variantes notables en la forma i en la idea [...]”²². Desafortunadamente el poeta vio nuevamente estrelladas contra el muro de silenciosa indiferencia, ignorancia aristocrática y arrogancia regionalista, sus ilusiones de ganar un grado de reconocimiento (social) y de recompensa digno de sus esfuerzos y talentos.

La fortuna también asestó a Candelario Obeso muchos desengaños en su búsqueda de amor entre las mujeres bogotanas. Juan de Dios (“el Indio”) Uribe (1859-1900), panfletario mordaz, político radical y amigo leal del poeta momposino, escribió un breve retrato íntimo de este en el cual quedan sensiblemente grabados su físico, su noble carácter y el sufrimiento acarreado por el color de su piel, el origen humilde de su nacimiento y la miseria que le acompañó

²⁰ *Advertencia del autor*, en *Cantos populares de mi tierra*, pág. 8.

²¹ JOHN TRUTH, seud. de JERÓNIMO ARGÁEZ, *Bibliografía nacional*, en *El Zipa*, Bogotá, 16 de agosto de 1877, pág. 15.

²² *Dedicatoria*, en *Cantos populares de mi tierra*, pág. 4.



toda su vida. Refiere el Indio Uribe que Obeso “tenía la inocente vanidad de creerse muy amado de las mujeres”, lo cual “le ocasionó las más dolorosas contrariedades”²³. Tienden a confirmar esta afirmación algunos poemas de Obeso publicados durante los años de 1873 a 1876, en los cuales se destacan no solo el tema amoroso sino también los nombres de varias mujeres a quienes iban destinadas las composiciones.

Una de esas fantasías se convirtió en una obsesión profunda y acérrima que, a su vez, fue el motivo de las *Lecturas para ti*, publicación que salió por entregas en 1878²⁴. Con esta obra, compuesta de prosas desgarradoras y poesías optimistas —tanto originales como vertidas de literaturas europeas—, esperaba Obeso conmover el corazón de cierta dama bogotana de alta categoría social demostrándole la bondad y la belleza de su alma, el afecto verdadero y perdurable que sentía por ella y el gran talento que encerraba su humilde persona. Pero no solo le declara los altos sentimientos y las aspiraciones ensoñadas de su corazón enamorado, sino que también le expone con perspicacia aguda y fustigante los defectos que, a su juicio, debilitaban la sociedad colombiana, a saber, la preocupación desenfrenada por la riqueza material, el desdén por el trabajo y el desacato por el hogar, la obsesión con el blanquearse y el aparecer bien, y el abuso de la mujer. Se dejan ver, además, los principios morales y éticos que guiaban a Obeso en su lucha contra la adversidad y la infamia; su actitud valiente y cristiana moldeada por la experiencia y lecturas bíblicas, y sus ideas sobre la esencia o el papel y el comportamiento del hombre y la mujer.

Las revelaciones que ofrece la *Lectura para ti*, tocantes a la vida y al pensamiento de Obeso, más su publicación a raíz de los *Cantos populares de mi tierra*, hacen de ellas una obra importante y de gran utilidad para conocer la personalidad del poeta y —lo que viene más al caso de este estudio— para entender hasta qué punto los temas del poemario reflejan las ansias efectivas y personales del autor. Así, al estudiar más adelante su obra maestra, tendremos ocasión de acudir a las páginas de la publicación posterior. Mientras tanto, conviene

²³ JUAN DE DIOS URIBE, *Candelario Obeso, íntimo*, en *Candelario Obeso*, por JUAN DE DIOS URIBE y ANTONIO JOSÉ RESTREPO, Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1886, pág. 3.

²⁴ *Lectura para ti*. Publicación por entregas. Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1878.



mencionar aquí la traducción hecha por Obeso del *Otelo* de Shakespeare, de la que aparecieron las primeras escenas en la segunda entrega de *Lectura para ti*.

También del año de 1878 es una versión en castellano que hizo cuando era “Capitán adjunto al estado mayor general del ejército de la República”, de *Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería*, por León de Sagher, teniente de la infantería belga²⁵. Con lo que le pagó el gobierno por este trabajo pudo aliviar por algún tiempo las dificultades económicas que sufría y hacer más cómodo el hogar que había establecido con una muchacha costurera, del pueblo, llamada Zenaida²⁶. Fruto de esta unión feliz fueron unos vástagos. Sin embargo, el gozo de la paternidad fue efímero, ya que murió cada uno de los hijitos a pocos días de nacidos. Dada la correspondencia entre la vida íntima (o el estado anímico) del poeta y su obra poética, nos parece muy probable que Obeso buscara en la poesía lírica algún alivio del hondo pesar que le afligía durante tales trances acongojadores. Así, cabe mencionar aquí la patética composición titulada *Tumbas de niños*, publicada en 1878, que bien podía exteriorizar el dolor y la esperanza del poeta y padre doliente²⁷.

Dos años más tarde, o sea en 1880, Obeso dio a la prensa una comedia original, en verso, que intituló *Secundino el zapatero*²⁸, obra satírica que trata de las aspiraciones estrafalarias de don Secundino Aranza, quien, habiendo dejado su oficio de zapatero, gasta y vive más allá de sus recursos para hacerse pasar por un señor letrado de linaje prócer y modales finos, digno no solo de codearse con la gente instruida y políticamente influyente del país, sino también de hacerse él mismo candidato al congreso nacional. A través de las acciones y actitudes del protagonista, de su hija y de otras personas con las que el padre mantiene relaciones, pretende Obeso censurar y poner en ridículo los mismos vicios sociales que había señalado en sus *Lecturas para ti*. Al mismo tiempo vuelve a afirmar y a exaltar los valores y las virtudes sencillos que el autor identifica en el pueblo

²⁵ Bogotá, Imprenta a cargo de H. Andrade, 1878.

²⁶ URIBE, pág. 15.

²⁷ Véase *El pasatiempo*, Bogotá, 25 de octubre de 1878, pág. 426.

²⁸ *Secundino el zapatero*, comedia en tres actos original i en verso por C. Obeso, Bogotá, Imprenta de Zalamea, 1880.

anónimo, simple e industrioso y que en la comedia van encarnados en doña Marta, esposa de don Secundino, y otros personajes que no se han avergonzado de sus orígenes populares. Es decir, son los mismos valores y virtudes que había cantado Obeso con más concisión metafórica en los *Cantos populares de mi tierra*: el orgullo en el trabajo honrado aunque sea humilde, la nobleza del carácter frente a la de los pergaminos, la modestia, el sentido común y práctico, la sabiduría tradicional y la amistad sincera frente al interés oportunista.

Para su comedia, Obeso tomó por modelo al célebre comediógrafo español Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), y la dedicó a Rafael Núñez (1825-1894), poeta y político que en abril de 1880 había ascendido a la presidencia de la República y que, al aparecer, había animado o ayudado a Obeso en un período de crisis y desamparo.

En 1881 el gobierno de Núñez nombró a Obeso cónsul en Tours, Francia. Los datos disponibles sugieren que la designación no fue cosa muy seria sino un puesto más o menos honorífico. Al cantor costeño le faltaban los viáticos suficientes y otros fondos de conformidad con el cargo, los cuales le hubieran permitido desempeñarlo realmente y, al mismo tiempo, aprovechar su permanencia en Francia²⁹. Por consiguiente, fue de breve duración la permanencia en el Viejo Continente.

Al volver a Colombia le aquejaba una disentería debilitante exacerbada por hallarse en las mismas condiciones económicas de antes. En esta situación deprimente se dedicó a una nueva empresa literaria que terminó y publicó en 1882. Es el poema extenso *Lucha de la vida*, escrito en forma de diálogo³⁰. Como las obras poéticas anteriores, esta combina una visión personal del medio exterior con una revelación del mundo interior, emocional, del poeta. Acertó el Indio Uribe al llamarla “un golpe de vista sobre la sociedad, bien penetrante, y la historia elocuente de los íntimos dolores [de Obeso]”³¹.

Ante los ojos del lector desfila toda una serie de tipos y personajes —estudiantes, mujeres perdidas, prestamistas, criados, militares, ministros, curas, beatas, ladrones y asesinos, esposas infieles, alcahuetas, etc.— que encarnan los vicios sociales, las ambiciones

²⁹ Véase la mención que se hace de Obeso en el artículo *César Canto*, publicado en *El Debate*, 9 de julio de 1884, pág. 414.

³⁰ *Lucha de la vida*, poema original [...], Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1882.

³¹ URIBE, pág. 19.



individuales y una multitud de situaciones, actitudes y acciones complicadas y con las características de la sociedad de entonces. Mientras algunos se esfuerzan por apaciguar el hambre y mantener su dignidad, otros rivalizan sin escrúpulos por ganar prestigio social, adquirir riqueza, llegar a una posición de influencia e importancia y satisfacer sus pasiones enardecidas, sin pensar en los demás.

En Gabriel —joven poeta negro, pobre e idealista— Obeso se retrata a sí mismo y retrata asimismo el conflicto que se libraba en su espíritu y en su corazón entre la inclinación natural al bien sencillo y desinteresado y la tentación incitada por el medio ambiente hacia el mal maquinado y decadente. Gabriel experimenta la angustia (existencial) de querer vivir conforme a sus altos principios ético-morales en un mundo dominado por el dinero, la adulación, la astucia y el servilismo. Ante el ejemplo del vulgo vil entregado a placeres mundanos y actos despreciables, Gabriel lucha por no abandonar sus ideales, aunque agitado por la duda, agobiado por los desengaños y abatido por la penuria.

La obra está compuesta mayormente de creaciones originales y nuevas (incluso algunas poesías autónomas como *El cocuyo*, *Paraje* y *A mi madre*), pero se incorporan en él también la famosa *Canción der boga ausente*, que forma parte de los *Cantos populares*, y traducciones de poesías del escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y del poeta norteamericano Jonathan Lawrence (1807-1833). Hay una gran diversidad métrica y estrófica, desde romances y décimas hasta estancias y versos libres, desde tetrasílabos hasta pentadecasílabos, todo lo cual da fe de la maestría de Obeso en la versificación española y de sus vastos conocimientos literarios.

El tono lóbrego y pesimista que atraviesa *Lucha de la vida* parece reflejar un momento sumamente crítico en la vida del poeta y posiblemente prefigura su propio destino trágico. Aunque Obeso no abandonó su vocación poética, es cierto que a partir de 1882 publicó muy poca literatura³². Desconsolado y siempre hundido en los mayores apuros, dirigió sus energías hacia empresas más provechosas para ganar lo necesario para sostenerse. Esto lo hizo adaptando al

³² Una de las pocas composiciones conocidas de Obeso de este período es *Sitio de Cartagena* (1811), con la que el autor colaboró en el *Romancero Colombiano*. Bogotá, Imprenta de La Luz, 1883, compilado por el poeta y diplomático chileno José Antonio Soffía (1843-1886) como *Homenaje a la memoria del Libertador Simón Bolívar en su primer centenario, 1783-1883*.

castellano, según el método de J. T. Robertson, textos para aprender idiomas extranjeros. El primero de ellos, *Curso de lengua italiana* [...] de Vittorio Vimercati, salió en 1883³³. A fines del mismo año apareció el *Nuevo curso práctico, analítico, teórico y sintáctico de lengua inglesa* [...] ³⁴, con una dedicatoria a José Eusebio Otálora, presidente de los Estados Unidos de Colombia, y con prólogos del profesor y poeta Diego Fallón (1834-1905) y de Samuel Bond. El tercero y último de sus libros de enseñanza, *Lecciones prácticas de francés extractadas del curso completo de lengua francesa de T. Robertson*³⁵, lo realizó Obeso en colaboración con su amigo el señor Venancio G. Manrique. El “mero amanuense” —así se calificaba Obeso por su papel en la elaboración de la obra— dedicó el trabajo a Víctor Tonzei y Aristides Paredes, al primero de los cuales llamaba “mi amigo y muy amado maestro”.

En esa misma época el gobierno volvió a establecer la tercera división del ejército en la Costa Atlántica, con sede en Panamá. A Obeso, que tenía el grado de sargento mayor, lo nombraron segundo ayudante de campo de la comandancia general; con esta función abandonó el poeta la capital de la República, a mediados de enero de 1884, con rumbo a la costa. Después de pasar casi tres semanas en Mompós visitando a su señora madre y a otros familiares, marchó a Panamá para cumplir con sus deberes. Fue breve su permanencia en el Istmo y volvió Obeso a Bogotá en abril de ese año, recibiendo una bienvenida pública de su amigo Juan de Dios Uribe³⁶.

La noche del día 29 de junio de 1884 —un domingo— Candelario Obeso se hirió gravemente en el abdomen con un tiro de una pistola Remington. Solo al amanecer, cuando los dolores del poeta

³³ *Curso de lengua italiana (según el método de Robertson)*, de Vittorio Vimercati, adaptado al castellano por C. Obeso, Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Librería de Chaves, s. f. [1883].

³⁴ *Nuevo curso práctico, analítico, teórico y sintáctico de lengua inglesa* de J. T. Robertson, adaptado al castellano por C. Obeso, Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1884. No obstante la fecha que lleva el libro, una nota periodística asegura que salió en 1883: “Hemos recibido un ejemplar adaptado por el señor Candelario Obeso [...]”, *La Luz*, Bogotá, 22 de diciembre de 1883, s. p.

³⁵ *Lecciones prácticas de francés* [...]; adaptación castellana de VENANCIO G. MANRIQUE y C. OBESO, Bogotá, Imprenta de Vapor de Zalamea, 1884. Aunque la portada lleva el año de “1884”, es muy probable que el libro saliese durante los últimos días de 1883. Véase la noticia bibliográfica en *La Luz*, citada en la nota 34.

³⁶ *Cosas del día*, en *La Actualidad*, Bogotá, 8 de abril de 1884, pág. 90. El Indio Uribe era el editor del periódico y es probable que el escrito saliese de su pluma.



le eran insoportables, se le avisó a un médico. Por cuatro días duraron el suplicio y la agonía lamentables, que llevó con resignación el herido. A las seis de la tarde del 3 (jueves) de julio de 1884 expiró el poeta negro, rodeado de su querida Zenaida, amigos apenados y médicos que en vano trataron de salvarle la vida.

Todos los periódicos de la capital que relataron el suceso trágico indicaron que fue un accidente acaecido poco después que Obeso hacía tiros en el blanco. Según los informes, el malogrado literato había arrojado la pistola contra un muro, lo cual originó que se disparase una bala que le alcanzó. Sin embargo, como para rectificar esta historia, que él mismo había ayudado a propagar, asegura Juan de Dios Uribe, al final de su breve y ya citada memoria a su íntimo amigo desdichado, que “Candelario Obeso tomó la muerte por su propia mano en vez de esperarla calmado”³⁷.

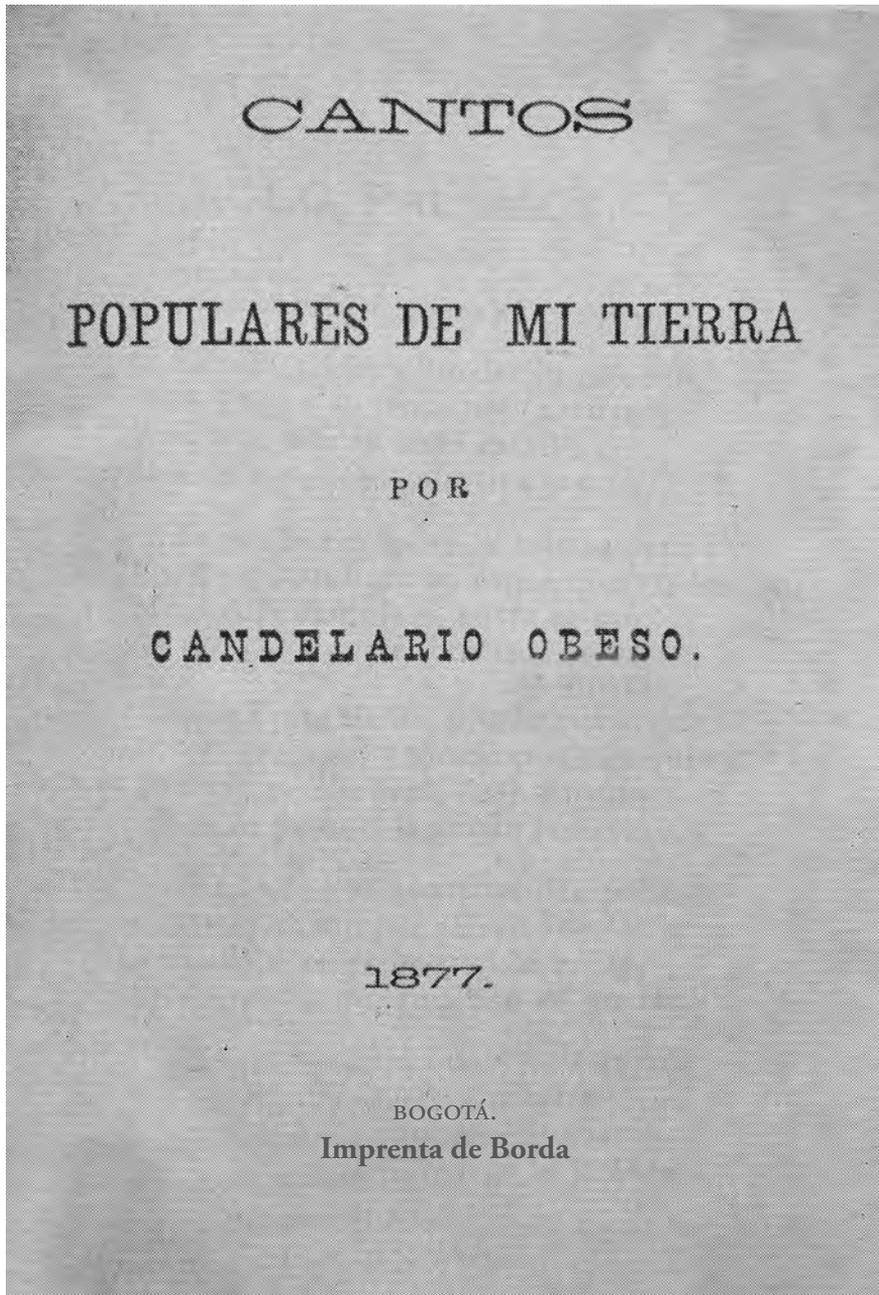
Fuera lo que fuera, es de notar que a los funerales del poeta, celebrados el 4 de julio, concurrieron muchísimos ciudadanos de todas las capas sociales; entre los que figuraban en el séquito que acompañó los restos al cementerio iban los políticos y escritores eminentes Salvador Camacho Roldán (1827-1900) y Miguel Antonio Caro (1843-1909). Además, tanto el Senado como la Cámara de Representantes de la República aprobaron unánimemente sendas proposiciones para honrar la memoria de Obeso.

No obstante su relativamente breve existencia, logró Obeso ganar un sitio destacado en el parnaso colombiano, principalmente con los *Cantos populares de mi tierra*. Testimonio de su popularidad, originalidad y valor es la frecuente reproducción de ciertas composiciones —en particular, la famosísima *Canción der boga ausente*— en antologías y colecciones poéticas, revistas colombianas y extranjeras, y aun en obras de ficción³⁸.

Al surgir en las primeras décadas del siglo veinte el interés del mundo occidental en las culturas africanas y el cultivo, por consiguiente, en Hispanoamérica de la llamada *poesía negra*, es decir, *negrista*, algunos críticos e historiadores de la literatura sostuvieron que

³⁷ URIBE, *Candelario Obeso, íntimo*, pág. 21.

³⁸ Es demasiado larga para citar aquí la lista de antologías que reproducen la *Canción der boga ausente* y otras poesías de Obeso, pero el interesado puede consultar la utilísima bibliografía de Héctor H. Orjuela *Las antologías poéticas de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1966.



«CANTOS POPULARES DE MI TIERRA» (1877).
Portada de la primera edición

LÁMINA III



LO PALOMOS.

(Balada.)

AL SEÑOR RAFAEL POMBO.

Siendo probe alimales lo palomos,
A la jente a sè jente noj enseñan ;
E su condúta la mejó cactilla ;
Hai en sus moros efertiva cencia !

Nacen lo ros sobre la mimas pajas ;
I allí se etán hata en repué que vuelan ;
Maj asina chiquitos, entre er nio,
Se ran caló, entre juntos, i se besan.

Luego que tienen pluma suficiente
Pá andaregueá, volando pó-ónde quiera, *
Guto ra véelos arrullácese amante
Sobre lo palos o la véede yéeba ;

Guto ra er vé lo afanes der palomo,
Sí otro palomo por allí se acécca ;
Er eponja er pejcuezo i la colita,
I rá, arrullando, murtitú re güerta !

Eto a lo s'ojó re ella i loj etraños
E re cariño la efertiva muétra ;
En eta clase re animales nunca
No rá un visaje re maedá la jembra

* Po es lo mismo que *po* i *por*. En este último caso la *r* final suena poco i ligada con la vocal que sigue.

«LO PALOMOS. (Balada)».

Primer poema en el libro *Cantos populares de mi tierra*

LÁMINA IV



Obeso, con sus *Cantos populares*, era un precursor de esa nueva modalidad. En cambio, otros escritores negando la existencia de una *poesía negra*, opinaron lo opuesto³⁹.

Sin embargo, desde esa época no se ha hecho ningún estudio serio y detallado de la obra del poeta colombiano para comprobar o refutar una u otra opinión. A nuestro parecer, los *Cantos populares de mi tierra* sí se pueden calificar de *poesía negra*, pero no como la han definido o concebido los poetas antillanos del negrismo y sus comentaristas. La obra de Obeso —un negro de antecedentes humildes que experimentó en carne viva el prejuicio racial y de clase y a quien le tocó luchar por instruirse, por sostenerse y por mantenerse fiel a sus ideales— creemos que sea la exaltación de una realidad, de un modo de vivir, en fin, de un grupo étnico del que él mismo procede. Es decir, es la celebración y aun la defensa del pueblo negro costeño, humilde y trabajador, cuyos valores, virtudes y costumbres expone y enaltece el poeta ante la sociedad mayor blanca y urbana que no los veía siempre con simpatía o respeto.

En los capítulos que siguen vamos a analizar detenidamente los temas, la métrica, el lenguaje y los rasgos estilísticos del libro de Obeso. Con este análisis creemos que se comprobarán nuestros planteamientos.

³⁹ Precisamente sobre esta cuestión se suscitó en las páginas de *El Universal* de Cartagena una acalorada polémica a raíz de la publicación del artículo *Candelario Obeso*, de JOSÉ MORILLO, quien afirmaba que con la obra del poeta costeño se había iniciado en Colombia la *poesía negra*. Véanse este artículo y el de LUIS A. MÚNERA citados en la bibliografía.



CAPÍTULO II

LA NATURALEZA, LA POLÍTICA Y LA PATRIA, EL HOGAR Y LA FAMILIA, TEMAS PRINCIPALES DE LOS *CANTOS POPULARES*

Los temas que más se destacan en las poesías de Obeso caen plena y claramente dentro de la temática predilecta de los líricos románticos hispanoamericanos, la cual ha sido estudiada por críticos de la talla de Emilio Carilla¹: a saber, el lema sentimental o amoroso, el tema familiar o doméstico, los temas de la patria y de la política, el tema social y el de la naturaleza. Claro está que a todos estos temas el poeta les imprimió su cuño personal y original basado en un punto de vista nuevo dentro de la lírica colombiana, o sea, el del negro humilde de la costa y del valle del Magdalena.

También figuran en los temas de Carilla el meditativo, que trata grandes cuestiones metafísicas, por ejemplo, la vida, la muerte, la eternidad (Carilla, II, pág. 25), y el tema religioso referente a “la devoción o [...] la exaltación de nombres y símbolos sagrados” (pág. 26).

Aunque en los *Cantos populares* hay mención de Dios y de la Biblia, la religión no llega a ser tema en la obra. En cambio, creemos que el poema *Canción der pejaró* sí ofrece un ejemplo de la meditación, aunque no aparezca sola sino junto con el tema social. Como veremos más adelante, se trata de una cuestión cuya importancia no

¹ *El romanticismo en la América hispánica*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1967, II, 7-34. De aquí en adelante las referencias a esta obra aparecerán en el texto.



se limita al pueblo protagonista de las poesías de Obeso sino que toca a la humanidad en general.

En realidad, una lectura de los *Cantos populares* revela que rara vez un solo tema es exclusivo en un poema. Más bien, tiende a haber un tema que predomina por todo el poema mientras que, al mismo tiempo, figuran, directamente o por sugerencia, otros (subtemas) que lo apoyan. De esta manera se relacionan los poemas entre sí y se establecen entre ellos sutiles enlaces. Además, el poeta logra así comunicar algo de la diversidad y la complejidad intrínsecas de la realidad —externa e interna— tanto del pueblo negro y costeño en general como del poeta mismo en particular. Por consiguiente, es difícil tratar un tema o desentrañarlo del tejido poético sin topar con otro que no esté en íntima relación con aquel. Sin embargo, haremos el intento de presentar una exposición clara de los temas mayores.

El tema de la naturaleza

Sin duda alguna el tema que más llama la atención por ocupar el lugar central en varias composiciones es el del amor, presentado en varios matices o fases. No obstante la importancia de este tema tan característicamente romántico, preferimos iniciar nuestro análisis de los temas de los *Cantos populares* con el de la naturaleza. Hemos decidido proceder así por tres razones esenciales.

En primer lugar, porque es la naturaleza —mediante el poema *Lo palomos*— la que abre el libro y la que, por consiguiente, parece asentar un tono o insinuar una dirección o una perspectiva del poemario; a saber, la de los seres humildes que forman parte del orden natural de la tierra.

En segundo lugar, porque la naturaleza que rodea al hombre de las costas y de las riberas fluviales desempeña un papel decisivo en la vida de él, sea boga, montaraz, pescador o campesino; le suministra sustento diario y es la fuente de los elementos de construcción de su vivienda, de su embarcación y de sus utensilios. Aunque el negro de los *Cantos populares* suele vivir en sitios despoblados, la naturaleza no le es enteramente hostil y enemiga, ya que él conoce los peligros y sabe evitarlos o superarlos. La naturaleza, pues, no se presenta con aspecto salvaje y malévolo; el hombre vive armoniosamente con ella. En cambio, tampoco aparece la naturaleza como paisaje bonito y pintoresco evocado por la emoción del poeta ante ella; la perspectiva



es desde adentro, la de uno a quien le es sumamente familiar el ambiente. Por lo tanto, no existe aire de exotismo. También faltan largos detalles minuciosos, comunes en obras costumbristas. La naturaleza parece, a veces, algo idealizada pero no llega a ser idílica. Mejor dicho, la naturaleza omnipresente se ve como elemento o fondo activo intrínsecamente unido a la textura poética sin dominarla, ya que es la humanidad el elemento que más sobresale en los poemas.

Por último, la tercera razón es la de que la naturaleza ejerce una fuerte atracción en el poeta, en parte a causa de las tendencias literarias de la época y en parte a causa de sus propias experiencias de niño educado en un ambiente silvestre, lo cual debió de intensificar sus sentimientos por el mundo natural y de aguzar la sensibilidad que le despertó. Esta fuerza ejercida por la naturaleza en el alma del poeta es notablemente evidente en la gran cantidad de metáforas, compilaciones e imágenes que provienen de la flora y la fauna costeñas, y aun del campo mineral.

La naturaleza atrae al hombre no solo por su belleza física sino porque ofrece al hombre enseñanzas o ejemplos dignos de imitar. Estamos ante la noción romántica de que la naturaleza es la mejor maestra del ser humano². Las lecciones que se pueden aprender al observar y entrar en contacto con la naturaleza son más útiles, más beneficiosas que las que se pueden sacar asistiendo a clases en las instituciones escolares. Este es el mensaje que el cantor le anuncia al público desde el principio del poema *Lo palomos*:

Siendo probe alimales lo palomos,
A la jente a sé jente noj enseñan;
É su conduta la mejó cactilla;
Hai en sus moros efertiva cencia! [...]³.

De la descripción o, mejor dicho, de la observación sucinta y conmovedora que hace el poeta de las actividades y del comportamiento de las humildes aves, bien puede el lector extraer lecciones valiosas

² EDUARDO OSPINA, S. I., *El romanticismo; estudio de sus caracteres esenciales en la poesía lírica europea y colombiana*, 2ª. ed., Bogotá, Editorial A B C, 1952, pág. 163.

³ CANDELARIO OBESO, *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Imprenta de Borda, 1877, pág. 11. Todas las citas son de esta primera edición de los *Cantos populares* y las referencias futuras a los poemas aparecerán en el texto. Para guardar fidelidad con el texto original mantendremos la ortografía que aparece allí. Cuando se trata de citas consecutivas tomadas de la misma página, la indicación de esta no se repite. Vale señalar aquí que, a diferencia de la segunda edición de 1950 de la obra de Obeso, en la primera de 1877 no se encuentran dos poemas en la misma página.



y de mucha vigencia para su propia vida. Por ejemplo, la segunda estrofa del poema ofrece un ejemplo del amor fraternal:

Nacen lo ros sobre la mimas pajas;
I allí se etán hata en repué que vuelan;
Maj asina chiquitos, entre er nío,
Se ran caló, entre juntos, i se besan.
(pág. 11)

Aunque, desde luego, se trate aquí de algo instintivo en los polluelos, no por eso la imagen carece de pertinencia para la humanidad, y aun es probable que justamente por lo instintivo tenga más valor.

La expresión no inhibida de cariño y de ternura entre dos seres amantes o enamorados es otro paradigma vital que presentan los palomos, como vemos en las estrofas tercera y cuarta:

Guto ra er vé lo afanes der palomo,
Si otro palomo por allí se acecca; [...]
Er eponja er pejcuezo i la colita,
I rá, arrullando, murtitú re güerta!

Eto a lo s'oyo re ella i loj etraños
E re cariño la efertiva muetra; [...]
En eta clase re alimales nunca
No rá un visaje re macdá la jembra [...]

También son los palomos modelo de cooperación y ayuda mutua entre los esposos, bases fundamentales para establecer un hogar sólido y para atender bien a la prole. De las estrofas sexta y séptima son estos versos:

.....
La pajita i la s'hoja pa la casa
La cacga ér i la compone ella! [...]
.....
Ambos a ros calientan su güevitos,
Ambos, en siendo sere, lo alimentan! [...]
(pág. 12)

La última estrofa vuelve a afirmar la idea central con la que el cantor empezó su balada. Además, la introducción o la aparición del “yo” personal refuerza la visión subjetiva que tiene el poeta de la naturaleza y de la vida, y confirma el predominio del sentimiento sobre la razón, característica esencial del romanticismo.



Siendo probe alimales lo palomos,
 Se aprende en ello má que en la j'ecuela;
 Yo, poc lo meno, en su cocto libro
 Eturio re la vira la maneras [...]

En esta breve composición se nota igualmente, a través de las enseñanzas ya indicadas, la presencia de pequeñas ideas o subtemas que forman parte integral del tema mayor, tales como el amor sentimental y el tema familiar o doméstico. Este último contiene una ligera sugerencia o alusión a la maternidad (*Ya etá con güevo la paloma...*), la cual, a su vez, sirve de introducción o puente al poema que sigue (*La oberiencia filiá*), en el que, como veremos, se contraponen los consejos sabios del amor materno a los primeros brotes deslumbrantes del sentimiento amoroso en la juventud.

La naturaleza, junto con el tema de la maternidad, vuelve a ocupar un lugar prominente en el poema *No rigo er nombre*. Aquí el poeta se sirve nuevamente de una ave —en este caso, la pata— para dramatizar o para hacer resaltar esa ternura, esa emoción inefable, íntima y fuerte que es el amor materno:

Ete sé, re raza endina,
 E poc su s'hijo capá,
 Con Rió, si baja der cielo
 A ete pantano, e peleá;
 I eto e propio e tora jembra,
 Que no e la patas nomá [...]
 (pág. 43)

El sentimiento o la atracción emocional de la naturaleza surge en el poema *Arió* y está estrechamente relacionado con el tema patrio, puesto que la emoción principal del poema es la nostalgia o la añoranza por la tierra natal, la patria chica, la tierra costeña bañada por las olas del mar.

Ya me voi re aquí eta tierra
 A mi nativa morá;
 No vive er peje richoso
 Fuera ér má! [...]
 (pág. 31)

Y es precisamente este elemento de la naturaleza costeña —el mar— el que despierta en el cantor el anhelo, tal vez la necesidad, de volver a su tierra, de ponerse en contacto nuevamente con aquel medio más



propicio y conmovedor, más salubre y bello, más de acuerdo con su modo de ser y con su vida interior o síquica:

Siempre er sitio onde se nace
 Tiene ciecta noverá; [...]
 Yo no jallo la alegría
 Lejo ér má.

El mar le hace recordar las delicias y los encantos de su tierra, de sabor único, de matiz especial, de un no sé qué de particular debido precisamente a la presencia marina, que posee un algo, como cierta potencia mágica. Esta magia penetra y reside en todo lo costeño: influye y deja su afecto singular en los comestibles (a la panela: “[...] la meccocha / L’aire ér má”); en las mujeres (“[...] de aquellaj en er pecho / Jierve er má”); en el sol (“Aquer só bujca er epejo / Re la má”); en la topografía (“Hai un bojque mui tupío / Cecca ar má”); en el paisaje (“¡Cuánta e varia la hecmosura / Re la má! [...]”); y, en fin, en el centro emocional del poeta mismo, engrandeciéndoselo:

Ya me voi re aquí eta tierra
 A mi nativa morá;
 Er corazón e ma grande
 Junto ar má!

(pág. 32)

Como ya hemos dicho, la naturaleza provee al hombre negro de casi todas sus necesidades básicas, de manera que no le falta nada en cuanto a lo material. La feracidad de la tierra costeña produce en gran abundancia variedad maravillosa de plantas y frutas, y ofrece variadas clases de animales y peces, con todos los cuales el hombre puede nutrirse, vestirse, construir su vivienda y labrar sus herramientas.

La profusión vegetal se hace evidente a lo largo del poemario en el uso frecuente de palabras referentes, unas veces, a distintas plantas específicas, y otras, al reino vegetal en general (verbigracia, árbol, flor, bejuco). Como ejemplo de las primeras se pueden citar las siguientes: rosa, nardo, endrino, azahar, lirio, coco, caña, pringamoza, dividivi, lengua-de-vaca, níspero, jazmín, tabaco, plátano, maíz.

Vivir así, en medio de la exuberancia benévola de la naturaleza, libre de las grandes preocupaciones mundanas y lejos de las molestias de la vida urbana agitada, llena al hombre de un gran sentimiento de satisfacción. Tal es la emoción que se desprende del *Canto der montará*, cuyos versos iniciales son los siguientes:



Eta vira solitaria
 Que aquí llevo,
 Con mi jembra i con mi s'hijo
 I mi perros,
 No la cambio poc la vira
 Re lo pueblos [...]
 (pág. 17)

El que entona el *Canto der montarú* se expresa con la firmeza y la soltura de uno que conoce la paz y la felicidad verdaderas. Sencillas son sus necesidades y de igual sencillez son sus placeres:

No me farta ni tabaco,
 Ni alimento;
 Re mi pácmas ej'er vino
 Má que güeno,
 I er guarapo re mi cañas
 Etupendo! [...]

Nos parece obvio que aquí Obeso se ha aprovechado de un famoso tópico o lugar común de la literatura: el del *Beatus ille* de Horacio, admirablemente incorporado a la poesía española por Fray Luis de León (1527-1591) durante el Renacimiento. (Véase su célebre oda *A la vida retirada*)⁴. A diferencia del monje agustino y poeta ascético que seguía *la escondida senda* para encontrar un refugio del *mundanal ruido* y un reposo espiritual para poder gozar del cantar de las aves y del *son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado*, para el *montarú* y los otros habitantes del mundo poético de Obeso la vida en medio de la naturaleza y aislada de los pueblos es habitual, innata y no artificial. Hasta tal punto es así que al encontrarse fuera y lejos de su medio ambiente ordinario, el negro campesino se siente incómodo y le llenan una tristeza y una añoranza profundas. (Véase *Arió* y más arriba).

El tópico cobra un vigor y una frescura inusitados, nuevos porque luce un matiz distinto al conocido. No es el simple elogio de la vida campestre hecho por un religioso, un militar o un noble señor que, aburrido con la vida urbana, se da el lujo de ir al campo o a su finca para pasar una temporada. No es el punto de vista de los de arriba sino el de los de abajo, de los que trabajan la tierra y viven diariamente en

⁴ Se puede encontrar este poema en *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, ed. Elías L. Rivers, New York, Dell, 1966, págs. 91-94.

estrecho contacto con ella. Para ellos la serenidad es algo ordinario, un rasgo peculiar de su modo de vida que guardan con celo.

Puesto que todos los poemas están en el punto de vista de los humildes, de los hombres negros pobres, no es de extrañar que vuelva a aparecer el *Beatus ille* en otro lugar. La tranquilidad es nota característica de la vida que lleva el humilde negro en el monte, en el río, en las soledades. Tampoco extraña la decisión de no abandonar la tierra. Así, en el poema *Epresión re mi amitá*, el negro relata que se había alejado de

Mi humirde rancho pajizo
 Jecho re la Magalena
 Sobre un arto! [...]
 (pág. 28)

para conocer algo del mundo de afuera. Como consecuencia de esta experiencia el hombre redescubre

[...] cuánto e felí la suecte
 Der humirde campesino.

Reestablecido nuevamente en su país natal, en su lugar ameno al lado de su familia, resuelve no abandonarla a menos que sea

[...] poc la efensa
 Re lo jueros der partío [...]

El tema político y de la patria

Los versos acabados de citar nos dan entrada a otros dos temas del romanticismo que también tienen un lugar destacado en la obra de Obeso. Me refiero a la política y a la patria. Las menciono a la vez porque, gracias a su estrecha vinculación, van unidas casi siempre (Carilla, II, págs. 27-30), incluso en los *Cantos populares* de Obeso.

Debido, pues, a esta interrelación, conviene tratar ambos temas unidos. Sin embargo, hay que señalar algunas diferencias notables entre los dos.

La poesía de abierta intención política tenía, en general, un fin o propósito inmediato y concreto, a saber, el de señalar peligros internos y actuales que amenazaban el bienestar o la seguridad de la nación, denunciar y atacar los actos y los programas de tal o cual gobernante o partido político, y expresar los ideales y las esperanzas de alguien respecto a la entidad política. En cambio, la poesía patriótica generalmente era creada para cantar el amor por la patria, para inspirar



o renovar un sentimiento de orgullo de ser ciudadano de la nación y para promover la defensa de ella frente a un enemigo. Recordaba y ensalzaba los grandes momentos y los héroes destacados de la historia de la nación, tenía una perspectiva histórica, hacia el pasado, a veces.

Puede ser que en algunas ocasiones los dos temas coincidan en una misma poesía, como en una composición motivada por el destierro: por una parte, se censura al político o jefe que ordenó el exilio, y por otra, se expresa el amor y la nostalgia del desterrado por su tierra que sufre bajo la autoridad del individuo o grupo dirigente.

Por este respecto son dignos de mención los poetas colombianos José Eusebio Caro (1817-1853) y Julio Arboleda (1817-1862), quienes vertieron al verso sus ideas políticas; José Joaquín Ortiz (1814-1892), reconocido como el *Cantor de la Patria* por sus grandes poemas patrióticos; y Gregorio Gutiérrez González (1826-1872) y Epifanio Mejía (1838-1913), quienes inyectaron una nota nueva en la poesía patriótica al manifestar un intenso amor y un arraigado apego —en el caso de Gutiérrez González o de Mejía—, no tanto por la nación en general como por su tierra natal (Antioquia) en particular. Sin embargo, a diferencia de los *Cantos populares* de Obeso, las composiciones de estos y otros poetas no parecen formar parte integral de un conjunto orgánico; no muestran la unidad consciente de ideas, estilo y propósito que caracteriza la obra del poeta momposino.

Ya nos hemos referido al tema de la patria en los *Cantos populares* de Candelario Obeso al hablar del efecto emocional que ejerce la naturaleza en el alma del poeta (véanse págs. 80-81). Ahora vamos a abordar el tema con mayor precisión y en detalle. Primero debemos precisar algo que hemos inferido al estudiar los poemas, o sea, que nos parece que en Obeso el concepto de la patria se presenta en dos niveles distintos y, a la vez, interrelacionados: el de la nación en general, es decir, la patria grande, y el de la región natal en particular, o sea, la patria chica. El tema de la patria grande surge clara y libremente en el poema *Epresión re mi amitá*. No se trata de un canto que celebre los éxitos militares o enaltezca a las figuras heroicas de la historia patria. En verdad, guarda muy poca relación con los poemas patrióticos de los poetas recién mencionados. Sin embargo, no hay duda que siente el cantor gran amor por su país. Este amor se manifiesta orgullosamente en la imagen idealista de Colombia que le pinta el *probe negro* al español liberal desterrado, para que este la difunda en cuanto vuelva a hollar el suelo natal:

Riga cómo ciuraranos
 Son er negro, er branco, er indio;
 Cómo er señó Presirente
 Usa re humirde atavíos;
 Cómo en raras ocasione,
 Siendo tan libre toitícos,
 Ocurre un caso que epante
 Re un robo o re un homicirio.
 No orvire en su relación
 Que pá sé señó Minitro
 No se necesita é má
 Que re cencia i re sevcicios.

(pág. 27)

Así, el amor por la patria se traduce en el intento natural y común de dar una buena impresión del país al extranjero que lo visita. La imagen de Colombia que se desprende de los versos citados es la de una sociedad en que existe la igualdad racial, donde los tres grupos raciales (negro, blanco e indio) gozan de los mismos derechos. Se sugiere, además, un país que no sufre de propensiones aristocráticas, ya que ni el jefe del gobierno se viste lujosamente sino de manera común y corriente. Asimismo, es un país relativamente libre de crímenes serios; allí se respeta la propiedad ajena y la vida del prójimo. Y, por último, se da a entender que para considerarse digno de ocupar un alto puesto gubernamental solo hace falta la habilidad o la ciencia y la experiencia de haber servido al país. A diferencia de la España monárquica y de tradición aristocrática, Colombia es modelo de la democracia, de la igualdad, y de la libertad:

Asiento re la iguardá,
 Maire re los hombre rigno,
 Re los hombre como uté,
Mochoroco e temple i jilo,
 Juto como la juticia
 I cantó re lo rivino [...]

(pág. 28)

De esta manera también se justifica sutilmente la separación política de Colombia —y, por extensión, de las otras repúblicas hispanoamericanas— de la antigua metrópoli. Para ilustrar e intensificar esta inferencia, más las otras ideas susodichas, el negro relata su experiencia en Cuba, tierra todavía bajo el dominio español:



Pocque cuando fuí marino,
 Poc malo re mi pecaos
 Tuve en la Habana, i mardito
 Si topé un zambo richoso
 Siendo má que aquí un pollino [...]
 Ni pure un solo momento
 Hocgáme re mi arbedrío! [...]
 (pág. 27)

Allá en la isla antillana donde todavía existía la esclavitud, el cantor se sentía restringido, poco dispuesto a expresarse libremente como bien lo podía hacer en su propia patria.

Sirve como otro ejemplo del patriotismo que siente el negro para con la nación su disposición a luchar por los intereses de su partido político cuando corren peligro, ya que tal situación le afecta directamente. Por lo tanto, si vuelve a abandonar a su familia y a la patria chica,

Sólo será poc la efensa
 Re lo jueros der partío [...]
 (pág. 28)

Esta misma idea se repite en *Serenata*, el poema que sigue inmediatamente a *Epresión re mi amitá*:

Cuando lo goros
 Sí fuí sordao
 Pocque efendía
 Mi humirde rancho [...]
 (pág. 30)

Es decir, una rebelión o una dictadura de los conservadores amenazaría los principios del partido liberal.

A pesar de la representación idealista y laudatoria que hace el negro de la patria grande (nación) —la cual emana, repetimos, de un deseo u orgullo normal de realizar lo propio frente a lo foráneo—, se percibe en algunos poemas del libro de Obeso otro sentimiento, otra actitud para con la patria grande. El negro prefiere mantenerse aparte de la marina del mundo urbano (*civilizado*), a gran distancia de las agitaciones y los acontecimientos político-sociales del país, simbolizados por los distintos representantes de la autoridad gubernamental. Se alegra de no tener contacto con ellos, ya que eso implicaría una amenaza a su modo de ser y de vivir; sería una restricción

de su libertad individual. Por esta razón, también el *montará* canta con un tono tranquilo y de gran satisfacción su gozo y su preferencia por la vida solitaria en su patria chica, en el monte:

Aquí nairen me aturruga;
Er Prefeto
I la tropa comisaria
Viven léjo;

(pág. 17)

En *Serenata* se intensifica la resolución del negro de quedarse en su *humirde rancho* llevando una vida relativamente independiente de la del resto de la nación. Los primeros versos del romancillo ofrecen concretamente una razón por la cual el cantor estima el vivir aislado:

Ricen que hai guerra
Con lo cachacos,
I a mí me chocan
Los zambo-palo [...]

(pág. 30)

Es decir, al negro, al hombre del pueblo, no le gustan las luchas. Más bien anhela la paz, la tranquilidad y la seguridad que le concede la soledad de su patria chica y que no se encuentran en los pueblos y las ciudades. Recuérdense los últimos versos del *Canto der montará*:

Conque asina yo no cambio
Lo que tengo
Poc las cosas que otros tienen
En los pueblos [...]

(pág. 17)

Allá en su tierra el negro puede gozar plenamente de su libertad individual. Además, sabe que como ciudadano tiene todo el derecho de hacerlo:

Ya pasó er tiempo
Re loj eclavos;
Somo hoi tan libre
Como lo branco [...]

(pág. 30)

Aunque estas actitudes frente a la guerra y los conflictos políticos puedan ser comunes entre la gente del campo, es precisamente por su historia de haber sido esclavo por lo que el negro aprecia tanto su libertad,



CANCIÓN DER BOGA AUSENTE

A LOS SEÑORES RUFINO CUERVO I MIGUEL A. CARO.

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

La negra re ni arma mía,
Mientrá yo brego en la má,
Bañaro en suró por ella,
Qué hará ? qué hará ?

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

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

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

.....
Qué ejcura que etá la noche ;
La noche que ejcura etá ;
Avina ejcura o la ausencia....
Bogá, bogá,....

«CANCIÓN DER BOGA AUSENTE».

Célebre poema del libro *Cantos populares de mi tierra*
Dedicado a Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro.

LÁMINA V



EL OTELLO DE SHAKSPEARE.

(A JOSE IGNACIO ESCOBAR.)

COMO PRUEBA DE GRATITUD I DE CARIÑO.

DOS PALABRAS AL LECTOR.

DEBO ser franco al empezar la publicacion de mi trabajo. Shakspeare es mi ídolo literario i filosófico, entre otros pocos ingenios inmortales; i para mejor comprenderlo me he propuesto traducirlo; empresa harto difícil, ciertamente, i superior a mis escasas fuerzas. Comienzo por Oteló porque a mi modo de ver es su obra mas perfecta, el drama mas brillante que ha producido la intelijencia humana, i porque como don Jaime Clark lo tradujo, vendrán mas a los ojos los defectos de mi obra. Pero ni aquella traduccion me satisface, ni la encuentro *fidel* en muchos puntos. Sobre mui literal en menoscabo de nuestra hermosa lengua, me parece incorrecta en su versificación i nada elegante en lo que la sencillez del jénete permite; aunque tenga pasajes, mui lijeros, que son inimitables. La dureza del lenguaje del autor, en ninguna manera, ni sus naturales libertades, propias de la época en que escribió, son

Primera página de la traducción del Oteló de Shakspeare
hecha por Candelario Obeso y publicada en la *Lectura para tí*
(1878)

LÁMINA VI



y se ufana de ella y de poder ejercer su libre albedrío. Quiere respirar al máximo el dulce y claro aire de la libertad del que él (o sus antepasados) no podía gozar hasta hace poco tiempo⁵. En consecuencia, se niega rotundamente a tomar parte en las contiendas sanguinarias provocadas por los que egoístamente pretenden tomar el poder político:

Si acguno quiere
Trepacse en arto,
Buque ejcalera
Por otro lao; [...]
(pág. 30)

Como para hacer que se le entienda bien y para dar énfasis a su afirmación, repite rotundamente su oposición a hacerse escalón o carne de cañón para asegurar o adelantar los intereses personales ajenos:

¿Quieren la guerra
Con lo cachacos?
Yo no me muevo,
Re aquí e mi rancho; [...]
Si acguno intenta
Subí a lo arto,
Buque ejcalera,
Poc otro lao! [...]

Este apartarse de las preocupaciones y pretensiones mundanales, esta inconformidad con los intereses y el modo de vivir de la sociedad mayor, junto con la determinación del negro campesino a vivir de acuerdo con sus propios valores, puede dar por resultado, irónicamente, conflictos o dificultades con las autoridades. Así, es interesante notar que, cuando sale de su patria chica, del mundo que conoce, y entra en el del pueblo, el negro choca con esa realidad y tiene que huir y buscar refugio nuevamente en la naturaleza protectora. Tal vez el poema *Er boga chaclatán* sea un ejemplo —aunque humorístico y, posiblemente, no intencional— de tal conflicto entre dos mundos de valores distintos: el mundo libre y natural del negro y el mundo *civilizado* y limitado de las poblaciones. Léanse estos versos de *Er boga chaclatán*:

⁵ Recuérdesse que los *Cantos populares* salieron solo veinticinco años después de la abolición de la esclavitud de los negros en Colombia. En su poema *El Negro Infante* el poeta colombiano Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938) trata de modo humorístico esta ansia total de la libertad que caracteriza al negro exesclavo. Se encuentra en su *Antología poética*, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1932, pág. 326.



Pa que sepa quién soi
Oye eta hitoria:
Ño Fracico Macháo
Me jizo sombra
En Macgarita
La noche re una fietas
Re Pura i limpia.

Caliente taba er baile;
Yo retraío,
Lleno e la tímirece
Re un barba-limpio;
Maj re repente
Vire ciecta picúa
Re arto copete.

Me enamoré ar momento
Re su gacveza,
I junto no soplamos
Entre la ruéa,
A bailá un porro,
I er truján re atrevió
Me pisó el cobo [...]

Jesú! [...] Voto a lo Virjen! [...]
Poc Santa Rita! [...]
Se me fueron lo cacos;
Temblé é la ira;
I ar mijmo punto
Le jice besá er suelo
Re sólo un puño! [...]

Er fullero ér Arcarde
Con una tucba
Vinieron a cojecme;
Ma poc foctuna
Ya ocurto taba,
Rezando, etrá una hojita
Re lengua-e-vaca.

(págs. 18-19)

La narración poemática también da una idea de la personalidad abierta y libre, de la naturaleza espontánea y sentimental del boga, así como de su espíritu igualitario. Como el cantor de *Serenata* y el de *Espresión re mi amitá*, no va a permitir que se abuse de él o que lo pongan en ridículo.



Es posible que el poema siguiente en el libro, *Epropiación re uno córigos*, ofrezca otra situación en la que el negro del campo se encuentre fuera de su ambiente natural, o sea, en la ciudad capital. Encargado de entregarle a un doctor varios tomos de leyes del congreso y de cuya importancia supuestamente no se da cuenta, el cantor los vende para comprar almidón para arreglar su humilde vivienda:

Ayer tuve en er Congreso
 I me rió er dotó Ecamilla,
 Sei volume pa que a uté
 Se los trujera ensegúa,
 Maj apena lo cojí
 Compré acmirón (meria libra),
 I vine a tapá é mi choza
 Lo juraco i la j'endijas,
 Si eto le parece má,
 Iré luego ar dotó Ancíza;
 Ér tiene er papé a montone
 Si uté papé necesita;

(pág. 22)

La ignorancia por parte del negro de los símbolos o productos de la política nacional puede ser otra prueba de su independencia de la vida complicada y principalmente urbana de la patria grande. Sirve para realzar esta distancia cultural el empleo de comparaciones tomadas de los reinos vegetal y animal, que subrayan su conocimiento del mundo natural y su educación en él. No es que el negro campestre sea tonto o bruto sino que es de un mundo distinto que requiere otra clase de sabiduría, otras artes y mañas, otra *encia*. La gente pobre de la tierra costeña no es falta de honradez sino gente práctica, astuta, un poco ingenua y, sin duda, acostumbrada a aprovechar las oportunidades que le presenta la vida para satisfacer sus necesidades básicas. Luego, en la capital, en la ciudad, el hombre del campo no se adapta bien porque no puede dejar de ser quien es, no puede ser falso consigo mismo:

Yo será siempre er que soi
 Poc ma chajco que reciba [...]
 (pág. 23)

concluye el de *Epresión re mi amitá*. Este pequeño grito de afirmación personal, esta insistencia en la autenticidad humana descubre un va-

lor universal y, al mismo tiempo, una significación especial para el negro costeño, la cual llega a un cenit lírico en el poema *Arió*.

Ya hemos observado en poemas anteriores (*Canto der montará*, *Epre-sión re mi amitá*, *Serenata*) que la soledad y la tranquilidad de la patria chica mantienen al negro apartado de las luchas y las ambiciones que caracterizan a la patria grande y, al mismo tiempo, le permiten gozar plenamente de su libertad individual. Ahora, con *Arió*, entramos ni un nivel más subjetivo, más interior. El poema parece llevar una carga afectiva más fuerte. Siendo el último de los poemas que tocan con alguna consideración el tema de la patria, y por situarse el cantor del poema no dentro de su patria chica sino fuera y lejos de ella, *Arió* logra comunicar con más fuerza emocional el amor que siente el negro por su tierra natal y los lazos hondos, misteriosos e invisibles que lo unen a ella inexorablemente. La añoranza por la tierra natal, la lejanía de las gentes, de las cosas, de la naturaleza que conoce y que han participado en la formación y la confirmación de su identidad, de su modo de ver el mundo y de su “yo” más íntimo, evocan en él recuerdos y paisajes tiernos, familiares, sensibles, que a su vez requieren una expresión más delicada.

Cansado ya de estar en esta otra región —a saber, la capital y sus alrededores— distinta en todo de la propia, el cantor siente la necesidad de volver a su ámbito natural y tiene deseos de marcharse:

Ya me voi re aquí eta tierra
A mi nativa morá;
No vive er peje richoso
Fuera ér má! [...]

(pág. 31)

Se da cuenta de que esta tierra no es el ambiente propicio a su manera de ser ni a su bienestar anímico. Tampoco es lugar para la apreciación de la plenitud y de la belleza naturales. Esto hace que las cosas cotidianas de su tierra, las que posiblemente hubiese dado por sentadas, se destaquen ahora con mayor nitidez, que las vea con ojos nuevos:

Siempre er sitio onde se nace
Tiene ciecta noverá; [...]
Yo no jallo la alegría
Lejo ér má.

Se despide con la conciencia y la confianza seguras del que vuelve a la fuente de su felicidad, del que va a encontrarse nuevamente con



las raíces prístinas de su identidad y de su vida. La región montañosa del interior carece de esa fuerza motriz, inconfundible e irremplazable; no tiene esa energía vital y luminosa que forma parte íntima y arraigada de su ser. Esa fuerza, esa energía que echa tanto de menos es el mar. El mar imprime a todas las cosas de su tierra un timbre único, un aspecto singular:

La *panela* re ete pueblo
Ej esauta a la re allá;
Pero a aquella la meccocho
L'aire ér má.

Mi paisanas son pacdita;
La re uté son colorá;
Ma re aquellaj en er pecho
Jierve er má.

Ete só vive anubláo
Re una etecna ejcurirá;
Aquer só bujca er epejo
Re la má.

Aquí er probe campesino
Vive en trite solerá,
Mui rijtante der que vive
Junto ar má.

Re eta tierra en lo playones
No se topa onde sejteá;
Hai un bojque mui tupío
Cecca ar má.

Aquí er ojo se fatiga
Re un ajperto contemplá; [...]
¡Cuánta e varia la hecmosura
Re la má! [...]

(págs. 31-32)

Así, el personaje poemático profesa su predilección por la patria chica no de manera directa sino a través de elementos y fenómenos autóctonos cuya esencia, guardada en la memoria y en el alma, manifiesta y da relieve a la influencia penetrante del mar. Aun cuando existen en ambas regiones los mismos fenómenos naturales (el sol), los mismos productos alimenticios (la *panela*) y la misma humanidad (la mujer, el campesino), la presencia dinámica e inmanente del mar

les infunde a los de allá cierto matiz, sabor o aire peculiar y conmovedor que ni se imita ni se olvida.

En fin, la región que abandona es demasiado estrecha, sombría y estática. El negro del monte, del río y de la costa se siente como apriionado o rodeado de lo lúgubre, lo monótono y lo melancólico. En cambio, en su propia tierra costeña, la proximidad del mar en toda su diversa extensión y grandeza le da la sensación de libertad de movimiento y de vida, y, por lo tanto, se le hincha su capacidad emotiva:

Ya me voi re aquí eta tierra
A mi nativa morá;
Er corazón e ma grande
Junto ar má! [...]

(pág. 32)⁶

Es como si la fuerza del mar le inundara el corazón con la magnitud y la profundidad de su misterio. No es cuestión simplemente de reflejar un estado de ánimo sino de inspirarlo, de abrir el corazón a todas las posibilidades de sentir y de amar. No es el estado anímico del hombre el que actúa sobre la naturaleza sino la naturaleza la que ejerce su poder edificante y ensanchador sobre el hombre. Junto al mar se siente más libre, más abierto, más comunicativo con la realidad circundante: al sol no lo estorban nubes oscuras; las mujeres exhiben una vitalidad, un dinamismo que surge desde lo profundo de su cuerpo, el aliento mismo de la vida.

⁶ Los últimos dos versos del *Arió* nos traen a las mientes la siguiente línea —precisamente también la última— de un conocido poema de Langston Hughes titulado *The Negro Speaks of Rivers*;

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.
My soul has grown deep like the rivers.

Aunque en este verso hay una relación o, mejor dicho, una comparación entre el alma y los ríos y no entre el corazón y el mar, no deja de llamarnos la atención la semejanza entre las dos imágenes. Hay otro poema del famoso poeta negro estadounidense que guarda un parecido verdaderamente extraordinario con la obra del poeta negro colombiano, y no solo en cuanto a imágenes se refiere, sino también en cuanto al tema (ya al partir del título), al tono y a los procedimientos estilísticos. Nos referimos a *Our Land* (Véase *The New Negro*, ed. Alain Locke, New York, Atheneum, 1968, pág. 144). No podemos detenernos aquí a hacer un análisis comparado de las dos composiciones. Bástenos señalar como elementos en común el anhelo por una tierra donde el sol brille sin estorbos y donde haya agua, una arboleda espesa y alegría.



El tema doméstico-familiar

Estrechamente vinculado con el tema de la patria chica que acabamos de examinar es el tema doméstico-familiar, introducido sutil y naturalmente en *Lo palomos*.

La pajita i la s'hoja pa la casa
 La cacga ér i la compone ella! [...]
 (pág. 12)

En otros poemas también es evidente una preocupación del hombre negro en establecer y mantener con su cónyuge un hogar seguro y feliz. En algunos casos no dejan de figurar los hijos, ya que son la encarnación del amor conyugal y otro ingrediente que aumenta la felicidad, la constancia y la seguridad domésticas. En fin, son la familia —la mujer y los hijos— y el rancho los elementos que constituyen el núcleo de la dicha del hombre. No le importa ni el poder político ni la acumulación de riquezas materiales porque, según declara el *montará*:

Eta vira solitaria
 Que aquí llevo,
 Con mi jembra i con mi s'hijo [...]
 (pág.17)

tiene todo lo que desea y necesita. Por lo tanto, está mal dispuesto para abandonar su rancho, símbolo de la estabilidad familiar y de la seguridad personal. Fuera de él —sea en el exterior, sea en otra región del país— no está feliz, no se siente alegre sino triste porque se encuentra ausente de los seres que más ama y porque añora el lugar que le permite mayor libertad, mayor expresión de su personalidad:

Ni pure un solo momento
 Hocgame re mi arbedrío! [...]
 (pág. 27)

exclama el *probe negro* de *Epresión re mi amitá* al acordarse de su permanencia en La Habana. Y a continuación confiesa:

Cuar eché re meno entonce
 Mi humirde rancho pajizo
 Jecho re la Magalena
 Sobre un arto! [...]
 (págs. 27-28)



Ha vuelto a descubrir que donde más a sus anchas se siente es en el pequeño rincón de su patria chica:

[...] en mi casa
 Con mi esposa i con mi s'hijo [...]
 (pág. 29).

Como antiguo esclavo y soldado, el negro conoce bien los peligros y las privaciones que puede sufrir de resultas de las guerras. Por consiguiente, en vez de ir a tierras lejanas para servir los intereses ajenos, prefiere quedarse en su rancho dedicándose a labores que a él le son de utilidad y que le proporcionan más satisfacción. Tal vida le permite aprovechar la riqueza natural y gozar de los placeres cotidianos sencillos como, por ejemplo, el que aprecia el cantor de la *Serenata*:

Yo poc mi pacte
 Cuando trabajo
 Como en mi casa, [...]
 Re nó-lo aguanto [...]
 (pág. 30)

Aunque a primera vista pueda parecer acto insignificante o baladí el de sentarse a la propia mesa con la familia, tiene mucha importancia en la vida del hombre negro costeño porque funda o refuerza las bases del hogar, lo cual, a su vez, le pone más contento y contribuye a fortalecer el sentimiento de arraigo, de estabilidad y de identidad del hombre.

Para el negro del monte o del río, que sabe que su vida está sujeta a las mismas fuerzas naturales que gobiernan la existencia de las demás criaturas, el hogar feliz, el vivir armoniosamente con la mujer es de valor trascendental. Tal como al palomo lo califica la devoción a la consorte, lo que más le importa al hombre negro, además de su libre albedrío, es *mi jembra amá* (*Epresión re mi amitá*, pág. 26).

Separarse de la mujer se ve como amenaza potencial contra la tranquilidad doméstica y la solidaridad del amor. (Por eso el boga ausente, bajo la influencia de la oscuridad nocturna que refleja su propio estado anímico, siente tan hondamente la ausencia de su negra amada: *Qué ejcura que etá la noche; / La noche qué ejcura etá; / Asina ejcura é la ausencia [...]* / *Bogá, bogá [...]*, pág. 15). En cambio, si la mujer, disgustada por alguna razón o por capricho, decide abandonar al hombre, este se pone sumamente aturdido y triste. En tal circunstancia se encuentra *un mozo der pueblo* a quien oímos dirigirle a su compañera, con voz suplicante, estas palabras:



—Negra re mi vira
A rónde vá?
Quérate en mi rancho,
No te queje má;
Mira que me afije
Tu infelicirá; [...]
(pág. 16)

La felicidad del hombre depende de la de su mujer. Si a él se le escapa la fuente de su alegría, se le derrumba el cimiento del hogar y, luego, la estabilidad de su vida.

Este aspecto del tema doméstico llega a una expresión más amplia en el poema *A mi morena* que vamos a tratar más adelante bajo el tema sentimental. Esta excelente composición elabora la angustia y la aflicción que padece un negro boga por quedarse privado del amor y del compañerismo de su *palomita juyilona*. Al irse ella, sintió que invadían el rancho la frialdad y la melancolía que acompañan la soledad:

Rurce encanto re mi vira,
Ven mi troja a calentá;
No me niegue re tu s'hojo
La lumbrosa clarirá;
Mira que en mi probe rancho
Reina trite solerá;
(pág. 35)

A pesar de la satisfacción y el orgullo de poseer una estancia rica en flores fragantes y bonitas, frutas sabrosas y otros deleites, el pobre boga reconoce que deriva menos placer de todo ello si su mujer no lo comparte con él:

Sólo farta tu presencia
Pa este cielo acabalá,
Que la richa e merio simple
Re una jembra sin la sá [...]
(pág. 36)

En fin, la presencia de la mujer del hombre negro es la que completa su vida doméstica, la que hace más agradables sus posesiones y que le da al hogar su valor último.

Otro aspecto importante del tema doméstico-familiar es el de la maternidad. Ya es evidente que la naturaleza, a causa de su presencia nutritiva, sirve de gran *alma mater*. Dada también la función importan-

te de la naturaleza como mejor maestra de la humanidad, no sorprende que sean los *probe alimales* los que utilice el poeta para demostrar algo de la ternura esencial de la madre. Así, la primera imagen de lo materno que vemos en el poemario se encuentra en la sexta estrofa del poema introito *Lo palomos: Ya etá con gïevo la paloma* [...] (pág. 12).

Además de esta alusión hay otras relacionadas específicamente con lo humano, que comunican o dan a entender el valor que tiene el amor materno dentro de la sensibilidad y la temática del poeta. En *A mi morena* la intensidad del pesar que sufre el boga cantor a causa de la huida de su mujer le recuerda el profundo dolor provocado por la ausencia definitiva de la autora de sus días. *La trite solerá* que reina en su rancho es

La mijmita que a la mucte
 Re mi maire idolatrá, [...]
 Re mi maire [...] Jél Rió mío;
 Me rán gana re llorá;
 (pág. 35)

Es tan doloroso el recuerdo de la madre desaparecida porque el amor materno es sin par, debido precisamente a la fidelidad y la constancia que lo caracterizan. A diferencia del otro amor, lo único que nos separa del amor de la madre es la muerte. Por eso afirma el cantor apenado su fe en lo ilimitado de este amor. Como sugieren estos versos aforísticos citados a continuación y expresados, entre sollozos, con una absoluta seguridad, no hay nada que iguale al amor de madre:

Que er amó re maire ej uno
 I máj grande que la má! [...]

Este amor único y tan seguro, el primero que conocemos al entrar en el mundo, es capaz de todo; no reconoce ni límites ni condiciones. Por eso, es la única cosa de la vida en la cual el cantor mantiene fe absoluta.

En el poema *Parábola* se declara nuevamente la fe en el amor materno — símbolo o, mejor dicho, encarnación del amor fijo, firme e incondicional. Aquí, para sostener sus afirmaciones, el cantor acude a la autoridad máxima de las Letras Sagradas

Que separan poc divesos
 A roj sére re la chujma,
 Ej a sabé: la amitá,
 I er anje que re la cuna
 En nuejtra esijtencia errama



Er licó re su tecnura [...]
(pág. 40)

Aunque en las líneas ya citadas la amistad se coloca al lado de la madre, en última instancia no puede parangonarse con ella, como confiesa en seguida el mismo cantor:

Maj en aquer arjertivo
Tengo mi trozos re rura, —
Pocque re mí jamá creo
Sino en cosas arsolutas;
No asina der *vecho maire*,
Que no hai pacte que no cubra [...]

En fin, es evidente que la madre ocupa un lugar singular e intachable dentro del sistema de valores que expone el poeta.

Por lo bueno que es en grado superlativo, el amor materno es inefable. Ninguna palabra logra expresar su esencia, o sea, la ternura, la compasión, la firmeza, la tolerancia y el sacrificio que encierra. Esta parece ser la idea que comunica el poeta en la penúltima composición del libro, *No rigo er nombre*. El título mismo insinúa una relación con lo sagrado y misterioso, algo como una veneración que el poeta rinde a la cualidad de ser madre. Esto es muy semejante al respeto profundo que los judíos guardan a Dios cuando no se atreven a pronunciar la voz secreta que lo nombra; por lo menos en voz alta, no. (Puede que esto sea una coincidencia fortuita, pero lo cierto es que Obeso conocía la Sagrada Escritura). No es una comparación forzada, ya que los versos siguientes implican cierta equiparación espiritual con el Creador por parte de la pata madre:

Pero re eta maravilla
No me vengo aquí a ocupá,
Sí der amó re la pata,
Re su aferto sin iguá [...]
Ete sé, re raza endina,
E poc su s'hijo capá,
Con Rió, si baja der cielo
A ete pantano, e peleá;
(pág. 43)

Y lo que dice de la pata no está limitado a esta criatura porque, como canta a continuación el cantor,

[...] eto e propio e tora jembra,
Que no e la patas nomá [...]

Pero son los últimos versos del poema los que más comprueban un enlace intencional entre el amor maternal y el Ser Supremo y que, por consiguiente, sugieren la naturaleza sagrada y misteriosa (por poco añadimos mística) de ese amor:

¡Oh! amó re maire i rivino
Quién te puriera epresá! [...]
(pág. 44)⁷

La madre protege y ama a sus hijos del mismo modo que Dios ama a sus hijos. Vale recordar también la posición venerable que ocupa la Virgen María —la Santa Madre— dentro de la Iglesia católica, apostólica, romana que, por ejercer tanto poder en la vida colombiana, no podía dejar de influir en el pensamiento de Obeso.

Para rematar estos párrafos sobre la maternidad como subtema del tema doméstico familiar, queremos mencionar el poema que se sitúa en segundo lugar dentro del orden de presentación. Nos referimos a *La oberiencia filia*, que lleva por subtítulo *Cuento a mi mae*.

Aquí ya no se opina sobre el amor materno ni se lo presenta en forma alegórica o simbólica sino que se observa vivo en carne humana.

La mayor parte del poema consiste en un diálogo inicial entre una madre y su hija —llegada ya a la edad del pavo (o chivateo)— sobre la conducta de esta con los hombres. Al saber cómo se ha portado con la hija cierto pretendiente, la madre le advierte a ella los peligros que corre al dejarse creer las palabras y las acciones amorosas del hombre. Contando con su propia sabiduría, adquirida a través de la experiencia (y quizás, también, de su propia madre), le da varios consejos concluyendo con esta advertencia:

Echa a tu fló, mi hijita, cuatro ñuro,
I no orvire jamá lo que te he richo [...]
(pág. 14)

Sin embargo, desatenta a los avisos motivados por el amor materno, la joven se entrega la mañana siguiente a la pasión irresistible del amor sentimental:

⁷ Esta misma idea la expresa Obeso en una poesía titulada apropiadamente *El amor maternal*. Se publicó cuatro años antes de los *Cantos populares* en *El Rocío*, Bogotá, 15 de septiembre de 1873, págs. 425-426.



Ar otro día, mui poc la mañana
 Jizo la chica un lío [...]
 Er só mui lejo la topó sin flore
 Entre lo tiernos brazo der peligro [...]

En fin, *La oberiencia filia* ofrece un ejemplo concreto del amor materno. Está presente en los consejos cariñosos y firmes de la madre que quiere proteger a la ingenua niña de un destino inminente. A pesar del dolor que sufrirá la madre por el acto de desobediencia, no hay peligro de que ella le retire el amor a la hija. Estará dispuesta siempre a recibir, perdonar y consolar a su hija. Después de todo, recuerda la señora,

[...] Re muchacha
 Me sucerió lo mimo [...]

La preocupación o la mención repetida del amor materno y de la madre en los *Cantos populares* de Obeso probablemente se origina en el cariño profundo y el apego fuerte del poeta para con su madre. Esto es convincentemente claro en varios poemas de Obeso anteriores y posteriores a los *Cantos populares*, en los cuales asoma de vez en cuando una alusión o una imagen de la madre o de la familia del poeta⁸. También escritos de sus amigos ofrecen testimonio de la intimidad filial de Obeso. Frente a las vanidades y a las cosas fugitivas del mundo y ante los desengaños que experimentó en el amor y en la vida en general, el amor de su madre, aun cuando ella quedaba lejos, le servía de consuelo y refugio seguro, ya que era casi lo único constante, efectivo y valedero con que podía contar.

⁸ Véanse, por ejemplo, *Fantasia*, en *El Rocío*, Bogotá, 18 de agosto de 1873, págs. 365-366; *Sotto voce*, en *La Patria*, Bogotá, año segundo, tomo tercero, 1879, pág. 225, y reproducido en *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1950, págs. 86-88; y *A mi madre* en *Parnaso Colombiano*, comp. Julio Áñez, I, Bogotá, Librería Colombiana, 1886, págs. 170-171, y originalmente en *Lucha de vida* (1882).



Portada de las *Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería*, vertidas al castellano por Candelario Obeso.

LÁMINA VII



SECUNDINO EL ZAPATERO

COMEDIA EN TRES ACTOS

ORIJINAL I EN VERSO

POR

C. OBESO.

1880.

BOGOTÁ.

IMPRENTA DE ZALAMEA

Portada de *Secundino el zapatero* (1880),
comedia original de Candelario Obeso

LÁMINA VIII



CAPÍTULO III

EL AMOR Y LA MUJER, LO SOCIAL Y LA RAZA, OTROS TEMAS DE LOS *CANTOS POPULARES*

El tema del amor sentimental y de la mujer

La oberiencia filia también puede servir de punto de arranque para una discusión del tema amoroso en los *Cantos populares* de Candelario Obeso. La conversación entre las dos mujeres, la madre vieja y la hija joven, ostenta una dramática tensión: es nada menos que la representación verbal del choque entre dos fuerzas vitales que, para la mente romántica, eran antagónicas. Es decir, se trata de una pugna sutil entre la razón (la sabiduría materna) y la emoción o el sentimiento (la imprudencia de la hija). Además —y esto es muy romántico también—, frente a la fuerte llamada del nuevo amor es inaudible e impotente la sabia voz de la experiencia materna, según la conclusión filosófica del poema:

En ninguna ocasión consejo e viejas
Má que en éta han servío [...]
Cuando pica er amó lo pecho joven
Se acaba la oberiencia re lo s'hijo! [...]
(pág. 14)

Se puede decir, entonces, que el amor sentimental engendra en los hijos la desobediencia y la rebeldía, obligándoles a no hacer caso de los avisos sagaces ni de las enseñanzas lógicas de la madre que desea proteger a su prole de los peligros de la vida. Como los polluelos de *Lo palomos*, los cuales, impulsados por una ley inmutable e inexorable,



abandonan el nido para aparearse y hacer su propia vida, los jóvenes humanos también responden a fuerzas naturales, irracionales e irresistibles que en lengua humana se denominan, a veces, amor. Al mismo tiempo este amor separa al hijo de la madre. Es un amor profano, mundano, a diferencia del materno que, según el cantor de *No rigo er nombre*, es divino. No es extraño, pues, que él mismo declare que

No hai un amó tan inmenso
 Como er amó materná;
 Solo en ér nunca se jalla
 Ninguna contrariará,
 Ni cosa apena que amacgue
 Ar prencipio ni jamá [...]
 (pág. 43)

En cambio, ese otro amor, o sea, entre un hombre y una mujer, está cargado de tristezas y desengaños. De veras, la imagen del amor sentimental y, específicamente, el de la mujer, que se percibe en la poesía de Obeso es de un amor evasivo, voluble, inseguro, doloroso y lleno de dificultades. Se nota que son realmente raros los momentos felices que goza la pareja humana. Más bien las relaciones se caracterizan generalmente por la duda, la desilusión y la frustración. Los amores se presentan, por la mayor parte, desde el punto de vista del hombre y se hallan casi siempre en una etapa o un estado incompleto, incumplido o de desunión. Puede tratarse de un estado o período de iniciación (*Diálogo picarejco*, *La oberiencia filia*, este con su presentimiento pesimista de engaño y ruina), de persecución y esperanza (*Er boga chaclatán*, *Lucha i conquijta*) o de separación angustiada, a veces, por razón del trabajo del hombre (*Canción der boga ausente*) u, otras, por los disgustos y caprichos de la mujer amada (*Cuento a mi ejposa*, *A mi morena*).

Con todo, es mediante el amor, mediante una vida con la mujer amada como el hombre espera y busca establecer la base de un hogar sólido, lo cual puede llegar a conferir a su existencia felicidad, seguridad y paz. Tal es el caso del que entona el *Canto der montará*. Mediante la vida solitaria que lleva *Con mi jembra y con mi s'hijo / Y mi perros* [...] (pág. 17), este hombre ha conseguido la paz y la dicha y no le falta nada. Por lo tanto, rehúsa cambiar su vida por la de los pueblos, generalmente considerados como centros de la cultura, de la sabiduría y de las grandes oportunidades.



El cantor de *Epresión re mi amitá* también se regocija por la vida tranquila y feliz que ha redescubierto al volver a establecerse *en mi casa / Con mi esposa y con mi s'hijo* [...] (pág. 29). Cuánto estima a su mujer, cuánto reconoce lo mucho que ella significa en su vida es evidente en los versos que siguen:

Re toro lo grande y bello
 Que er mundo encierra, no étimo
 Sino ros cosa, que son
 Mi jembra amá y mi arbedrío.
 Re aquella ni ar Paire Etecno
 Le riera un solo peacito;
 (pág. 26)

El poema ofrece, pues, otro testimonio de ... *cuánto é feliz la suecte / Der humirde campesino* que vive en armonía con su mujer.

En cambio, el boga, el hombre que gana la vida en el mar y en los ríos subiendo y bajando gente y mercancías, no ha podido realizar con la amada una vida estable y pacífica. Desgraciadamente, su oficio requiere que se ausente con frecuencia y por mucho tiempo de su mujer y del rancho que comparte con ella. La separación forzosa engendra en el hombre la tristeza, el resentimiento y la duda, sentimientos que son intensificados por la oscuridad y la soledad de la noche

Qué trite etá la noche,
 La noche qué trite etá
 No hai en er Cielo una etrella [...]
 Remá, remá.

La negra re mi arma mía,
 Mientra yo brego en la má,
 Bañaro en suró por ella,
 Qué hará? qué hará?
 (*Canción der boga ausente*, pág. 15)

La vida para el boga es bastante penosa. Es de lucha constante: el hombre lucha no solo para ganarse el pan diario sino también para alcanzar el amor y mantener la estabilidad y la felicidad del hogar, tan vulnerables por la ausencia. Por lo tanto, para ganar y mantener el amor de la mujer, el hombre tiene que servirse de su inteligencia, de sus habilidades, tanto como lo hace para realizar otras actividades fundamentales de la vida:



La jembras son como é toro
 Lo réta tierra ejgraciá;
 Con acte se saca er peje
 Der má, der má [...]

Con acte se abranda el jierro,
 Se roma la mapaná; [...]

Todas estas tareas requieren que el hombre negro sea listo, astuto, muy conocedor de cómo alcanzar su objeto. Si ha de superar las dificultades que le depara inexorablemente la vida

Cotante i ficme la penas;
 No hai má, no hai má! [...]

tiene que poner en uso los talentos o la sabiduría práctica que ha ganado a lo largo de la vida.

En las cuestiones amorosas, el hombre negro enamorado se sirve de los recursos propios para demostrar o, mejor dicho, para convencer a la mujer de la sinceridad de su interés y cariño. Son esos medios las palabras suaves y dulces, los halagos, los gestos tiernos y caballerosos, la ayuda atenta y cortés. El poema *La oberiencia filia*, tantas veces citado, ofrece un ejemplo muy claro del comportamiento galante del hombre que persigue a una mujer que le gusta. Aunque la hija se deja cazar por los halagos del hombre, la madre, mucho más perspicaz, no deja de reconocer el juego de este:

Fue asina siempre er hombre! [...] Re panela
 Se juntan er jocico,
 I a la pendeja como tú la engañan
 Pa llevála mansita ar precepicio [...]
 Mama [...] varai! [...] no embrome [...] Ese muchacho
 Tiene su labio limpio! [...]
 I si viene en mi junta, me arza en peso,
 Cuando mui barrialoso tá er camino [...]
 Esa son su artimaña [...] Re muchacha
 Me sucerió lo mimo [...]
 (págs. 13-14)

Un ejemplo directo de las artes y mañas que emplea el hombre al galantear a la mujer es el *Diálogo picarejco*, que presenta una conversación espontánea e intencionalmente ambigua entre una joven campesina y un hombre, que se encuentran en un camino. Interesante es ver cómo



este manipula el lenguaje para suscitar indirectamente asuntos o sugerencias delicadas. Interesa también notar cómo aquella recurre al saber popular (refranes, dichos) para rechazar o esquivar con gracia, astucia e igual sutileza las insinuaciones amorosas del hombre:

— Reme una fló e la que lleva
 Con tanta gacveza i maña [...]
 — Jamá roi lo que poseo,
 Pue quien sus cosa epirfarra,
 Rice un refrán mui sabío
 Que chifla en repué la iguana.
 — Ese refrán é embutero;
 La jembra que é re si ingrata
 Se quera con er pecao
 I con la manteca rancia.
 — Mejó pa mí; naire asina
 Tendrá que vecme a la cara.
 Tiene un precio má subío
 La manteca e puecco rancia,
 Cuando é pura, que la freca
 Regüerta con la godana [...]
 (pág. 45)

Así, el diálogo entablado se vuelve juego verbal entre los dos interlocutores, un juego de desafío y defensa que parece caracterizar la interacción casual, el encuentro imprevisto de un hombre costeño con su coterránea. El hombre aprovecha la ocasión no solo para comunicar a la mujer su interés sino también para medir a quien le ha llamado la atención. Asimismo, sin rechazar del todo las propuestas del hombre, la niña le avisa los riesgos que corre si insiste en acompañarla a su casa:

— Le arviecto que allá en mi rancho
 Tengo un perro poc compañía;
 Un perro que usa peinilla,
 Un perro de güena raza; [...]
 Conque si guta é vení
 Rece lo que má le plajca;
 En llegando le riré
 Si mi manteca tá rancia! [...]

Dentro de la tradición hispánica uno de los recursos más comunes y eficaces que utiliza el hombre para expresar a la amada su amor es la serenata. El enamorado galán va, generalmente de noche, a la casa



de la mujer y, de pie bajo su ventana, la entretiene con canciones románticas, a través de las cuales elogia la belleza y las demás virtudes de la dama. Este acontecimiento también le permite a él demostrar su destreza musical y verbal. La serenata es, entonces, una costumbre que cae dentro de la tradición europea del amor cortés.

Como indica el subtítulo, el poema *Er boga chaclatán* es una serenata. Sin embargo, difiere de la forma ordinaria o normal que acabamos de describir. Aquí, el personaje que canta, un boga locuaz y engreído, no elogia a la mujer a quien está cortejando sino que hace alarde de sus propias virtudes y habilidades. La aparente resistencia de la mujer actúa como un desafío al amor propio de él. Mediante una historia fantástica, el boga trata de convencerla de que posee poderes extraordinarios o mágicos con los que puede ganarle el amor si quiere:

Merejirda Rosale,
 La re Pinillo,
 Ricen que no cré en bruja
 Ni en maleficio; —
 Si se me pone,
 Jacé puero a la endina
 Que me enamoire!
 (pág. 18)

Además de sus potencias de seducción, el boga charlatán se jacta de sus proezas físicas: dice haber derribado a un hombre *Re solo un puño* y haber herido y matado [...] *en poco / Como rocíenlos!* [...] (pág. 19). Se arroga la distinción de poder cambiar el color de la piel y de los ojos, de haber estado cerca del *Paire Santo*, y de otros muchos talentos que enumera en la penúltima estrofa:

Sé jacé la culebra;
 Prorucí er cirro;
 Ar diablo con sé er diablo
 Yo le he venció; [...]
 Hablo ocho irioma,
 I con mí cencia puero
 Gorvecte zorra! [...]
 (pág. 20)

Alcanzar el amor no es fácil para el boga y sus coterráneos y se complica muchas veces por la manera de ser de la mujer. Ya que el

hombre no puede intuir o prever la actitud y la conducta de la mujer, esta es un enigma para él. Es el tema del eterno femenino. Ante los disgustos y el comportamiento extraño de la mujer, el hombre queda pasmado, confundido y triste. Tal parece ser la situación de ese joven cuya negra amada, desconsolada y quejosa, está para dejarlo:

— Negra re mi vira
A rónde vá?

Quérate en mi rancho,
No te queje má;
Mira que me aflije
Tu infelicirá; [...]
Oye mis arrullo
Palomita amá! [...]

— Mi palomo mío
Lo pecdí ya! [...]
Reja que lamente
Sucte tan fatá;
No te ré cuirao
Mi infelicirá;
Vecme no reseo
Re ninguno amá [...]
(*Cuento a mi ejposa*, pág. 16)

Lo pasajero del mal humor y de la decisión de la mujer de irse —... *A poquito e ná* ...— convence al que narra el *Cuento*, de que lo que tenía la mujer era poco importante y sin consecuencia:

Tuvo ciecta cosa
Como un sapo e hinchá! [...]

Por lo tanto, llega a la conclusión pesimista y ya ordinaria de que

Nunca en la mujeres
Fue efertivo ná;
Toro en ella ej humo,
Toro farserá!

La misma idea está en los poemas *A mi morena* y *Parábola*, que vamos a comentar en breve.

Como ya hemos visto, el oficio de boga lo obliga a estar ausente de su hogar y de su mujer. A su vez, la ausencia le hace dudar del amor, de la fidelidad de la mujer:



Tar vé por su zambo amao
 Doriente supirará,
 O tar vé ni me recueda [...]
 Llorá, Llorá!
 (pág. 15)

lamenta el de la *Canción der boga ausente*. Pero nos parece lógico que la separación también pueda originar en la mujer una reacción correlativa, de frustración y duda, que se manifiesta en las quejas, los arranques de melancolía y aun el abandono del rancho.

Cuando la determinación de irse de la mujer es firme, la vida amorosa del boga sufre cambios profundos, según confiesa el que canta el lindo romance titulado *A mi morena*. En este poema un boga, trabajando en su oficio y abrumado por la pesadumbre y la soledad ocasionadas por la huida de su mujer del rancho, se desahoga dirigiéndose a la amada ausente como si estuviese presente. En tales circunstancias el boga angustiado se esfuerza por ablandar el rigor de la cólera femenina acudiendo, con voz suplicante, a toda una variedad de recursos, como se puede apreciar en la estrofa inicial y en los primeros versos de la segunda:

Morena der arma mía,
 Preciosa fló re graná,
 No rejreñe mi supiros,
 Güérveme tu aferto a rá;
 Mira que re no me muero
 Re triteza i re pesá,
 Como muere entre su nío
 La paloma rejgraciá,
 A quien un cazaró aleve
 Le mató su prenda amá.

 Rurce encanto re mi vira,
 Ven mi troja a calentá;
 No me niegue re tu s'oyo
 La lumbrosa clarirá;
 Mira que en mi probe rancho
 Reina trite solerá;

(pág. 35)

Súplicas, voces lisonjeras y metafóricas, imágenes patéticas e incitantemente evocadoras, todas expresadas en un tono dulcemente



dolorido, son las artes de que se vale este hombre rústico y simple para recobrar el amor perdido.

En la tercera estrofa el desalentado boga enumera las delicias naturales y los manjares apetitosos para persuadir a la negra que vuelva con él. Parece ser un esfuerzo mayor, un intento desesperado cuya insistencia se percibe en la repetición (*en mi etancia*), la anáfora (*Tengo*) y el amontonamiento de sustantivos (*malibú, / Ajtromelia y azajá; / un grande nijperá, / Cocos, cirgüelo, naranjos, / Un no vijto plataná...*). Este esfuerzo mayor se debe en parte al temor que siente el hombre de haber espantado a la negra con un *lapsus linguae* demasiado pesimista, que no cabe entre las frases tranquilizadoras que pronuncia para calmar a la mujer (... *la richa é puro jumo / Tú lo sabe poc remáj!* ...).

Este exabrupto al final del estribillo de la estrofa anterior es como un ruido repentino y chillido que ahuyenta a la presa acechada, o una nota discordante que interrumpe la armonía del encanto tenue que trataba de echar a la amada fugitiva. Y, de veras, la imagen del rancho —con todos sus atractivos— que se evoca o se crea por el boga, no es solamente de un lugar ameno sino de un paraíso terrenal en el cual un Adán —el hombre primitivo— aguarda ansiosamente a su Eva para que el paraíso esté completo:

Sólo farta tu presencia
Pa este cielo acabalá,
Que la richa e merio simple
Re una jembra sin la sá [...]
(pág. 36),

concluye al final de la tercera estrofa.

Al mismo tiempo que el boga da rienda suelta a su tristeza lanzando ruegos y súplicas a su querida morena ausente, no puede dejar de decir de vez en cuando frases que encubren la frustración, la exasperación y el pesimismo que le afligen a causa de su situación insegura. Estos sentimientos, que son como el reverso del ensueño esperanzado y deseado que informa las estrofas, salen en los versos que sirven de estribillo a estas y que van introducidos siempre por el *Bogá, Fracico, bogá, [...]* y exteriorizan pensamientos pesimistas del boga basados en la realidad cotidiana que él vive y experimenta. Así, por ejemplo, los que siguen a la primera estrofa



Bogá, Fracico, bogá;
 Que aunque er llanto que tú errame
 No lo vengán a enjugá;
 Er arma que se eipeaza
 Necesita re llorá! [...]

(pág. 35)

parece que expresan cierta duda en cuanto al alivio del dolor del boga, además de un reconocimiento de su estado emocional lamentable. En cambio, los versos que acompañan la segunda estrofa recuerdan al boga lo difícil que es la vida y lo efímeros que son los momentos verdaderamente felices:

Bogá, Fracico, bogá;
 I no orvire que la vira
 Son pesare i nara máj;
 Que la richa é puro jumo
 Tú lo sabe poc remáj! [...]

El tono afirmativo que se extiende por la tercera estrofa —la cual significa un nuevo esfuerzo, más concentrado, de incitar a la morena a regresar— parece que se infunde al estribillo también. Ahora se afirma un consuelo; hay un aseguramiento de que se aliviarán las congojas del boga:

Bogá, Fracico, bogá,
 Pocque er llanto que tú errame
 Lo va Fracica a enjugá
 Con la pollera re pancho
 Que le voi a regalá!

(pág. 36)

En la cuarta y última estrofa se insinúa el posible motivo de la partida de la mujer: los celos y el mal trato por el hombre. Valiéndose de una voz cariñosa popular que llega a ser una acertada y enternecedora imagen, el boga le ruega nuevamente a la morena que vuelva a amarlo y le asegura que no cometerá jamás la ofensa que le enajenó su afecto:

Palomita juyilona,
 Ven arrulla en mi morá;
 Güérveme a queré que nunca
 Te gorveré a martratá,
 Pocque toi resuelto agora



A no gorverte a zelá,
 Ya que la mujere son [...]
 No rigo, Fracica, ná,
 Que la jíe no amacga tanto
 Como amacga la vecdá [...]

Aunque sea el hombre mismo el que tenga la culpa de tal situación lamentable, no deja de tener un gran pesimismo respecto del amor de las mujeres en general, o sea, respecto de su fidelidad y constancia. (Por poco dice un dislate otra vez: —*Ya que la mujere son [...]*— pero sabiamente se contiene evitando así cometer otro disparate). Por lo tanto, en último término, es a la mujer a quien se echa la culpa por las dificultades en las relaciones amorosas. El amor de la mujer es tachado de inestable y voluble, ya que se cree que la mujer misma se caracteriza por la volubilidad y la inconstancia. (Recuérdese el poema *Cuento a mi ejposa*, comentado más arriba). Todo esto ocasiona al hombre muchos problemas y pesares en su búsqueda de amor. Pero ya que el hombre no puede cambiar la naturaleza veleidosa de la mujer ni puede vivir sin su amor, no tiene más remedio que tolerarlo todo, como se queja el boga del poema:

No hai poré que a la gallina
 Arcance a morificá;
 Si quieren queré a roj gayo
 Tiene er macho que aguantá,
 I si encrepan er copete
 Necesario é suplicá; [...]
 Er hombre re amó tá enfecmo
 I sin gallina no hai ná! [...]

(págs. 36-37)

En fin, el hombre está en un grave problema: le es difícil vivir con la mujer, pero sería imposible vivir sin ella. Esta ambivalencia emocional está reflejada, creo, en la alternancia de estrofas y estribillos. En aquellas se expresa la esperanza, el ensueño (o la fantasía) del hombre respecto del comportamiento de la mujer; en cambio, los estribillos comunican la exasperación y la resignación, es decir, la realidad demasiado conocida del hombre.

Esta dualidad —lo ideal y lo real, el parecer y el ser— se revela igualmente en las dos metáforas principales que se aplican a la mujer. Nótese primero el uso frecuente que hace el hombre de la palabra *paloma* y, especialmente, de su forma diminutiva *palomita*, para referir-



se a su amada. (Se usa también en el poema *Cuento a mi esposa*). Además de servir como término de cariño enternecedor, esta voz sumamente poética parece encubrir un anhelo por parte del hombre de que la mujer sea como la hembra de los palomos, es decir, que ella tenga las cualidades que estas aves simbolizan: el amor constante, leal, eterno; la fidelidad; la paz. Ya el primer poema del libro, el cual se titula precisamente *Lo palomos*, implica que la hembra de la especie humana es innatamente muy diferente en su carácter y conducta a la de aquellas aves, que se conocen por su atenta ternura y constancia afectuosa:

En eta clase re alimales nunca
 No rá un visaje re macdá la jembra [...]

(pág. 11)

Gracias, al menos en parte, al temperamento apacible y firme de la paloma hembra, existen entre el macho y ella una comprensión natural y fácil y unas relaciones amorosas ideales.

Menos idílicas, en cambio, son las relaciones amorosas del hombre con la mujer, debido al carácter veleidoso e inconstante de ella. Esta idea la encierra la otra metáfora que emplea el boga respecto a la mujer: la gallina. A diferencia de la paloma, ave que sugiere nobleza, belleza y ternura, la gallina es una ave ordinaria que no se distingue por la fidelidad al macho. La imagen de la gallina se relaciona más con lo práctico y lo material de la vida que con lo estético y lo espiritual. No tiene la misma dignidad y firmeza ni inspira los mismos sentimientos cariñosos y delicados que la paloma. A la gallina le falta no solo la belleza y la gracia de aquella sino también su cantar dulce, suave y tierno: compáranse los arrullos de la una con el cloqueo de la otra. Sin embargo, al recurrir a la metáfora de la gallina, el hombre reconoce no solo el poder que la mujer ejerce en él, sino también lo imprescindible de la presencia tangible y funcional de la hembra. Por eso confiesa resignada y lacrimosamente:

Er hombre re amó tá enfecmo
 I sin gallina no hai ná! [...]

Termina el poema *A mi morena* con esta nota de resignación mezclada con pesimismo, de quien ha conocido el dolor de la desilusión del amor mujeril:

Bogá, Fracico, bogá,
 La mujer é caprichosa;

La mujer é resabiá,
 Naire puere aquí en er mundo
 Cambiale su naturá! [...]
 (pág. 37)

Estos últimos versos sugieren también que a la mujer posiblemente la mueve una fuerza superior no humana, algo que está fuera del mundo. Esta sugerencia se torna en afirmación explícita en el poema *Parábola*, donde el pesimismo y la desilusión del hombre ante la conducta de la mujer han llegado a tal extremo que se transforman en desconfianza total de lo femenino en general. Valiéndose de sus propias experiencias desilusionadas y de sus observaciones de la vida, el cantor, cuyas ilusiones de alcanzar la felicidad se frustraron todas, demuestra por qué ha llegado a la conclusión simple e inevitable de que

No hai que fiá der femenino [...]
 (pág. 39)

Señala con ingeniosidad que las cosas y los seres del género femenino se parecen a la mujer en cuanto engañosos, inconstantes, evasivos y enigmáticos. Tal, por ejemplo, es el caso de la iluminación lunar que

Agora noj tá alumbrando
 I luego a luego se anubra.

Si en el poema anterior (*A mi morena*) se da a entender la sospecha de que lo femenino está aliado con alguna fuerza inhumana, aquí se deja ver que está prendado de algo malévolo, oculto, siniestro, ya que la propia naturaleza le guarda al hombre sus secretos:

Jace roj año que leo
 En er libro e la natura,
 Gorviendo las noche ría,
 Pa sacá [...] cosa ninguna,
 Pocque ar tar mojtro lo engüerve
 Una pollera mui ejcura [...]

Y en unos versos posteriores el cantor confirma todo lo anterior:

Rigo pué que er serso en *ina*,
 (Eposa, culebra o mula,
 Firelirá, virtud, guerra)
 En la farda ar diablo ocurta.
 (pág. 40)



ACTO I.

ESCENA PRIMERA.

DON SECUNDINO, DOÑA MARTA.

DON SECUNDINO, paseándose.

Déjame obrar libremente ;
Tú no sabes de estas cosas ;
Si un tiempo fui negociante,
Hoy soy un hombre de nota ;
La triunfar en el Tolima,
En Santander i en la Costa
Seré Senador, seguro,
I luego.....

DOÑA MARTA.

Vuelve a tus hormas,
I déjate de sufragios
I de esta vida ostentosa.
De nuestra humilde fortuna
Nada nos queda.....

DON SECUNDINO.

No importa ;
I si eres fuerte en mistelas,
I..... hábil, mui hábil matrona ;
En asuntos de política
Debes coserte la boca.
Escúchame un solo instante
Con interés. Tú no ignoras
Que el doctor Triquilinero
De mucho prestigio goza,
Ni que el ilustre Braganza
Mi candidatura apoya
Porque.....

DOÑA MARTA.

Malgastas por ellos
Lo que no tienes..

DON SECUNDINO.

Tan bobo !

Tracy i Bentham en sus obras
Poder del saber ! Un tiempo
Fui un pobreton, pero ahora -
Jamás lo olvido. Hoy disfruto
Una posición hermosa.
I si el pueblo miserable
No fuera así... tan idiota ;
Si se lanzara a los bancos.....
Doi el banquete, no hai forma
Marta querida, es preciso
Que empeñes todas tus joyas.
Mañana será otro día.
Recuerda que de fregona
De la tienda de "El Vesubio"
Te has hecho una señorota.....
Anicetita, indudable !
Será de Facundo esposa.....
Tengo de verme en las cumbres !
Vete, no haya más demoras.....

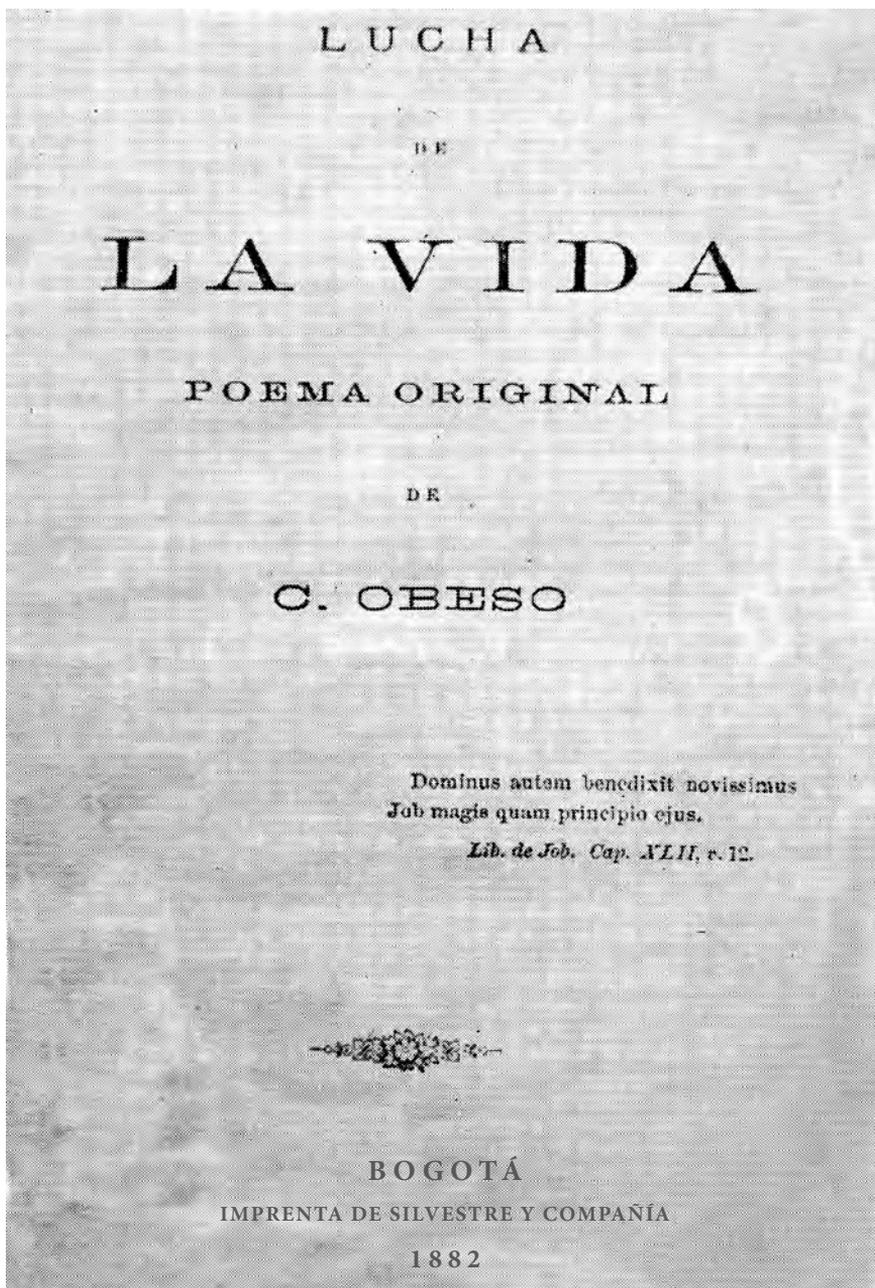
DOÑA MARTA.

Pero, hombre de Dios, recuerda
Que estamos en bancarota.
Sé debe un año de arriendos
De la casa, i doña Ambrosia
Te ha demandado. Mañana
Vendrá a reclamar *El Mosca*
Los alquileres vencidos
De estos muebles. La Victoria
Cobra el valor de la carne,
I lo del pan doña Eulogia.
¿ A dónde quieres que vamos
A parar ? Eh ! reflexiona.
En elecciones i en bailes
I frecuentes comilonas
Disipas lo que no ganas
Desde que en la batahola
De la política entraste
Para labrar tu deshonra.
En hacer que Anicetita
Se haya convertido en mona,
I se levante a las doce,
I charle como una loca,
Gastaste lo ménos, ménos

Página inicial del primer acto de *Secundino el zapatero* (1880).

LÁMINA IX





Portada de *Lucha de la vida* (1882), poema original de Candelario Obeso.

LÁMINA X



voluntad de la amada. Además de convencerle de la sinceridad y la grandeza de su amor, el hombre tiene que enfrentarse con otro gran obstáculo que se levanta entre él y la realización de su deseo: el miedo que le inspira a ella la negrura de su piel. Aprovechando sus propias artes o dotes poéticas —en este caso una original y acertada comparación—, le sugiere que mire más allá del color de la piel para descubrir lo más valioso y profundo:

Pocque me ve la cuti
 Re la coló e la tinta,
 Acaso cré que é negra
 Tamién er arma mía?
 En eso te equivoca;
 La piedras máj bonita,
 En er cacbón, a vece,
 Se jallan ejcondías! [...]
 (pág. 33)

Esta invitación a ir más allá de lo meramente superficial para conocer la verdadera esencia o el sentido oculto de las cosas es una idea clave del libro de Obeso. Se relaciona con

[...] la visión romántica del mundo externo [que] ofrece siempre algo que no dicen los meros colores y propiedades físicas de lo visible, un más allá suprasensible descubierto o puesto allí por la personalidad romántica [...]¹.

En Obeso, poeta de su época, esta visión romántica también se manifiesta, pero no para revelar verdades religiosas o metafísicas, sino para afirmar la humanidad del hombre negro, demasiadas veces calumniado, a causa de su piel negra, como ser maligno y bruto, como la encarnación del mal.

Se siente más en este poema que en los anteriores la distancia psicológica que separa al hombre enamorado de la mujer amada y perseguida, precisamente porque se percibe al mismo tiempo un acercamiento gradual entre ellos. Se supone que el negro está allí delante de la blanca derribando la barrera artificial, venciendo la resistencia de la amada con palabras halagadoras y tranquilizadoras:

¹ OSPINA, *El romanticismo*, pág. 160. Cfr. OBESO, *Lectura para tí*, Bogotá, Imprenta de Guarín y Compañía, 1878: *El mérito de un hombre está en su alma* (pág. 4).



En pecho como er tuyo
 No cabe la pecfria! [...]

 Ecúchame: si allegas
 A consolá mi cuita,
 Seráj a mi pesare
 La mié que necesitan.
 En cambio re tu aferto,
 Te juro poc mi vira,
 Que con mi pocte nunca
 Te causaré una hería [...]

El que canta guarda todavía la esperanza de tener éxito en su empresa amorosa. Con la amada no ha experimentado una intimidad desilusionante como la que conoce el boga de *A mi morena*, que se queja del amor de la mujer en general. La intimidad queda por establecerse, por lo cual el negro adopta una actitud optimista, positiva, caracterizada por el uso de frases que rebaten la altanería de la mujer: *en barde te remuejtra / A mi cariño artiva...* y *En eso te equivoca...*

No entran en este poema voces como *paloma*, *gallina* y *sal* —palabras plebeyas— que suele usar el boga y el hombre humilde del campo al referirse a la negra compañera. El enamorado se sirve de comparaciones menos usuales y más semejantes a las que suelen usar los poetas cultos. Es decir, son comparaciones creadas a base de flores cuyos colores se asocian con aspectos físicos de la mujer blanca:

Un beso re tu labios
 Re rosa i clavellina; —

Y a continuación insiste en usar una comparación vegetal para expresar la situación triste y lánguida de su propia vida:

Con ér aquí en mi pecho
 Florecerá máj linda
 La mata re mi suecte,
 Ya seca re aflijía! [...]

(pág. 34)

Las comparaciones, aunque tomadas del mundo natural también, son menos familiares, menos rústicas que, por ejemplo, las de *A mi morena*. Por lo mismo, el tono del poema, no obstante el habla negra popular, es algo distinto del de los demás poemas de tema amoroso.

Parece que el cantor toma en cuenta el que está tratando con una mujer de otro medio ambiente, de otra tradición cultural y de otra clase. El poema parece estar removido de la realidad costeña.

El boga de *A mi morena* trata de atraer a su negra por medio de los placeres y las riquezas naturales de su estancia. En cambio, el negro de *Lucha i conquijsa* intenta seducir a la blanca recurriendo más a lo bello imaginativo. Le crea una imagen que suaviza y embellece la yuxtaposición o la unión de lo negro y lo blanco, convirtiéndola en algo nuevo, delicado y atractivo para la mujer. Otra vez se vale de las flores, tradicionales en los asuntos amorosos por su belleza y fragancia:

Ar nacdo güeleroso
 ¿Qué fló le revaliza [...]

 Si engüerto en él se mira
 Un lazo bien lutroso
 Re mi coló [...] epresiva? [...]
 Tú te parece ar nacdo;
 Mi brazos son re endrina;
 Réjalos que a tu talle
 Se enrollen como cinta [...]

Flor, lazo lustroso, cinta: elementos que sugieren delicadeza, finura, suavidad, hermosura, brillo, lujo, y que son dignos o propios de una mujer de alta categoría. De esta manera el cantor negro logra que la mujer blanca deje de ver lo negro como algo repugnante; que para poder apreciar su verdadera belleza, lo mire de un modo distinto del usual. Lo negro junto a lo blanco lo complementa y aun llega a darle un toque nuevo a su belleza.

La belleza y la originalidad de la imagen, además del engatusar suave y repetido

— (Acéccate tranquila);

 (Acéccate i no tema ...) —,

más la paciencia del hombre indicada por los silencios (...), parece que tienen algo como un efecto hipnótico, encantador, que calma y tranquiliza a la blanca quitándole el miedo. Por medio de estas artimañas poéticas, el negro llega a vencer el temor y la resistencia de la blanca y logra realizar su esperanza:



¡Oh! gracia, gracia [...] agora
 Quérate siempre asina,
 I nunca re tu labio
 Se vaya esa sonrisa!

Así, el poema *Lucha i conquijta* refuerza la noción ya expuesta de que aun en el campo sentimental el hombre negro tiene que luchar con sus talentos y habilidades para alcanzar sus metas. Pero el amor interracial exige esfuerzos especiales que no requiere el amor intrarracial. Para demostrar que el hecho de ser negro y pobre no denota una falta de cualidades humanas estimables, el hombre negro ha tenido que revalorizar su *color expresivo*. De este modo consigue que la blanca no solamente lo acepte sino que se sienta contenta con él también. Así, el poema no solo afirma el sentido del dicho popular de que *las apariencias engañan*, sino que se hace también un rechazo del prejuicio racial, por el cual se asignan al negro varios atributos negativos.

El tema social y de la raza

Con esto llegamos a otro asunto que es el social y racial. De acuerdo con Emilio Carilla (véase su obra citada, II, págs. 30-32), preferimos tratar como una sola ambas cuestiones porque creemos que, con respecto al negro, son inseparables.

El problema que enfrenta el negro estriba no solo en su posición inferior dentro del orden socioeconómico que es, en parte, herencia de la época esclavista y que le niega oportunidades para superarse, sino que estriba también en la injusticia y la explotación que ha sufrido a causa de aquello y de su identidad racial que se ve como estigma de inferioridad, incultura e ignorancia. Por estas razones se mira al negro como el más apto para los trabajos arduos y serviles y se le relega a realizar tareas que se consideran indignas de los caballeros y las damas blancos. La poesía de Obeso presenta la reacción o, mejor dicho, el testimonio del negro ante la situación social, económica y racial que vive.

Son dos los poemas que plantean clara y directamente la cuestión. Al primero, *Serenata*, ya hemos tenido oportunidad de hacer referencia al hablar del tema de la patria y de la política (véanse págs. 88-89). Pero este romancillo no es solamente la declaración del negro campesino en pro de la vida serena y segura dentro de la patria chica y junto a la familia, sino que es también la oposición firme a ser

explotado como carne de cañón para realizar ambiciones políticas. Además, constituye un rechazo rotundo de los valores y modos de vivir de los poderosos, que no vacilan en hacer derramar la sangre patria para adelantar sus intereses personales:

Ricen que hai guerra
 Con lo cachacos,
 I a mí me chocan
 Los zamba-palo [...]
 Cuando lo goros
 Sí fuí sordao
 Pocque efendía
 Mi humirde rancho [...]
 Si acguno quiere
 Trepácese en arto,
 Buque ejcalera
 Por otro lao [...]

(pág. 30)

Para el negro, entonces, la guerra se justifica únicamente cuando es en defensa propia. Ya que este nuevo conflicto no le concierne, no tiene por qué arriesgar la vida tomando parte en él.

Siendo esclavo y quizás, posteriormente, siervo de los grandes terratenientes, el negro tenía que obedecer al amo y llevar a cabo sus deseos. Ahora que la esclavitud no existe y el negro es hombre libre, tiene el derecho, igual al de los demás ciudadanos, de ejercer su propia voluntad:

Ya pasó er tiempo
 Re loj eclavos;
 Somo hoi tan libre
 Como lo branco [...]

De resultas de su propia experiencia y de la de otros, el negro sabe que su participación en las cruentas contiendas civiles no le aprovecha, pues una vez terminadas, nadie se preocupa de los que tan valerosamente prestaron sus servicios valiosos a la causa:

Muchos conojco,
 Probe bardaos
 Que han muelto e jambre
 Rejpué re guapos [...]



Por consiguiente, vuelve a insistir en mantenerse apartado del conflicto y en no servir de escabel a nadie:

¿Quieren la guerra
 Con lo cachacos?
 Yo no me muevo
 Re aquí e mi rancho; [...]
 Si acguno intenta
 Subí a lo arto,
 Buque e jcalera,
 Poc otro lao! [...]

La *Canción der pejcaró*, poniendo al descubierto lo dura que es la vida del pobre frente a lo cómoda que es la del rico, es una protesta sutil y patética contra esta desigualdad inicua que permite al uno vivir bien casi sin esfuerzo mientras que al otro lo condena a trabajar incesantemente para tratar de satisfacer sus necesidades básicas. Para comunicar esta enseñanza tan profunda, triste y universal, el poeta aprovecha nuevamente un elemento de la naturaleza: la luna. La salida de la luna marca la partida del pescador a buscar alimento:

Ahí viene la luna, ahí viene
 Con su lumbré i clarirá;
 Ella viene i yo me voi
 A pejca [...]
 (pág. 38)

Parece que el movimiento cíclico de la luna —el eterno retorno— le hace pensar en otra constante de la vida: la situación penosa y lamentable del pobre:

Trite vira é la der probe,
 Cuando er rico goza en pá,
 Er probe en er monte sura
 O en la má.

Por otra parte, el resplandor del satélite —cuya dirección, vale notarse, es opuesta a la del pescador— le ilumina la mente para que vea con más claridad las grandes e injustas distinciones entre la suerte del pobre y la del rico:

Er rico poco se efuecza,
 I nunca le farta ná,

Toro lo tiene onde mora
 Poc remá.
 Er probe no eicansa nunca
 Pa porecse alimentá;
 Hoi carece de pejcao,
 Luégo e sá.

Aunque el pobre pescador ignora por qué existe esa tremenda desigualdad, ha sabido soportar con valor

Eta conrición tan dura
 I eigraciá! [...]

para no dejarse vencer por ella.

Pero la presencia de la luna no trae solamente revelaciones entristecedoras de las verdades desagradables de la vida. También encierra anuncios que dan esperanzas:

Ahí viene la luna, ahí viene
 A racme su clarirá; [...]
 Su lú consuela la penas
 Re mi amá! [...]

Es decir, la luna ofrece al pescador la iluminación necesaria para tener éxito en su oficio. La promesa de una buena pesca dará consuelo a la mujer del pescador, y la luz de la luna la acompañará mientras él esté ausente.

Otro aspecto importante de la cuestión racial tiene que ver con la actitud del negro respecto de su identidad étnica. Por las auto-denominaciones (*negro*, *zambo*) y referencias étnicas (*negra*, *morena*, *pacdita*, *branco*, *branca*) se nota no solo una conciencia racial que se da por sentada, sino también una aceptación plena de la identidad negra como algo positivo y natural. Es decir, no obstante el color, lo humilde de la ocupación y las penas que sufre, el hombre mantiene intactos su amor propio y su orgullo racial, patentes en la actitud del negro de *Serenata*, quien expresa firmemente su resistencia a la explotación político-socio-racial. Pero el amor propio y el orgullo de raza no se manifiestan generalmente de manera tan abierta y directa sino sutil e indirectamente, como en el poema *Epresión re mi amitá*, que se inicia con esta declaración:

Cuando soi un probe negro
 Sin má cencia que mi oficio,



No inoro quién merece
 Acgún repeto i cariño [...]
 (pág. 26)

El hecho, pues, de ser negro humilde e iletrado no significa la carencia de capacidades fundamentales como el poder reconocer o distinguir a las personas de altas calidades morales y espirituales. A la mujer, con ser negra campesina, tampoco le faltan virtudes semejantes y dignas de notarse según se puede apreciar en los versos siguientes:

Ojalá que arguna vé
 Le mire a uté entre lo mío,
 Verá bien cuanto mi negra
 Tiene trataimiento fino [...]
 (pág. 28)

De hecho, a través de todo el poemario se nota una insistencia constante en que los negros costeños poseen un gran repertorio de conocimientos y una ciencia no inferior a la que se adquiere mediante el estudio escolar. Se trata de conocimientos humanos elementales transmitidos por medio de la tradición oral y adquiridos por experiencia vital en medio de la naturaleza circundante. Constan no solamente, como acabamos de ver, de cualidades sencillas, que quizá se tiende a dar por supuestas en cualquier persona, sino también de las propias ocupaciones humildes de los bogas, pescadores y campesinos. Aunque son ocupaciones que probablemente no tienen en mucho los moradores urbanos de inclinación aristocrática, sí requieren destreza poco común y revelan habilidad singular. Recuérdense estos versos de la *Canción der boga ausente*:

Con acte se saca el peje
 Der má, der má! [...]
 Con acte se abranda er jierro,
 Se roma la mapaná [...]
 (pág. 15)

Los conocimientos de los negros abarcan otros campos de ciencia específica, incluso, como señala el cantor de *Epresión re mi amitá*, el de poder tratar las enfermedades que suelen acompañar sus trabajos:

Con acte i maña se cura [...]

Hata er mejmo romatijmo [...]

(pág. 28)²

Ya en la sección anterior dedicada al tema amoroso mostramos que el boga y sus coterráneos se valían de diversas artes y mañas para ganar y mantener el amor de la mujer. En el caso de *Er boga chaclatán* los medios que empleaba llegaban a la jactancia de la fuerza superhumana y el atribuirse poderes extraordinarios (mágico-míticos, diríamos) basados en sus conocimientos mágicos o de brujería. Aunque a primera vista parece que se trata no más que de alardes vacíos y palabrería vana y fanfarrona, no podemos menos de entrever en las afirmaciones del boga hablador algo más profundo y que se relaciona con un fenómeno humano general. Es decir, las habilidades y las hazañas que declara tener y haber ejecutado se parecen mucho a las de los que se llaman *chamán* o *hechicero* o, quizás, *curandero*.

El chamán y sus funciones en las sociedades primitivas han sido estudiados por varios antropólogos y sociólogos desde hace muchos años, con cuyas obras vamos a contar para apoyar nuestras aseveraciones.

Primero es preciso poner al descubierto algunas características generales del chamán para indicar las semejanzas que hay entre él y el boga del poema susodicho. I. M. Lewis ofrece esta útil definición:

The Tungus word *shaman* (pronounced *saman* among the adjacent Manchus) means literally ‘one who is excited, moved, or raised’ (and this, incidentally, is very similar to the connotations of other words in other languages employed to describe possession). More specifically, a shaman is a person of either sex who has mastered spirits and who at will can introduce them into his own body. Often, in fact, he permanently incarnates these spirits and can control their manifestations, going into controlled states of trance in appropriate circumstances. [...] It is in fact by his power over the spirits which he incarnates that the shaman is able to treat and control afflictions caused by pathogenic spirits in others³.

² Es muy probable que por el trabajo duro y el clima húmedo el boga y sus coterráneos fueran susceptibles a esta enfermedad dolorosa. Léase, por ejemplo, esta cita de la *María* de Jorge Isaacs: “Bibiano, padre de la núbil negra, que era un boga de poco más de cincuenta años, inutilizado ya por el reumatismo, resultado del oficio, salió a recibirme con el sombrero en la mano, y apoyado en un grueso bastón de chonta”. (4ª. ed., México, Editorial Porrúa, 1971, pág. 140).

³ I. M. Lewis, *Ecstatic Religion*, Middlesex, England, Penguin Books, 1971, pág. 51.



No estamos diciendo que nuestro boga inequívocamente reúna todas las condiciones para ser considerado verdadero chamán. Según sugiere el poema, tiene más que ver con la brujería que con el chamanismo (o la posesión espiritual) en sí. Sin embargo, como anota más abajo el autor recién citado, entre el chamanismo y la brujería no es posible hacer siempre una distinción clara:

In many cultures, witchcraft or sorcery (I am not distinguishing between these here) and malevolent spirit possession do occur together. [...] In addition, the very common association of witchcraft with spirit familiars, often of opposite sex to the possessed witch, is a rather obvious indication of the impossibility of regarding these mystical forces as necessarily mutually exclusive⁴.

Además, las actividades del chamán pueden abarcar una variedad de funciones:

[...] in primitive society the shaman combines in himself the offices of sorcerer, diviner, rainmaker, educator, prophet, priest, and king⁵.

Another function of the medicine man is that of healer⁶.

El que llega a chamán usualmente ha sufrido una experiencia traumática, que le señala como persona especial o que le hace sentirse así⁷. Si el boga no hubiera experimentado tal trauma antes, puede que sirva como tal la pelea que tiene el boga con la muchedumbre:

I ar mijmo punto
 Le jice besá er suelo
 Re sólo un puño! [...]
 Ar veclo así tendío,
 Se me botaron

⁴ LEWIS, pág. 119. Conviene notar también lo que dice al respecto OCTAVIO MARULANDA, *Folklore y cultura general*, Cali, Imprenta Departamental, 1973: “Desde el punto de vista etnológico el ‘brujo’ o el ‘hechicero’ fue el primer ‘sacerdote’ en la religión primitiva. A través de él actuaba la voluntad de los ‘dioses’, y él era depositario de fuerzas y poderes. Tomando este ángulo, dada la confusión de conceptos todavía prevaleciente, ‘brujo’, ‘curandero’, ‘hechicero’, ‘mago’, son palabras sinónimas. [...] Aunque teóricamente se puede hacer una distinción entre la magia moderna, por efecto de cierta depuración de conceptos, la brujería incluye todo el repertorio conocido de la ciencia secreta, empezando con la medicina y terminando con la comunicación ultraterrena. De allí su complejidad.” (págs. 208 y 210).

⁵ JOHN LEE MADDOX, *The Medicine Man*, New York, The Macmillan Company, 1923, pág. 132.

⁶ MADDOX, pág. 145.

⁷ LEWIS, págs. 37-38.

Toitico lo der baile
 Con jierro i palos [...]
 Yo paré seco,
 I jerí y maté en poco
 Como rocientos! [...]
 (pág. 19)

El poder físico extraordinario del boga y su escapatoria milagrosa se pueden interpretar como señas de una posesión espiritual o de nombramiento especial.

Para prepararse a estar en contacto con los que habitan el mundo espiritual, o sea, para inducir las alucinaciones, el chamán suele recurrir a varios métodos o estímulos, entre los cuales se cuentan el aislamiento, la oración, el ayuno y el consumo de drogas sacadas generalmente de las plantas⁸. El ejercicio de estos recursos coincide con las acciones que toma el boga charlatán después de su pelea en el baile:

Er fullero ér Arcarde
 Con una tucba
 Vinieron a cojecme;
 Ma poc foctuna
 Ya ocurto taba,
 Rezando, etrá una hojita
 Re lengua-e-vaca.
 Allí duré ejcondío
 Cecca e ros año,
 No comiendo otra cosas
 Que er güevo-e-gato.
 (pág. 19)

Varias son las habilidades o los talentos especiales propios del chamán y que parece compartir el boga. Según Mircea Eliade, el chamán “[...] can at will leave his material body and undertake mystical journeys anywhere in the cosmos”. (pág. 63). Es decir, mientras el chamán está en éxtasis, su espíritu logra abandonar el cuerpo para viajar a cualquier lugar. Por lo tanto, puede subir al cielo para conversar con Dios o bajar al infierno para luchar con el diablo. Esto debe ser el sentido que encubren estas afirmaciones del boga:

⁸ LEWIS, pág. 39; MADDOX, págs. 43-49. Véase también MIRCEA ELIADE, *The Yearning for Paradise in Primitive Tradición*, en *Myth and Mythmaking*, ed. Henry A. Murray, Boston, Beacon Press, 1969, págs. 61-75. Las referencias subsiguientes a este estudio aparecerán en el texto.



Oye: yo he táo
 Una vara rijtante
 Der Paire Santo! [...]

 Ar diablo con sé er diablo
 Yo lo he venció; [...]
 (pág. 20)

Un estudioso ha notado que entre algunos pueblos se creía que el chamán, debido a su sabiduría, tenía el poder de transformarse en animal y de cambiar su apariencia y la de otros⁹. Semejante poder reclama para sí el boga charlatán:

Con una ciecta yecba
 Me gorví negro [...]
 No etrañes ete cambio,
 Ni re ér te burles;
 Si quisiera tendría
 Lo s'oyo azule!

 I con mi cencia puero
 Gorvecte zorra! [...]

Otros poderes y habilidades, frecuentemente atribuidos al chamán y de los que participa el boga, incluyen el de controlar los animales silvestres y peligrosos y de descubrir los secretos de la naturaleza (*Sé jacé la culebra; / Prorucí er cirro*) junto con el de hablar varias lenguas, generalmente desconocidas por los legos (*Hablo ocho irioma*). (Véase ELIADE, págs. 63-64). Los conocimientos lingüísticos del chamán se relacionan con su habilidad para comunicarse con los animales mediante la imitación de sus sonidos y de su comportamiento; sobre todo, son los pájaros los que más intenta imitar. (pág. 63).

Esta aproximación particular a las aves es evidente en los poemas de Obeso. El hombre y la mujer se llaman el uno al otro *paloma* y *palomo*, respectivamente. Además, se comunican no tanto con palabras sino con arrullos, como lo hacen estas aves sagradas y simbólicas que sugieren un ideal, un anhelo de un estado perfecto y armonioso. Todo lo que hemos dicho hasta ahora apoya y forma parte de la visión feliz y segura del mundo costeño —el *Beatus ille*—, la cual, a

⁹ MADDOX, págs. 115, 117.



su vez, es un ansia o evocación inconsciente del paraíso perdido. En fin, las acciones del boga, como las del chamán, más la actitud del montaraz, reflejan un intento de recobrar algo del estado paradisíaco. Como explica ELIADE (págs. 64-65):

In one respect the animals are the bearers of a symbolism and mythology very significant for the religious life; to have contact with them, to speak their language, to become their friend and master means the possession of a spiritual life much more abundant than the simple life of an ordinary mortal. In another sense, and as viewed by primitive man, animals possess considerable prestige, inasmuch as they know the secrets of longevity and immortality. Thus, in returning to the condition of the animals, the shaman comes to share their secret knowledge and enjoys the fuller life which is theirs.

We should emphasise this fact: friendship with the animals and knowledge of their language represents a “paradisial” syndrome. *In illo tempore*, before the “fall”, such friendship was an integral part of the primordial situation. The shaman restores part of the “paradisial” situation of primordial man and he does this by recovering animal spontaneity (imitating animal behaviour) and speaking animal language (imitation of animal sounds).

Que el boga poseía conocimientos especiales análogos a los del chamán respecto de su papel de sanador y jefe religioso, dan testimonio dos escritores colombianos renombrados.

En su novela *María*, Jorge Isaacs nos pinta las actividades de los bogas del río Dagua, así:

Era inútil averiguar si Laureán y Gregorio eran curanderos, pues apenas hay boga que no lo sea y que no lleve consigo colmillos de muchas clases de víboras y contras para varias de ellas, entre las cuales figuran el guaco, los bejucos atajasangre, siempreviva, Zaragoza, y otras yerbas que no nombran y que conservan en colmillos de tigre y de caimán ahuecados.

A las dos de la tarde tomábamos dulce en un remanso, Laureán lo rehusó, y se internó en el bosque unos pasos para regresar trayendo unas hojas, que después de restregadas en un mate lleno de agua, hasta que el líquido se tiñó de verde, coló este en la copa de su sombrero y se lo tomó. Era zumo de *hoja bedionda*, único antídoto contra las fiebres, temibles en la costa y en aquellas riberas, que aceptan como eficaz los negros¹⁰.

¹⁰ ISAACS, *María*, págs. 139 y 141-142.



Hacia 1859, mientras bajaba por el río Magdalena con rumbo a Europa, el joven político y poeta José María Samper (1828-1888) pudo presenciar un rito fúnebre (novenario). Describe la escena así:

Al derredor de la hoguera estaban arrodilladas en confusión como cincuenta personas —hombres y mujeres, viejos y muchachos, habitantes del lugar y bogas—, y todos a un tiempo con una voz ronca y acompasada, pero excesivamente expresiva por su acento, cantaban un himno mortuario! [...] Era el *novenario* de un vecino que había muerto tres días antes, y cuyo cuerpo estaba sepultado a poca distancia de allí.

La canción era un conjunto de oraciones en verso, extravagantes, compuestas por los *bogas* y usadas siempre en todo novenario; [...] ¹¹.

Tal vez no se deba insistir mucho en la conexión entre el boga y el chamán. Después de todo, en el título del poema *Er boga chaclatán* no es insignificante el adjetivo *chaclatán*, en donde se describe una persona locuaz, gárrula y, sobre todo, insincera o falsa. Sin embargo, hay que recordar también que un charlatán se considera experto en medicinas populares; y si hay muchos que dudan de la eficacia de sus curaciones, no son pocos los que depositan en ellas mucha confianza¹².

¹¹ JOSÉ MARÍA SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa*, París, Imprenta de E. Thunot y C^a, 1962, pág. 13.

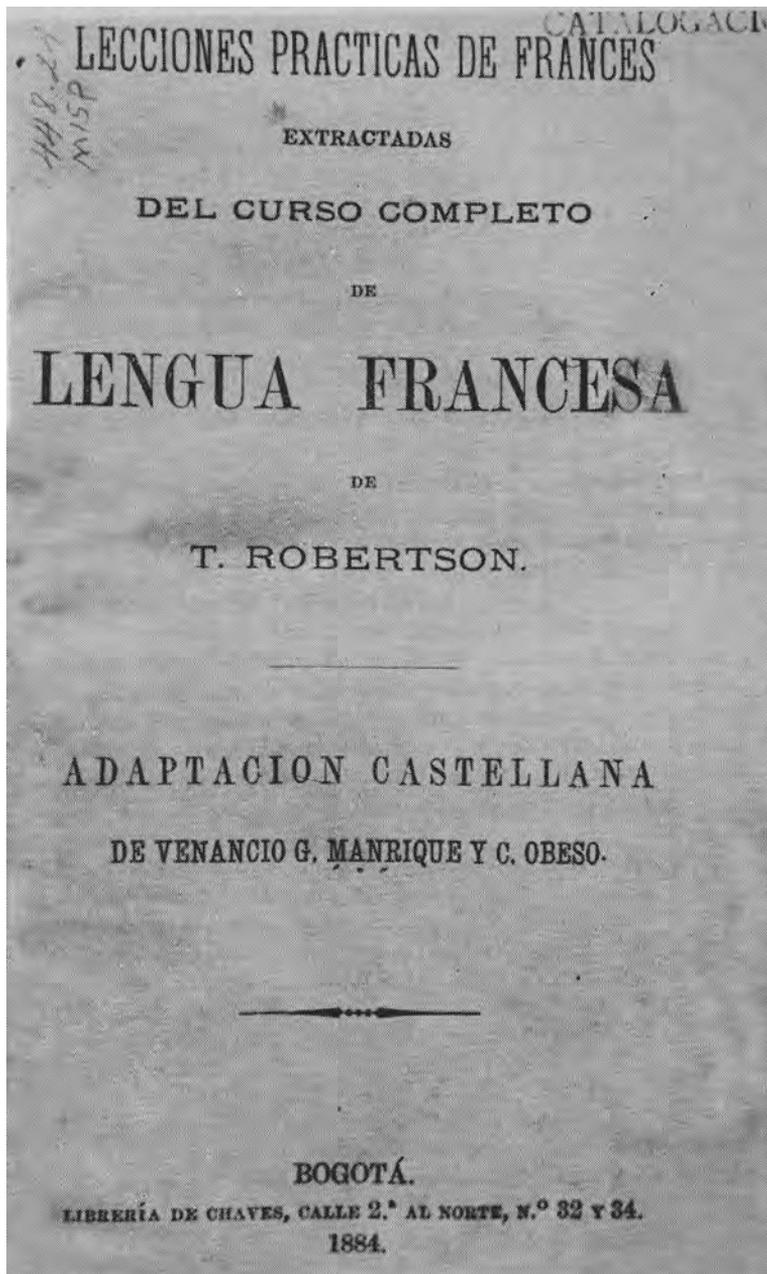
¹² Véanse ANTONIO JOSÉ RESTREPO, *El cancionero de Antioquia*, 4^a. ed., Medellín, Editorial Bédout, 1955, pág. 214, y MADDOX, págs. 50-51.



Portada del *Curso de lengua italiana* (1883),
adaptado al castellano por Candelario Obeso

LÁMINA XI





Portada de las *Lecciones prácticas de francés* (1884), adaptadas al castellano por Venancio González Manrique y Candelario Obeso



CAPÍTULO IV

VERSIFICACIÓN, LENGUAJE Y ESTILO DE LOS *CANTOS POPULARES*

La versificación y las formas estróficas empleadas por Obeso en sus *Cantos populares* manifiestan claramente la inspiración popular de la obra, armonizan al mismo tiempo con el fondo temático de las poesías y, en general, reflejan las ansias liberadoras del romanticismo.

Predomina en los *Cantos populares* el romance, de consabido origen popular, en su forma tradicional octosílaba y en sus variedades de romancillo, romance endecha y romance heroico. Por toda la obra se usa rima asonante, la cual *permite mayor holgura a la expresión y es rica en efectos de vaguedad lírica*¹. Como rima de las *formas primitivas* (LAPESA MELGAR, pág. 85) armoniza muy bien con las ideas principales del poemario.

Los versos que emplea Obeso incluyen el tetrasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo, el heptasílabo, el octosílabo y el endecasílabo. De ellos, tienen carácter completamente autónomo los de cinco, siete, ocho y once sílabas; es decir, se usan independientemente en una o más composiciones (nueve en total). Con excepción de dos versos pentasílabos, domina en todos los versos de *Cuento a mi esposa* el hexasílabo. Los otros seis poemas ofrecen una combinación regular del endecasílabo con el heptasílabo (*La oberiencia filiâ*); del heptasílabo con el pentasílabo (*Er boga chaclatán*); y del octosílabo con el tetrasílabo (*Canción der montarâ*,

¹ RAFAEL LAPESA MELGAR, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966, pág. 85.



Arió, Canción der pejcaró) o con el pentasílabo (*Canción der boga ausente*). En estos cuatro poemas funcionan los versos menores como pie quebrado.

Aunque, según la descripción de Carilla, sería difícil hablar, en lo tocante a los poemas de Obeso, de una polimetría —*rasgo inconfundible, típico de la métrica romántica*²—, no se puede negar la diversidad métrica de la obra, acorde con la variedad de asuntos y voces poemáticos y paralela a la riqueza natural de la realidad costeña que sobresale en los *Cantos populares*.

Junto con el enlace de los poemas mediante la repetición y subordinación de temas a lo largo del libro (véase cap. II, pág. 59, de este estudio), el empleo predominante del romance propiamente dicho o de alguna de sus modificaciones —en quince composiciones— también sirve para dar unidad a la obra. Seis caen dentro de la categoría del romance tradicional octosílabo: *Epropiación re uno córigos*, *Epresión re mi amitá*, *Parábola*, *No rigo er nombre*, *Diálogo picarejco* y *A mi morena*.

Esta última ofrece una ligera e interesante modificación: al final de cada estrofa hay cinco versos encabezados por el estribillo *Bogá, Fracico, bogá*; el verso octosílabo y la rima asonante quedan iguales. Es decir, después del verso estribillo prosigue en los otros cuatro versos el esquema métrico de la estrofa (a-b-c-b). Al mismo tiempo se nota un arreglo tipográfico distinto al del resto, que indica la desviación estrófica, y no solo estrófica, ya que el estribillo repetido sirve para arrancar al boga de su pesadumbre amorosa o para demostrar el arranque o el cambio de dirección de su pensamiento.

Como romances de pie quebrado se pueden clasificar los cuatro poemas que combinan el octosílabo con el tetrasílabo o con el pentasílabo³. El *Canto der montará* consiste en 28 versos continuos, de los cuales son octosílabos los impares y tetrasílabos los pares (8a-4b-8c-4b-8d-4b, etc.). En nueve y seis estrofas a cuatro, respectivamente, están distribuidos los versos del *Arió* y la *Canción der pejcaró*, que tienen un esquema semejante: tres versos octosílabos seguidos de un tetrasílabo con rima aguda continua en los pares (8a-8b-8c-4b). Por último, la célebre *Canción der boga ausente*, que consta de veinticuatro (24) versos, es igual a los dos últimos poemas en cuanto al uso de la

² EMILIO CARILLA, *El romanticismo en la América Hispánica*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1967, I, pág. 241. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.

³ No se puede aplicar a estos poemas la denominación *copla* porque la asonancia es continua o igual en todas las estrofas. Véase LAPESA MELGAR, pág. 106.



rima aguda y a la agrupación de los versos en estrofas (seis) de tres versos octosílabos y un pentasílabo (8a-8b-8c-5b).

Es notable que en estas tres composiciones se sienta la presencia del agua movida o corriente: el boga está remando en el mar; el pescador sale a pescar, y el costeño, desterrado en las alturas del interior, añora su tierra natal, de la que es rasgo fundamental el mar, cuya magia alcanza a todo. Otra cosa que estas composiciones tienen en común es el hecho de que los tres cantores están en el proceso de trasladarse de un lugar a otro. El verso de pie quebrado agudo ayuda mucho a expresar el dinamismo del mar y el movimiento por el agua. Como las acompasadas flexiones de los brazos del remador o como las riberas que reciben el impacto de las poderosas olas que se estrellan en la tierra, el pie quebrado interrumpe el fluir de los octosílabos, dándole al poema más vigor, más fuerza expresiva y previniendo la monotonía. En la *Canción der boga ausente* el uso del pentasílabo permite un pie quebrado de ritmo más lento que armoniza con el tono triste y la soledad del boga. Los versos cortos coinciden también con la acción de mover la embarcación, es decir, el ritmo imita el movimiento de la palanca del boga⁴.

Siendo *Serenata* romancillo de 32 pentasílabos, es el poema de verso autónomo más corto del libro. Esta brevedad y el estilo escueto y directo corresponden muy bien con la franqueza y la resistencia del cantor que se niega redondamente a luchar. Romancillo también y de igual número de versos es *Cuento a mi esposa*. A diferencia del anterior, está arreglado en cuatro estrofas de ocho versos cada una. Aquí, como ya hemos indicado (véase la pág. 119), todos los versos menos dos son hexasílabos. Durante el romanticismo no se cultivaba mucho el romancillo hexasílabo. Sin embargo, al manejarlo en su poema para satirizar el comportamiento y el carácter volubles de las mujeres, Obeso continuaba la tradición española de usar el romancillo hexasílabo *para tratar temas satíricos e incluso religiosos*⁵.

Estrechamente relacionado con el romancillo —si no es modalidad de este⁶— se halla el romance endecha de heptasílabos. En este verso está compuesto el poema *Lucha i conquijta*, de 48 versos segui-

⁴ TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, págs. 76-77.

⁵ RUDOLF BAEHR, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Editorial Gredos, 1973, pág. 221.

⁶ BAEHR, pág. 220.



dos. Ya que el romance endecha se usaba como vehículo del poema anacrónico, no es de extrañar que Obeso se apoderase de él para expresar los esfuerzos graciosos y delicados del negro enamorado de la blanca por persuadirla que acepte el amor que le ofrece.

El romance endecasílabo, llamado también romance heroico, lo emplea Obeso en el poema inicial *Lo palomos* y también, con alguna modificación, en el poema que ocupa el segundo lugar en el orden del libro, *La oberiencia filia*. Obeso arregla sus endecasílabos en cuartetos a través de los cuales, claro está, mantiene una rima asonante seguida. La modificación que hace en el segundo poema es substituir con un heptasílabo el segundo endecasílabo de la estrofa, de manera que el esquema métrico es así: A-b-C-B. En esto parece que Obeso imitaba al poeta español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien, según Navarro Tomás,

Al adoptar el cuarteto de endecasílabos y heptasílabos alternos en series uniformes de rima asonante, [...] introdujo una nueva modalidad de romance más flexible y menos grave que la heroica⁷.

El poeta sevillano había experimentado en sus *Rimas con toda clase de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos* (NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, pág. 341), incluso la que emplea Obeso en *La oberiencia filia*⁸. Si hay una influencia becqueriana en la poesía del poeta colombiano, es de mencionar también que Obeso anticipa al gran poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) en el uso de esta combinación métrica, lo cual nos parece importante porque Emilio Carilla ha advertido el predominio de esta misma estrofa en *Tabaré* (1888), la obra maestra del uruguayo:

El romance, que tanta difusión (y aceptación) tuvo entre los románticos, determinó, sin duda, felices resonancias métricas. Por lo menos, aparece como indudable este origen en la particular métrica que caracteriza al poema *Tabaré*, [...] en el que predomina la estrofa de cuatro versos —endecasílabos y heptasílabos— con la rima del romance. (CARILLA, I, págs. 255-256).

⁷ TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española; reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Américas Publishing Company, 1966, pág. 343. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.

⁸ Véanse las Rimas XXXII y LIV en GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rimas y Leyendas*, ed. Ildelfonso-Manuel Gil, Zaragoza, Editorial Ebro, 1971, págs. 56 y 66.



Además, anota el renombrado crítico argentino que el escritor y crítico español Juan Valera también había señalado un posible origen becqueriano de esta estrofa, y concluye:

Lo importante es que este metro se identifica [...] con lo esencial de la poesía de Zorrilla de San Martín (I, pág. 256).

Otra métrica de carácter popular y de poco uso entre los románticos hispanoamericanos⁹ es la seguidilla, aprovechada por Obeso para *Er boga chaclatán*. Nuestro poeta empleó la seguidilla compuesta, es decir, la de siete versos, que incluye, además de los cuatro versos alternos de heptasílabos y pentasílabos de la seguidilla simple (7a-5b-7c-5b), un estribillo o bordón de dos pentasílabos y un heptasílabo (5d-7e-5d). La unión de esta forma con el tema amoroso tratado con ligereza y no poco humor es un acierto feliz. La espontaneidad y la viveza del boga locuaz y su parodia jocosa y egoísta concuerdan muy bien con la seguidilla, ya que, como anota un estudioso de las letras hispánicas,

[...] es la canción típica de la improvisación, que raras veces crea algo nuevo, pero que con habilidad y prontitud transforma temas conocidos y repetidas veces cantados. Es la canción de la alegría y del buen humor, que ríe incluso cuando se queja, y que dice cosas a veces que sería mejor callar¹⁰.

Se ve que en los *Cantos populares* Obeso utiliza principalmente los versos de arte menor, es decir, de ocho o menos sílabas. De hecho, a partir del tercer poema (*Canción der boga ausente*) no aparece verso mayor de ocho sílabas. El uso de metros cortos infunde a los poemas un ritmo más ligero y vivo y un tono menos solemne que los que forma el verso largo. La verdad es que en los versos breves se percibe (o se comunica) algo de la sensación de movimiento (en el trabajo, en el viaje, en el andar), de espontaneidad (en el habla, en los sentimientos, en los actos) y de vitalidad que caracterizan la vida y el comportamiento de las gentes negras de la costa atlántica.

Igualmente breve es el número de poemas que integran el libro. Son dieciséis composiciones. Más de la mitad —diez— constan de menos de 50 versos mientras que las otras seis se extienden de 76, 80(2),

⁹ Véanse NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, pág. 389 y Bachr, pág. 254.

¹⁰ LUDWIG PFANDL, citado por RAMÓN ESQUERRA, *Vocabulario literario*, Barcelona, Editorial Apolo, 1938, pág. 280.



82, 84 a 114 versos. La brevedad en la métrica y en el libro en general refuerza y armoniza bien con la humildad y la sencillez engañosa del pueblo negro. Desde el primer poema, no obstante que en este se usa el endecasílabo, la brevedad se implica como cualidad esencial de la obra:

Siendo probe alimales lo palomos,
Se aprende en ello má que en la ¡'Ecuela;
Yo, poc lo meno, en su cocto libro
Eturio re la vira la maneras [...]

(pág. 11)

En verdad, el pueblo humilde y analfabeto suele expresarse de manera sucinta, modesta y enérgica y no grandilocuente y altisonante. La concisión y la franqueza frente a la ampulosidad y a la prolijidad son sellos distintivos de sus locuciones. Sin embargo, por ser de origen humilde, de extensión corta y de lenguaje plebeyo los *Cantos populares* de Obeso, no están exentos ni de pensamientos profundos ni de sentimientos delicados ni de belleza expresiva. Tal es la opinión del propio Obeso que en la *Advertencia* de su opúsculo observaba lo siguiente:

[...] en la poesía popular hai i hubo siempre, sin las ventajas filológicas, una sobra copiosa de delicado sentimiento i mucha inapreciable joya de imágenes bellísimas¹¹.

El lenguaje

En sus poesías Obeso se adhiere estrechamente al habla del pueblo de su tierra. Trata de captar y de comunicar la belleza, la espontaneidad, la sencillez —en fin, el espíritu— inherentes en el habla popular, mediante una fiel reproducción fonética de ella y una reelaboración de su contenido folklórico e imaginativo, que es como la savia del habla.

De las peculiaridades lingüísticas que caracterizan el habla de los personajes de los *Cantos populares*, varias son fenómenos bastante generalizados entre los habitantes del litoral atlántico, aunque tienden más a ser características de las clases obreras y campesinas que de

¹¹ *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Imprenta de Borda, 1877, pág. 8. La edición de la obra de Obeso, publicada por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia, incurrió en el grave error de escribir *filosóficas* en vez de *filológicas*. Véanse los *Cantos populares de mi tierra*, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950, pág. 13.



las capas altas y educadas¹². A esta habla *inculta* se la identifica con los grupos negroides, en cuyos ascendientes africanos se originó, debido a las adaptaciones y modificaciones fónicas que tuvieron que hacer al aprender a llevarse bien en una lengua que no les era familiar y que guardaba poca semejanza con las propias.

No fue Obeso, por cierto, el primer escritor colombiano que imitó en literatura el habla del negro. Ya en 1867, o sea diez años antes de la publicación de los *Cantos populares* del poeta momposino, Jorge Isaacs, que había vivido largos años en el Valle del Cauca durante la época esclavista, puso en boca de los negros bogas del río Dagua que aparecen en su idilio titulado *María*, esa manera típica de hablar:

Cortico (o sea Gregorio, que tal era su nombre de pila) bogaba cerca de nosotros refunfuñando a ratos la tonada de un bunde. El atlético cuerpo de Laurean se dibujaba como el perfil de un gigante sobre los últimos celajes de la luna ya casi invisible.

.....
—Toma un trago, Cortico, y entona esa canción triste —dije al boga enano.

—¡Jesús!, mi amo, ¿le parece triste? —y este continuó diciendo:

—Será que el sereno me ha dao carraspera; —y dirigiéndose a su compañero:

—Compae Laurián, el branco que se quiere despeja el pecho para que cantemo un baile alegrito.

—¡A probalo! —respondió el interpelado con voz ronca y sonora—; otro baile será que va a empezar en el oscuro. ¿Ya sabe?

—Po lo mesmo, señó¹³.

No obstante, a diferencia de los hombres y las mujeres cuyos cantos y diálogos informan la obra de Obeso, no son los negros de *María* los personajes centrales de la novela ni, por lo tanto, es su modo de hablar el que caracteriza y predomina en la obra. El uso de esta habla por Isaacs parece corresponder a su intento de pintar un cuadro realista y objetivo del paisaje selvático —del que formaban parte los bogas semidesnudos— que reflejase el estado anímico medroso (los temores, las ansiedades, la zozobra) del protagonista. Como señala Lydia de León Hazera:

¹² WILLIAM W. MEGENNEY, *El habla costeña de Colombia: un ejemplo de la influencia del substrato negroide*, en *Cuadernos americanos*, México, núm. 218, 1978, págs. 153-154: “[...] estos elementos lingüísticos se oyen en todos los niveles socioeconómicos del área en cuestión, aunque a veces tienden a desaparecer algo entre la gente más culta y más pendiente del uso correcto del idioma castellano”.

¹³ JORGE ISAACS, *María*, 4ª. ed., México, Editorial Porrúa, 1971, págs. 136-137.

La travesía del Dagua en canoa es motivada por el mismo anhelo del autor de reflejar la zozobra del protagonista¹⁴.

Ansioso de estar nuevamente al lado de la amada moribunda, Efraín no ve hospitalaria y tranquilizadora la región de los negros. Por el contrario, para él es un lugar lúgubre, tenebroso, amenazador y lleno de peligros y molestias (por ejemplo, las víboras y los mosquitos) que hacen intolerable e interminable el viaje. Además,

[...] en el viaje de retorno, se siente su desesperación por ser pasajero en una canoa llevada por los bogas. Parece que el destino de su amada ha pasado a otras manos¹⁵.

Aun la canción que entonan los bogas le parece a la sensibilidad y a los oídos del blanco forastero *salvaje y sentida*¹⁶.

También en otras obras en prosa de la época romántica se nota un esfuerzo por imitar las modalidades del habla de los negros, y con frecuencia es de la boca del boga de la que sale este lenguaje¹⁷. Sin embargo, nos parece que la poesía de Obeso les lleva la ventaja a todos. No se interesaba meramente en reproducir el habla del negro como detalle costumbrista sino que quería revalorizarla y poner al descubierto sus propiedades poéticas intrínsecas. Es decir, quiso dar homenaje al negro, a su lenguaje y a sus valores y talentos creadores y elevarlos a un nivel literario no menos estimable que el del español *castizo*.

Frente al lenguaje común y corriente de los blancos del interior adoptó Obeso como vehículo de su poesía el lenguaje de los negros humildes de la costa; y frente a este adoptó una actitud de respeto y una postura minuciosamente sistemática. Al respecto, las notas explicatorias en su *Advertencia* (págs. 7-8) revelan que era un observador agudo del habla popular y un artista concienzudo que se dedicaba a traducir a la imprenta, con toda su emoción humana, con toda su belleza poética y

¹⁴ LYDIA DE LEÓN HAZERA, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, pág. 36.

¹⁵ LEÓN HAZERA, pág. 36.

¹⁶ ISAACS, pág. 137.

¹⁷ Véanse, por ejemplo, la novela *Manuela* de EUGENIO DÍAZ (varias ediciones); MANUEL MARÍA MADIEDO, *El boga del Magdalena*, en *Museo de cuadros de costumbres*, Biblioteca de El Mosaico, Bogotá, impreso por Foción Mantilla, 1866, págs. 3-7; VÍCTOR HEIM (seud. de Antonio José Márquez), *El boga*, en *El Rocío*, Bogotá, 4 de noviembre de 1872, págs. 226-228; *Los dos amigos o Viaje al Magdalena*, en *El Rocío*, Bogotá, 20 de enero de 1873, págs. 26-32, y MANUEL POMBO, *Viaje de Medellín a Bogotá*, en *Obras inéditas de don Manuel Pombo*, Bogotá, Imprenta de *La Tribuna*, 1914, págs. 1-197.

con toda la autenticidad posible, lo esencial de la realidad lingüística de los negros de su tierra. Aunque es probable que la escritura de Obeso no represente esta realidad con la misma exactitud que los trabajos eruditos de los lingüistas modernos que disponen de los últimos recursos técnicos de la ciencia, es evidente que el poeta negro labraba con cuidado el lenguaje de sus poemas de acuerdo con lo que observaba, escuchaba y vivía. Hasta qué punto logró Obeso aproximar el lenguaje de sus *Cantos populares* al habla popular del pueblo negro costeño, quizás puede determinarse a través de los trabajos sobre el lenguaje de la costa atlántica que han realizado Adolfo Sundheim¹⁸, el padre Pedro María Revollo¹⁹ y, especialmente, Luis Flórez²⁰. Esta, sin embargo, no es cuestión cuya resolución nos incumbe en este estudio de análisis literario.

Creemos que el aislamiento geográfico en que vivían muchos negros durante la época de Obeso y el analfabetismo que los apartaba de las corrientes principales de la sociedad mayor culta y urbana, han ocasionado la conservación de hábitos lingüísticos que han perdurado hasta nuestros días. Luis Flórez, asiduo investigador colombiano que ha escudriñado el español de distintas regiones de su país, observaba ya en 1949:

Muchos de los fenómenos que se mencionan en [los *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso] [...] están vivos aún en el lenguaje campesino de Bolívar, pues el analfabetismo es todavía bastante considerable²¹.

Conviene mencionar algunos de estos fenómenos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos del habla costeña y que caracterizan la obra de Obeso. Los ejemplos que ponemos están tomados de ella.

1. El cerramiento o la abertura de vocales inacentuadas tanto de la inicial (p. ej. ensijto, enfnita, prencipio, vaterano, ejeura) como de la interior de palabra (precepicio, sacreficio).

¹⁸ ADOLFO SUNDHEIM, *Vocabulario costeño o Lexicografía de la región septentrional de la República de Colombia*, París, Librería Cervantes - Ediciones Hispano-francesas, 1922.

¹⁹ P. PEDRO MARÍA REVOLLO, *Costeñismos colombianos o Apuntamientos sobre el lenguaje costeño de Colombia*, Barranquilla, 1942.

²⁰ LUIS FLÓREZ, *Cuestiones del español hablado en Montería y Sincelejo*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo 5 (1949), págs. 124-162; *De la vida y el habla popular en la costa atlántica de Colombia*, en *Revista Colombiana de Folclore*, 2a. época, núm. 3 (1959), págs. 127-135; *Observaciones generales sobre la pronunciación del español en el departamento de Bolívar (Colombia)*, *ibid.*, núm. 5 (1960), págs. 155-160. Véase también su estudio sobre *El habla popular en la literatura colombiana*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo I (1945), págs. 318-361.

²¹ FLÓREZ, *Cuestiones del español*, pág. 127.



2. El debilitamiento o la pérdida de la *d* fricativa, especialmente en las terminaciones *-ado*, *-ada*, *-ido*, *-ida*, *-udo*, *-uda*, la cual da por resultado las nuevas terminaciones *-ao*, *-á*, *-ío*, *-ía*, *-úo*, *-úa*, amao, tao; amá, idolatrá; nació, garrío; hería, inmerecía; maúro; picúa, caprichúa. (Nótese que las palabras no siempre llevan signo de acentuación). El mismo fenómeno ocurre en las palabras ruéa, tó, lengua-e-vaca y huevo-e-gato.

Tal reducción es bastante común entre los grupos populares de Colombia y América. Antonio José Restrepo, en una nota de *El cancionero de Antioquia*, sugiere que esta reducción obedece a veces a un intento de dar vigor a las palabras:

Todos estos participios en *ado*, *ada* los abrevia el pueblo y aun mucha gente que no quiere ser tal, ya para ganar tiempo y evitar esfuerzo, ya por formar palabras más macizas, menos desmayadas y lánguidas. Es defecto andaluz, donde [en Andalucía] se comen esa terminación aun en los sustantivos²².

3. La pérdida de la *d* final de palabra (apócope), especialmente con las que terminan en *-dad* (p. ej. macdá, farserá, clarirá, uté). Oportuno es señalar aquí lo que dice Restrepo al respecto, ya que se refiere particularmente a la poesía popular:

El pueblo antioqueño no pronuncia la *d* final de todos esos vocablos en *dad*. Sigue en esto a los andaluces, de que fueron a la Montaña muchos y muy notables ejemplares.

Hay que tener en cuenta que se trata de versos cantables y que en el canto esas terminaciones en consonante se pierden casi siempre para recargar el acento y toda la fuerza de la voz en la vocal precedente. (*El cancionero de Antioquia*, pág. 113).

4. El trueque de *d* por *r* (por ejemplo, en decir, dueño y cada: recí, rueño, cara) no parece ser común hoy día en el habla costeña. Pero es posible que lo fuera hace años en Bolívar. “A un anciano campesino de color, nacido en Cartagena” oyó Flórez esa misma pronunciación (*Cuestiones de español*, pág. 130). Los *Cantos populares* de Obeso ofrecen muchos ejemplos de esta ocurrencia: irioma, vira, remerio, reseo, roncella, además de los citados (cara, ricen, rueño). Con frecuencia la *r* se usa en lugar de *d* o *k*: puero, arviecto, arjertivo.

²² ANTONIO JOSÉ RESTREPO, ed., *El cancionero de Antioquia*, 4ª. ed., 1929; repr.: Medellín, Editorial Bedout, 1955, pág. 127. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.



5. La aspiración de la *h* que produce un sonido que se representa por *j*: jembra, jace, jierro, jormiga, jié, jumo, juiga, azajá.
6. La aspiración o la supresión de la *s* final de sílaba o de palabra: bujca, ofujca, remaj, maj linda, trejiento, moquitos, sei volume, jamá, pué; conojco. La *s* final de sílaba que precede a una consonante con frecuencia se asimila a esta: juticia, cotilla, hitoria, guto, mimo, epecies, atucia.
7. La eliminación de la *r* final de palabra: poré, jacé, fló, amó, besa, bailá, má, pejcá, prorucí, vení. (Probablemente por analogía con este fenómeno se explica la pérdida de la *l* en estos vocablos: animá, naturá, generá).

La asimilación de la *r* final de sílaba ante consonante a la articulación de esta: pocque, puecco, gobiecno, tuezca, pecdí, ficme, cactilla, ábo, acte, cocto. Respecto a este fenómeno, Flórez hace la observación siguiente:

También entre hablantes más o menos incultos de nuestras costas y acaso más especialmente entre descendientes de negros importados, la *r* final de sílaba, ante consonante, se modifica más o menos y no pocas veces trata de asimilarse a esta. Un reflejo de dicha pronunciación quiere darnos Obeso [...]; solo que incurre, a nuestro juicio, en el error de representar invariablemente con *c* la mencionada *r*: [...] Un ligero análisis de estos casos en el habla de un costeño semiculto del Norte [del departamento de Bolívar] [...] nos indicó que en él dicha *r* se aproxima en mayor o menor grado a la forma de la consonante siguiente: *convé^dso*, *pó^kke*, *cé^kka*, *pá^ddíta*, *cojé^mme*, *pof* *foftuna* (de la preposición *por* obtuve las variantes *poh*, *pô*). (*El habla popular en la literatura colombiana*, págs. 344-345).

No pensamos disputar la opinión del erudito colombiano en cuanto a esta cuestión. Remitimos al lector a nuestra advertencia anterior (véase págs. 126-127). Sin embargo, creemos que sería injusto criticar severamente los esfuerzos de Obeso, ya que el poeta hacía algo virtualmente insólito. Estamos convencidos de que él estaba consciente de que realizaba una obra muy original. Era necesario que fuera consistente y que no se desviase demasiado para no correr el riesgo de confundir y fastidiar al lector público a quien quería convencer de la dignidad, la laboriosidad, la decencia —en una palabra, la humanidad— de los negros; o, lo que hubiera sido peor aún, para



no crear una caricatura del habla popular o una parodia del español castizo en vez de un dialecto legítimo²³.

No podemos dejar de señalar también que Flórez no disponía de una edición impresa de los *Cantos populares* y tuvo que consultar una copia a máquina del libro original y una selección en antología, fuentes que contenían errores o cambios y omisiones. Si esto no modera el análisis respecto a Obeso, al menos indica la necesidad de un examen lingüístico más comprensivo con base en la edición príncipe. Notamos, por ejemplo, en la página 11 de esta, la nota siguiente, la cual da otra prueba de la labor concienzuda de Obeso. Comentando la construcción *pó-onde* dice:

Po es lo mismo que *poc* i *por*. En este último caso la *r* final suena poco i ligada con la vocal que sigue.

En fin, puede que la diferencia principal entre lo que hace un autor y lo que hace otro para representar cierto sonido o fenómeno estribe en el signo que escojan.

8. La alteración de la *l* final de sílaba: tar vé, arcarde, arma, iguardá, en barde, sordao, orvire, humirde, pacmas, acmirón, macdá, meccocha.
9. La rapidez con que suelen hablar los de la costa produce muchas veces pérdida de un sonido al principio, en medio o al final de palabra (aféresis, síncope y apócope, respectivamente): tuve, tao, tá (estuve, estado, está), nagua (enaguas), ejgracia (desgracia), ejconsolá (desconsolada); Fracico, -a (Francisco, -a), itante (instante), cotante (constantes), setencia (sentencias); entonces (entonces), mientras (mientras), señó (señor), apena (apenas)²⁴.

En los *Cantos populares* de Obeso se encuentran irregularidades o excepciones respecto a los fenómenos que acabamos de mencionar. Tal vez puedan atribuirse a errores de imprenta o a descuido. Compárense, por ejemplo, estos versos repetidos tomados de *Serenata*:

²³ Cfr. FLÓREZ, *El habla popular en la literatura colombiana*, pág. 359: “Es digno de justa alabanza el interés de estos escritores por ajustarse en mayor o menor grado a la realidad del lenguaje popular, aunque no siempre cuenta ese esfuerzo con la aprobación del lector casticista e impaciente”.

²⁴ Según CARILLA, II, pág. 95, nota 20 y págs. 260-261, nota 47, *mientra* es una forma arcaica del adverbio y *entonce* es licencia. Sin embargo, la manera de hablar de los negros costeños imprime a estos vocablos una naturalidad tan convincente que es difícil, si no imposible, distinguir algún artificio. Cfr. JOSÉ MANUEL MARROQUÍN, *Retórica y poética*, 3ª. ed., Bogotá, Editorial Minerva, 1935, pág. 104, quien dice que ambas voces son licencias.



Si acguno quiere
 Trepacse en arto,
 Buque ejcalera
 Por otro lao; ...

 Si acguno intenta
 Subí a lo arto,
 Buque ejcalera,
 Poc otro lao! ...

(Nos llama la atención el uso de *Por* y *Poc* además de la adición de la coma en el penúltimo verso. En cambio, puede que las irregularidades obedezcan a un intento de variar el lenguaje, como lo hacen los mismos hablantes; o, lo que es más probable, puede que ocurran *cuando así lo requiere la elegancia en la frase o la estructura del verso* (OBESO, *Cantos populares*, pág. 7). Tal será la explicación tanto de la conservación de la consonante ($r = d$) en estos dos versos:

Tengo mi trozos re rura [...] (pág. 40)

Er aguaciente emborracha
 I la vanirar ofujca [...] (pág. 41)

como ahora la eliminación, ahora la conservación de la consonante ($r = d$) en la palabra *todos*:

Como a *toj loj'alimale* [...] (pág. 42)

Lo animales tienen *toros*
 Su remerio [...] (pág. 17)

Hay otros fenómenos del habla popular de la costa atlántica y de otras regiones de Colombia que se reflejan en los *Cantos populares* de Obeso. Hay, por ejemplo, casos de metátesis: *probe*, *nairre*, *orsevando* (observando), *trigues* (tigres). Ya a mediados del siglo diecinueve se observaba que este fenómeno era común entre las gentes que habitaban las orillas del río²⁵. También es notable la conservación de voces y

²⁵ En la *Peregrinación de Alpha*, 1853; reimp.: Bogotá, Editorial A B C, 1942. Biblioteca popular de cultura colombiana, vol. 9, un informe de sus viajes por el oriente de Colombia,



formas antiguas, entre las que se pueden citar las siguientes: *asina*, *manque*, *agora*, *cuasi*, *no embacante*, *vire* (vide), *la calor* (con género femenino). Flórez enumera varios arcaísmos que persisten en el habla popular de Antioquia²⁶. La presencia de algunos en los poemas de Obeso refuerza, a nuestro parecer, la autenticidad de los *Cantos populares*. En suma, parece que el uso del arcaísmo en la obra de Obeso obedece no a

[...] intentos casticistas, deliberadamente literarios, sino a un fondo vivo de la propia lengua, particularizador de muchas regiones americanas. (CARILLA, I, págs. 192-193).

Conocidos el asunto y el punto de vista de los *Cantos populares de mi tierra*, nos parece muy propia la presencia en ellos de voces regionales referentes a la vida y a las actividades cotidianas de los negros que viven y trabajan en los campos y los bosques de la costa y en las riberas del río Magdalena. Verdaderamente desde el principio hasta el fin de la obra se topa el lector con varios costeñismos, colombianismos y americanismos que reflejan el carácter regional de ella sin mermar en nada su alcance universal.

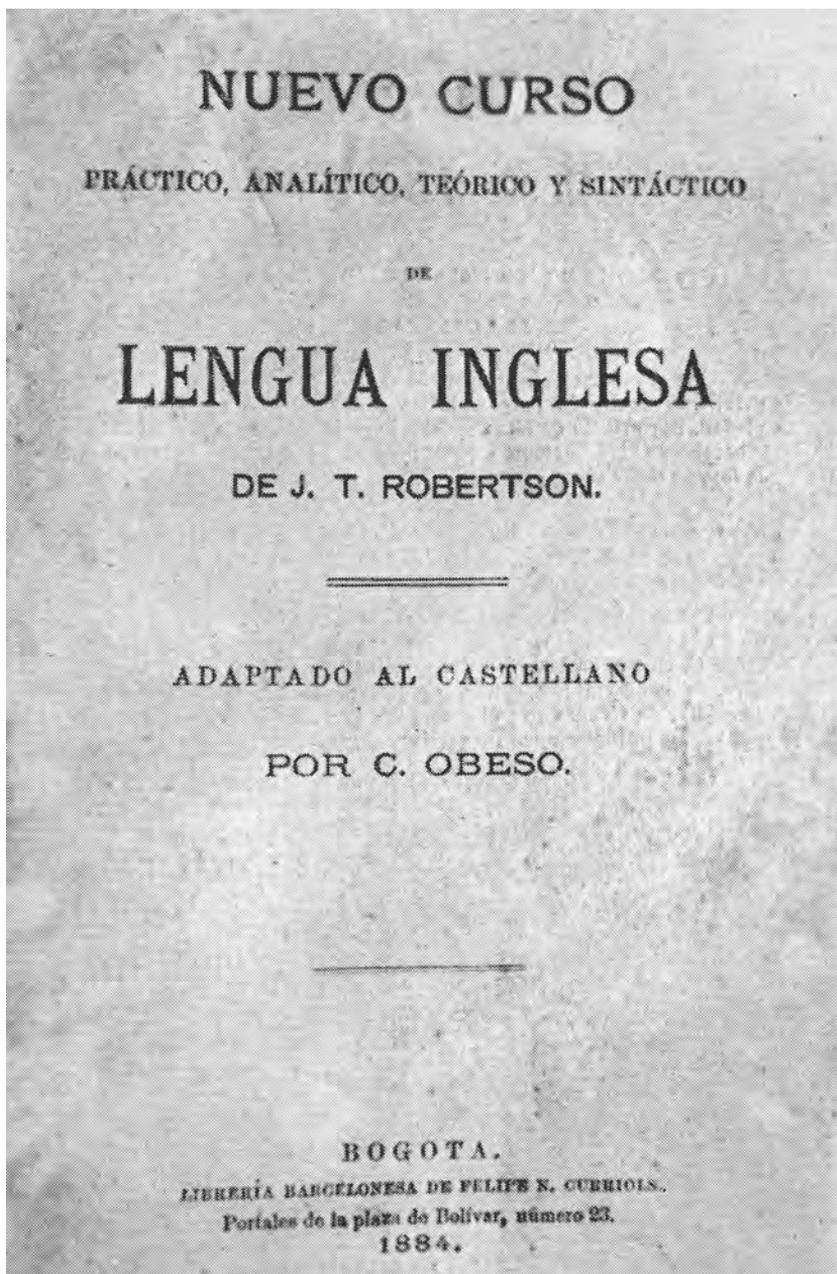
Algunas de estas voces tienen que ver con las faenas agrícolas (roza, troja, catabre, peinilla), los productos alimenticios y de placer (panela, guarapo, bollo, manteca, gordana, aguardiente, ron, tabaco), la vivienda (rancho, estancia, sucucho, horcón, troja) y el vestido (pollera, pancho).

Como es de esperarse, muchos —si no la mayoría— se refieren a la rica flora y fauna de Colombia. Del reino vegetal brotan varios árboles y arbustos, flores y frutas (pringamoza, astromelia, azahar, níspero, lirio, malibú, jazmín, clavellina, nardo, dividivi, huevo de gato, lengua de vaca, endrina, cirro, coco, caña, maíz, tabaco, plátano, ci-ruelo, naranjo, palma), que se encuentran en la tierra costeña y otras

Manuel Ancízar tomó nota de la metátesis en el habla popular. Al fijarse en las mujeres de la provincia ribereña de Ocaña, dice:

[...] traban una especie de conversación gutural indescifrable a causa de llevar tabacos con la candela dentro de la boca, y gesticulan como telégrafos, no curándose del mueble puesto en la cabeza. [...] Cuando por casualidad no llevan tabaco, el hablar es rápido, la voz un tanto nasal, y la pronunciación incorrecta por suprimir la *s*, tan silbada en las cordilleras, y por el trueque de letras peculiar a los moradores del litoral, accidentes al parecer triviales, pero que en realidad indican una modificación profunda en el organismo por virtud del clima (págs. 471-472).

²⁶ Véase LUIS FLÓREZ, *Habla y cultura popular en Antioquia; materiales para un estudio*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957, págs. 57 y 173-174.



Portada del las *Nuevo curso práctico, analítico, teórico y sintáctico de lengua inglesa* (1884), adaptado al castellano por Candelario Obeso

LÁMINA XIII





Facsímil del dibujo por Alberto Urdaneta publicado en el *Papel Periódico Ilustrado* (1884)



partes de Colombia y América. Del mundo animal vale mencionar la mapanare (mapaná), la iguana, la liza, el bocachico y la *picuda* (esta última usada por Obeso para denotar a una mujer esbelta y atractiva).

En general este léxico no estorba la lectura ni requiere definiciones, ya que facilita su comprensión el contexto en que aparece o ya es bastante conocido. Seguramente, no son tan esotéricos los vocablos regionales de los *Cantos populares* como los que abundan, por ejemplo, en la *Memoria científica sobre el cultivo del maíz en Antioquia* de Gregorio Gutiérrez González (1826-1872)²⁷. Los regionalismos que ofrecerían más dificultad al lector (mojocera, mochoroco, zambapalo, peinilla, por ejemplo) los explica Obeso brevemente o los destaca con letra bastardilla. En fin, los costeñismos, colombianismos y americanismos están bien distribuidos, surgen con espontaneidad y no pecan de recónditos. Su uso no es caprichoso ni excesivo. Esto se debe en parte a que la naturaleza no llega a predominar en los *Cantos populares* de Obeso como lo hace en alguna que otra obra romántica (véase CARILLA, II, pág. 15). Siempre es el hombre el centro de las poesías de Obeso, y no la naturaleza en cuanto tal.

Se debe también a que el poeta no intenta hacer un cuadro de costumbres ameno y lleno de color local como los de algunos escritores románticos que ofrecen algo así como un catálogo de cosas de la naturaleza. Mejor, como anota Carilla respecto de la importancia del paisaje en *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín; en el *Gonzalo de Opón*, de Julio Arboleda, y en el *Martín Fierro*, de José Hernández, en la obra de Obeso [...] *la naturaleza está —por supuesto, sentida, viva— al servicio de la anécdota o fusionada con el asunto* (I, pág. 14). Es decir, en los *Cantos populares* la vida del negro está íntimamente ligada con la naturaleza circundante. El hombre negro costeño, como el hombre bíblico del Edén, logra controlar la naturaleza viviendo en armonía con ella.

Así, la actitud de Obeso respecto de los regionalismos parece ser paralela a la de los románticos argentinos que, como señala Carilla,

[...] aspiran declaradamente [...] a conceder categoría literaria a los americanismos, sin que eso altere un pulso corriente de lengua culta, de ambición menos local. Americanismos, sí, pero como sello continental o regional; no como abrumadora característica (CARILLA, I, pág. 191).

²⁷ Se publicó esta obra por primera vez en 1866 en la revista *Restauración* de Medellín. Una transcripción de esta edición se encuentra en la *Revista de la Universidad de Antioquia*, XXIV, núms. 94-95 (octubre-diciembre, 1949), págs. 303-359.



El estilo en los «Cantos populares»

Al examinar la versificación y las formas estróficas tuvimos ocasión de mencionar dos características esenciales de las poesías de Obeso: la brevedad y la sencillez. Queremos ahora tratar estas cualidades dentro de nuestro estudio del estilo en la obra de Obeso.

Nos parece que el recurso estilístico que mejor transmite la idea de lo sencillo es la escasez de adjetivación ornamental. Los versos no se recargan con calificativos decorativos e innecesarios que retardan y agravan la fluidez. Esto, pues, hace patente y refuerza el tono sencillo, familiar y humilde, que está en consonancia con la situación y la actitud de los distintos personajes cuyos monólogos y diálogos componen los *Cantos populares*.

Esta desnudez de estilo es bastante notoria y muy eficaz en la *Serenata* y en la *Canción der pejaró*. (Estas poesías también participan de otro rasgo: en ninguna hay comparaciones o imágenes basadas en la naturaleza. De esto hablaremos más adelante). En la *Serenata*, recordamos, el cantor rechaza terminantemente que se le aproveche para intereses políticos ajenos. Tanto el verso breve como la expresión escueta y la puntuación afirman la resolución y el candor del negro.

¿Quieren la guerra
 Con lo cachacos?
 Yo no me muevo
 Re aquí e mi rancho; [...]
 Si alguno intenta
 Subí a lo arto,
 Buque ejcalera
 Poc otro lao! [...]

El poema contiene solo cinco adjetivos: *humirde*, *libre*, *probe*, *guapos* y *otro*. Este último se usa dos veces en el mismo modo adverbial y carece de fuerza calificadora. Claramente *libre* es predicado nominal y *guapos* tiene la misma función, por ser elíptico el verbo. Así, solamente los dos restantes van unidos directamente a sustantivos: *humirde* rancho y *probe* bardaos. A nuestro juicio, los adjetivos no califican o diferencian los sustantivos sino que los caracterizan genéricamente destacando una cualidad inherente. En fin, son, mejor dicho, epítetos que no cambian el sustantivo sino que le dan vigor expresivo. Se notará también que en estos dos ejemplos y en los que siguen el adjetivo está colocado delante del nombre, que es la posición usual del epíteto.

En la *Epresión re mi amitá* la palabra *humirde* se aplica en cuatro momentos, ostensiblemente para el mismo efecto:

[Riga] [...] Cómo el señó Presirente
Usa re humirde atavíos;

Cuar eché re meno entonce
Mi humirde rancho pajizo [...]

I cuanto e felí la suecte
Der humirde campesino.

Yo etuve, riye, en la Habana
Re pobre humirde marino [...]
(pág. 29)

En otros poemas la palabra *probe* parece que desempeña la misma función:

Siendo probe alimales lo palomos,
A la jente a sé jente noj enseñan [...]
(*Lo palomos*)

Yo, branco, lo tengo a uté,
Hoccón re mi probe vira.
(*Epropiciación re uno córigos*)

Cuando soi un probe negro,
Sin má cencia que mi oficio [...]
(*Epresión re mi amitá*)

Aquí er probe campesino
Vive en trite solerá [...]
(*Ariô*)

Mira que en mi probe rancho
Reina trite solerá [...]
(*A mi morena*)

Sin duda, estas palabras acentúan el carácter modesto, simple, no afectado de la vida del negro y, al mismo tiempo, llevan en sí una carga emocional muy sensible.

A menudo un adjetivo se usa como predicativo con un verbo intransitivo asimilado a copulativo. Esto produce una frase más enérgica y una expresión más concisa:



Como complemento predicativo, calificando al sujeto y modificando al verbo juntamente, equivale a descripciones condensadas y sirve para la rápida pintura de actitudes²⁸.

Sirvan de ejemplos los versos siguientes:

Tar vé por su zambo amao
Doriente supirará [...]
(*Canción der boga ausente*)

Allí duré ejcondío
Cecca e ros año [...]
(*Er boga chaclatán*)

..... Allí tranquilo
paso la vira otra güerta,
Que en mi rejtierra Rió quiso
Un colombiano eparacme
Que me trujiera a mis'hijo,
Re lo cuale i re mi eposa,
Si güervo a ausentacme endino
Sólo será poc la ofensa
Re lo jueros der partió [...]
Si hoi anda errante i sin patria [...]

Golívar, según me cuentan,
Tamién andó peregrino [...]
(*Epresión re mi amitá*)

No vive er peje richoso
Fuera er má! [...]

Ete só vive anublao
Re una etecna ejcurirá [...]
(*Arió*)

En barde te remuejtra
A mi cariño artiva [...]

Con ér aquí en mi pecho
Florecerá máj linda
La mata re mi suecte [...]
(*Lucha i conquijta.*)

Como muere entre su nío
La paloma rejgraciá [...]

²⁸ LAPESA MELGAR, pág. 48.



Mira que en mi probe rancho
 Reina trite solerá [...]
 (*A mi morena*)

I no embacgante, rejcazo
 Contemplo trite una a una [...]
 (*Parábola*)

En vista de la importancia de los temas (es decir, el mensaje o las lecciones) de los *Cantos populares*, es razonable que sean los verbos y los sustantivos las partes de la oración que llevan la mayor carga comunicativa. Frente al adjetivo y al adverbio que indican lo relativo y son accesorios de las partes principales, estas expresan la substancia o la esencia de un ser, de una idea, de un estado o de una acción. Hay en el poema *Parábola* unos versos que implican algo muy semejante y que apoyan nuestra aseveración. Al distinguir a la amistad y a la madre como los valores más estimables o fidedignos de la vida, el cantor-poeta agrega a modo de calificación:

Maj en aquer arjertivo
 Tengo mi trozos re rura,
 Pocque re mí jamá creo
 Sino en cosas arsolutas;
 No asina der *vecho maire*,
 Que no hai pacte que no cubra [...]
 (pág. 40)

Es decir, cuenta más con los sustantivos y los verbos que con los adjetivos para comunicar, sugerir o poner énfasis en las ideas, los conceptos, los estados. Cuidadosamente seleccionados y arreglados por su expresividad, contienen la virtud de evocar, de connotar y de amplificar; de despertar relaciones, asociaciones y evocaciones sin necesidad de recurrir al calificativo.

En cuanto a los verbos, hay que señalar que la mayoría están en voz activa, lo cual constituye otro elemento que concede a las poesías un tono conversacional y familiar mucho más natural y vivo. Ningún verbo se usa en voz pasiva, a menos que sea con el pronombre *se* y el verbo en tercera persona en activa (v. gr.: *Er palomo por ejemplo / Se topa en primer lugá [...]; Con acte se abranda el jierro, / Se roma la mapaná; [...]*). Así, el estilo se mantiene enérgico, personal y ligero, con la espontaneidad característica de la poesía popular.



Mediante el empleo de otros recursos poéticos como el hipérbaton, la antítesis, la ironía y la anáfora, logra Obeso crear una poesía concisa y sencilla, rica y vigorosa.

Un examen breve de la *Canción der pejcaró*, poema que usa varios verbos y sustantivos y solo tres adjetivos, servirá para ilustrar algunos aspectos estilísticos.

Los dos verbos (venir, ir) que se emplean en la primera estrofa dan a entender movimiento. También por tratarse de sujetos distintos (la luna, yo), se sugiere movimiento en dos direcciones contrarias. Así, desde el principio se establece un ligero contraste. No es caprichosa o casual la presencia de la luna. Es la naturaleza que anuncia al pescador la hora de salir y que le va a ayudar en su empresa. Además, la luna se asocia muchas veces con el misterio de la noche. Pero aquí también trae consigo luz, iluminación:

Ahí viene la luna, ahí viene
Con su lumbrre i clarirá;
Ella viene i yo me voi
A pejá [...]
(pág. 38)

El contraste entre la llegada de la luna y la ida del pescador más la iluminación lunar lo inclinan a pensar en otro contraste, tan verdadero y, aparentemente, tan inmutable como el primero. Se trata de las diferencias entre la vida del pobre y la del rico, un tema universal en la poesía popular:

Trite vira e la der probe,
Cuando er rico goza en pá,
Er probe en er monte sura
O en la má.

Mediante el adjetivo *trite* pone en primer plano una característica fundamental de la vida del pobre. La contraposición de la situación del pobre y la del rico toma forma en los versos segundo y tercero. La yuxtaposición de los verbos (gozar, sudar) más el quiasma que forman con las frases preposicionales (*en pá, en er monte, en er má*) sirven para intensificar el contraste. Ensanchan la antítesis las estrofas tercera y cuarta al elaborar las diferencias con una construcción casi paralela:

Er rico poco se efuecza,
I nunca le farta ná,



Toro lo tiene onde mora
 Poc remá.
 Er probe no eicanza nunca
 Pa porecse alimentá;
 Hoi carece de pejcao,
 Luégo e sá.

Hay equilibrio entre *poco se efuecza* y *no eicanza nunca*. Al mismo tiempo la extensión del último pensamiento hasta la segunda línea (encabalgamiento) parece que refleja o concreta la acción de no cesar que denota *no descansar nunca*. Una operación análoga ocurre con los últimos dos versos de la estrofa tercera. La carencia de puntuación entre los versos extiende la unidad sugiriendo la totalidad que caracteriza la vida del rico. En cambio, la falta de esfuerzo, de labor se comunica a través de la terminación del pensamiento en la línea. Esta misma terminación de frase concuerda con el agotamiento que se expresa en las últimas líneas de la cuarta estrofa. No se ignora tampoco la dolorosa ironía que existe aquí. El que trabaja sigue siendo pobre; el que apenas trabaja sigue siendo rico.

La continuidad de esta situación la implican las dos últimas estrofas. Después de cantar con aguda penetración irónica el que es su propio estado o drama personal, el pescador revela ante toda esta injusticia de la vida una actitud de resignada lucha y de tranquilidad estoica:

No sé yo la causa re eto,
 Yo no sé sino aguantá,
 Eta conrición tan dura
 I ejgraciá! [...]

Dado el ámbito natural de los negros (que habitan las riberas y las costas) y la fuerte influencia que ejerce sobre ellos en todos los aspectos de la vida, no es de extrañar que los símiles y las metáforas en los *Cantos populares* estén tomados de la naturaleza, la misma que conocía íntimamente el poeta por haber pasado sus años de formación rodeado de su exuberante flora y fauna. El uso de imágenes y metáforas naturales sirve también para afirmar y reflejar la idea fundamental introducida en *Lo palomos* de que la naturaleza es la mejor maestra del hombre. *La oberiencia filiá* ofrece ejemplos muy claros de esta compenetración de lo natural y lo humano. Cuando la madre aconseja a su hija que sea casta, que proteja su virginidad, no se lo dice de manera directa y vulgar ni con falso pudor. Más bien, apro-



vecha un elemento natural —la flor— que es un símbolo tradicional y que, a la vez, sugiere la fragilidad y la delicadeza del estado virginal. Escúchense nuevamente las palabras de la sabia mujer:

Echa a tu fló, mi hijita, cuatro ñuro,
I no orvire jamá lo que te he richo [...]

Así, Obeso, poeta del pueblo, logra tocar con gracia, fineza y hermosura poética un hecho simple de la vida que para otros pudiera ser acaso demasiado sensible o de mal gusto para la poesía. Lo hace sin recurrir a palabras groseras ni caer en circunloquios tímidos y confusos. El pueblo encuentra, como anota Jaime Exbrayat, *la manera de exteriorizar pensamientos atrevidos, cubriéndolos con la transparencia de graciosos eufemismos*²⁹.

El desenlace —la entrega o la desfloración de la joven— lo narra el poeta utilizando el mismo lenguaje metafórico y sencillo al cual agrega una nota de humor, realizada por un juego de palabras irónico (*cuatro ñuro / lío*):

Ar otro día, mui poc la mañana
Jizo la chica un lío [...]
Er só mui lejo la topó sin flore
Entre lo tiernos brazos der peligro [...]

En el *Diálogo picarejco* también se menciona la flor. Sin embargo, la posible alusión a lo sexual no es tan transparente, porque hay más de una flor y esta no se vuelve a mencionar.

— Arió niña. — Arió señó.
— Guta uté re mi compañá?
— No llevo miero; le roi
La má repetiras gracia [...]
— Reme una fló e la que lleva
Con tanta gacveza i maña [...]
— Jamá roi lo que poseo,
Pue quien sus cosa epirfarra,
Rice un refrán mui sabío
Que chifla en repué la iguana.

(pág. 45)

Aquí la flor es solamente el primero —y el más aislado o el menos desarrollado— de unos pocos elementos de valor metafórico que entran

²⁹ JAIME EXBRAYAT, *Del folklore sinuano y bolivarense*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 1, noviembre de 1947, pág. 56.



en la conversación. Sin embargo, al entrar más en el poema se nota que se ponen más precisos y más amplios sin perder su ingeniosa sutileza.

— Ese refrán é embutero;
 La jembra que e re si ingrata
 Se quera con er pecao
 I con la manteca rancia.
 — Mejó pa mí; naire asina
 Tendrá que vecme a la cara.
 Tiene un precio má subío
 La manteca e puecco rancia,
 Cuando é pura, que la freca
 Regüerta con la godana [...]

Ahora bien, se ve que la mención de la flor por el hombre sirve para entablar la serie de afirmaciones y contradicciones sentenciosas que crean un animado y divertido juego verbal. Las otras dos metáforas (manteca y gordana), tomadas de las prácticas culinarias del pueblo, no pueden ser más acertadas. Superfluo es indicar las cosas a que se refieren. Captan magníficamente ciertas propiedades de los términos sexuales metaforizados.

No obstante estos aciertos relacionados con la cocina, la fuente más propicia de las semejanzas y las metáforas sigue siendo la naturaleza. En las composiciones de asunto amoroso parece que son los elementos vegetales —flores y frutas, bejucos y matas— los de que se vale más el cantor-poeta para cantar los atractivos de la amada. Como ha anotado Emilio Lafuente y Alcántara en su prólogo al *Cancionero popular, colección escogida de seguidillas y coplas*:

Todo lo que la naturaleza produce de más grato y halagüeño a los sentidos se halla agotado en los cantares para describir las gracias de la amada³⁰.

Así, en *Lucha i conquijta* los labios de la mujer blanca a quien pretende el enamorado negro son *re rosa i clavellina*. Estos dos sustantivos evocan no solo el color blanqui-rosado de la boca de la mujer sino también otros aspectos sensoriales de interés: su dulce fragancia y su suavidad. La metáfora floral tiene la capacidad de despertar varios de nuestros sentidos. Por lo demás, los labios sensibles de la mujer, como las flores con sus gérmenes reproductivos, poseen el poder de regenerar la vida del amado doliente:

³⁰ 2ª. ed., Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865, I, págs. XXXIX-XI.



Seca mi llanto [...] Un beso
 Le baja a mi rejricha;

 Con ér aquí en mi pecho
 Florecerá máj linda
 La mata re mi suecte,
 Ya seca re aflijía! [...]

Y con esta nueva metáfora vegetal (la mata) el poeta logra crear una relación o suscitar una correspondencia entre el hombre y la mujer. A partir de esta relación se va a estrechar, de modo gradual y sutil, la distancia psicológica y física que separa a los dos personajes.

El próximo paso en el proceso de disminuir el espacio físico y sentimental entre el negro y la blanca, o sea, en la lucha de aquel por vencer los temores y los prejuicios de esta, ocurre en los versos siguientes:

¡Oh branca, [...] tú lo sabe [...]
 (Acéccate tranquila);
 Ar nacdo güeleroso
 ¿Qué fló le revaliza [...]
 (Acéccate i no tema [...])
 Si engüerto en ér se mira
 Un lazo bien lutroso
 Re mi coló [...] epresiva? [...]

El hombre, bajo la pasión ascendente del amor, le dice a la amada que se le aproxime sin miedo. El poner entre paréntesis la frase imperativa ayuda a moderarle el tono, quitándole la fuerza de un mandato directo. El negro quiere atraer a la recelosa sin alarmlarla ni ahuyentarla. Parece que las palabras se enuncian en voz baja (*sotto voce*) y suave. Por lo demás, el carácter incidental del paréntesis por poco hace que la petición del negro se convierta en una sugerencia subliminar que va a obrar en la subconciencia de la blanca.

A continuación de estos dos versos, vuelve el poeta a introducir, dentro de una oración interrogativa, la naturaleza vegetal, el nardo, una flor blanca o una planta de flores blancas y olorosas³¹. A primera vista (o, mejor dicho, lectura) la interrogación parece ser completa en una

³¹ Véase AUGUSTO MALARET, *Lexicón de fauna y flora*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961, pág. 332. También MARÍA MOLINER, *Diccionario del uso español*, Madrid, Edit. Gredos, 1967, II, pág. 490; y FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario general de americanismos*, México, 1942, III, pág. 325.



sola línea³². Sin embargo, el sentido total de la pregunta queda truncado por la interposición de una frase imperativa que, en su forma y sentido, es casi igual a la comentada anteriormente. Esta interrupción tiene el efecto de demorar o suspender el impacto de la segunda parte de la interrogación, la cual resulta ser una prótasis o cláusula condicional que completa y modifica mucho el sentido de la apódosis o cláusula principal. Sabemos que, en general, la apódosis completa el sentido que queda pendiente en la prótasis; sin embargo, gracias al orden de presentación de las dos cláusulas, esta es la que remata, cierra y aun altera un poco el sentido de la otra. Por consiguiente, en vez de ser el nardo incomparable en sí, su singularidad se liga con lo negro y depende de él:

Un lazo bien lutoro
Re mi coló [...] epresiva? [...]

Y lo negro se expresa de manera personal y afirmativa, gracias a la perífrasis y los dos adjetivos que embellecen y ennoblecen el color tradicionalmente desprestigiado.

En los versos siguientes el cantor-poeta da otro paso más personalizado, más humano, al comparar a la mujer blanca con la mencionada flor y al hacer correspondencia semejante, metafórica, entre el amante y la fruta negra del endrino, un ciruelo silvestre.

Tú te parece ar nardo;
Mi brazos son re endrina;
Réjalos que a tu talle
Se enrollen como cinta [...]

Mediante estas comparaciones vegetales se afirma la igualdad básica de los seres humanos, se aminoran las distinciones socio-raciales y se insinúa lo fácil, natural y bello que es la unión de seres de distintos colores. Aprovechando un fenómeno muy común entre algunas plantas —el enredarse una a otra— el cantor logra dar amplia expresión a su propio deseo de abrazar y amar a la dama, sin causarle ninguna ofensa o intranquilidad. Las plantas mantienen la realidad de la distinción de color, pero esa distinción al ser trasladada al reino

³² Efectivamente, en la edición de 1950 de los *Cantos populares* que hizo el gobierno colombiano, hay un signo de interrogación colocado inmediatamente detrás de la palabra *revaliza* y delante de los puntos suspensivos, el cual no se encuentra en la edición original de 1877. En nuestra opinión esta “corrección” o descuido cambia o estorba el efecto que buscaba el autor.



vegetal, pierde las connotaciones despectivas impuestas por la sociedad blanca mayor. Es decir, la diferencia de color ya no significa separación y alejamiento o injuria e incompatibilidad sino gravitación espontánea y enlace armonioso por el amor.

En realidad, las imágenes vegetales subrayan sutilmente lo blanco y lo negro para permitir que la mujer blanca vea su unión como un acto no solo muy natural sino también muy embellecedor. En fin, la obligan a mirar la realidad de modo no acostumbrado o, dicho con otras palabras, a mirar más allá de lo superficial y lo ordinario para descubrir en la profunda intimidad de la unión algo nuevo, sano y hermoso.

La comparación con la cinta no puede ser más acertada. Es un elemento que evoca la suavidad, el brillo y la finura lujosa de la seda (o del raso), tela que se asocia mucho con la envoltura de los regalos y con lo femenino en general. Tanto como la cinta enrollada a un ramillete de flores lo sostiene e intensifica su belleza, de igual modo los brazos del hombre, envueltos al talle de la mujer, van a servirle de apoyo y ensalzarán su belleza. Además, mediante la palabra *cinta*, el poeta renueva y reafirma la imagen original del nardo que se presentó anteriormente. Se coordina o se liga perfectamente con a voz *laxo* para hacer círculo completo con los versos anteriores y reforzar la idea de enlace y unión. Es como si recogiera en un todo conciso y bien ordenado los versos y las ideas que suscitan las imágenes de flores y frutas.

Todo ello parece conducir a los versos finales del poema, en los que el negro siente realizado su tan ansiado deseo:

¡Oh! gracia, gracia [...] agora
 Quérate siempre asina,
 I nunca re tu labio
 Se vaya esa sonrisa!

La exclamación —representación visual y aural de la conmoción física y anímica del hombre— denota el feliz clímax de un proceso lingüístico-imaginativo de persecución y lucha denodadas. El hábil empleo de varios elementos de comparación, especialmente del mundo vegetal, ayuda al pobre negro enamorado a obtener su conquista y apoya el éxito del poema como creación artística.

Finalmente, respecto del uso de las flores y las frutas en los poemas de asunto amoroso, hay que tomar nota de los versos que inician la célebre composición *A mi morena*:

Morena der arma mía,
Preciosa fló re graná
No rejreñe mi supiros,
Güérveme tu aferto a rá;

Las palabras del segundo verso constituyen tanto halago para la amada huída como expresión tierna del cariño que para ella guarda el triste boga.

A diferencia de algunos poetas negristas posteriores que cantaron a una negra o a una mulata, Obeso no emplea las frutas tropicales para hacer comparaciones con partes del cuerpo de la mujer. Tal recurso, denominado *fruit imagery* por G. R. Coulthard³³, es, según el mismo crítico, muy común en la literatura del Caribe. Se origina en la tradición lírica europea de comparar los atributos físicos de una mujer con las flores, y en el americanismo literario que efectuó una fusión de la naturaleza y la mujer locales. Sabido el destino de las frutas succulentas del trópico, parece cierta la afirmación de Coulthard de que esta *fruit imagery* revela *an attitude of frank sensuality*³⁴.

Como ya hemos visto, no existe tal sensualidad directa y abierta en la poesía de Obeso. Por el contrario (recuérdense *La oberiencia filia*, *Diálogo picarejco* y *Lucha i conqijta*), el poeta colombiano reviste las pocas referencias a lo sexual con términos indirectos y sutiles —verbigracia, metáforas florales o tradicionales y de la vida campestre, ambigüedades semánticas, vocablos sugerentes—. Así, en los versos iniciales de la segunda estrofa de *A mi morena*:

Rurce encanto re mi vira,
Ven mi troja a calentá;

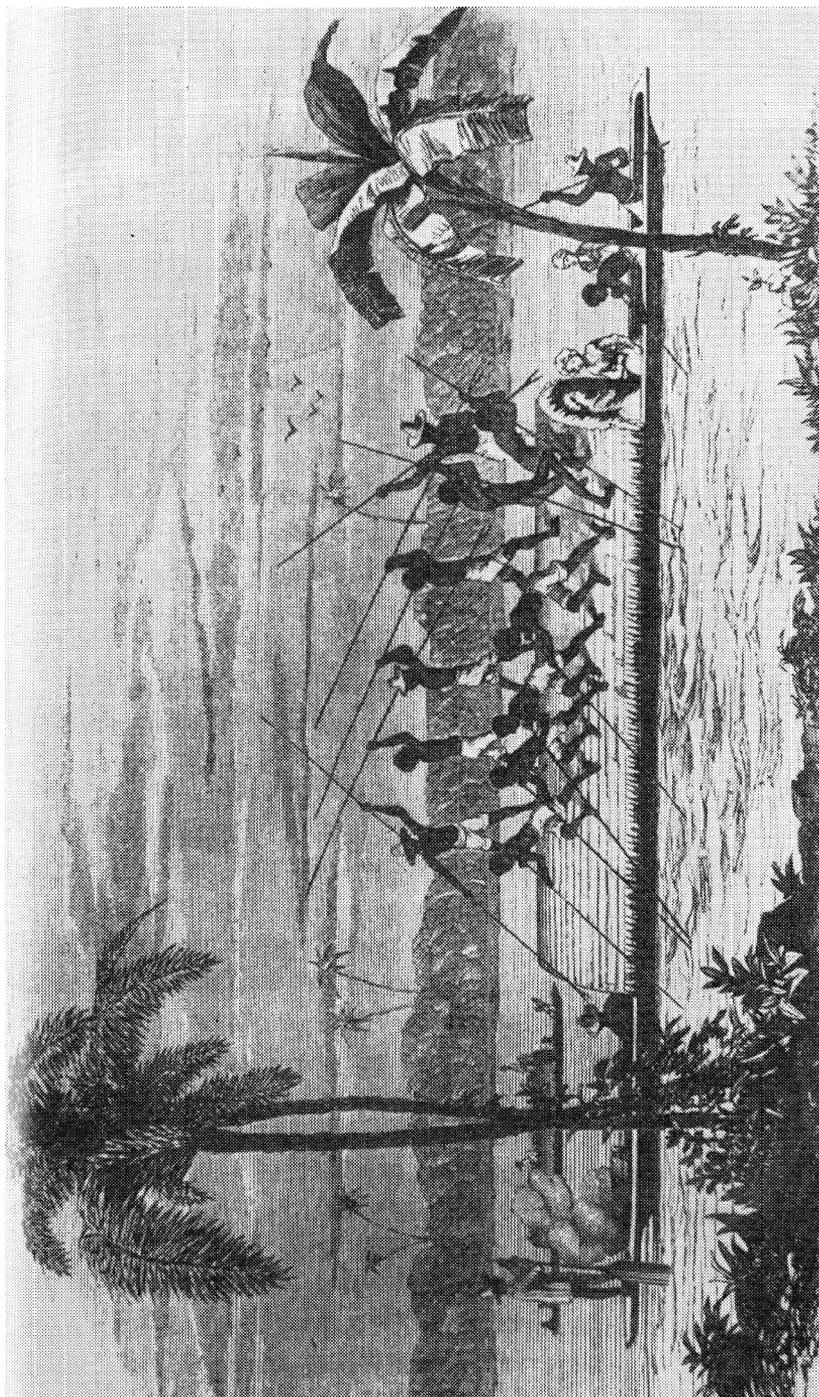
hay no solo una insinuación del enlace sexual sino también deseo del desconsolado boga de la mera presencia de la amada, de su caluroso contacto humano, para desvanecer de sí y de su rancho el sentimiento doloroso de estar frío, triste, vacío y solitario.

Las diversas flores y frutas que se enuncian en la tercera estrofa tampoco, a nuestro juicio, se relacionan con la sensualidad carnal que aparece en varios poemas negristas. Antes, evocan la plenitud paradisíaca del rancho del boga y de la tierra costeña en general; sirven de señuelo para atraer a la mujer fugitiva; y ponen énfasis en lo

³³ *Race and Colour in Caribbean Literature*, London, Oxford University Press, 1962, pág. 89.

³⁴ COULTHARD, págs. 89-90.





Reproducción facsimilar del dibujo "The champan" (El champan), publicado en el libro
New Granada: twenty months in the Andes (1857), por Isaac F. Holton





Facsímil del dibujo "Ivory-nut plant" con figura de un habitante del Valle del Magdalena, publicado en *New Granada: twenty months in the Andes* (1857), de Isaac F. Holton

LÁMINA XVI



imprescindible que es la presencia femenina en la vida del hombre³⁵. Junto a la flora lozana y variada que brota libremente hay muchos animales que, formando parte también del mundo de los negros costeños y ribereños, figuran prominentemente en los *Cantos populares*. El poema *Epropiación re uno córgos* se apoya en una gran cantidad de imágenes sacadas del reino animal y del vegetal. Para expresar concretamente la honda intimidad de su confianza con el amigo blanco, el cantor negro aprovecha sus observaciones y conocimientos de los seres y fenómenos de la naturaleza que ejemplifican el mismo grado de estrechez, apoyo y seguridad:

Cara sé tiene en er mundo,
 Apacte re la cotilla,
 Otro sé que poc má fuecte
 Ej er puntá re su vira.
 Tiene er bejuco der monte
 Siempre un ácbó a que se arrima;
 I ete palo tiene er suelo,
 I er suelo en ago se aficma;
 Yo, branco, lo tengo a uté;
 En uté la pena mías
 Jallaron siempre consuelo
 I pronta la melecina.

.....

 No arcanzo yo a comprendé
 Pocqué hai cosa tan asina;
 Pocqué la culebra matan;
 Pocqué la j'aveja pican;
 Ni pocqué la pringa-moza
 Raguñando ra raquiña
 I er marrano infoctunáo
 No arza der barro la vita;
 Yo no sé sino que toro
 Jalla en er mundo su arrima;
 Tiene la secpiente er monte;

³⁵ Compárese ANTONIO JOSÉ RESTREPO, ed., *El cancionero de Antioquia*: “En los *Cantos populares de mi tierra* del insigne vate negro Candelario Obeso, momposino, hay un poemita bellísimo, en que un enamorado costeño o ribereño, en todo caso calentano, le enumera a su amada negra todos los frutos y manjares que tiene en su rancho para obsequiarla si se va con él. [...] Ello es que en las ciudades de la costa y en todos esos lugares el pueblo come muy bien: buena carne de res, pescado excelente a tutiplén, panela, cazabe, ñame, yuca, plátano, etcétera” (pág. 268).



Flores i mié las avipa; [...]
 Yo, branco, lo tengo a uté,
 Hoccón re mi pobre vira.
 Conque re toro lo suyo,
 Que me guta i que me ra enviria,
 Siempre rijpuse tar cuar
 Re la s'hojas la jormigas [...]
 (págs. 21-22)

El *probe negro* que canta *Epresión re mi amitá* también se sirve de comparaciones del mundo natural circundante para cristalizar y realzar los sentimientos y las ideas abstractas:

Amo yo a la libectá
 Como er pájaro a su nío;
 Como la flore a la lluvia,
 Como ar agua er bocachico.

Ni la naturaleza física escapa al verso del negro observador. En seguida la aprovecha para plasmar en otro símil acertado su espíritu libre y autónomo:

E meri ley sé como er viento
 Y rueño en mi hogá efertivo.

Salen las imágenes y las metáforas con la misma espontaneidad y frescura de la naturaleza que les infunde vida. Un ejemplo de la irrupción inmediata de lo natural ocurre al principio del *Arió*:

Ya me voi re aquí eta tierra
 A mi nativa morá;
 No vive er peje richoso
 Fuera ér má! [...]

Aquí el cantor-poeta ha acudido a una imagen que recuerda otra semejante que citamos arriba (véanse las págs. 150-151). Sin embargo, esta comparación implícita del peje es dos veces feliz. Por una parte comunica la idea general de que uno está fuera de su elemento natural; por otra, capta y resalta con exactitud insuperable la situación sofocada del negro costeño que se encuentra en la tierra fría, sombría y monótona del altiplano, así como la aguda añoranza suya por las cosas de su patria chica que linda con el mar.

El empleo de estos tropos de la naturaleza, a más de representar con fuerza sensoria las ideas, los valores y los sentimientos humanos



de los negros costeños, también tiende a crear o fortalecer una equiparación de lo humano y lo natural. La metáfora que más viene al caso es la de los pájaros: la pata (en *No rigo er nombre*), la gallina (en *A mi morena*) y, especialmente, la paloma (en *Lo palomos*, y otros poemas). En pasajes anteriores (véanse las págs. 96-98) señalamos el uso de las voces *paloma* y *palomo* como términos vocativos de encariñamiento entre el hombre negro y la mujer negra. Oportuno es también mencionar aquí otro elemento cohesivo en la ecuación específica palomos = negros. Nos referimos al uso muy eficaz de los vocablos *arrullos* y *arrullar*:

Oye mis arrullo
 Palomita amá! [...]
 (*Cuento a mi esposa*)
 Palomita juyilona,
 Ven arrulla en mi morá [...]
 (*A mi morena*)

en lugar de otras palabras más *humanas* y que no llegarían a sugerir la feliz combinación de canto, ternura y amor.

Otro recurso que solidifica esta identificación pájaro-hombre es la personificación. Así en los versos siguientes de *Lo palomos* es notable el uso de la voz *casa* en vez de la normal *nido*:

La pajita i la s'hoja pa la casa
 La carga ér i la compone ella! [...]

Asimismo, el calor y la ternura que se asocian con la habitación de las aves se transmite a los seres humanos mediante la metáfora *nido*:

Tar vé re hoi en poco tiempo
 Güerva a calentá su nío [...]
 (*Epresión re mi amitá*)

Interesa igualmente el hecho de que la vivienda del negro, su *humirde rancho pajizo*, sea del mismo material que la habitación pajarera. Por último, el empleo frecuente de la palabra *jembra* (hembra) frente a *mujer*, *esposa* y *señora*, es otra señal de la compenetración de lo humano y lo animal. Fijémonos, por ejemplo, en estos versos:

Eta vira solitaria
 Que aquí llevo
 Con mi jembra i con mi s'hijo [...]
 (*Canto der montarâ*)

Una jembra no ha habío
 Que me resita [...]

(*Er boga chaclatán*)

Re toro lo grande i bello
 Que er mundo encierra, no etimo
 Sino ros cosa, que son
 Mi jembra amá i mi arbedrío.

(*Epresión re mi amitá*)

A diferencia de la poesía de Luis Palés Matos y otros negristas, cuya *insistence on animal sexuality*³⁶ en el negro resulta dando imagen degradada y bastante limitada del negro y su cultura, la aproximación o, mejor dicho, la identificación de lo humano negro con lo animal en la poesía de Obeso no implica una deshumanización sino un anhelo de recaptar o retornar al estado primordial, puro e inocente del hombre. Se trata de una recreación poética de la edad edénica cuando el primer hombre, al observar y dar nombre a las criaturas, también aprendía a imitarlas para apoderarse de su fuerza, sabiduría y habilidad. Eso en un nivel. En otro, el poeta está exaltando la vida libre, salubre y feliz del negro que vive armoniosa y pacíficamente en el seno del alma naturaleza lejos del mundo enajenador e inquietante del blanco.

Después de la paloma, el animal que parece destacarse más en los *Cantos populares* es la culebra. *Mapaná, serpiente* y *culebra* son palabras que se deslizan por los versos de seis composiciones del libro: *Canción der boga ausente*, *Canto der montará*, *Er boga chaclatán*, *Epropiación re uno córigos*, *Parábola* y *No rigo er nombre*.

La frecuente aparición del vocablo implica para nosotros que, dentro del cosmos o de la cosmovisión poética de Obeso, goza de gran importancia, posiblemente a causa de tres razones concretas.

La primera es que la culebra forma parte del medio ambiente costeño. Es un rasgo distintivo —y, tal vez, ineludible— del terreno agreste que ocupan los negros del río Magdalena y de sus tierras aledañas. Varios son los viajeros colombianos y extranjeros que, al pasar por allí rumbo al extranjero o al interior, han dejado testimonios

³⁶ COULTHARD, págs. 31-32. Véanse también LEMUEL JOHNSON, *The Devil, the Gargoyle, and the Buffoon*, Port Washington, New York, Kennikat Press, 1971, págs. 78-79; RICHARD L. JACKSON, *The Black Image in Latin American Literature*, Albuquerque, University of New México Press, 1976, págs. 42-43, e ISABELO ZENÓN CRUZ, *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)*, 2ª ed., II, Humacao, Puerto Rico, Editorial Furidí, 1975, págs. 125-141.



interesantes de la abundancia y la variedad de ofidios que vieron³⁷. Generalmente no dejan de poner de presente el peligro mortal que presentan para el hombre. Claro está que se refieren particularmente al blanco forastero que desconoce la tierra. Sin duda, el negro también tiene que estar alerta a las culebras y amenazas semejantes; pero sabe defenderse. Por eso el *montará* puede cantar con confianza:

Re moquitos i culebras
Nara temo [...]
(pág. 17)

Igualmente, en su cantar el sagaz y fornido boga ausente hace constar la necesidad del arte, o sea de la habilidad, cuando a *domar la mapaná* (pág. 15) se dispone.

Otra razón que puede explicar la importancia de la culebra en estas poesías tiene que ver con su empleo en las prácticas y ceremonias de distintos grupos religiosos. En los cultos sincréticos del Brasil (candomblé), de Haití (vodú) y de Cuba (santería) figura a veces la culebra. Seguramente, los pueblos primitivos y modernos han dotado a esta criatura de gran significado simbólico. Lo que ha escrito J. E. Cirlot sobre la serpiente en su muy valioso *A Dictionary of Symbols* es pertinente y digno de repetirse:

If all symbols are really functions and signs of things imbued with energy, then the serpent or snake is, by analogy, symbolic of energy itself—of force pure and simple; hence its ambivalence and multivalencies. Another reason for its great variety of symbolic meaning derives from the consideration that these meanings may relate either to the serpent as a whole or to any of its major characteristics—for example, to its sinuous movements, its common association with the tree and its formal analogy with the roots and branches of the tree, the way it sheds its skin, its threatening tongue, the undulating pattern of its body, its hiss, its resemblance to a ligament, its method of attacking its victims by coiling itself round them, and so on. Still another explanation lies in its varying habitat: there are snakes which inhabit woods, others which thrive in the desert, aquatic serpents and those that lurk in lakes and ponds, wells and springs. In India, snake cults or cults of the spirit of the snake are connected with the symbolism of the waters of the sea. Snakes are guardians of the springs of life and of immortality,

³⁷ Véanse, por ejemplo, EDOUARD ANDRÉ, *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1884, págs. 505-511; y JOSÉ MARÍA SAMPER, *Viajes de un colombiano en Europa*, primera serie, París, Imprenta de E. Thunot y Cía., 1862, pág. 21.

and also of those superior riches of the spirit that are symbolized by hidden treasure. [...] Yet in their multiplicity and as creatures of the desert, snakes are forces of destruction³⁸.

Tal vez a causa de este último simbolismo destructivo, los hombres han tratado de capturar y controlar la culebra. Han querido apoderarse de los espíritus malignos que representa, para desviar y encauzar su energía a sus propios fines. De veras, como anota Cirlot, estos espíritus

[...] may also take on a beneficent form as forces which have been mastered, controlled, sublimated and utilized for the superior purposes of the psyche and the development of mankind (pág. 273).

Esta idea de subyugar la culebra para aprovechar sus potencias y asumir sus características puede que esté implícita en el verso citado de la *Canción der boga ausente* (véase arriba) o en este verso enigmático y jactancioso de *Er boga chaclatán*:

Sé jacé la culebra [...]

(pág. 20)

Por fin llegamos a la tercera razón —probablemente la más importante— por la que la culebra se menciona tanto en las poesías de Obeso o desempeña allí papel prominente. Tiene que ver específicamente con la doctrina y la mitología judeo-cristianas. Según las enseñanzas de ellas, fue en forma de serpiente como el demonio tentó a Eva, la primera mujer, provocando la caída de Adán, el primer hombre, y, por consiguiente, la expulsión de ambos del Jardín del Edén. Este acontecimiento mítico-bíblico ha tenido dentro de la cultura occidental una consecuencia trascendental. A la mujer se le ha identificado popularmente con la serpiente y el espíritu malévolo. Verdaderamente, como explica Cirlot en su citada obra, *There is a clear connexion between the snake and the feminine principle* (pág. 273)³⁹. Este mismo concepto lo repite el desilusionado cantor del poema (¿antifemenino?) *Parábola*:

Rígo pué que er serso en *ina*,

(Eposa, culebra o mula,

³⁸ J. E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1962, pág. 272. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.

³⁹ Debe mencionarse aquí que tal identificación no es exclusiva del Occidente o de la cristiandad. CIRLOT (págs. 273-277) cita varias autoridades y trae a colación muchos ejemplos de otras culturas en las que ha existido la conexión mujer-serpiente.



Firelirá, virtud, guerra)
En la farda ar diablo ocurta.

No nos parece puramente casual la yuxtaposición de las palabras *esposa* y *culebra*. El arreglo tipográfico parece estar representando visualmente la idea de su enlace estrecho y natural. Por lo demás, es obvio que los seis sustantivos entre paréntesis son todos de género femenino, como lo son también varios otros nombres (la ventura, la luna, la suerte, la mujer, la fortuna, la natura, la dicha) a que se refiere el desconfiado negro para ejemplificar y probar el mensaje de su canto. Mientras la culebra y la guerra son amenazas abiertas e indiscutibles para la vida del hombre, los otros sustantivos sugieren la falsedad, la faz engañosa de las entidades femeninas que tienen la apariencia de benévolas, provechosas, seguras y verdaderas. La esposa y la mula, por ejemplo, deben ofrecerle al hombre algún alivio, pero en su inconstancia y terquedad también lo traicionan y con esto le crean mayores penas. La inclusión de la fidelidad y la virtud, antes conceptos nobles y honorables, ahora palabras huecas y vacuas, indican las profundidades del pesimismo —y, quizás, de la desesperación— en que se ha hundido el hombre.

Por otro aspecto, la guerra traiciona al hombre. No obstante la actuación valerosa de Obeso en la batalla de Garrapata, la suerte no le sonrió. Las esperanzas que guardaba no se han realizado. Irónicamente, los esfuerzos heroicos suyos a favor de la patria y provenientes de las esperanzas, solo sirvieron para el provecho ajeno:

..... rejcaczo
Contemplo trite una a una,
Jechas un puro ejqueleto,
Re mi pecho entre la tumba,
Mij esperanza que re otras
Era la fuente fecunda [...]
(pág. 40)

No nos parece contradictorio que la madre se salve de la condenación de lo femenino. Antes de ser esposa de san José, la Virgen María ya iba a ser la madre de Jesucristo. Esto, a nuestro parecer, ha imbuido de santidad y pureza la maternidad.

Por último, queremos señalar algunos versos del poema *No rigo er nombre* que también se relacionan con nuestro tema. Los versos números 19 y 20, suprimidos en la edición de 1950, rezan así:



Er gato lo j'izo siempre
I la secpiente marvá [...]

El uso del adjetivo *marvá* (malvada) expresa la enemistad que ha existido entre el hombre y el odiado reptil desde la separación de aquel del Edén. Más adelante se encuentran los versos siguientes:

Eta premicia supuejta,
Se me antoja preguntá:
¿Pocqué Rió re sí tan grande
No etableció la iguardá? [...]
Cierra, gusano, tu boca;
No en toro te meta a hablá! [...]

Aquí no hay mención de la culebra pero sí del gusano, lo cual, en este contexto, significa lo mismo. Cirlot dice al respecto:

[...] it is death which the worm symbolizes — but death which is relative from the point of view of what is superior or organized; basically, like the snake, it denotes crawling, knotted energy (pág. 359).

Así que estos versos corroboran nuestra aserción de que la serpiente o culebra sirve de símbolo tradicional del mal que originó la pérdida del paraíso. Confirma también la imagen de la tierra costeña como paraíso terrenal, el lugar ameno clásico. Sabido es que fue el diablo —el ángel rebelde— el que puso en tela de juicio la voluntad de Dios y procuró saber más de lo permitido. Los versos citados últimamente son un rechazo de la intervención diabólica, de la influencia del espíritu o lado malo que todo ser humano lleva adentro y que hace que discuta la voluntad divina⁴⁰.

Los animales salvajes que libremente andan por el monte, se encumbran por el aire o nadan por las aguas del río y del mar, no son los únicos de que echa mano el negro campesino para expresar con vivacidad sus ideas y emociones. También los animales domésticos, como el perro, el puerco (o marrano), el gallo y la gallina, la mula y la burra, el pollino y el gato, pululan en los versos de los *Cantos populares* de Obeso.

⁴⁰ Lo que escribe Cirlot sobre *Paradise Lost* viene al caso: “As a symbol of the spirit, it corresponds to that state which is above all queries and quibbles” (pág. 238; el subrayado es nuestro). O sea que en el paraíso el hombre sabe lo suficiente, lo necesario para no tener que hacer preguntas. Está en armonía con su mundo, que le provee de todo lo necesario, incluso enseñanzas.



Para terminar esta sección sobre la función estilística que implican los animales, queremos dedicar unas cuantas palabras no más al perro. Desde tiempos inmemoriales el can ha sido el compañero leal del hombre. Con toda razón lo llaman, por antonomasia, *el mejor amigo del hombre*. Es un emblema de la fidelidad y de la amistad⁴¹. Por eso, pues, el *montará* lo incluye entre los seres que más le importan:

Etta vira solitaria
 Que aquí llevo,
 Con mi jembra i con mi s'hijo
 I mi perros [...]

(pág. 17)

Este personaje, establecido en un lugar seguro, se ha rodeado de entidades que sugieren (y que le suministran) la constancia, la estabilidad y el amor, los cuales son la antítesis de la agitación, la inseguridad y las vicisitudes de la vida urbana.

El perro se menciona dos veces en *Epropiación re uno córigos*. Primero, en la serie de oraciones que, como una recapitulación de las imágenes evocadas al principio del poema, sirven para indicar o resaltar más la desilusión que sentiría el cantor al saber que la amistad tiene límites:

Ma siendo tar, bien sabré
 Que no é la amitá enfnita;

 Que lo que agora é cotante
 É varaible a ese otro ría;
 Que er perro der puecco sólo
 Se riferencia en la pinta [...]

(págs. 22-23)

A continuación de estos versos hay otra referencia al perro:

Yo será siempre er que soi
 Poc má chajco que reciba [...]
 No quiso Rió que lo perros
 Pueran moddé a quien los cría
 No rigo si lo sobaja,
 Ma ni cuando lo catiga; [...]

⁴¹ Véanse CIRLOT, pág. 80; y FERNÁN CABALLERO, *El refranero del campo y poesías populares*, tomo xv de *Obras completas*, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1912, pág. 434.



Aquí el cantor negro está comparándose implícitamente con el perro. Lo ha aprovechado por su valor simbólico para expresar concretamente su propia lealtad y firmeza en la amistad frente a cualquier cambio de sentimiento del amigo blanco.

Hay otra mención del perro en el libro de Obeso. Está en la composición final, *Diálogo picarejco*. Cuando el hombre perseguidor, galanteador, insiste en acompañarla a su casa, la joven campesina caminante que ha podido esquivar con donosura sus propuestas le avisa de esta manera:

Le arviecto que allá en mi rancho
Tengo un perro poc compañía;
Un perro que usa peinilla,
Un perro de güena raza; [...]
(pág. 45)

Al pronunciar por primera vez, la palabra *perro*, la mujer evoca la imagen del compañero fiel, listo a responder a la llamada del ama. Sin embargo, la segunda vez que lo nombra da a entender que se trata de un hombre con cuya firmeza y protección cuenta. Es un hombre que maneja machete (*que usa peinilla*) y a quien aprecia mucho la joven (*de güena raza*). A nuestro parecer, esta última cita juega con el sentido de la voz *raza*, que bien puede denotar la variedad de una especie animal o bien el linaje de un grupo humano. Apoya y concuerda muy bien con el uso metafórico y popular de *perro*. De hecho, según el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares, la palabra *perro* tiene el sentido figurado de *hombre constante*⁴². Así que es muy posible que Obeso esté aludiendo sutilmente a la ascendencia o a la identidad negra del hombre. En fin, puede que esté afirmando la identidad y el mérito del negro como grupo racial fuerte y capaz. Algo semejante declara el poeta de manera más abierta en la primera entrega de *Lectura para ti*:

[...] A mí me honra el ser negro i mi fealdad me encanta. [...] La rejeberación humana está en mi raza. Ya la ciencia lo dijo. El jermen de la vida se halla en ella; de la vida del cuerpo⁴³.

Así, Obeso cierra su poemario afirmativamente y con la misma sencillez, riqueza y dinamismo que caracterizan su estilo. Además, el libro termina con el mismo recurso técnico que lo abre: un símbolo

⁴² JULIO CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española*, 2ª. ed., Barcelona, Editora Gustavo Gili, 1966, pág. 643.

⁴³ Bogotá, Imprenta de Guarín i Compañía, 1878, pág. 5.

o una metáfora zoológica con el cual se puede identificar el hombre negro costeño.

Lo popular en los «Cantos populares de mi tierra»

Queremos concluir nuestro examen de los rasgos estilísticos en la obra de Obeso con un estudio somero de otro elemento importante y eficiente: el folclore o lo folclórico. La voz *folklore* significa el saber del pueblo; y la segunda palabra del título del libro de Obeso ya anuncia que se trata de una obra inspirada en el pueblo.

Hemos visto que el poeta negro imprime en sus poesías la sencillez, la brevedad y la espontaneidad que caracterizan la poesía popular. Pero también, desde el primer poema hasta el último, las voces poéticas comunican la sabiduría que posee el pueblo negro, *las nociones y aplicaciones empíricas que el pueblo conoce y realiza*⁴⁴. No es esta sabiduría, pues, la que resulta del estudio escolar y de la reflexión ociosa de las clases privilegiadas sino la que se adquiere con la experiencia vital, con la vivencia dentro de la naturaleza maestra. Además, los conocimientos del pueblo se transmiten no mediante la página impresa sino mediante la voz (oralmente). Quizás el vehículo más común del saber popular sea los refranes, las sentencias, los aforismos y los dichos que suelen oírse en boca del vulgo. Como anota Jaime Exbrayat:

Tales dichos, vernáculos unos, importados los otros, están hondamente arraigados en la conciencia popular y salpican de gracia y de malicia el habla cotidiana más de palurdos que de letrados⁴⁵.

El pueblo negro analfabeto, como otros grupos populares, suele expresarse con candor, concisión y energía. Estas cualidades son inherentes a los refranes y dichos sentenciosos que irrumpen con naturalidad en el habla de ese pueblo. Generalmente son oportunos y van al grano sin caer en lo indecoroso y sin que falten vivas imágenes. Obeso incorpora o, mejor dicho, entreteje en los *Cantos populares*, ahora directa, ahora indirectamente, varios refranes y sentencias, que confiere a estos *Cantos* un sabor verdaderamente popular y un tono idóneamente didáctico. Citemos unos ejemplos.

44 GUILLERMO ABADÍA M., *Compendio general de folklore colombiano*, 1ª. ed., Bogotá, Imprenta Nacional, 1970, pág. 9.

45 EXBRAYAT, pág. 60.



Con sentencias opoctuma termina su *ortava* el desengañado cantor de *Parábola*. Son como cápsulas o partículas de lecciones y verdades destiladas de la experiencia y de la lucha de la vida.

Er zapato máj bien jecho
 Se acaba si no hai remúa;
 No puere sé jenerá
 Un viejo lairón re burra;
 Er aguacdiende emborracha
 I la vanirar ofujca;
 Prefiero tar remendao
 Que con la patas rejnúa;
 Er secvicio jecho en tiempo
 Tiene mui güena resurtas;
 Cuarenta i roj vaterano
 Vencen trejciento recluta; [...]
 Muchacho, mete esa botas
 En er catabre e basura,
 Que si mir puecta se cierran
 Abiecta tán otra muchas!

(págs. 40-41)

Es muy posible que el cantor ofrezca estas sentencias para que otros las puedan aprovechar. En todo caso, sirven de prueba de que él ha vivido⁴⁶. (Para nosotros, estudiosos desde varios años de la vida y la obra de Obeso, no sería difícil entrever en las sentencias citadas algo relacionado con sus propios deseos, esperanzas y frustraciones. Serían algo como un grito amortiguado o una súplica disimulada por que se le reconozcan los servicios patrióticos, las habilidades intelectuales y los méritos artísticos e individuales; porque se caiga en la cuenta de su creciente desesperación y de sus necesidades físicas, morales y espirituales).

Al refrán y al dicho popular recurre abiertamente la joven del *Diálogo picarejco* para defenderse de los avances del atrevido galán, y fácilmente se reconocen como locuciones proverbiales estos versos de *Epropiación re uno córigos*:

⁴⁶ Cfr. BROWN, DAVIS y LEE, *The Negro Caravan*, pág. 423: “Like all folk groups, the folk Negro has a store of aphorisms or proverbs expressing his weather lore, love lore, medicinal lore, and general wisdom about life. [...] The folk Negro’s gift of compressing much into a little space is found in the spirituals [...] in the blues [...] and in the ballads. Not the concern of collectors today, aphorisms are still abundantly used by the old folk to hand down to the young ones what they have learned of life by the hard way”.



[...] en búca e clarirá
 Me jundí má en la nieblina;
 Ricen tamién que no é raro
 Sembrá mai i cojé epinas! [...]
 (págs. 21-22)

Y este otro de *Epresión re mi amitá*:

Re toro hai técmimo fijo [...]
 (pág. 28)

Menos obvias, tal vez, son las varias afirmaciones de carácter aforístico que se hallan en *A mi morena*:

Er arma que se eipeáza
 Necesita re llorá! [...]
 [...] la richa é merio simple
 Re una jembra sin la sá [...]
 [...] la jíe no amacga tanto
 Como amacga la vecdá [...]
 No hai poré que a la gallina
 Arcance a morificá [...]

Finalmente, podemos fijarnos en los versos tercero y cuarto de la primera estrofa de *Arió*:

No vive er peje richoso
 Fuera ér má! [...]

los cuales tienen cierto parecido con un dicho popular que recogió Fernán Caballero (seudónimo de la escritora española Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877) en *El refranero del campo*: “Está como el pez en el agua”⁴⁷.

En su notabilísima colección de coplas colombianas, Antonio José Restrepo (1855-1933), amigo y compatriota de Candelario Obeso, toma nota de la inclusión de lo popular en la obra literaria individual:

Es muy de los grandes escritores y poetas buscar, abajo en el repertorio popular, ciertos motivos que abrillantan sus producciones y nos dicen de los conocimientos preciosos que ellos han sabido acumular, antes de poner mano a sus impercederas creaciones.

.....

⁴⁷ FERNÁN CABALLERO, *El refranero del campo*, pág. 430.



Las coplas buenas —agrega Restrepo— [...] que estamos desarrebujando al gusto de los lectores ilustrados, en todas partes brillan con luz propia; por lo cual los grandes poetas buscan en ellas como la síntesis de sus inspiraciones geniales (pág. 258).

Se refiere el recopilador específicamente a Jorge Isaacs, quien reprodujo en *María* cierta estrofa popular. Pero también pudiera haber citado a su desdichado amigo costeño. Léase, por ejemplo, la copla siguiente recogida por Restrepo:

El amor de las mujeres
Es como el de las gallinas,
Que en faltándoles el gallo
A cualquier pollo se arriman.
(pág. 305)

Obsérvese ahora la semejanza filosófica que hay entre esa copla y estos versos lanzados por el apenado boga de *A mi morena*:

No hai poré que a la gallina
Arcance a morificá;
Si quieren queré a roj gayo
Tiene er macho que aguantá [...]
(pág. 37)

No se trata aquí de una imitación servil de motivos populares. Lo que hace Obeso es refundirlos y mezclarlos con sus propias emociones, experiencias y actitudes artísticas para crear una poesía que es síntesis armoniosa de lo popular y lo culto, de lo colectivo y lo individual.

Según Samuel Jaramillo Henao, S. I., los bardos populares y los poetas cultos *vibran ante el recuerdo de la madre* [...] para quien *tienen aquéllos sus mejores trovas y éstos sus más inspirados poemas*⁴⁸. Los versos de Obeso que acaso más vibran con ternura y poder estremecedor se hallan en *A mi morena*. Al solo recuerdo de la madre muerta el rudo boga se emociona con tanto amor y pesar, que logra conmover entrañablemente al lector u oyente. Por lo menos, tal ha sido el efecto que tuvieron sobre nosotros estos sentidos versos:

Mira que en mi probe rancho
Reina trite solerá;
La mijmita que a la mucte

⁴⁸ SAMUEL JARAMILLO HENAO, *El canto popular en el Magdalena*, en *Revista colombiana de folklore*, Bogotá, 2ª. época, núm. 2 (junio de 1953), pág. 48.



Re mi maire idolatrá, [...]
 Re mi maire [...] Jé! Rió mío;
 Me ran gana re llorá;
 Que er amó re maire ej uno
 I máj grande que la má! [...]
 (pág. 35)

Al respecto, es interesante esta copla colombiana que, si no apoya lo que dice Jaramillo Henao, al menos es paralela a la actitud antifemenina del cantor de *Parábola*:

Malditas sean las mujeres,
 Menos la que me parió,
 Que sí no fuera por ella
 No estaba en el mundo yo.
 (RESTREPO, pág. 284)

La música forma parte integral de las poesías de Obeso. El título del poemario revela claramente la presencia de la música. Frente a la palabra *Poemas*, la denominación de *Cantos* no lleva la connotación de obra escrita y pulcramente elaborada por un artífice lírico. Tal obra corresponde, al decir de García Gutiérrez, a

[...] la literatura que procede de las clases elevadas, y que es hija del estudio y del cultivo de la inteligencia⁴⁹.

En cambio, lo que sí sugieren el título general y rótulos como *Canción*, *Serenata* y *Balada* es la expresión oral, espontánea y armoniosa de los negros costeños —fuertes, honrados, trabajadores, sensibles, orgullosos, desconocidos—.

De hecho, el pueblo anónimo —y especialmente el pueblo negro— se conoce por sus creaciones poéticas cantables (coplas, romances, décimas, *spirituals*, *blues*, *work songs*, canciones de cuna). Y es precisamente cuando está trabajando, caminando, descansando, cuando el pueblo rompe a cantar: a veces para mantener el ritmo del trabajo, y otras, para hacer pasar más rápido el tiempo o para ahuyentar la soledad. Como afirma García Gutiérrez en su discurso de 1862 sobre la poesía popular,

⁴⁹ ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *Discurso leído ante la Real Academia Española*, en *El refranero general español*, comp. JOSÉ MARÍA SBARBI, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1877, VIII, pág. 207.

[...] el pueblo no es poeta sino cuando siente la necesidad de expresar una idea que le asalta, un dolor que le aqueja, o una alegría que le embarga⁵⁰.

Algo semejante observa la condesa Evelyn Martinengo-Cesaresco en sus *Essays in the Study of Folk-Songs*:

The folk-poet sings because heaven has given him a sweet voice and a fair mistress; because the earth brings forth her increase and the sun shines, and the spring comes back, and rest at noontide and at evening is lovely, and work in the oil-mill and in the vineyard is lovely too: he sings to embellish his labour and to enhance his repose⁵¹.

Que el negro canta mientras trabaja es un hecho bien conocido y documentado. Dos investigadores del cantar negro lo explican así:

As motion and music with the Negro go hand in hand, so the motion of work calls forth the song, while the song, in turn, strengthens the movements of the workers. [...] From the woman at the wash-tub to the leader of a group, from the child to the older Negroes, song is a natural accompaniment of work. [...] Songs are improvised at will, under the influence of work. The themes vary with the thoughts of the workmen or with the suggestions of the occasion. [...] The Negro sings his flowing consciousness into expression. Like the other songs, the worksongs give a keen insight into the Negro's real self⁵².

El negro colombiano también ha sido partícipe de esta tradición. José María Cordovez Moure (1835-1918), cronista colombiano muy observador de su época, recuerda

[...] la maravillosa fluidez de groserías, obscenidades e inmundicias que salen de la boca de los bogas *para animarse en el trabajo*⁵³.

Aunque Cordovez Moure se sorprendiese ante el flujo verbal del boga, no dejó de reconocer la significación que tenía para su trabajo:

La algarabía de los bogas en ejercicio de sus funciones no es asunto de poca importancia: aquellos gritos inarticulados, las groserías, reniegos

⁵⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, pág. 234.

⁵¹ EVELYN MARTINENGO-CESARESCO, *Essays in the Study of Folk-Songs*, London, J. M. Dent & Sons, 1914, pág. 57.

⁵² HOWARD W. ODUM y GUY B. JOHNSON, *The Negro and his Songs, A Study of Typical Negro Songs in the South*, Hatboro, Pennsylvania, Folklore Associates, Inc., 1964, pág. 247.

⁵³ JOSÉ MARÍA CORDOVEZ MOURE, *Reminiscencias. Santa Fe y Bogotá*, 6ª. ed., VII, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, s. f., pág. 230. El subrayado es nuestro.



y sarcasmos que sueltan, son estimulante entre ellos para mantener latente la energía necesaria en el durísimo oficio de hacer andar contra la corriente un *champán* repleto de carga. La contravención a este precepto produce serias perturbaciones en la navegación⁵⁴.

La *Canción der boga ausente* de Obeso ofrece un buen ejemplo lírico de la tradición del negro de unir el cantar con el trabajo físico. Los movimientos repetidos que hace el boga para impeler su embarcación se coordinan exitosamente con el ritmo del poema, apoyado particularmente en los versos agudos y la repetición que constituye la última línea de cada estrofa.

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
No hai en er Cielo una etrella [...]
Remá, remá⁵⁵.

La insistencia en la vocal abierta (-á) aumenta el tono triste del poema y responde a la prolongación del empuje de la palanca, o sea, de la acción lenta y rítmica de las flexiones del brazo del boga.

Otro aspecto musical a que se alude en los *Cantos populares de mi tierra* es el baile. Interesante es notar, por ejemplo, que entre las posesiones que menciona en su lamento el boga de *A mi morena* para atraer a su amada huida es

Un ron que jace bailá.

Aquí, como en la poesía negrista del siglo xx, el licor y el acto de bailar se hallan en un mismo contexto. La bebida tiene el poder de estimular a una persona a moverse o a querer moverse con espontaneidad y alegría, a divertirse y olvidarse de las penas y de los momentos

⁵⁴ CORDOVEZ MOURE, pág. 232. Compárese esta otra descripción del boga del Magdalena:

Por fin, a las tres de la tarde se reúne toda la tripulación; ... i el guía o barretero grita en selvática i triste voz el *Ave María*, que es contestado por todos de la propia manera, siguiendo luego el *canto de una letanía* de varios santos, a cuya intercesión todos se encomiendan. Desde este momento empiezan el trabajo i la algaraza: ningún esfuerzo, ninguna maniobra hace el boga, sino es gritando i vertiendo expresiones mas o menos indecentes.

De RUFINO CUERVO, *El boga del Magdalena*, en *El Observador*, Bogotá, 16 de febrero de 1840, 89. Subrayado nuestro.

⁵⁵ Compárese MARTHA L. CANFIELD, *Los precursores de la poesía negra*, en *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 21 (sept.-oct. de 1970), pág. 21: "Todo el poema tiene el ritmo de una canción negra y la problemática de la raza está más sugerida que explícita, en el dolor por el abandono forzoso del hogar, para realizar un pesado trabajo que se repite monótonamente noche a noche: 'remá, remá'".



tristes de la vida. El boga está buscando dirigir la atención de su negra a los aspectos más alegres y atractivos del convivir con él, de los que le prometen más satisfacción, en varios sentidos. No hay ningún intento de describir el baile. Solo quiere el boga que la mujer piense en la inmensa felicidad y los placeres que le aguardan en su estancia:

En mi estancia que convira,
Que provoca a jarochá [...]

La mención del baile en las poesías de Obeso significa el reconocimiento de un elemento importante y común en la vida del negro. El baile era y sigue siendo una de las diversiones usuales en que participan los negros (y otros pueblos) para reestablecer el contacto social e íntimo, para festejar algún acontecimiento y para olvidarse momentáneamente de las tristezas y penalidades de la suerte. Además, parece muy probable que entre algunos descendientes colombianos de los africanos esclavizados, el baile formara parte integral de la celebración de algún rito cuyo sentido original se ha perdido con la aculturación y el transcurso del tiempo⁵⁶.

Un baile sirve de punto de partida en la historia hiperbólica y fantástica de *Er boga chaclatán*. La única descripción del baile es sencilla, concisa y expresiva:

Caliente taba er baile [...]
(pág. 18)

En la estrofa siguiente, el personaje alude a un baile específico: el porro.

Me enamoré ar momento
Re su gacveza,
I junto no soplamos
Entre la ruéa,
A bailá un porro,

⁵⁶ Véase, por ejemplo, la descripción que hace JOSÉ MARÍA SAMPER del currulao, “la horrible síntesis de la barbarie actual”, en sus *Viajes de un colombiano en Europa*, primera serie, París, Imprenta de E. Thunot y Cía., 1862, págs. 24-26. Un blanco sacerdote que vivía entre los negros de la costa del Pacífico durante las primeras décadas del siglo actual ha dejado estas interesantes opiniones respecto del baile entre sus feligreses: “Los bailes costeños recuerdan los usados en el África; como en éstos se ven con frecuencia en aquellos toda clase de piruetas y cabriolas. [...] El baile de los negros costeños es de lo más vulgar y salvaje que hemos podido ver. [...] A los negros les basta cualquier pretexto para entablar un baile”. P. BERNARDO MERIZALDE DEL CARMEN, *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*, Bogotá, Imprenta del Estado Mayor General, 1921, págs. 153 y 154.



I er truján re atrevío
 Me pisó er cobo [...] (pág. 19)

La mención del porro no es casual. Según el presbítero José Ignacio Perdomo Escobar, *el porro es el canto de Bolívar y en especial de Cartagena*⁵⁷. Es parte del patrimonio popular de las gentes de la costa del Atlántico. Específicamente, es una creación de los negros:

Baile originariamente de los negros bailando en torno de los tambores que aporreaban [...] (PERDOMO ESCOBAR, pág. 380).

Así, Obeso está reflejando y haciendo resaltar, a la vez, el carácter autóctono, regional y racial de los *Cantos populares* y del pueblo negro costeño. La actitud de orgullo que demuestran los costeños ante lo suyo es evidente en los cantos regionales que interrumpen el porro:

Er porro para ser porro
 solo lo pueden bailar
 estas gentes bullangueras
 que han nacido frente al mar.
 (PERDOMO ESCOBAR, pág. 381)

Finalmente, hay que señalar que el porro es baile de salón, es decir, de pareja cogida, lo cual explicaría, en parte, por qué al boga charlatan el truján le *pisó er cobo*⁵⁸.

A través de este examen vemos que la música en los *Cantos populares* de Obeso desempeña un papel netamente distinto del que tiene en la poesía negrista. En esta el baile es pretexto para llamar la atención a la belleza física y sensual de la bailarina negra o mulata. Muchas veces, el poeta negrista destaca los llamados aspectos *primitivos* y *salvajes* o no *civilizados* de la cultura y del pueblo negros. Como acabamos de ver, eso no ocurre en la poesía negra de Obeso. Ausente de su obra está la recreación minuciosa o detallada de escenas estrepitosas de baile negro de gritos, olores mixtos de licor y sudor, *remolinos de caderas* y *taladros de senos*⁵⁹ y otros elementos que pasan por contenido imprescindible de *poesía negra*.

⁵⁷ Presbítero JOSÉ IGNACIO PERDOMO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, 3ª. ed., Bogotá, Editorial A B C, 1963, pág. 279. Es de notar que este autor reproduce la misma estrofa del poema de Obeso. Las referencias futuras a esta obra aparecerán en el texto.

⁵⁸ Véanse GUILLERMO ABADÍA M., pág. 168; y PERDOMO ESCOBAR, pág. 381.

⁵⁹ ALEJANDRO CIARDELLI, *Baile de negros ... y un blanco mira*, en *Revista "Pan"*, Bogotá, núm. 21 (mayo de 1938), págs. 135-136.



Se nota asimismo que, a diferencia del verso negrista, no hay en la obra de Obeso referencia a los instrumentos generalmente asociados con la música negra (a saber, el tambor, las maracas, el bongó, etc.). Tampoco hay esfuerzo para imitar o representar el sonido de instrumentos, canción o baile mediante voces onomatopéyicas y jitanjáforas. La música se siente de manera muy sutil, mediante palabras de gran poder sugerente. Creemos que no es el intento del poeta llamar la atención principalmente a la música externa de la obra y del pueblo negro, sino a la música interna que lleva el negro adentro; es decir, al mensaje lírico encubierto que se expresa en su actitud heroica y estoica ante la vida, en su deseo de vivir en paz y armonía con el medio ambiente y el prójimo, y en su anhelo mítico de un tiempo perdido de dulce felicidad y verdadero amor y segura libertad. Como la música que exalta Fray Luis de León, la de los *Cantos populares de mi tierra*,

a cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida⁶⁰,

se oye tanto con el corazón abierto y el alma sensible como con el oído atento.

⁶⁰ Fray LUIS DE LEÓN, *Oda III. A Francisco Salinas, Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, ed. Elias L. Rivers, New York, Dell, 1966, pág. 94.



Candelario Obeso

CANTOS POPULARES DE MI TIERRA

BIBLIOTECA POPULAR DE CULTURA COLOMBIANA

Portada de la edición de los *Cantos populares de mi tierra*
hecha por el gobierno colombiano en 1950 con motivo del
centenario del nacimiento de Candelario Obeso (1849-1884)

LÁMINA XVII



CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores hemos descrito los orígenes de la poesía negrista del siglo xx junto con sus temas y rasgos estilísticos principales. Vimos que la cuna de esta producción poética fueron las Antillas hispánicas —Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana—, que la mayoría de sus cultivadores eran, no negros, sino blancos o mestizos, y que para muchos de ellos la poesía de tema negro era como un viaje en lo exótico, lo pintoresco. A continuación echamos una mirada a la situación histórica y socioeconómica del negro costeño durante el siglo pasado. Luego, hicimos un resumen de la vida y de la producción literaria de Candelario Obeso. Dedicamos los dos últimos capítulos a un examen y un análisis detenidos de la temática y la estilística de los *Cantos populares de mi tierra*, señalando, de paso, cómo la obra de Obeso se diferencia de la poesía negrista posterior.

De resultados de todo lo anteriormente dicho, estamos en disposición ahora de ofrecer algunas conclusiones sobre la poesía negra de Obeso desde cuatro puntos de vista:

- 1) el valor de los *Cantos populares* como obra de arte y su importancia y significación dentro del contexto literario y social de la Colombia del siglo xix;
- 2) la relación o conexión de los *Cantos populares* con la poesía negrista de las décadas del veinte y del treinta del siglo actual;
- 3) la significación de los *Cantos populares* como expresión poética del pueblo negro costeño en su realidad interior y exterior;
- 4) la significación de los *Cantos populares* como reflejo de la intimidad de su autor.



De los *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso podemos decir inequívocamente que constituyen un ejemplo de la mejor poesía escrita en Colombia, tanto en cuanto a la maestría de la forma como respecto del fondo emocional e ideológico, profundamente humano. Participa de una característica esencial que poseen en común las grandes obras humanas: la ambigüedad, que permite una multiplicidad de interpretaciones, significados y modos de enfocar la obra. La obra juxtapone entidades, situaciones e ideas opuestas, antitéticas, juega con ellas y las sintetiza o armoniza mediante los contrastes, la ironía y la antítesis: lo negro y lo blanco, lo popular y lo culto, el campo y la ciudad, la costa y el interior, el pobre y el rico, el hombre y la mujer, lo colectivo y lo individual, las enseñanzas de la naturaleza y las lecciones de la escuela, lo espiritual y lo material, lo esencial y lo incidental, el ser y el parecer. De veras tenía razón Venancio G. Manrique al escribir en el prólogo de los *Cantos populares* estas perspicaces frases:

[...] bajo el disfraz i las figuras del lenguaje vulgar corren ocultas las maneras de decir más puras del idioma, i campesan los pensamientos más delicadamente poéticos, expresados con donosura i gracia admirables (pág. 5).

Las ambigüedades, las sutilezas, lo que queda por descubrir permiten al lector participar en el acto creativo, ya que le exigen un esfuerzo por entrar en el mundo poético que ha creado el autor y recrearlo. La obra de Obeso se puede considerar y estudiar desde uno o más puntos de vista tradicionales: el mítico, el sociológico, el formalista, el psicológico, etc. Hemos preferido tomar un punto de vista (o enfoque) ecléctico que aprovecha las ventajas de los otros.

Los *Cantos populares* son una obra muy compacta y coherente. No hay nada superfluo o flojo en ella. Hay unidad firme que se mantiene mediante el lenguaje, la repetición de ideas centrales, el empleo o la aparición frecuente de símbolos y metáforas expresivos tomados de la naturaleza y la presencia o la proyección constante de un *yo* personal ante un *otro*.

Los temas de los *Cantos populares* son de valor universal. Las ideas y las emociones que expresan no se limitan al negro exclusivamente sino que son pertinentes a toda la humanidad. El amor de un hombre para una mujer o viceversa, el amor tierno y constante de la madre, el apego del hombre a su tierra natal, el sentimiento de la belleza y la plenitud de la naturaleza acogedora, la dignidad del ser humano

y de su trabajo por humilde que sea, la afirmación y el elogio de la libertad, la fraternidad y la igualdad (política, individual y natural) entre los seres humanos son sentimientos y conceptos de los hombres y las mujeres de todas partes y de todas las edades.

Dentro de la poesía colombiana del siglo XIX, los *Cantos populares* señalan un nuevo derrotero lírico en el enfoque en el pueblo común, en el uso sistemático del lenguaje del negro costeño y en la presentación íntegra y positiva de este. En la lírica colombiana —y tal vez en la de lengua castellana en general— apenas se puede encontrar una composición que no emplee el lenguaje del negro para fines burlescos y humorísticos. (La obra de sor Juana Inés de la Cruz es una notable excepción)¹.

En boca de Candelario Obeso el dialecto del negro costeño adquiere verdadera categoría poética. Comprueba que la manera distinta de hablar de un grupo (racial, regional, social, etc.) no es indicación de falta de cultura, de ciencia ni de conocimientos o de poesía. En honor a la verdad, la desviación de la llamada lengua castiza es o puede ser en sí un acto poético en la misma medida en que la lengua poética se aparta de las reglas de la lengua normal². Como el poeta escocés Robert Burns (1759-1796), autor de los *Cantos populares de Escocia* (1786), y el poeta negro norteamericano Paul Laurence Dunbar (1872-1906), autor de *Lyrics of Lowly Life* (1896)³, Candelario Obeso también eleva el lenguaje de su pueblo humilde al nivel del arte literario escrito.

Obeso busca su inspiración en el pueblo, en los que forman el fundamento sólido de la nación colombiana. Se daba cuenta de que Colombia no se había independizado intelectualmente de la antigua metrópoli. Sabía que sus líderes todavía se apegaban a la herencia aristocrática española; que preferían imitar lo extranjero y pasar por alto lo autóctono, lo popular. De esta manera desdeñaban lo auténticamente colombiano y proyectaban una imagen incompleta, y principalmente blanca, del país, una imagen desde arriba y que reflejaba los

¹ Véase RICHARD L. JACKSON, *The Black Image in Latin American Literature*, Albuquerque, University of New México Press, 1976, pág. 42.

² JAN MUKAŘOVSKÝ, *Standard Language and Poetic Language*, ed. y trad. Paul L. Garvin, en *Linguistics and Literary Style*, ed. Donald C. Freeman, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970, págs. 40-56.

³ ROBERT BURNS, *Poems, chiefly in the Scottish dialect*, Kilmarnock, printed by John Wilson, 1786; PAUL LAWRENCE DUNBAR, *Lyrics of Lowly Life*, New York, Dodd, Mead and Co., 1896.



valores de una minoría. Así, los *Cantos populares* señalan o representan una democratización de la poesía colombiana. La actitud del poeta no es la de un aristócrata de la cultura sino la de un hombre que se identifica con el pueblo común del cual es parte y cuyos valores sencillos y profundos exalta. Los temas románticos no se presentan ni se tratan desde el punto de vista del hombre *bien*, de la clase alta o noble, que vive despreocupado y encerrado en la ciudad. Ni desde el punto de vista del héroe típico romántico —el pirata, el noble conquistador, el político desterrado. Es desde el punto de vista del humilde negro campesino, boga, pescador, *montará*, que vive en el anonimato trabajando constante y heroicamente para ganarse el pan diario.

Los protagonistas de los *Cantos populares* no son gentes que se inclinan a lo aristocrático, a lo foráneo, que vuelven las espaldas a lo propio, sino que son los que viven de acuerdo con sus propios cánones, fieles a sí mismos, orgullosos de lo suyo y sin miras a dominar y explotar al prójimo.

Al inspirarse en lo autóctono, en lo popular colombiano, Obeso hacía un acto de liberación intelectual y cultural, no meramente como romántico frente a lo neoclásico, sino también como americano frente a lo europeo. Quería que los otros escritores de Colombia y de Hispanoamérica, en general, se acercasen al pueblo, del cual pudieran sacar un estro poético no inferior o no menos eficaz que el de otras fuentes, para comenzar a producir una literatura auténticamente americana. Merece repetirse esta declaración de Obeso respecto de la poesía popular, que se encuentra en la *Advertencia* de su obra:

Así, tengo para mí, que es solo cultivándola con el esmero requerido como alcanzan las Naciones a fundar su verdadera positiva literatura. Tal lo comprueba el conocimiento de la Historia.

Ojalá, pues, que de hoy más, trabajen sobre este propósito, en la medida i el modo conducente a un pueblo civilizado, los jóvenes amantes del progreso del país, i de esta suerte pronto se calmará el furor de imitación, tan triste, que tanto ha retrasado el ensanche de las letras Hispano-Americanas (pág. 8).

La imagen del hombre negro, de la mujer negra y del pueblo negro que se desprende de los *Cantos populares de mi tierra* se opone a la que existía en la conciencia y la obra literaria de los pudientes (políticos, militares, terratenientes, escritores) de Colombia. Demasiadas veces sus escritos retratan al negro esclavo o liberto y a su prole como haraganes, perezosos, parranderos, agresivos, propensos a tomar armas

en un abrir y cerrar de ojos, semisalvajes, supersticiosos, etc.⁴. Otras veces el negro se presenta como ente exótico o pintoresco que forma parte del paisaje y del color local, como en la novela *María*. En fin, generalmente no es el personaje central de las obras literarias de la época.

Con Obeso, negro y costeño, el hombre de color o, mejor dicho, de ascendencia africana, llega a ser personaje central de la poesía lírica. Ya no es hombre marginal. Tampoco se trata de un exotismo o de una visión paisajística de los negros. La perspectiva es desde dentro del pueblo negro, del cual se siente el poeta un miembro legítimo. Por lo tanto, puede y sabe traducir a la poesía los sentimientos, las preocupaciones, el drama íntimo de sus hermanos coterráneos y corraciales.

Al dejar que el pueblo negro se exprese en primera persona el poeta va descubriendo varios aspectos de su realidad externa e interna: la ansiedad del amor, el trabajo duro, la personalidad pacífica, el aprecio de la amistad, una actitud más abierta y flexible ante la vida, el respeto por la instrucción y la religión cristiana, los conocimientos de la naturaleza.

Así, el boga, el montaraz, el pescador y los demás hombres y mujeres que pueblan la obra adquieren dimensión plenamente humana. No son simplemente tipos literarios restringidos a realizar un papel único. Son personas de carne y hueso que nos refieren (o a quienes les alcanzamos a oír) sus gozos y sus pesares, sus temores y sus esperanzas, sus experiencias y sus creencias, sus ambiciones y sus desengaños.

Por debajo de lo aparentemente simple, tosco e ingenuo hay toda la complejidad humana —sicológica, mítica, social— que existe en el individuo y en sus relaciones con el mundo. Verdaderamente Obeso mira más allá de los contornos de lo exterior y de lo formal para buscar, hallar y expresar un significado más profundo; para mostrar al hombre libre de los atavíos incidentales y superficiales; para conocer la humanidad en su desnudez elemental, en su esencia más sencilla. Por eso su verso no muestra complicaciones de estilo afectado.

Los *Cantos populares de mi tierra* no podían salir de otro corazón, de otra alma. Su autor tenía que ser una persona de la comunidad negra

⁴ Véanse, por ejemplo, MANUEL ANCÍZAR, *Peregrinación de Alpha*, 3ª. ed., Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación, Editorial A B C, 1942, págs. 508, 509, 514, 515; JOSÉ M. SAMPER, *Ensayo sobre las revoluciones políticas...*, 2ª. ed., Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, s. f., págs. 96-100; MANUEL MARÍA MADIEDO, *El boga del Magdalena*, en *Museo de cuadros de costumbres*, Biblioteca de "El Mosaico", Bogotá, impreso por Foción Mantilla, 1866, págs. 3-7. Debe consultarse también el estudio de BAXRY D. AMIS, *The Negro in the Colombia Novel*, Diss. Mich. State, 1970.



que conociera y tuviera interés en la vida, la situación dramática, las inquietudes, los cantos del pueblo. Obeso no solo simpatiza con el negro sino que se identifica con él, con su tierra y con su drama. Él mismo es negro y ha experimentado en carne viva el dolor de la raza. Lo confiesa abiertamente en la segunda entrega de *Lectura para ti*, publicada en 1878:

Nací humilde i soi fuerte. [...] Nací en un clima ardiente i el sol de mi patria se concentró en mi pecho [...] en mi lucha terrible con el mundo me dediqué al estudio i me apegué a la gloria. Mi haraposo vestido me alejó de las jentes. La terrible miseria en que he vivido, mi triste desamparo, la cútis de mi raza i de mi clima, rico en tantas grandezas, trajeron sobre mí tremendos desengaños. [...] Soi pobre i nada temo (págs. 46-47).

Por lo anterior nos parece que Obeso se sentía comprometido a defender una región y un grupo humano, despreciados y desconocidos en su intimidad y su esencia por los compatriotas de otras regiones, y a hacer luz sobre ellos; y lo hizo en una forma sensible y expresiva, que le permitía, a la vez, demostrar sus propios talentos artísticos y capacidades intelectuales.

Es interesante notar aquí que otros poetas costeños coetáneos de Obeso —por ejemplo, Manuel María Madiedo, Rafael Núñez, Diógenes Arrieta, Lázaro María Pérez— no cantaron al hombre humilde de su tierra. En su poema *Al Magdalena*, Madiedo sí hace referencia al boga y al pescador, pero ambos forman parte del paisaje fluvial y se describen de manera pintoresca y algo desdeñosa; es una poesía descriptiva que, como indica su título, presta más atención a la naturaleza que al hombre. Estos poetas prefieren inspirarse en temas *altos*, más consonantes con sus antecedentes, sus aspiraciones y su modo de ver el mundo⁵.

En cambio, lo que canta Obeso no es una vida salvaje de *hábitos indolentos* [...] [*e*] *indiferencia por los goces morales e intelectuales*⁶, sino una existencia saludable que valora las cosas sencillas y pone más énfasis en ellas, en la felicidad doméstica, en el vivir en armonía con el ritmo de la naturaleza lejos de la agitación urbana y de la explotación política. Lo que expresa el poeta negro es el anhelo mítico del hombre

⁵ La composición de Madiedo puede leerse en la *Antología poética de Cartagena*, comp. Camilo Villegas Ángel, 2ª. ed. aum. y corr., Cartagena, Editora Atlántida, 1946, págs. 29-32.

⁶ ANCÍZAR, pág. 508.

de vida simple, primitiva, tradicional por el Edén perdido. (Y no es completamente inconcebible que haya también, en el fondo de la inconsciencia, ansia callada por recapturar algo menos remoto en la historia del hombre negro: su tierra ancestral. Ciertamente, es muy probable que las creencias, habilidades y actividades mágico-religiosas sugeridas en el poema *Er boga chaclatán* se relacionen con la herencia cultural de los africanos que fueron traídos esclavos a Colombia y otros lugares de América y aun tengan su origen en esa herencia)⁷.

La presencia de varios elementos edénicos en la obra sugieren una transformación o una reinterpretación poética de la tierra costeña. Lejos de ser el lugar que otros describen como *infernol*, *bochorroso*, *inhóspito* e *intolerable* a causa del clima caluroso, los insectos, las culebras, las fieras, la selva y los negros, en la obra de Obeso la tierra costeña se interpreta como región feliz y paradisíaca. Allí, en medio de una cornucopia de bienes naturales y productos alimenticios, vive el hombre tranquilamente, gozando de la libertad absoluta y sin temor de los animales, ya que él sabe evitarlos o dominarlos.

Por consiguiente, podemos decir que los *Cantos populares* de Obeso recrean la realidad terrestre y humana de la costa, tan ignorada y tan desprestigiada. Proporcionan una visión nueva, laudatoria, más amplia y no estereotípica del hombre, de su medio ambiente, de sus costumbres, de sus tradiciones y sus valores. Son una afirmación y defensa de los negros, de su modo de vivir y de su tierra.

En fuerza de lo antecedente podemos concluir también en que la poesía negra de Candelario Obeso, aunque precede cronológicamente la poesía negrista, no es precursora de ella. Es decir, en lo substancial tiene poco en común con ella. Claro está que en ambas producciones el negro es central; es verdad también que en la una y la otra aparecen motivos como el baile y la música del negro a más de comparaciones tomadas de la naturaleza. Sin embargo, creemos que estas coincidencias tienden a hacer más patentes las diferencias fundamentales entre la obra del poeta momposino romántico y la de los negristas. Por ejemplo, en los *Cantos populares* no se oye el sonar de tambores ni de otros instrumentos que repercuten en los versos negristas. Por consiguiente, tampoco hay en aquellos las frecuentes

⁷ Véanse JOHN S. MBITI, *Concepts of God in Africa*, New York, Praeger Publishers, 1970, págs. 220-225; y GEOFFREY PARRINDER, *African Traditional Religion*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1954, págs. 113-124.



repeticiones, onomatopeyas, jitanjáforas, aliteraciones y palabras sonoras de origen africano que caracterizan el negrismo poético. La profusión de estos elementos rítmicos comprueba una mayor preocupación por realizar efectos musicales que por indagar la intimidad del negro. Los negristas se interesan más en la forma y la técnica de la poesía que en el fondo y la semántica. En Obeso hay una armonía, un equilibrio entre el fondo y la forma. La una complementa al otro.

A nuestro parecer, la diferencia principal entre la obra de Obeso y la de los negristas estriba en la actitud del poeta ante la materia poética y cómo o con qué propósito maneja los elementos que componen la obra. Para el poeta negrista —de raza blanca generalmente— el negro constituía un tema nuevo que descubría nuevas y grandes posibilidades lingüísticas y rítmicas para la poesía. En sus manos el negro se convierte muchas veces en títere o muñeca que baila, brinca, toca, grita, bebe, se emborracha, fornicaba, mata. Pocas veces se interesa en discernir lo que está por detrás o por debajo de la música y las apariencias, como atestiguan Paul Laurence Dunbar en *We Wear the Mask*, Langston Hughes en *Minstrel Man* y Jorge Artel en *Tambores en la noche* y *La voz de los ancestros*⁸. Raras veces siente el poeta negrista vínculos sociales y raciales con el negro, lo cual serviría para unirlos a ambos y permitiría a aquel cantar con Claude McKay *The Negro's Tragedy*⁹.

En fin, el poeta negrista no trata de cambiar la imagen del negro que existe en la mentalidad y la cultura de su nación. O si lo busca parece que la distorsiona o lo hace de modo incompleto. Jorge Artel, quien escribió muchos de sus poemas negros durante el auge del negrismo, opina:

Las voces onomatopéyicas dan una emoción parcial de lo negro, pero seguramente no nos muestran la entraña misma de la raza, no nos muestran su angustia, ni su hondo quebranto¹⁰.

⁸ El poema de DUNBAR y el de HUGHES se leen en *The Negro Caravan*, ed. Sterling A. Brown, Arthur P. Davis and Ulysses Lee, New York, 1941; reimp. New York, Arno Press and *The New York Times*, 1970, págs. 310 y 370. Los poemas de ARTEL forman parte de su obra *Tambores en la noche (1931-1934)*, Cartagena, Editora Bolívar, 1940, págs. 19-21 y 35-37. Estos y muchos otros poemas del vate cartagenero también están incluidos en la segunda edición revisada y ampliada de *Tambores en la noche*, Guanajuato, México, Ediciones de la Universidad de Guanajuato, 1955, y en su *Antología poética*, Bogotá, Ecoe Ediciones, 1979.

⁹ Este poema está reproducido en *Black Voices*, ed. Abraham Chapman, New York, St. Martin's Press, 1970, págs. 373-374.

¹⁰ JORGE ARTEL, *Modalidades artísticas de la raza negra*, en *Muros*, Cartagena, junio de 1940, pág. 17.

Como lo hicieron Artel y muchos otros poetas de ascendencia africana, Obeso busca revalorizar al negro, a su cultura y a su tierra. Por lo tanto, evita representar al negro de manera tradicional, estereotípica, tan conocida por el público blanco. Obeso no describe al negro; no escribe sus poemas en tercera persona. Deja que el *yo* del negro mismo actúe, cante, se exprese, no para divertir al *otro* sino para que el *otro* conozca al negro en su intimidad y llegue a apreciar los valores populares que encarna. Esto confiere a la poesía del momposino un sello de autenticidad y un sentimiento de aproximación al negro. La afirmación de la dignidad y la humanidad del hombre negro y de la mujer negra no se pierde en un juego técnico de ritmo, sonoridad e imágenes atrevidas.

Por último, para los negristas lo negro era una moda, una tendencia pasajera. Como los *minstrels* blancos de los Estados Unidos, los poetas negristas parecían, a veces, ponerse un disfraz de negro para poder comportarse según la imagen del negro que ellos mismos tenían¹¹. Al cansarse del juego, o sea, al agotarse la moda, el poeta negrista se quita el disfraz y vuelve al mundo de los llamados grandes temas humanos, de los valores universales; es decir, de los del hombre para quien el color no es una preocupación, una barrera o un estorbo. Cree que estos otros temas se identifican con el *every man*, el *hombre común*, que no se relaciona con un grupo o una causa específica sino con todos los hombres. No se da cuenta de que este hombre común ideal, anónimo, no específico, es la imagen del blanco, del que no siente constantemente las presiones raciales. Inconscientemente piensa que ha dado a la humanidad el modelo de la cultura, de la vida, de la humanidad; Obeso, consciente de su negrura, está diciendo lo opuesto, a saber, que en los seres humildes, de los que es dechado obvio el negro, está la esencia humana, el hombre común, el que está más cerca de las fuentes primarias. Por eso, *Lo palomos*

A la jente a sé jente noj enseñan.
(pág. 11)

Y repetimos lo que decía Antonio García Gutiérrez en cuanto al pueblo y las escuelas literarias:

¹¹ Compárese MÓNICA MANSOUR, *La poesía negrista*, México, Ediciones Era, 1973, pág. 170, quien afirma lo siguiente: “[...] el movimiento de poesía negrista intenta por primera vez ver al negro ‘desde dentro’, es decir, de comprenderlo no a través de los ojos del blanco, sino, como se dice, ‘meterse en su pellejo’”.



[...] el pueblo [...] conserva con más pureza su primitivo carácter. [...] Para él no ha habido escuelas, ni decadencia, ni renacimientos, ni culteranismo¹².

Al exponer la intimidad del alma del pobre negro costeño, Candelario Obeso no dejó de revelar algo de la suya. A través de los sentidos versos de los *Cantos populares* se perciben resonancias fuertes de la vida interior, emocional, del poeta, como en *Parábola* cuando el cantor desilusionado da invectivas contra la suerte o la dicha evasiva; como en *Arió* cuando nostálgicamente recuerda la tierra natal; como en *Lucha i conquijita* cuando el pobre negro se esfuerza por ganar la voluntad y el amor de la mujer blanca; como en la sin par *Canción der boga ausente* con su desconfianza del amor mujeril, y en varios poemas que cantan con ternura y devoción inagotable el amor materno. No queremos ir más lejos o insistir demasiado en esto. Reconocemos que [...] *la poesía no se confunde con los elementos biográficos del poeta que la crea*¹³ y no deseamos incurrir en confusiones tales como las de José E. Illidge, que ve en *Arió* la incapacidad del poeta para acomodarse al medio ambiente bogotano¹⁴. También estamos de acuerdo con Aguiar e Silva cuando explica que

[...] el elemento existencial no queda anulado en la creación poética, sino superado y transformado. [...] La autenticidad de la poesía no se subordina a la sinceridad del corazón, ni el poeta, como creador, a los incidentes personales y a los sentimientos que realmente se producen en él en cuanto hombre¹⁵.

Al mismo tiempo creemos que un estudio de la obra completa de Obeso —y un cotejo de sus poemas inéditos con los *Cantos populares* y las confesiones de la *Lectura para ti*— revelará una estrecha y fuerte asociación entre su vida y su obra.

Al autor de un artículo no firmado se le ocurrió preguntar si en los *Cantos populares de mi tierra*

¹² ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *Discurso leído ante la Real Academia Española*, en *El refranero general español*, comp. José María Sbarbi, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1877, VIII, págs. 207-208.

¹³ VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1975, pág. 114.

¹⁴ Véase su extensa carta a Benigno A. Gutiérrez en *El cancionero de Antioquia*, comp. Antonio José Restrepo, ed. citada, págs. 154-155. A Obeso lo llama “supersticioso” y “acomplejado” y agrega que “su preocupación en Bogotá era desteñirse” (pág. 154). Todo esto y algo más declara acerca de los negros en Colombia basándose mucho en la literatura de creación imaginaria.

¹⁵ AGUIAR E SILVA, pág. 116.



[...] interpreta el autor una poesía blanca o una poesía negra. Si se caracterizan esas estrofas por algún matiz exclusivo de las razas morenas o si por el contrario cobran valor universal y nos pertenecen a todos por el sentimiento que encarnan o la gracia en que se mueven¹⁶.

En las citas anteriores se hace una sutil equivalencia entre la poesía blanca y el valor poético universal por una parte, y la poesía negra y un exclusivismo poético, por otro lado. Creemos que tales presunciones son, en el fondo, parte del problema de la apreciación de la poesía del negro. Demasiadas veces la obra poética del negro se considera carente de valor humano en el sentido más amplio. De igual modo Candelario Obeso reconocía que en su país se desdeñaban las creaciones del pueblo, cuyos fundamentos se componían de las antiguas castas, las gentes de color. No es que al negro —tan humano como cualquiera— le falte intrínsecamente dimensión y atracción generales sino que los no negros no han querido aceptarlas. No quieren o no pueden identificarse con el negro cuya cultura consideran inferior a la suya. Se niegan a ver el dolor humano existencial que gime y grita, a través de los cantares, por la justicia, la paz y el amor. No es casualidad que dentro de la poesía negrista apenas se trate el tema amoroso, a menos que sea de tipo salvaje y lascivo, ocasional y pornográfico, fuera del matrimonio.

En últimas instancias la poesía —sea negra, española, china, mexicana, irlandesa, etc.— es poesía; es creación humana. Es precisamente esto lo que demuestra Obeso: que el negro, el pueblo de las costas y los valles, de ascendencia africana y de antecedentes esclavos, es tan humano, tan creador y tan digno como cualquier otro grupo humano. Está afirmando su humanidad y señalando que no es necesario desteñirse, blanquearse para considerarse humano y producir algo bien. Lo humano, como la naturaleza de la que es parte, ofrece una gran diversidad y ninguno de sus aspectos significa inferioridad. El negro es capaz de producir lo poético de interés general y es digno de poetizarse.

La originalidad de Candelario Obeso no consiste, entonces, en fundar un movimiento literario o una escuela poética sino en ver al negro desde una perspectiva nueva, como ser plenamente humano, con todas sus complejidades, ambigüedades y contradicciones; en iniciar en Colombia una tradición literaria en la que el negro se

¹⁶ *Candelario Obeso*, en *Revista de las Indias*, Bogotá, xxxiv, núm. 106, noviembre-diciembre, 1948, págs. 61-62.



expresa a sí mismo con voz auténtica; en despertar una conciencia racial que le permite al negro verse de manera positiva —no como payaso, hazmerreír, esclavo o entretenedor—; y en permitir también al *otro* mirar al negro con ojos distintos, con los ojos del alma y del corazón.

Guardamos la humilde esperanza de que este estudio contribuya a esclarecer el sentido de la poesía negra y la obra del vate momposino, y que otros lleguen a apreciar como nosotros sus dulces y tiernos sentimientos profundamente humanos y el genio de su creación artística.



BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Esta bibliografía no pretende ser exhaustiva ni incluye todos los libros y artículos citados en las notas. Aquí se recogen las obras principales de Candelario Obeso más otros escritos suyos desconocidos u olvidados y que descubrimos a lo largo de nuestras investigaciones. También se registran varias publicaciones importantes relacionadas con la vida y la producción literaria del poeta y, por último, la mayor parte de obras de consulta que utilizamos en la elaboración de este estudio. En otra ocasión daremos a conocer una amplia bibliografía de y sobre el poeta colombiano.

I. OBRAS DE CANDELARIO OBESO

A. Libros y folletos literarios

Cantos populares de mi tierra, Bogotá, Imprenta de Borda, 1877.

Cantos populares de mi tierra, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 114, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1950. Contiene *Cantos populares de mi tierra*, *Lectura para ti* y *La lucha de la vida* [sic].

Las cosas del mundo. Novelas semi-históricas, por Publio Chapelet, *La familia Pygmalión*. Primera serie, Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas, 1871.

Lectura para ti. Publicación por entregas, Bogotá, Imprenta de Guarrín y Compañía, 1878.

Lucha de la vida; poema original ..., Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1882.



Miscelánea. Entrega 1ª., Bogotá, 15 de septiembre de 1874, 16 págs.
Secundino el zapatero; comedia en tres actos orijinal i en verso ..., Bogotá, Imprenta de Zalamea, 1880.

Vida íntima, Bogotá, Imprenta de Zalamea Hermanos, 1886.

B. *Poesías originales y traducciones poéticas publicadas
 en revistas y periódicos*

El amante infiel, en *El Rocío*, Bogotá, 6 de marzo de 1874, pág. 201.

El amor maternal (Imitación de Millevoye), en *El Rocío*, Bogotá, 15 de septiembre de 1873, págs. 425-426.

Amor de las mujeres, en *El Rocío*, Bogotá, 22 de abril de 1874, págs. 178-179.

El arroyuelo. Canción sueca, en *El Rocío*, Bogotá, 29 de abril de 1874, pág. 181.

Beati qui lugent. (Traducción de Marie Jenna), en *El Rocío*, Bogotá, 6 de octubre de 1873, pág. 456.

La cabeza de la Sultana. [Fragmento. De Coppée], en *La Patria*, Bogotá, año II, tomo III, 1879, págs. 56-57.

Cantos populares de mi tierra, en *El Rocío*, Bogotá, 11 de marzo de 1874, pág. 120.

Confía i espera, en *El Rocío*, Bogotá, 18 de agosto de 1874, pág. 360.

El crucifijo, en *El Rocío*, Bogotá, 7 de julio de 1873, pág. 294.

Del Fausto de Goethe (Fragmento), en *La Patria*, Bogotá, tomo II, 1878, pág. 33.

En la reja, en *El Rocío*, Bogotá, 15 de abril de 1874, pág. 174.

Fantasia, en *El Rocío*, Bogotá, 18 de agosto de 1873, págs. 365-366.

Fantasia, en *El Rocío*, Bogotá, 22 de septiembre de 1874, págs. 423-424.

El genio, en *La Patria*, Bogotá, año I, tomo I, 1878, págs. 537-538.

La gota de agua, en *El Rocío*, Bogotá, 3 de junio de 1874, pág. 256.

Las grullas de Ibico. [De Schiller], en *La Patria*, Bogotá, año II, tomo III, 1879, págs. 143-144.

Jilma (Poema inédito), en *El Repórter Ilustrado*, Bogotá, 4 de enero de 1890, págs. 6-7.



- El lirio silvestre*. Fantasía, en *El Rocío*, Bogotá, 13 de mayo de 1874, págs. 212-213.
- Lo que es el mundo* (Imitación de Moor [sic]), en *El Rocío*, Bogotá, 25 de febrero de 1874, pág. 95.
- Mi última esperanza* (Balada), en *El Verjel Colombiano*, Bogotá, 17 de junio de 1876, pág. 268.
- Mis ilusiones postreras*, en *El Rocío*, Bogotá, 7 de julio de 1874, págs. 319-320.
- Noche eterna* (Canción de la tarde), en *El Pasatiempo*, Bogotá, 24 de junio de 1882, págs. 145-146.
- Paráfrasis de la vida*, en *El Elector Popular*, Bogotá, 16 de agosto de 1877, pág. 28.
- Los parias* [De F. Coppée], en *La Patria*, Bogotá, año II, tomo III, 1879, págs. 86-88.
- ¡Que más no llore! ...*, en *El Rocío*, Bogotá, 18 de marzo de 1874, pág. 130.
- Serenata*, en *El Rocío*, Bogotá, 11 de agosto de 1874, pág. 356.
- Sotto voce ...* (Inédito), en *La Patria*, Bogotá, año II, tomo III, 1879, pág. 225.
- El sueño de la esperanza*. Dolora, en *El Verjel Colombiano*, Bogotá, 20 de mayo de 1876, pág. 240.
- Tu temor i mi esperanza*. Dolora, en *El Rocío*, Bogotá, 25 de agosto de 1874, pág. 380.
- Tumbas de niños* (De Paul Collin), en *El Pasatiempo*, Bogotá, 25 de octubre de 1878, pág. 426.

C. Artículos en periódicos

- El día de la patria*, en *La Ilustración*, Bogotá, 4 de agosto de 1874, págs. 234-235.
- El día de la patria* (continuación), *Gajes del oficio*, en *La Ilustración*, Bogotá, 7 de agosto de 1874, págs. 238-239.
- El día de la patria* (continuación), III, *Nubecillas de la opinión*, en *La Ilustración*, Bogotá, 11 de agosto de 1874, págs. 241-242.
- El día de la patria* (continuación), IV, *Maridos a la moda*, en *La Ilustración*, Bogotá, 14 de agosto de 1874, pág. 245.



Lo que se suena ..., artículo suelto, en *La Ilustración*, Bogotá, 21 de agosto de 1874, pág. 254.

Palabras al aire, en *La Ilustración*, Bogotá, 8 de septiembre de 1874, pág. 276.

D. *Traducciones y versiones de obras no literarias*

Curso de lengua italiana (según el método de Robertson) de Vittorio Vimercati, adaptado al castellano por Candelario Obeso, Bogotá, Imp. de vapor de Zalamea Hs., Librería de Chaves, s. f. [1883].

(con Venancio González Manrique). *Lecciones prácticas de francés extractadas del curso completo de lengua francesa de T. Robertson*; adaptación castellana de Venancio G. Manrique y C. Obeso, Bogotá, Imprenta de vapor de Zalamea, 1884.

Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería, por León de Sagher, teniente de la infantería belga y adjunto a la escuela especial de oficiales inferiores. Vertidas en castellano por C. Obeso, capitán adjunto al Estado mayor general del ejército de la República, Bogotá, Imprenta a cargo de H. Andrade, 1878.

Nuevo curso práctico, analítico, teórico y sintáctico de lengua inglesa de J. T. Robertson, adaptado al castellano por C. Obeso, Bogotá [Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos], 1884.

II. LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE CANDELARIO OBESO

ÁÑEZ, JULIO, *Candelario Obeso*, en *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, año IV, núm. 74, 1º. de septiembre de 1884, págs. 18-19.

ARRIETA, DIÓGENES A., *Albores*, I, *Candelario Obeso*, en *La Patria*, Bogotá, año II, tomo III, 1879, págs. 52-58.

ARTEL, JORGE, *Una ciudad olvidada. Mompós*, en *Estampa*, Bogotá, 4 de marzo de 1939, págs. 12-13, 43, 47.

Candelario Obeso, en *La Actualidad*, Bogotá, 11 de julio de 1884, págs. 145-149.

Candelario Obeso, en *El Mensajero Federal*, Bogotá, 7 de julio de 1884, pág. 129.

Candelario Obeso, en *Revista de las Indias*, Bogotá, XXXIX, núm. 106, noviembre-diciembre de 1948, págs. 59-70.



- CARABALLO, VICENTE, *El negro Obeso (apuntes biográficos) y escritos varios*, Bogotá, Editorial A B C, 1943.
- Cosas del día*, en *La Actualidad*, Bogotá, 8 de abril de 1884, pág. 90.
- GUILLÉN, NICOLÁS, *Candelario Obeso*, en *Prosa de prisa*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Dirección de Publicaciones, 1962, págs. 302-306.
- *Sobre Candelario Obeso*, en *Gramma*, La Habana, 7 de junio de 1966, pág. 2.
- JACKSON, RICHARD L., *Cultural Nationalism and the Emergence of Literary Blackness in Colombia: The Originality of Candelario Obeso*, en *Black Writers in Latin America*, Albuquerque, University of New México Press, 1979, págs. 53-62.
- Libro de oro del centenario de Obeso*, Barranquilla, Editorial Arte, 1949.
- MARTÍNEZ FAJARDO, EUSTORGIO, *Candelario Obeso*, en *El Universal*, Cartagena, 12 de enero de 1949, págs. 4, 7.
- MORILLO, JOSÉ, *Candelario Obeso*, en *El Siglo*, Bogotá, Páginas Literarias, 16 de enero de 1949, pág. 4.
- MÚNERA, LUIS A., *Con motivo de Candelario Obeso*, en *El Universal*, Cartagena, 18 de enero de 1949, págs. 4, 8.
- Noticias diversas. Candelario Obeso*, en *La Palestra*, Mompós, 16 de enero de 1884, pág. 2.
- Noticias diversas. Partida*, en *La Palestra*, Mompós, 16 de febrero de 1884, pág. 2.
- PÉREZ SILVA, VICENTE, *Un amor imposible y dos anécdotas de Candelario Obeso*, en *Noticias Culturales*, Bogotá, núm. 156, 1º. de enero de 1974, págs. 16-17.
- PRESCOTT, LAURENCE E., *Del infierno al paraíso. Revisión de la costa en la poesía de Candelario Obeso*, en *Cuadernos de ALDEEU*, Madrid, tomo I, núms. 2-3, mayo-octubre de 1983, págs. 409-420.
- *Revisión de Candelario Obeso*, en *El Tiempo*, Bogotá, Lecturas Dominicales, 19 de enero de 1975, págs. 6-7, 11.
- SOLANO Y MANOTAS, ISMAEL (Manlio de Sola), *Diccionario biográfico-colombiano. Candelario Obeso*, en *Civilización*, Barranquilla, núm. 485, diciembre de 1947, sin paginación.



- URIBE, JUAN DE DIOS, *Secundino el Zapatero, por C. Obeso*, en *Sobre el Yunque*, obras completas, publicadas, ordenadas y anotadas por Antonio José Restrepo, tomo I, Bogotá, Imprenta de “La Tribuna”, editorial, 1913, págs. 21-40.
- y ANTONIO J. RESTREPO, *Candelario Obeso*, Bogotá, Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1886.
- VIVES GUERRA, JULIO (seud.), *Crónicas del siglo XIX. De la historia del poeta negro*, en *Cromos*, Bogotá, 1º. de mayo de 1943, pág. 16.

III. ESTUDIOS Y ANTOLOGÍAS DE LITERATURA COLOMBIANA

- ÁÑEZ, JULIO, comp. *Parnaso colombiano*. Colección de poesías escogidas por ... 2 vols. Estudio preliminar de don José Rivas Groot, Bogotá, Librería Colombiana, 1886-1887.
- ARANGO FERRER, JAVIER, *Dos horas de literatura colombiana*, Medellín, Imprenta Departamental de Antioquia, 1963.
- *La literatura de Colombia*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editorial Coni, 1940.
- *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana: Poesía desde las culturas precolombinas hasta la “Gruta Simbólica”*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia. Historia extensa de Colombia, XIX, Ediciones Lerner, 1965.
- ARRÁZOLA, ROBERTO, comp. *Antología de poetas cartageneros*, Cartagena [Imp. Marina], 1961.
- CAPARROSO, CARLOS ARTURO, *Dos ciclos de lirismo colombiano*, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1961.
- CURCIO ALTAMAR, ANTONIO, *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XI, Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- Diccionario de la literatura latinoamericana: Colombia*, Washington, D. C., Unión Panamericana, 1959.
- GÓMEZ RESTREPO, ANTONIO, *Historia de la literatura colombiana*, 4ª. ed., 4 vols., Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 66-69, Litografía Villegas, 1957.
- *La literatura colombiana*, Bogotá, Ediciones Colombia, 1926.

- y otros. *La literatura colombiana*. Estudios críticos de Antonio Gómez Restrepo, Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Antonio Rubio y Lluch, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 7, Editorial A B C, 1952.
- HOLGUÍN, ANDRÉS, comp. *Antología crítica de la poesía colombiana, 1874-1974*, 2 tomos, Bogotá, Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia [1974].
- LAVERDE AMAYA, ISIDORO, *Apuntes sobre bibliografía colombiana con muestras escogidas en prosa y en verso*, Bogotá, Imprenta de Zalamea Hermanos, 1882.
- comp. *Bibliografía colombiana*, tomo I, Bogotá, Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1895.
- MADRID-MALO, NÉSTOR, *Itinerario de la poesía colombiana*, en *Inter-American Review of Bibliography* [*Revista Interamericana de Bibliografía*], Washington, D. C., 12, 1962, págs. 241-252.
- MATOS HURTADO, BELISARIO, *Compendio de la historia de la literatura colombiana*, Bogotá, Editorial Marconi, 1925.
- NÚÑEZ SEGURA, S. I., JOSÉ A., *Literatura colombiana; sinopsis y comentarios de autores representativos*, 9ª. ed., Medellín, Editorial Bedout, 1967.
- ORTEGA TORRES, JOSÉ JOAQUÍN, *Historia de la literatura colombiana*, 2ª. ed. aumentada, Bogotá, Editorial Cromos, 1935.
- comp. *Poesía colombiana; antología de 490 composiciones de 90 autores*, Bogotá, Librería Colombiana, 1942.
- OSPINA, S. I., EDUARDO, *El romanticismo; estudio de sus caracteres esenciales en la poesía lírica europea y colombiana*, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 34, Editorial A B C, 1952.
- OTERO MUÑOZ, GUSTAVO, *Resumen de historia de la literatura colombiana*, 2ª. ed., Bogotá, Editorial A B C, 1937.
- RIVAS GROOT, JOSÉ MARÍA, ed., *La Lira Nueva*, Bogotá, Imprenta de M. Rivas & Cª., 1886.
- RUANO, S. I., JESÚS MARÍA, *Resumen histórico crítico de la literatura colombiana*, Bogotá, Casa Editorial Santafé, 1925.
- VERGARA Y VERGARA, JOSÉ MARÍA, *Historia de la literatura en Nueva Granada, desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)*, 3 vols., 4ª. ed., Bogotá, Editorial A B C, 1958.



IV. LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE LA LITERATURA
Y LA POESÍA DEL NEGRO

- ALZATE AVENDAÑO, GILBERTO, *África habla; materiales de construcción para un ensayo anodino*, en *La Patria*, Manizales, Sabatinas, 15 de septiembre de 1934, págs. 1, 2.
- ARANGO, MANUEL ANTONIO, *Afirmación del negro en la literatura antillana*, en *Letras Nacionales*, Bogotá, núm. 2, mayo-junio de 1965, págs. 70-78.
- BALLAGAS, EMILIO, comp. *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, Madrid, 1935; 2ª. ed., Madrid, M. Aguilar Editor, 1944.
- ed. *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946.
- *Situación de la poesía afroamericana*, en *Revista Cubana*, La Habana, XXI, enero-diciembre de 1946, págs. 5-60.
- BECCO, HORACIO J., *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires, Ollantay, 1951.
- BLOMBERG, PEDRO HÉCTOR, *La negra y la mulata en la poesía negra*, en *Atenea*, Concepción, Chile, año 22, núm. 238, abril de 1945, págs. 4-21.
- BROWN, STERLING A., ARTHUR P. DAVIS y ULYSSES LEE, eds., *The Negro Caravan; Writings by American Negroes*, New York, Arno Press and *The New York Times*, 1970.
- CABRAL, MANUEL DEL, *Características del movimiento poético hispanoamericano*, en *La Patria*, Manizales, Suplemento Literario, 18 de septiembre de 1949, pág. 11.
- *Poesía negra*, en *Revista Dominicana de Cultura*, Ciudad Trujillo, I, núm. 2, diciembre de 1955, págs. 223-226.
- CANFIELD, MARTHA L., *Los precursores de la poesía negra*, en *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 21, septiembre-octubre de 1970, págs. 13-26.
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL, *La poesía negra en Ildelfonso Pereda Valdés*, en *Verde y dorado en las letras americanas. Semblanzas e impresiones críticas (1926-1936)*, Madrid, Aguilar Editor, 1947, págs. 143-151.
- CARRERA ANDRADE, JORGE, *Poesía negra para danzar*, en *Rostros y climas (Crónicas de viajes, hombres y sucesos de nuestro tiempo)*, París, Ediciones de la Maison de l'Amérique Latine, 1948, págs. 105-107.



- CASTELLANO, JUAN R., *El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro*, en *Hispania*, XLIV, marzo de 1961, págs. 55-65.
- COMETTA MANZONI, AÍDA, *Trayectoria del negro en la poesía de América*, en *Nosotros*, Buenos Aires, 2ª. época, año IV, tomo XI, núms. 44-45, noviembre-diciembre de 1939, págs. 196-212.
- ENGUÍDANOS, MIGUEL, *La poesía de Luis Palés Matos*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, ÓSCAR y ALBERTO N. PAMIES, eds., *Iniciación a la poesía afroamericana*, Miami, Ediciones Universal, 1973.
- FLORIT, EUGENIO, *Nicolás Guillén, poeta entero*, en *Revista de América*, Bogotá, XIII, núm. 38, febrero de 1948, págs. 243-248.
- FRIEIRO, EDUARDO, *O negro na literatura espanhola*, en *O alegre Arcipreste e outros temas de literatura*, Belo Horizonte, Brazil, Edição da Livraria Oscar Nicolai, 1959, págs. 169-176.
- GARCÉS LARREA, CRISTÓBAL, *Mapa de la poesía afroantillana*, en *Revista de América*, Bogotá, XX, núms. 68 y 69, septiembre y octubre de 1950, págs. 173-187.
- GONZÁLEZ, JOSÉ LUIS y MÓNICA MANSOUR, eds., *Poesía negra de América*, México, Ediciones Era, 1976.
- GONZÁLEZ Y CONTRERAS, GILBERTO, *La poesía negra*, en *Atalaya*, Manizales, entrega núm. 72, septiembre de 1940, págs. 36-40.
- GUIRAO, RAMÓN, comp. *Órbita de la poesía afro-cubana, 1928-37 (Antología)*, La Habana, Ucar, García y Cía., 1938.
- HUGHES, LANGSTON y ARNA BONTEMPS, eds., *The Poetry of the Negro (1746-1949)*, New York, Doubleday & Company, 1949.
- JACKSON, RICHARD L., *The Black Image in Latin American Literature*, Albuquerque, University of New México Press, 1976.
- JOHNSON, LEMUEL A., *The Devil, the Gargoyle, and the Buffoon: The Negro as Metaphor in Western Literature*, Port Washington, N. Y., National University Publications, Kennikat Press, 1971.
- LANCASTER, CHARLES MAXWELL, *Gourds and Castanets: The African Finger in Modern Spain and Latin America*, en *The Journal of Negro History*, 38, 1943, págs. 73-85.
- LATINO, SIMÓN (seud.), comp. *Antología de la poesía negra latinoamericana*, Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 1963. Cuadernillos de poesía, 23.



- LAVANDERO, RAMÓN, *Negrismo poético y Eusebia Cosme*, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, 38, 2º. semestre, 1936, págs. 39-45.
- LOCKE, ALAIN, ed., *The New Negro; an Interpretation*, New York, A. & C. Boni, 1925; reimp. New York, Atheneum, 1968.
- MANSOUR, MÓNICA, *La poesía negrista*, México, Ediciones Era, 1973.
- MASÓ, CALIXTO C., *Juan Latino: gloria de España y de su raza*, Chicago, Northeastern University, 1973.
- MONTOYA TORO, JORGE, comp. *Ritmos negros y mulatos*, Poesía de siempre. El Arco y la Lira, 27, [Medellín], Editorial Horizonte, s. f.
- MORALES, JORGE LUIS, comp. *Poesía afroantillana y negrista (Puerto Rico - República Dominicana - Cuba)*, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976.
- MONGUIÓ, LUIS, *El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800*, en *Revista Iberoamericana*, 22, 1957, págs. 245-259.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, FERNANDO, *La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora*, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, 34, 2º. semestre, 1934, págs. 205-213.
- *Los últimos versos mulatos*, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, 35, 1er. semestre, 1935, págs. 321-336.
- PAGÉS LARRAYA, ANTONIO, *Poesía negra del Caribe hispanoamericano*, en *Libro de homenaje a Luis Alberto Sánchez en los 40 años de su docencia universitaria*, Lima, 1967, págs. 389-421.
- PEREDA VALDÉS, ILDEFONSO, ed., *Antología de la poesía negra americana*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1936; 2ª. ed., Montevideo, Biblioteca Uruguaya de Autores, 1953.
- *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*, Montevideo, Ediciones Ciudadela, 1970.
- *La poesía negra cubana*, en *Diario de la Costa*, Cartagena, 21 de diciembre de 1940, pág. 12.
- PÉREZ ECHAVARRÍA, MIGUEL RAMÓN, ed., *La poesía negra en América*, Buenos Aires, Nocito y Rano, 1946.
- RUIZ DEL VIZO, HORTENSIA, comp. *Poesía negra del Caribe y otras áreas*, Miami, Ediciones Universal, 1972.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *Tres poetas americanos*, en *Revista de América*, Bogotá, X, núm. 30, junio de 1947, págs. 345-348.



- *Palés Matos y el negrismo*, en *El Tiempo*, Bogotá, Suplemento Literario, 19 de junio de 1949, pág. 1.
- SANZ Y DÍAZ, JOSÉ, ed., *Lira negra (Selecciones poéticas españolas y afroamericanas)*, Madrid, 1945; 2ª. ed., Madrid, Aguilar, 1962.
- SCHONS, DOROTHY, *Negro Poetry in the Americas*, en *Hispania*, 25, octubre de 1942, págs. 309-319.
- TORRE, GUILLERMO DE, *Literatura de color*, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, 37, 2º. semestre, 1936, págs. 5-11; reimp. en *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, págs. 305-314.
- TORRES RIOSECO, ARTURO, *La poesía negra latinoamericana*, en *Libros de hoy*, Buenos Aires, año I, núm. 6, octubre de 1951, págs. 347-352.
- TORUÑO, JUAN FELIPE, ed., *Poesía negra: ensayo y antología*, México, Editorial Toledo, 1953.
- VELÁSQUEZ M., ROGERIO, *La esclavitud en la 'María' de Jorge Isaacs*, en *Universidad de Antioquia*, Medellín, núm. 128, enero-marzo de 1957, págs. 91-104.
- ZENÓN CRUZ, ISABELO, *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)*, 2ª. ed., 2 tomos, Humacao, Puerto Rico, Editorial Furidi, 1975.

V. OTRAS OBRAS DE CONSULTA

- ABADÍA M., GUILLERMO, *Compendio general de folklore colombiano*, 1ª. ed., Bogotá, Imprenta Nacional, 1970.
- ACUÑA, LUIS ALBERTO, *Vocabulario campesino formado en las provincias de Vélez y Socorro y transcrito conforme a la grafía original*, en *Folklore del departamento de Santander*, *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 5, abril de 1949, págs. 47-143.
- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE, *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- ALONSO, AMADO, *Estudios lingüísticos; temas hispanoamericanos*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1961.
- ALONSO, DÁMASO, *Poesía española; ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1962.



- ANCÍZAR, MANUEL, *Peregrinación de Alpha*, 3ª. ed., Bogotá, Editorial A B C, 1942.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1966-1967.
- ANGULO V., CARLOS, *Las leyendas de la costa*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 3, julio de 1948, ágs.. 259-263.
- ARROM, JOSÉ JUAN, *Certidumbre de América; estudios de letras, folklore y cultura*, 2ª. ed. Ampliada, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- BASTIDE, ROGER, *The African Religions of Brazil: Toward a Sociology of the Interpenetration of Civilizations*, translated by Helen Sebba, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1978.
- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras*. Selección de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Editorial Vergara, 1968.
- BLANCH, ANTONIO, *La poesía pura española; conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- CABALLERO, FERNÁN (seud.), *Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por ...*, Sevilla, Imprenta y Litografía de la “Revista Mercantil”, 1859.
- *Obras completas: El refranero del campo y poesías populares*, vol. XV, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1912.
- *Obras completas: El refranero del campo y poesías populares*, vol. XVI, tomo 2, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1912.
- CANÉ, MIGUEL, *En viaje, 1881-1882*, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949.
- CARILLA, EMILIO, *El romanticismo en la América Hispánica*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- CARVALHO-NETO, PAULO DE, *Folklore of the Black Struggle in Latin America*, en *Latin American Perspectives*, vol. V, Spring 1978, ágs.. 53-88.
- CLINKSCALES, ORLINE, *Becquer in México, Central America and the Caribbean Countries*, Madrid, Editorial Hispanonorteamericana, 1970.



- CORDOVEZ MOURE, JOSÉ MARÍA, *Reminiscencias; Santa Fe y Bogotá*. Serie tercera, 3ª. ed. corregida y aumentada, Bogotá, Librería Americana, 1900.
- *Reminiscencias (de) Santa Fe y Bogotá*, 6ª. ed., vol. 7, Bogotá, Instituto Gráfico, [194?].
- CUERVO, RUFINO JOSÉ, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, 2ª. ed., Bogotá, Imprenta de Echeverría Hermanos, 1876.
- CUNARD, NANCY, comp. *Negro. Anthology (1931-1933)*, London, published by Nancy Cunard at Wishart and Company, 1934.
- DAVIDSON, HARRY C., *Diccionario folklórico de Colombia, música, instrumentos y danzas*, 3 tomos, Bogotá, publicación del Banco de la República, Departamento de Talleres Gráficos, 1970.
- DAVISON, NED J., et al., *A Student Guide to Critical Spanish*, Boulder, Colorado, Pruett Press, 1967.
- DÍAZ, JOSÉ PEDRO, *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- DOLLERO, ADOLFO, *Cultura colombiana. Apuntaciones sobre el movimiento intelectual de Colombia, desde la conquista hasta la época actual*, Bogotá, Editorial Cromos, 1930.
- DUNBAR, PAUL LAURENCE, *Lyrics of Lowly Life*, New York, Dodd, Mead and Co., 1897.
- ESQUERRA, RAMÓN, *Vocabulario literario*, Barcelona, Editorial Apolo, 1938.
- EXBRAYAT, JAIME, *Del folklóre sinuano y bolivarense*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 1, noviembre de 1947, págs. 49-60.
- FLÓREZ, LUIS, *Cuestiones del español hablado en Montería y Sincelejo*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, tomo V, 1949, págs. 124-162.
- *De la vida y el habla popular en la costa atlántica de Colombia*, en *Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, 2ª época, núm. 3, 1959, págs. 127-135.
- *El habla popular en la literatura colombiana*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, tomo I, 1945, págs. 318-361.
- *Habla y cultura popular en Antioquia*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, 1957.
- *Medicina, magia y animismo en Segovia de Antioquia*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 6, enero de 1951, págs. 185-236.



- *Observaciones generales sobre la pronunciación del español en el departamento de Bolívar (Colombia)*, en *Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, 2ª época, vol. II, 1960, págs. 155-159.
- FORNAGUERA, MIGUEL, *El folklore y el renacimiento cultural y nacional*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 1, noviembre de 1947, págs. 89-92.
- FRANCO, JEAN, *The Modern Culture of Latin America*, Middlesex, England, Penguin Books, 1967.
- FROBENIUS, LEO, ed., *The Black Decameron*, London, Sphere Books Ltd., 1971.
- GAOS, VICENTE, *La poética de Campoamor*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, GERTRUDIS, *Poesías selectas*, 1ª. ed., Barcelona, Editorial Bruguera, 1968.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *Ismos*, 2ª. ed., Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1947.
- GÓMEZ VALDERRAMA, PEDRO A., *Muestras del diablo*, Bogotá, Ediciones Mito, 1958.
- GOOCH, ANTHONY, *Diminutive, Augmentative, and Pejorative Suffixes in Modern Spanish*, 2nd ed., Oxford, N. Y., Pergamon Press, 1970.
- GRANDA, GERMÁN DE, *Materiales complementarios para el estudio sociohistórico de los elementos lingüísticos afroamericanos en el área hispánica*, I, América, en *Thesaurus*, Bogotá, tomo XXVI, 1971, págs. 118-133.
- *Sobre la procedencia africana del habla 'criolla' de San Basilio de Palenque*, en *Thesaurus*, Bogotá, tomo XXVI, 1971, págs. 84-94.
- GUILLÉN, NICOLÁS, *Summa poetica*, edición de Luis Íñigo Madrigal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.
- HOLTON, ISAAC F., *New Granada: Twenty Months in the Andes*, New York, Harper Brothers, Publishers, 1857.
- HUDSON, RANDALL O., *The Status of the Negro in Northern South America, 1820-1860*, en *The Journal of Negro History*, vol. XLIX, octubre de 1964, págs. 225-239.
- HUGHES, LANGSTON, *The Weary Blues*, New York, Alfred A. Knopf, 1926.



- ISAACS, JORGE, *María*, 4ª. ed., México, Editorial Porrúa, 1971.
- JAIME GONZÁLEZ, EUCLIDES, *Contribución al vocabulario de colombianismos*, Cúcuta, 1964.
- JARAMILLO URIBE, JAIME A., *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Editorial Temis, 1968.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. ed. rev., Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, EMILIO, comp. *Cancionero popular*, 2ª. ed., tomo Iº, Madrid, Carlos Bailly-Baillièrre, 1865.
- LAUBSCHER, B. J. F., Dr., *The Pagan Soul*, Cape Town, Howard Timmins, 1975.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª. ed. corr., Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- LEÓN HAZERA, LYDIA DE, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- LEWIS, I. M., *Ecstatic Religion*, Middlesex, England, Penguin Books, 1971.
- LINDSAY, VACHEL, *The Congo and Other Poems*, New York, The Macmillan Company, 1914.
- LINARES PÉREZ, MARTA, *La poesía pura en Cuba y su evolución*, Madrid, Playor, S. A., 1975.
- MADDOX, JOHN LEE, *The Medicine Man*, New York, The Macmillan Company, 1923.
- MACIS, CARLOS H., *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969.
- MALARET, AUGUSTO, *Los americanismos en la copla popular y en el lenguaje culto*, New York, S. F. Vanni, 1947.
- *Diccionario de americanismos*, 2ª. ed., San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1931.
- *Lexicón de fauna y flora*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961.
- MARTÍNEZ G., RAFAEL, *La navegación a vapor en el río Magdalena*, en *Repertorio Histórico*, Medellín, vol. XIII, núm. 137, 1937, págs. 321-330.
- MARTÍNEZ VIGIL, CARLOS, *Arcaísmos españoles usados en América*, Montevideo, Imprenta Latina, 1939.



- MARULANDA, OCTAVIO, *Folklore y cultura general*, Cali, Imprenta departamental, 1973.
- MARROQUÍN, JOSÉ MANUEL, *Retórica y poética*, 3ª ed., Bogotá, Editorial Minerva, 1935.
- MASSA, ANNA, *Vachel Lindsay: Field-worker for the American Dream*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1970.
- MEGENNEY, WILLIAM W., *El habla costeña de Colombia: un ejemplo de la influencia del substrato negroide*, en *Cuadernos Americanos*, México, vol. 218, núm. 3, mayo-junio de 1978, págs. 146-162.
- MERIZALDE DEL CARMEN, BERNARDO, *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*, Bogotá, Imprenta del Estado Mayor General, 1921.
- MÉTRAUX, ALFRED, *Voodoo in Haiti*, translated by Hugo Charteris, New York, Oxford University Press, 1959.
- MONTERDE, ALBERTO, *La poesía pura en la lírica española*, México, Imprenta Universitaria, 1963.
- MONTES GIRALDO, JOSÉ JOAQUÍN, *El habla del Chocó: notas breves*, en *Thesaurus*, Bogotá, tomo XXIX, 1974, págs. 409-428.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, *Standard language and poetic language*, edited and translated by Paul L. Garvin, en *Linguistics and Literary Style*. Edited by Donald C. Freeman, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970, págs. 40-56.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.
- *Métrica española; reseña histórica y descriptiva*, New York, The Americas Publishing Company, 1966.
- ODUM, HOWARD W. y GUY B. JOHNSON, *The Negro and His Songs; A Study of Typical Negro Songs of the South*, Hatboro, Pennsylvania, Folklore Associates, Inc., 1964.
- ONÍS, FEDERICO DE, ed., *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, The Americas Publishing Company, 1961.
- *Luis Palés Matos (1898-1959)*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Ateneo Puertorriqueño, 1960.
- PANESSO ROBLEDO, ANTONIO, *Del folklore antioqueño*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 4, enero de 1949, págs. 13-45.



- PÉREZ ARBELÁEZ, ENRIQUE, Pbro., *La cuna del porro*, Bogotá, Editorial Antares, 1953.
- *Folklore del departamento del Magdalena*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 1, noviembre de 1947, págs. 43-47.
- *Literatura popular del Magdalena*, en *Revista de América*, Bogotá, vol. IV, núm. 12, diciembre de 1945, págs. 360-367.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ I., Pbro., *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, Editorial A B C, 1963.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.
- QUEVEDO G., LEANDRO MIGUEL, *Una molienda en el Valle de Lengupá*, en *Revista de Folklore*, Bogotá, núm. 5, abril de 1949, págs. 81-93.
- QUIÑONES PARDO, OCTAVIO, *El cancionero colombiano*, en *Revista de América*, Bogotá, tomo VIII, núm. 22, octubre de 1946, págs. 104-107.
- RESTREPO, ANTONIO JOSÉ, ed., *El cancionero de Antioquia*, Medellín, Editorial Bedout, 1955.
- REVOLLO, PEDRO MARÍA, Pbro., *Costeñismos colombianos o Apuntamientos sobre lenguaje costeño de Colombia*, Barranquilla, 1922.
- ROZO DÍAZ, VIDAL ANTONIO, *Algunas coplas del departamento de Bolívar*, en *Revista Colombiana de Folclor*, Bogotá, 2ª época, vol. III, núm. 8, 1963, págs. 115-135.
- SAFFRAY, DOCTOR (CHARLES), *Viaje a la Nueva Granada*, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional, 1948.
- SAMPER, JOSÉ MARÍA, *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*, Bogotá, Editorial Centro - Instituto Gráfico Ltda., [194?].
- *Viajes de un colombiano en Europa*, París, Imprenta de E. Thunot y Cª., 1862.
- SÁNCHEZ, ANTONIO MARÍA, *Un río y sus remeros al través de los siglos. La historia del Magdalena*, en *El Liberal*, Bogotá, 7 de marzo de 1948, pág. 23.
- SBARBI (Y OSUNA), JOSÉ MARÍA, Pbro., *El refranero general español*, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1877.

- SHARP, WILLIAM F., *El negro en Colombia: manumisión y posición social*, en *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 8, julio-agosto de 1968, págs. 91-107.
- SOBEJANO, GONZALO, *El epíteto en la lírica española*, 2ª. ed. rev., Madrid, Editorial Gredos S. A., 1970.
- SOJO R., JUAN PABLO, *El negro y la brujería en Venezuela*, en *Revista Venezolana de Folklore*, Caracas, tomo I, núm. 2, enero-junio de 1947, págs. 19-54.
- *Temas y apuntes afro-venezolanos*, Caracas, Tip. La Nación, 1943.
- SUNDHEIM, ADOLFO, *Vocabulario costeño o Lexicografía de la región septentrional de la República de Colombia*, París, Librería Cervantes, 1922.
- TEJADO FERNÁNDEZ, MANUEL, *Aspectos de la vida social en Cartagena de Indias durante el seiscientos*, Sevilla, G. E. H. A., 1954.
- TIRADO MEJÍA, ÁLVARO, *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*, Bogotá, Editorial Andes, 1976.
- TOBÓN BETANCOURT, JULIO, Pbro., *Colombianismos y otras voces de uso general*, 2ª. ed., Bogotá, Imprenta Nacional, 1953.
- TORRE, GUILLERMO DE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963.
- TORRE, ROGELIO DE LA, *La obra poética de Emilio Ballagas*, Miami, Ediciones Universal, 1977.
- TORRES CAICEDO, J. M., *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales publicistas, historiadores, poetas y literatos de la América Latina*, 2ª. serie, París, Dramard-Baudry y Cª., Sucesores, 1868.
- VIDELA, GLORIA, *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Editorial Gredos, 1963.
- VITIER, CINTIO, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- ZAPATA OLIVELLA, MANUEL, *El hombre colombiano*. Enciclopedia del desarrollo colombiano. Colección Los Fundadores, vol. 1, Bogotá, Canal Ramírez - Antares, 1974.

ÍNDICES



ÍNDICE DE LÁMINAS

- LÁMINA I Candelario Obeso (1849-1884). Fotografía inédita. Cortesía del señor H. C. Q.
- LÁMINA II *La familia Pygmalión*. Portada de la novela (1871) de Candelario Obeso publicada bajo el seudónimo de Public Chapelet.
- LÁMINA III *Cantos populares de mi tierra* (1877). Portada de la primera edición.
- LÁMINA IV «Lo palomos (Balada.)». Primer poema en el libro *Cantos populares de mi tierra*.
- LÁMINA V «Canción der boga ausente». Célebre poema del libro *Cantos populares de mi tierra*, dedicado a Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro.
- LÁMINA VI Primera página de la traducción del *Otelo* de Shakespeare hecha por Candelario Obeso y publicada en *Lectura para ti* (1878).
- LÁMINA VII Portada de las *Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería*, vertidas al castellano por Candelario Obeso.
- LÁMINA VIII Portada de *Secundino el zapatero* (1880), comedia original de Candelario Obeso.
- LÁMINA IX Página inicial del primer acto de *Secundino el zapatero* (1880).
- LÁMINA X Portada de *Lucha de la vida* (1882), poema original de Candelario Obeso.



- LÁMINA XI Portada del *Curso de lengua italiana* (1883), adaptado al castellano por Candelario Obeso.
- LÁMINA XII Portada de las *Lecciones prácticas de francés* (1884), adaptadas al castellano por Venancio González Manrique y Candelario Obeso.
- LÁMINA XIII Portada del *Nuevo curso práctico, analítico, teórico y sintáctico de lengua inglesa* (1884), adaptado al castellano por Candelario Obeso.
- LÁMINA XIV Facsímil del dibujo por Alberto Urdaneta publicado en el *Papel Periódico Ilustrado* (1884).
- LÁMINA XV Reproducción facsimilar del dibujo “The champan” (El champan), publicado en el libro *New Granada: twenty months in the Andes* (1857), por Isaac F. Holton.
- LÁMINA XVI Facsímil del dibujo “Ivory-nut plant” con figura de un habitante del Valle del Magdalena, publicado en *New Granada: twenty months in the Andes* (1857), por Isaac F. Holton.
- LÁMINA XVII Portada de la edición de los *Cantos populares de mi tierra* hecha por el gobierno colombiano en 1950, con motivo del centenario del nacimiento de Candelario Obeso (1849-1884).



ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|-----|
| PRÓLOGO | 6 |
| INTRODUCCIÓN. POESÍA NEGRA FRENTE A POESÍA NEGRISTA | 9 |
| | |
| CAPÍTULO I | |
| LA ÉPOCA, LA VIDA Y LA OBRA DE CANDELARIO OBESO | 37 |
| | |
| CAPÍTULO II | |
| LA NATURALEZA, LA POLÍTICA Y LA PATRIA, EL HOGAR Y LA FAMILIA, TEMAS PRINCIPALES DE LOS <i>CANTOS POPULARES</i> | 58 |
| El tema de la naturaleza | 59 |
| El tema político y de la patria | 65 |
| El tema doméstico-familiar | 78 |
| | |
| CAPÍTULO III | |
| EL AMOR Y LA MUJER, LO SOCIAL Y LA RAZA, OTROS TEMAS DE LOS <i>CANTOS POPULARES</i> | 87 |
| El tema del amor sentimental y de la mujer | 87 |
| El tema social y de la raza | 106 |
| | |
| CAPÍTULO IV | |
| VERSIFICACIÓN, LENGUAJE Y ESTILO DE LOS <i>CANTOS POPULARES</i> | 119 |
| El lenguaje | 124 |
| El estilo en los «cantos populares» | 136 |
| Lo popular en los «cantos populares de mi tierra» | 160 |



| | |
|--|-----|
| CONCLUSIONES | 171 |
| BIBLIOGRAFÍA SELECTA | 183 |
| I. Obras de candelario obeso | 183 |
| A. Libros y folletos literarios | 183 |
| B. Poesías originales y traducciones poéticas publicadas en revistas y periódicos | 184 |
| C. Artículos en periódicos | 185 |
| D. Traducciones y versiones de obras no literarias | 186 |
| II. Libros y artículos sobre candelario obeso | 186 |
| III. Estudios y antologías de literatura colombiana | 188 |
| IV. Libros y artículos sobre la literatura y la poesía del negro | 190 |
| V. Otras obras de consulta | 193 |
| ÍNDICES | |
| ÍNDICE DE LÁMINAS | 202 |
| ÍNDICE GENERAL | 204 |



Esta publicación se compuso en caracteres
Garamond Pro || mayo de 2021



Este libro es un estudio de los *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso. Es fruto de investigaciones sobre el poeta y su obra, realizadas en varias bibliotecas de Colombia, los Estados Unidos y otros países. Las investigaciones nacieron de un deseo de conocer y estudiar la obra literaria de autores colombianos de ascendencia africana y de manifestar algo del aporte cultural del negro colombiano a su país.

