

Quissange, Saüdade Nêgra y los límites de la literatura colonial en los orígenes de la lírica angoleña

Francisco José Rodríguez Mesa*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Tomaz Vieira da Cruz, poeta portugués que transcurrió en Angola el período comprendido entre 1924 y 1949, publicó su primer poemario, *Quissange, Saüdade Nêgra*, en 1932. Tanto la obra como el autor han sido escasamente estudiados por la crítica, a pesar de lo cual han sido incluidos sistemáticamente en la categoría de «literatura colonial». En este estudio analizamos la plasmación de diversos elementos significativos de la sociedad angoleña en la obra de Vieira da Cruz con la intención de comprobar hasta qué punto la adscripción del autor y de su ópera prima a la categoría colonial están justificadas.

Palabras clave:

Literatura africana en lengua portuguesa, lírica angoleña, literatura colonial, Vieira da Cruz.

Quissange, Saüdade Nêgra and the limits of colonial literature in the birth of Angolan poetry

Abstract :

Tomaz Vieira da Cruz, a Portuguese poet who lived in Angola between 1924 and 1949, published his first collection of poems, *Quissange, Saüdade Nêgra*, in 1932. Both the book and the author have been poorly studied, despite what they have been systematically included in the category of «colonial literature». In this study I aim to analyze the depiction of different significant elements of Angolan society in Vieira da Cruz's work in order to prove to what extent the ascription of the author and his first work to the colonial category are justified.

Key words:

African literature in Portuguese, Angolan poetry, colonial literature, Vieira da Cruz

En la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, a partir de la Conferencia de Berlín (1884-1885), el continente africano se vio dividido y repartido entre las principales potencias europeas. Esta acción, de marcado carácter económico y comercial, fue apresuradamente justificada con motivos de índole mucho más abstracta e, incluso, espiritual, como la grandeza y superioridad que el hombre blanco poseía y que debía transmitir a los pobladores del continente negro, haciéndolos partícipes de la modernidad europea.

La ideología de esta «misión civilizadora»¹ se erigía sobre los presupuestos de teóricos racistas como Gobineau² o el filósofo Lévy-Bruhl³, con su concepción de la mentalidad primitiva.

Los flujos migratorios de europeos hacia África y las exploraciones de dicho continente pronto se vieron reflejados en una producción literaria con unos rasgos muy determinados. Se trata de lo que generalmente se ha conocido como «literatura colonial». Este grueso de obras constituye, según Manuel Ferreira⁴, el primer período de la actividad literaria africana y puede definirse «esencialmente pelo facto de o centro do universo poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano».

Este aspecto destacado por Ferreira responde a los planteamientos de los teóricos racistas anteriormente citados. Así pues, para los autores coloniales sería impensable centrar la acción de sus obras en los indígenas, puesto que su inferioridad los lleva a ser considerados

Recibido: 5-VII-2016. Aceptado: 15-XI-2016.

* Profesor Sustituto Interino de Filología Italiana. Dirección para correspondencia: francisco.rodriguez.mesa@uco.es

¹ Nos servimos aquí de la terminología de Biodun Jeyifo en JEYIFO, B., «In the Wake of Colonialism and Modernity», *Anglophonia / Caliban*, 7 (2000), pp. 71-84.

² GOBINEAU, A., *Essai sur l'inégalité des races humaines*, París, 1854.

³ LÉVY-BRUHL, L., *La mentalité primitive*, París, 1922.

⁴ FERREIRA, M., *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1977, I, p. 10.

prácticamente como pertenecientes a una categoría intermedia entre los humanos y los animales. Por consiguiente, no hemos de extrañarnos ante el hallazgo de afirmaciones como «É um homem na forma, mas os instintos são de fera»⁵, «A sua face negra, de beiçola carnuda, tinha reflexos demoníacos»⁶ o «Era um negro esguio [...] que] dava a impressão [...] dum excelente animal de corrida»⁷.

No obstante, y más allá de las teorías racistas que sostenían este proceso económico, es cierto que probablemente la sociedad europea –y especialmente la portuguesa– de finales del siglo XIX no parecía estar preparada para encajar en sus mentalidades (ni dispuesta a hacerlo) una concepción diversa del indígena africano.

Más allá del heroísmo del hombre blanco y el primitivismo del negro, la literatura colonial tiene un notable componente político orientado hacia el engrandecimiento de la metrópoli y su cultura. Las glorias de la nación colonizadora parecen visitar, a menudo y de modo implícito, la mente de los escritores (y, sin duda, de los lectores) de este tipo de obras, y lo hacen como reacción –por oposición– a las descripciones de la barbarie que reina en las nuevas tierras. No obstante, y como cabría esperar de una literatura que encarna una de las principales facetas del ultranacionalismo⁸, las obras están plagadas de pasajes tan explícitos como «O único país que pode explorar seriamente África é Portugal»⁹, «Fiel aos nossos deveres de dominador, grata ao nosso orgulho, útil às populações»¹⁰ o «Queimados no ardor silencioso de Golfo, em todo o peito português vai estremeando o marulhar heróico dos *Lusíadas*»¹¹. En palabras de R. G. Hamilton,

«Todas estas obras exprimem atitudes eurocéntricas em relação a África e, na época em que foram produzidas, pressagiavam, talvez, a literatura do Ultramar, sendo esta uma literatura controlada e orientada por dirigentes e agentes do regime colonialista. É, afinal de contas, uma literatura condicionada por uma visão destinada a confirmar certas ideias exóticas, eróticas e preconcebidas sobre África.»¹²

Habiendo sido Portugal el primero de todos los países europeos en llegar a África, no fue hasta el Estado Novo salazarista cuando desde el gobierno se impulsó, como herramienta de propaganda, la producción de un corpus de

literatura colonial de corte ultranacionalista, hecho que no deja de llamar la atención si se tiene en cuenta que, en el momento histórico de la dictadura de Salazar, las deficiencias en la explotación de las provincias ultramarinas ya eran más que evidentes, de hecho, como dice Hamilton,

«À medida que Portugal ia manifestando a sua incapacidade material de desenvolver os seus territórios africanos, excepto em benefício dos interesses de pequenos grupos domésticos e estrangeiros, ia intensificando a sua campanha ideológica, criando mitos para tapar as suas insuficiências e os abusos da sua política colonial.»¹³

Así pues y como consecuencia de este impulso desde el gobierno, fue en los años veinte y treinta del siglo XX cuando se alcanza la máxima cota en la producción de literatura vinculada a las colonias portuguesas en África, de mano principalmente de exploradores, colonos y funcionarios establecidos en el continente negro y que contaban con un cierto nivel de instrucción. En esta realidad cultural que en las colonias tenía como agentes casi exclusivos a ciudadanos europeos hay que apuntar varios factores que, aunque de diversa naturaleza, son relevantes para comprender la entidad de la producción literaria. En primer lugar, cabría reflexionar acerca de la situación misma de los escritores, ubicados entre dos mundos y dos códigos culturales opuestos entre sí y separados por distancias difícilmente salvables; en palabras de Fonseca y Moreira,

«A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um «homem-de-dois-mundos», e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais.»¹⁴

Más allá de los problemas de identificación y localización del autor en territorio colonial, hay que meditar acerca tanto de la audiencia como de los distintos estadios de los textos literarios producidos en el África lusófona. Por lo que se refiere al público de estas obras, aunque con limitaciones evidentes, es célebre la clasificación esbozada por Manuel Ferreira para los textos narrativos¹⁵ cuyo sujeto

⁵ DE SARMENTO, A., *Os Sertões d'África*, Lisboa, 1880, p. 87.

⁶ GALVÃO, H., *O Vélo d'Oiro: novela colonial*, Lisboa, 1931, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ Piénsese en los esfuerzos del Estado Novo portugués por mantener a toda costa las posesiones ultramarinas.

⁹ DE SARMENTO, A., *op.cit.*, prefacio de Manuel Piñeiro Chagas.

¹⁰ CASIMIRO, A., *Nova Largada: Romance de África*, Lisboa, 1929, p. 55.

¹¹ RAPOSO, H., *Ana a Kalunga: Os Filhos do Mar*, Lisboa, 1926, p. 21.

¹² HAMILTON, R. G., *Literatura Africana: Literatura Necessária. Angola*, Lisboa, 1975, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ SOARES FONSECA, M. N. y TABORDA MOREIRA, T., *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Ouro Preto, 2007, pp. 1-2.

¹⁵ FERREIRA, M., *O Discurso no Percurso Africano I*, Lisboa, 1989, p.257.

sería el colonizador, el objeto la perpetuación del colonialismo, el destinatario el colonialismo, el destinatario el colono, el adyuvante la metrópoli y, por último, el oponente vendría dado por el colonizado.

La validez de este sistema de comunicación literaria se limitaría a la primera de las distintas fases en que se podría dividir el nacimiento de la literatura africana en lengua portuguesa y, como hemos indicado, su único género de aplicación sería la narrativa. En lo concerniente a la periodización, la crítica suele establecer, *grosso modo*, cuatro periodos con características bien definidas en cada fase¹⁶:

1. Fase de alienación, en la que la producción literaria del territorio colonial no se diferencia en prácticamente ningún elemento de la de la metrópoli
2. Fase de percepción de la realidad, en la que el discurso comienza a incluir elementos (fundamentalmente temáticos) de proveniencia africana
3. Fase de conciencia de la colonización, en la que se produce la desalienación y nace el discurso de la revuelta. Esta fase suele estar protagonizada por autores locales.
4. Fase histórica de la independencia, en la que se trata de reconstruir la individualidad plena del escritor africano.

En la segunda de estas fases de las literaturas nacionales africanas en lengua portuguesa, que Pires Laranjeira califica como «preludio»¹⁷ y Salinas Portugal define de «autores intervalares»¹⁸, suele englobarse la producción de Tomaz Vieira da Cruz (1900-1960), autor natural de Constância (Santarém) y que ejerció su profesión de farmacéutico en Novo-Redondo¹⁹ entre 1924 y 1949, localidad en la que contrajo matrimonio con una joven mestiza.

A pesar de tratarse de uno de los primeros autores portugueses que afronta en su obra la realidad africana de un modo intimista, la producción de Vieira da Cruz ha sido objeto de escasa atención por parte de la crítica, que en la mayor parte de ocasiones la ha tachado de literatura de

ultramar o de colonialista sin dedicarle un análisis más exhaustivo. A estos efectos, es ilustrativo el párrafo que Hamilton dedica al poeta de Santarém:

«Devemos perguntar, tal vez, se e por que motivo a poesia de Tomaz Vieira da Cruz merece consideração no contexto da literatura de Angola. Afinal de contas, essa poesia ostenta os sinais inequívocos da literatura do Ultramar. E Vieira da Cruz pôs termo ao seu «exílio» quando, em 1949, voltou para Portugal, precisamente em vésperas do movimento que prenunciaria uma autêntica literatura angolana.»²⁰

Del mismo modo, Salinas Portugal, como conclusión al capítulo de su libro dedicado a los comienzos de la literatura angoleña y en el que recoge junto a Vieira da Cruz, entre otros, a Geraldo Bessa Victor –uno de los máximos exponentes de la corriente lusocéntrica y ultranacionalista de la literatura y, en general, la cultura coloniales– afirma que «todos los autores reseñados en este epígrafe son escritores intervalares (sic), a medio camino entre una «angolanidad» entendida como sentimiento y práctica de escritura y una «portugalidad» más o menos difusa y exótica»²¹.

En este panorama crítico, el objetivo del presente estudio es analizar hasta qué punto el olvido de Vieira da Cruz puede estar justificado por estos argumentos de la crítica. Para ello, procederemos analizando algunos de los temas africanos presentes en el primer poemario que el autor publicó tras su llegada a Angola, *Quissange, Saüdade Nêgra* (1932), donde veremos la perspectiva con la que el poeta afronta tales elementos foráneos. A continuación, centraremos nuestra atención en el tratamiento de los principales símbolos de la cultura de la metrópoli para determinar la óptica con la que Vieira da Cruz encara ambas realidades.

La impronta del continente negro en el contenido de *Quissange* se hace evidente con solo ojear el índice: de las veinticuatro composiciones incluidas, catorce títulos hacen referencia a diversos elementos culturales relacionados con las entonces provincias ultramarinas, y de estos catorce poemas, ocho títulos son en su totalidad o incluyen algún «termo africano»²².

¹⁶ Si bien la terminología utilizada en estas cuatro categorías se debe a Ferreira, *O discurso no Percurso... op. cit.*, la mayor parte de estudiosos de las literaturas africanas en lengua portuguesa coinciden con estas cuatro fases, como se puede ver en buena parte de las obras de referencia de la materia: HAMILTON, R. G., *op. cit.*; TRIGO, S., *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1977; MARGARIDO, A., *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1980; LARANJEIRA, P., *Literatura Calibanesca*, Oporto, 1985 y *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Oporto, 1995; CHABAL, P., *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, Londres, 1996; CHAVES, R., *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários*, São Paulo, 1999; SECCO, C., *A Magia das Letras Africanas*, Rio de Janeiro, 1999; SALINAS PORTUGAL, F., *Literaturas africanas en lengua portuguesa*, Madrid, 2006; MATA, I., *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*, Lisboa, 2001.

¹⁷ LARANJEIRA, P., *Literatura Calibanesca...*, p. 39.

¹⁸ SALINAS PORTUGAL, F., *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ Desde 1975, la localidad angoleña que los portugueses denominaron Novo-Redondo recibe el nombre de Sumbe (capital de la provincia de Kwanza del Sur).

²⁰ HAMILTON, R. G., *op. cit.*, p. 67.

²¹ SALINAS PORTUGAL, F., *op. cit.*, p. 72.

²² En la página 111 de la edición de 1932 de *Quissange*, encontramos una breve «Explicação de alguns termos africanos» hecha por el propio autor para aclarar el significado de algunos vocablos y expresiones utilizados a lo largo del poemario. Todas las citas del poemario provienen de VIEIRA DA CRUZ, T., *Quissange, Saüdade Nêgra*, Lisboa, 1932.

Buena parte de los poemas de esta obra cantan el amor del poeta hacia su «musa mulata», como dice Hamilton²³, tratando así la cuestión de las relaciones íntimas entre los colonos y las nativas. La mujer indígena es una constante fuente de inspiración en el poemario, no en vano, aparece en la casi totalidad de las composiciones. Así pues, el poeta presenta físicamente a esta flor de bronce destacando su sensualidad en todo momento; se trata de una sensualidad exótica, reflejo de la cultura en la que vive y, sobre todo, de una sensualidad de base dinámica, fundamentada en el movimiento de la mujer.

Dentro de este dinamismo, la musa de Vieira da Cruz destaca, oponiéndose radicalmente al canon de las damas cantadas en la tradicional poesía europea, por su gusto por el baile y su participación en él.

Que é bem a grácil maneira
em que a volúpia se anima,
–bailado duma fogueira
queimando quem se aproxima!

(«Mulata», vv. 13-16)

De hecho, en algunas ocasiones es la danza la herramienta de la que el poeta se sirve para configurar el papel de la amada en la composición. Este es el caso de «Tropical»:

És uma nova Salomé, bailando,
e o bronze do teu corpo, num aneio,
tem reflexos doirados, provocando
a sedução mais fría do receio

(«Tropical», vv. 1-4)

Este soneto nos ha parecido particularmente interesante porque en este primer cuarteto el personaje femenino podría identificarse, por primera y única vez en *Quissange*, con la *femme fatale* que pobló la literatura europea de la *fin de siècle*. Precisamente en conexión con ese período cultural está la comparación con Salomé²⁴, enriquecida con la mención a la piel bronceada, de especial interés porque es aquí donde se pone de manifiesto la especificidad del objeto lírico, oponiéndose, con tales configuraciones, al canon de belleza femenino cultivado tradicionalmente en la lírica amatoria occidental de tradición europea.

Desde nuestro punto de vista, es precisamente esta especificidad el rasgo más destacable de *Quissange*, máxime

teniendo en cuenta el contexto histórico-cultural de la época en que se compuso y publicó. Este tipo de alusiones raciales son una constante en toda la obra, no obstante, sus funciones varían dependiendo de los contextos en que aparecen.

En esta línea, hemos localizado alguna referencia en la que el color de la piel de la dama parece presentarse como un rasgo que empaña o incluso limita la perfección a la que pueda llegar a optar el personaje femenino. Hay que decir, no obstante, que las menciones en este sentido son de una rareza extrema, pero merecen ser destacadas aquí por su, al menos aparente, radicalidad. El ejemplo más evidente pertenece al poema «Quitadeira da Quitanda», donde el poeta, tras enumerar las virtudes de la dama y las penurias que está sufriendo por su amor, decide enviarle una misiva en la que incluye las siguientes palabras:

Quero dar-te uns lindos panos
de sarja azul, de primeira,
para que os olhos profanos
te invejem nessa maneira,
de andar tão cheia de graça
a mais bela Quitadeira,
que, sendo nêgra, é de raça!²⁵

(«Quitadeira da Quitanda», vv. 21-27)

En una primera lectura, la interpretación de este verso podría servir para apoyar la clasificación de Vieira da Cruz en el bando de los poetas coloniales; sin embargo, para comprender la complejidad de significado que estas palabras encierran, es necesaria una explicación del contexto en que aparecen. Como hemos indicado más arriba, el yo poético abre la composición poniendo de manifiesto su más profundo amor por la *quitadeira*²⁶, sentimiento que no mengua en ningún momento del poema, sino que, al contrario, va *in crescendo* hasta llegar al clímax de la comunión carnal y espiritual con la amada: («Carne com carne é a vida / alma com alma o amor», vv. 36-37) y a la exclamación con que el poema se cierra:

E, quando tu fôres minha,
ó linda «pitanga» em flôr,
quero que sejas rainha
no Sabá do meu amor!

(«Quitadeira da Quitanda», vv. 42-45)

El oficio de *quitadeira* era especialmente duro por las condiciones imperantes en Angola y, como bien dice

²³ HAMILTON, R. G., *op. cit.*, p. 65.

²⁴ Recordemos el reiterado uso del personaje bíblico entre los artistas europeos del cambio de siglo, que no solo se limitó al ámbito de la literatura (con ejemplos de primera línea como la tragedia de Oscar Wilde o el poema de Kavafis), sino que también llegó a otras artes, como la música (con la ópera homónima de Richard Strauss y el ballet *La tragédie de Salomé* de Florent Schmitt) o la pintura (Gustave Moreau).

²⁵ La cursiva es nuestra. Obviamente, entendemos aquí el gerundio «sendo» con un valor concesivo (sendo negra = embora sendo nêgra / a pesar de ser nêgra, é de raça).

²⁶ La «quitadeira» constituye una figura particular de la cultura angoleña. Se trata de una mujer, generalmente de raza negra, que se dedica a la venta ambulante. Vieira da Cruz, en su glosario africano, la define como «vendedeira de frutas, hortaliças, amendoim, etc.»

Domingos Van-Dúnem²⁷, a menudo en el ideario popular de las provincias ultramarinas, se relacionaba con el ejercicio de la prostitución²⁸. Por consiguiente, y tomando este dato como clave de lectura del poema, llegamos a la conclusión de que el poeta de Santarém no solo no cargó de tintes racistas su verso, sino que, a través de este poema, defendía y ennoblecía uno de los sectores más marginales de la población femenina africana.

Una segunda categoría de alusiones a la negritud de la dama está formada por aquellos casos en los que esta se proyecta en el yo poético y se erige como el referente de metáforas, símiles o comparaciones que, por regla general, se dirigen a aspectos psicológicos o anímicos del amante. En esta línea, en el poema «Arimbo em flôr» podemos leer los siguientes versos:

Tens a nêgra côr de certas noites,
sem uma estrela
na enorme vastidão...
Tal qual a mesma côr
que me inunda o coração...

Somos da mesma raça,
se alguém quizer compreender
que dentro do meu peito
existe um reino de desgraça
profundamente nêgra como tu.

(«Arimbo em flôr», vv. 15-24)

En estas dos estrofas podemos observar dos tratamientos distintos del color negro que conviven en pocos versos. Por un lado, encontramos el adjetivo «nêgra» en su función denotativa, aplicado a la piel de la dama a través de la comparación con el cielo de las noches sin estrellas y, justo a continuación, hallamos la connotación negativa tradicional del color. En este segundo sentido, y retomando las palabras de Hamilton, cabe decir que

«O europeu, identificando-se como branco, estabeleceu uma escala gratuita de cores de pele numa hierarquia estético-cromática. A cor branca é acromática,

sendo a soma de todas as cores; negro ou preto, constituindo o pólo oposto de branco, é identificavelmente «diferente». E esta diferença é exacerbada pelas conotações das duas cores. Branco tem conotações positivas, como bondade, pureza, limpeza, decência e generosidade; mais negro é associado a tristeza, luto, pessimismo, miséria e maldade.»²⁹

En contraste con esta extendida imagen del indígena, de la que ya citamos algunos ejemplos al comienzo del presente estudio, Vieira da Cruz presenta una raza negra caracterizada por su nobleza espiritual, por su grandeza; presenta, en suma, a una «raça brava»³⁰, puesta especialmente de manifiesto en sus mujeres cuando el poeta farmacéutico nos habla de su «preta gentil»³¹, su «linda africana / gentia do amor selvagem»³² con ojos que miran «em graça bendita»³³.

Asimismo, encontramos en *Quissange* dos poemas titulados con sendas denominaciones raciales de mujeres angoleñas: «Luêna» («preta do districto do Muxico»³⁴) y «Nhuca» («preta da região do Séles»³⁵). La primera de estas composiciones encaja con la tradicional lírica amorosa tanto en la forma (soneto) como en el contenido (amor no correspondido). En cambio, con «Nhuca» nos hallamos ante un tema mucho más innovador: el dolor de una mujer, de una «pobre Nhuca desterrada» (v. 25), que muere lejos de su tierra natal:

Tão longe da «libata» e do «Quimbanda»,
descrente do amor-civilização,
e longe, assim tão longe da «Katanda»,
essa terra do «ultima» –o coração!

(«Nhuca» vv. 14-17)

La temática presente en este poema nos parece de una originalidad absoluta, puesto que, por lo que hemos podido investigar en obras y autores anteriores y contemporáneos a Vieira da Cruz, es la primera vez que encontramos el tema del dolor por la muerte lejos de la patria –tan frecuente entre los colonizadores– aplicado a una indígena.

²⁷ VAN-DÚNEM, D., «Raíces sociolingüísticas del término «Kitandeira»», en AMORIM, E., *La carreta* (ed. crítica coordinada por F. Aínsa), Madrid, 1988, p. 365.

²⁸ Recordemos, a este efecto, los versos del angoleño Agostino Neto:

A quitandeira
que vende fruta
vende-se. [...]
Agora vendo-me eu própria.

(«Quitandeira» vv. 13-15; v. 56 en *Sagrada esperança*)

²⁹ HAMILTON, R. G., *op. cit.*, p. 48. Algunos autores africanos, en busca de una identidad nacional y por exaltación de la africanidad y la negritud, subvertirán este discurso cromático eurocentrista. Un ejemplo de ello lo encontramos en los siguientes versos que la mozambiqueña Noémia de Sousa dedica a su compatriota José Craveirinha:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.

(«Nossa voz» vv. 1-3 en *Sangue Negro*)

³⁰ «Noite de batuque» v. 33.

³¹ «Salvé» v. 9.

³² «Arimbo em flôr» vv. 29-30.

³³ «Africana» v. 10.

³⁴ VIEIRA DA CRUZ, T., *Quissange. Saúde negra*, Lisboa, 1932, p. 111.

³⁵ *Ibidem*.

Llegados a este punto, y una vez que hemos considerado la postura con que nuestro poeta presenta a la raza negra, es el momento del tratamiento del segundo gran grupo étnico reflejado en el poemario: los mulatos.

Desde la segunda composición de *Quissange*, titulada en sazón «Mulata», imágenes femeninas de este grupo racial se moverán por la obra de principio a fin. Para Vieira da Cruz, la mujer mulata se presenta como una mujer completa en la medida en que es el fruto de la combinación de dos razas que representan dos culturas complementarias entre sí. Esta integridad del mulato se pone de manifiesto en su perfección, en su ausencia de defectos:

Os teus defeitos são graças
que mais me prendem, querida...
Mistério de duas raças
que se encontraram na vida.

(«Mulata» vv. 1-4)

Del mismo modo, encontramos otra referencia significativa a este mestizaje en el primer cuarteto del poema «Muamba»:

A minha Lira mulata
tem acordes tão amantes,
que eu julgo serem de prata
as suas cordas vibrantes.

(«Muamba» vv. 1-4)

El sintagma «Lira mulata» es, en nuestra opinión, a todas luces interesantísimo a la par que un perfecto resumen en dos palabras de la poética de Vieira da Cruz. Encontramos aquí el clásico símbolo de la tradición poética europea, la lira, que desde Orfeo se considera atributo por excelencia del poeta y que conecta con el tronco europeo de la lírica tan presente en el autor de Santarém, sobre todo en el plano de la forma y del contenido (recordemos el clasicismo en la métrica y los argumentos poéticos de *Quissange*). Sin embargo, la reelaboración de estos elementos procedentes de la lírica del viejo continente convierte a Vieira da Cruz en un Orfeo tropical que tañe esa «Lira mulata», pues si las bases de su poesía son europeas, los personajes y motivos que pueblan *Quissange* y que conforman el repertorio poético del autor (partiendo del propio título) son indiscutiblemente africanos.

No obstante, es en el retrato psicológico de la mujer africana donde este mestizaje poético llega a su máxima expresión. Se podría decir que la africanidad de los personajes del poemario de Vieira da Cruz se ve complementada con una nota psicológica que sirve de vínculo entre colonizadores y colonizados: la nostalgia, la

saudade y, más en concreto, esa *saudade nêgra* de la que habla el subtítulo y que proporciona la clave de lectura de la mayor parte de composiciones.

Esta actitud psicológica responde a un estado anímico, en ocasiones permanente, que se transforma en un modo de ver y entender la vida y el mundo, en una cosmovisión.

De cualquier manera, cabe decir que este no es un factor descubierto ni poetizado en exclusiva por Vieira da Cruz, sino un elemento que se desarrolló hasta convertirse en una constante en el ideario popular africano por lo que se refiere a las afinidades entre las dos civilizaciones en contacto en el África lusófona. Sirva como ejemplo de esta afirmación lo ocurrido en Lisboa en 1975, cuando el entonces presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor, invitado por la Academia das Ciências, pronunció un discurso titulado «Lusitanidade e negritude», del que Hamilton dice que

«Medindo as afinidades entre os Portugueses e os povos africanos na base da chamada caracterologia étnica, Senghor expôs alguns conceitos já ultrapassados sobre noções tais como a doçura natural do negro e a saudade intraduzível do português. Senghor tornou-se eloquente ao afirmar que além da doçura, os Portugueses partilhavam com os Africanos a delicadeza, a gentileza, a xenofilia e a qualidade de serem instintivamente, congenitalmente poetas.»³⁶

Por lo que se refiere a nuestro autor, al margen de los paralelismos que durante su estancia hubiera podido observar entre las dos culturas que convivían en el Ultramar luso, la influencia que el Saudosismo de Teixeira de Pascoaes ejerció sobre Vieira da Cruz es un fenómeno crucial, y para comprobarlo basta con observar el tono global de *Quissange*.

Para Vieira da Cruz, como más de cuatro décadas después afirmara Senghor en su polémico discurso, la tristeza del africano se identifica –o al menos conecta de un modo especial– con la saudade portuguesa. Pero es en la mujer africana donde esta identificación se presenta irradiando toda su luz sobre el pobre colono, que sufre un «exílio de dôr e de tristeza»³⁷. El colono parece hallar el sosiego de su ánimo solamente en la indígena, que se transforma en ocasiones en la patria fuera de la patria, pues en ella el yo poético encuentra características que juzga tan inequívocamente portuguesas que no hemos de extrañarnos ante el hallazgo de fragmentos como

Minha amiga e meu amôr,
formosura linda e calma,

³⁶ HAMILTON, R. G., *op. cit.*, p. 37.

³⁷ «Idílio máte» v. 14.

que não és da minha côr,
sendo tanto da minha alma!

Meu destino e teu destino,
na vida, em longa jornada,
é o mesmo peregrino
com a alma torturada...

(«Exílio» vv. 1-8)³⁸

También en «Esfinge...» encontramos este mismo motivo de la *saudade negra*, si bien en este caso el tratamiento es distinto, pues es precisamente esta cualidad de la amada el tema que constituye el centro lírico de la composición, pues el poeta queda tan hipnotizado por esta misteriosa tristeza, que decide regalarle su canción:

Aceita, da minha arte,
esta saüdade, a cantar...
Saüdade rôxa, tão rôxa,
como a luz do teu olhar!

Saüdade para que vim,
a mais saudosa e inquieta,
nesta ausencia sem ter fim,
em que Deus me fez poeta.

E em que o ceu, por amisade,
ó minha linda tirana,
fez uma nova saudade
da triste musa africana!

(«Esfinge...» vv. 13-24)

Este «olhar misterioso»³⁹ que cautiva al poeta en «Esfinge...» recuerda el misterio inherente con que África se presentaba en la mentalidad europea de la época colonial, conduciéndonos a otro rasgo de la mujer en *Quissange*: su identificación con la tierra en que ha nacido. Así pues, a lo largo del poemario nos topamos con mujeres indómitas y misteriosas («Tropical», «Esfinge...»), exóticas como frutas tropicales («Quitandeira da Quitanda»), ardientes («Adoração») y, por supuesto, crueles y sordas a las peticiones de piedad del colono («Última batalha», «Alcácer-Kibir»).

A pesar de esta complejidad de rasgos que nos hemos limitado a esbozar, la mujer no deja de ser una figura estática en la obra de Vieira da Cruz, esta es solo el objeto amado o deseado que nunca interviene directamente en los poemas, incluso en aquellas ocasiones en que podría hacerlo enriqueciendo de infinidad de matices la interpretación y, con ella, el valor del poemario. Sin embargo, a través de los pasajes citados puede verse que, a pesar de no intervenir

activamente en las composiciones, en la mayoría de ellas su *especificidad* como africana (y es por ello por lo que hacemos tanto hincapié en el papel de la mujer hablando de la relación de la obra con la literatura colonial) desempeña una función esencial dentro del marco semántico establecido por el poema. De hecho, en incontables ocasiones, es precisamente esta africanidad la que sirve como centro alrededor del cual gira el resto de las imágenes que pueblan el inventario mítico-lírico de las composiciones.

Por otra parte, y al margen de los personajes descritos por Vieira da Cruz, el mundo africano ha prestado a *Quissange* gran parte de elementos culturales autóctonos, partiendo del instrumento musical del título mismo y continuando la enumeración por *quitandeiras*, *ubatatas* y *libatas*, *batuques*, *muambas*, *quimbandas* o *cacimbos* a los que habría que añadir un largo número de etcéteras.

Todos estos términos tienen en común el tratamiento positivo que el autor les confiere en sus poemas, tratamiento que se intensifica de un modo particular cuando se encuentra frente a objetos relacionados con la música⁴⁰:

Gritam «batuques», os «quissanges» choram,
e as palmeiras, nervosas e gementes,
estremecem felices, quasi adoram
o baile escultural dos corpos quentes.

(«Noite de batuque» vv. 9-12)

El *batuque* es, además, un fenómeno cultural especialmente significativo en la obra, pues el autor indaga en su realización y no se queda simplemente en su apariencia exterior, de la que sabemos, a través de otras obras ambientadas en la África lusa, que desagradaba enormemente a los colonos. Baste recordar las menciones que del batuque hace Castro Soromenho en *Viragem*:

«Durou dez dias e dez noites o batuque do Ruanda –batuque de choro cantado que deixou fama em todo o sertão do Cuango e foi falado em terras distantes. Mas muito mais tempo teria durado se o aspirante Alves não tivesse mandado os sipaios pôr termo à «batucada infernal» e enterrar sem mais delongas o corpo podre do Ruanda, que, envolvido em cascas de árvore, era velado numa palhota ao fundo do terreiro.»⁴¹

La problemática lingüística en las literaturas africanas de expresión portuguesa ya fue abordada por Salinas Portugal⁴² al analizar el modo en que la literatura resolvía el conflicto lingüístico entre el portugués y las lenguas locales,

³⁸ Esta cita se encuentra en la misma línea que los versos de «Arimbo em flôr» mencionados más arriba: «Somos da mesma raça, / se alguém quizer compreender» (vv. 20-21).

³⁹ «Esfinge...» v. 1.

⁴⁰ Recordemos que Vieira da Cruz cursó estudios musicales en Santarém antes de partir para Angola.

⁴¹ CASTRO SOROMENHO, F. M., *Viragem*, Lisboa, 2008, p. 42.

⁴² SALINAS PORTUGAL, F., *Entre Próspero e Caliban: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Santiago de Compostela, 1999, p. 34.

en este sentido y en otra obra, el mismo autor señala que hay algunos autores que

«Se deciden por un bilingüismo endógeno al texto, sirviéndose de diferentes estrategias de comunicabilidad que van de las notas a pie de página a los glosarios finales, pasando por explicaciones en el interior del texto o por adaptaciones del portugués a la gramática de las lenguas en contacto (lenguas banto o criollos).»⁴³

Evidentemente, Vieira da Cruz se puede considerar entre estos autores de «bilingüismo endógeno», lo cual conlleva una actitud cultural mucho más abierta a la realidad africana que lo que podría esperarse de un escritor colonial. En este sentido, cabe mencionar que nuestro poeta es recordado por ser «a pioneer in the literary use of the complex Angolan language; he structured his poetry with African expressions, fusing them with Portuguese rhymes»⁴⁴.

Esta presencia lingüística foránea no consiste simplemente en la incursión de vocablos sin función poética alguna, por una mera cuestión de exotismo, sino que estos irradian todo su significado (tanto denotativo como connotativo) al verso y a la composición a la que pertenecen. En efecto, como ya indicó Mário António, los elementos lingüísticos angoleños no son para Vieira da Cruz una «fútil decoração», sino que se trata de una clara «necessidade de expressão»⁴⁵, como puede verse en pasajes como:

Pelo que me resolvi,
a escrever-te uma «mucanda»,
e a contar-te o que sofri,
«Quitadeira da Quitanda»
(«Quitadeira da Quitanda» vv. 9-12)

En este cuarteto encontramos dos términos africanos distintos con funciones igualmente diferentes entre sí: en el caso del último verso, no hay un significante en portugués para el significado del que el poeta habla, por lo que podría considerarse un culturema material y, por ende, un préstamo justificado. No obstante, el vocablo «mucanda», como el mismo Vieira da Cruz explica en su glosario final, significa 'carta'. El uso del término angoleño en lugar del portugués puede justificarse por varios motivos, fundamentalmente por la voluntad del poeta de conferir un cierto exotismo a su composición o por su localización al final del verso, que facilitaba la rima con «Quitanda».

Sea como fuere, lo realmente importante es el empleo mismo, pues ello implica una consideración poética de las lenguas africanas completamente ajena al eurocentrismo que tenía la ideología –y la literatura– colonial. Este recurso llega a sus máximas cotas con los títulos de los poemas en lenguas indígenas o con versos íntegros compuestos en ellas:

A dizer, a dizer –ingrata sorte!
que a tua alma bem longe, já scintila,
–alma de escrava em corpo de rainha!
«Iveleli, Iveleli, vóva imbila...»

(«Nhuca», vv. 21-24)

La segunda gran cuestión que se ha de tener en cuenta para el análisis del factor colonial en *Quissange* es, más allá de la impronta cultural africana, el papel de la cultura portuguesa, en cuanto cultura de la metrópoli, y su función y el mensaje que transmite a la globalidad de la obra.

Las huellas culturales lusas en el poemario no pueden sorprendernos si tenemos en cuenta el contexto histórico y cultural: el ultranacionalismo imperante en el Estado Novo portugués, máxime en lo relacionado con las provincias ultramarinas, que probaban que «Portugal não é um país pequeno», como rezaba un póster propagandístico del salazarismo. Así pues, la proclamación de la grandeza de lo auténticamente luso será un elemento naturalmente presente en la obra; ahora bien, partiendo de esta premisa, habría que analizar en qué medida este fenómeno se limita a una mera presencia o se convierte en una señal de lusocentrismo.

El punto de partida para enfrentarnos a esta cuestión lo tenemos en el primer poema de la obra, titulado precisamente «Pátria minha»⁴⁶ y en el que se retrata un Portugal imperial: el Portugal de la época de los grandes descubrimientos y de los ilustres navegantes que vio su crepúsculo con el desastre de Alcazarquivir:

Meu Portugal dos sonhos derradeiros
dêsse Alcácer de mortes tão galantes,
em que D. Sebastião foi dos primeiros
a tombar na mortalha dos levantes!

(«Pátria minha», vv. 5-8)

Junto al contenido mismo de este soneto, su colocación al comienzo de la obra resulta particularmente interesante, pues ante el desconocimiento de las

⁴³ SALINAS PORTUGAL, F. *Literaturas africanas...*, p. 51.

⁴⁴ AA.VV., *The Merriam-Webster Encyclopaedia of Literature*, Nueva York, 1995, p. 1166.

⁴⁵ ANTÓNIO, M., *Reler África*, Lisboa, 1990, p. 362.

⁴⁶ Con referencia a este soneto, hemos de hacer una corrección a la obra de Hamilton (*op. cit.*, p. 65), donde el autor americano asegura lo siguiente:

«*Quissange-Saudade Negra* (1932), o seu primeiro livro de poemas de motivos africanos, traz uma dedicatória, em forma de soneto, intitulada «Pátria Minha», na qual o poeta invoca D. Sebastião, o rei seiscentista, e a história da raça lusitana».

No obstante, y a pesar de estas palabras, en el poemario de Vieira da Cruz, «Pátria minha» figura clara e indiscutiblemente, no como la dedicatoria, sino tras esta, como el primer poema de la colección.

composiciones posteriores se podría presentar como signo inequívoco del carácter colonial del poemario, erigiéndose como paradigma temático. Sin embargo, considerando la obra en su globalidad, y fijando especialmente nuestra atención en su comienzo y en su fin, esto es, en los sonetos «Pátria minha» y «Adeus», nos atrevemos a sugerir una nueva clave de lectura para *Quissange* basada en el diario poético que un colono escribiría de su expedición ultramarina.

Este viaje partiría de la tierra natal, de la patria, de Portugal y, por mar, llegaría a las provincias ultramarinas, donde el colono se impregnaría y se dejaría seducir por la nueva, misteriosa y exótica realidad en la que se adentra, vista a través de sus manifestaciones culturales, su lengua y, por supuesto, sus mujeres. No obstante, a lo largo de una expedición tan larga y con un destino tan distante de la patria que lo vio nacer, es normal que el poeta experimente momentos de nostalgia, más exactamente de esa nostalgia tan típicamente lusa que es la saudade, como podemos ver en la conclusión del poema «Mar africano»: «Quero por companheiro de amargura / o mar, o meu poeta sem ventura, / que, não me sendo nada, é o meu irmão!» (vv. 12-14).

Este soneto nos da una visión original de la nostalgia por la patria, pues esta se expresa a través de la hermandad con el mar, con el mismo mar que vio al poeta llegar a la tierra de adopción que lo cautivó en tantos aspectos; pero a la vez con el mar que, siendo el camino de vuelta a casa, muestra incansablemente la gran distancia que separa al colono de su tierra natal.

Pero no son estos poemas los únicos hitos portugueses que encontramos en el recorrido de la primera colección de poemas africanos de Vieira da Cruz. Merece una mención particular «Salvé», soneto del que el autor explica que está compuesto «a propósito da primeira viagem aérea, Lisboa-Angola-Moçambique». Este poema muestra una clara división temática en dos partes, la primera de las cuales, formada por las dos primeras estrofas (sobre todo el primer cuarteto) y de claro tono nacionalista, canta la grandeza de Portugal:

Mais alto que o infinito,
riscando o céu tropical,
passa, voando, num grito,
a alma de Portugal

(«Salvé» vv. 1-4)

Este tono grandilocuente, incluso propagandista, cambia con la llegada de los tercetos y la descripción de los efectos de este vuelo en el ambiente doméstico del yo:

... E a minha preta gentil,
de olhar aceso e febril,
ao céu erguendo o olhar,

Vai murmurando em segredo:
«Senhor, senhor; tenho mêdo
dos feiticeiros do Ar!»

(«Salvé» vv. 9-14)

La importancia de este cambio de tono en «Salvé», al igual que de la manipulación amorosa protagonizada por la mujer africana de «Alcácer-Kibir» o del amor como patria en el exilio o como muerte en «Exílio» y «Mar alto», radica en el hecho de que poemas que, por su comienzo o por su título, presagian un tono imperialista, colonial o eurocéntrico, transcurren contaminados por escenas de la vida africana de modo que, a fin de cuentas, el episodio descrito no cobra importancia por su relación con el mundo portugués, con la esfera de la metrópoli, sino con la vida de la colonia.

Precisamente, es en la última etapa de este viaje, en «Adeus», en la despedida de la que ha sido residencia del «adorável exílio da [...] alma»⁴⁷, donde llega el clímax de este enfrentamiento entre la nostalgia por la patria que vio nacer al poeta y el amor por la tierra que lo ha visto madurar. En este soneto, que se presenta dirigido a una dama, las continuas menciones a elementos típicos del paisaje africano sugieren la posibilidad de una interpretación alegórica basada en la personificación de la tierra del exilio bajo las vestimentas de la mujer amada. En este sentido, cobrarían especial relevancia por su tono los versos con que se cierra el poema que son, además, los que sirven de conclusión para toda la obra:

Eu vou partir p'ra longe, eu vou-me embora,
mas, nesta hora eterna, nesta hora
da minha desvairada despedida,

Orando peço á Santa da «Muxima»
p'ra que faça o milagre que aproxima
os que partem de amor por toda a vida!

(«Adeus» vv. 9-14)

Llegados a este punto, es el momento de intentar responder a la pregunta que lanzamos al comienzo de este trabajo: ¿está justificada la clasificación de la obra de Vieira da Cruz en la categoría de literatura colonial? Si recordamos las características de este filón literario expresadas por Manuel Ferreira, es decir, la primacía absoluta del hombre blanco, que asumía el papel de héroe mientras la población autóctona era descrita con signos de una inequívoca inferioridad, salta a la vista que poco o nada tiene esto que ver con los aspectos que hemos destacado de *Quissange*.

Cierto es que habrá quien quiera ver en el tratamiento que de la realidad africana hace el poeta de Santarém una simple pose poética utilizada para conferir un cierto exotismo a las poesías y bajo la cual se esconde la mentalidad colonial del farmacéutico que volvió a la metrópoli justo en las vísperas de los primeros movimientos que hacían presagiar

⁴⁷ VIEIRA DA CRUZ, T., *op. cit.*, dedicatoria.

el origen de la literatura angoleña propiamente dicha. Sin embargo, y a pesar del contexto político en que la composición y publicación de *Quissange* tuvieron lugar, Vieira da Cruz no deja de criticar en algunos de sus versos (de un modo más o menos encubierto) la dura realidad en que la población vive en las provincias ultramarinas. Este es el caso, por ejemplo, de la dignificación con que afronta la profesión de *quitadeira* en «Quitadeira da Quitanda» o de los versos de «Noite de batuque» que rezan «Cantai, cantai, que cada dó-bemol / mais entonteça a vossa escravidão» (vv. 21-22).

Por todo ello, y para concluir, hemos de señalar que, desde luego, es obvio que no se puede pretender asegurar ni justificar –ni a través de este estudio lo pretendemos así– la adhesión de la obra de Vieira da Cruz a la literatura angoleña propiamente dicha, pero, muy en contra de la consideración que algunos estudiosos han hecho del poeta de Santarém, habría que tener en cuenta las palabras de Simon Gikandi según las cuales:

«A key axiom of African literary history, is that the founders of African literature were the most Europeanized. What this meant was that African literature was not initially intended to provide a radical critique of European rule; rather, it was a discursive mode through which Africans could try to represent and mediate their location both inside and outside colonial culture.»⁴⁸

En vista de esta consideración, podríamos señalar a Vieira da Cruz como uno de los más claros antecesores de la lírica angoleña de cuya influencia hay rasgos en la generación de la revista *Mensagem*, al menos en lo que tiene que ver con su tratamiento de la materia africana, hecho por el cual sería merecedor de un puesto mucho más honorífico que el que actualmente ostenta en el panorama del nacimiento de las literaturas africanas de expresión portuguesa.

⁴⁸ IRELE, A. y GIKANDI, S., *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge, 2004, I, p. 382.