

## *What, no rhumba?* **Los recitales de Eusebia Cosme y las tensiones entre “raza” y cultura” en torno a la definición de la “poesía negra” hispanoamericana en los años treinta y cuarenta<sup>1</sup>**

*por Viviana Gelado (Universidade Federal Fluminense, Brasil)*

### RESUMEN

*El presente artículo analiza, en líneas generales, el repertorio de las presentaciones de la recitadora cubana Eusebia Cosme entre 1934 y 1946, así como el diseño de los programas impresos de esas presentaciones. El propósito de este análisis es elucidar la importancia que ellas tuvieron en la constitución del canon de la moderna “poesía negra” hispanoamericana; investigar las motivaciones de los desplazamientos lexicales producidos en los atributos dados a esta poesía, e inquirir las razones de la persistencia, en el período, de las tensiones entre las categorías de “raza” y “cultura”.*

*Palabras clave: Eusebia Cosme - poesía negra - cultura popular - vanguardia latinoamericana - raza y cultura*

### ABSTRACT

*The present article broadly analyzes the repertoire of shows given by performer Eusebia Cosme between 1934 and 1946, as well as the design of the printed programs of such presentations. The purpose of our analysis is to value their importance in the formation of the modern Latin American “black poetry” canon, to explore the motivations for the lexical changes produced in the attributes given to the poetry, and to study the reasons for the persistence of tensions between the categories of race and class over the period.*

*Keywords: Eusebia Cosme - black poetry - popular culture - Latin American avant-garde - race and culture*

Una de las tendencias más importantes dentro de la producción de la poesía de vanguardia latinoamericana es la de la llamada “poesía negra”. Esta producción realiza la definición de su canon como tendencia de la poesía moderna (Mullen 1988; Gelado 2010) a través, sobre todo, de la elaboración y publicación de las antologías de Emilio Ballagas, Ildefonso Pereda Valdés y Ramón Guirao, en las décadas de 1930 y 1940. Se trata de una operación legitimadora, en más de un sentido paradójicamente tradicional, por el recurso al formato “antología”, y en especial por tratarse de una producción que enfatiza, como elemento en que apoya su legitimación, el contacto directo con diversas prácticas orales, tomadas como materia de incitación estética. Sin embargo, la “poesía negra” moderna conoce también, contemporáneamente, un medio de divulgación y consagración que corresponde más directamente a esta materia de incitación estética. En efecto, antes, durante y después del período de elaboración y publicación de las antologías citadas (medios de institucionalización

---

<sup>1</sup> “What, no rhumba?” es el título humorístico con que el *Amsterdam News*, tradicional periódico de la comunidad afronorteamericana, presenta los recitales de Cosme en el Carnegie Hall, en diciembre de 1938. El retrato sonriente de Cosme, extraído del programa y del material publicitario del recital, aparece acompañado de la siguiente nota breve: “Lovely Eusebia Cosme, beautiful Cuban girl, who was presented in a recital of Afro-Antillian poems at Carnegie Hall on Sunday night. This is the only New York appearance of the dramatic reader, who was presented to the sizeable audience by Dr. Jorge Manach [sic], professor of Spanish literature at Columbia University”. *New York Amsterdam News*, 10/12/1938, s.i.p. (en “Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center for Research in Black Culture). Agradezco especialmente al personal del Schomburg Center la excelente disposición y la competencia con que colaboró en la consulta de diversos materiales preservados en sus acervos.



de una serie literaria), los recitales de Eusebia Cosme juegan un papel importante en la divulgación (¿repopularización?) y legitimación que la poesía negra alcanza tanto entre el público académico o el que frecuenta los ateneos, como entre el que asiste a las presentaciones en escenarios como el Carnegie Hall o a la difusión a través de la radio. En estos espacios de recepción, uno y otro público subordinan la letra impresa y el código lingüístico a las prerrogativas del contacto con el “documento humano vivo”, propósito enunciado tanto en las antologías como en varias conferencias de Fernando Ortiz.

Analizaremos aquí, en líneas generales, el repertorio de las presentaciones de Eusebia Cosme en espectáculos unipersonales, así como el diseño de los programas impresos de esas presentaciones, durante las décadas del treinta y del cuarenta. El propósito de este análisis es elucidar la importancia que tuvieron en la constitución del canon de la moderna “poesía negra” hispanoamericana; investigar las motivaciones de los desplazamientos lexicales producidos en los atributos dados a esta poesía (negra, negrista, antillana, afrocubana, etc.), e inquirir, en el doble funcionamiento de esas presentaciones (entretenimiento dramático y demostración científica), las razones de la persistencia, en el período, de las tensiones entre las categorías de “raza” y “cultura”, presentes en las diversas notas y ensayos críticos que, instigados por estas prácticas, produjeron intelectuales caribeños del período, como Fernando Ortiz, Ramón Lavandero, Margot Arce, Emilio Ballagas y Juan Marinello, entre otros.<sup>2</sup>

\*

Paralelamente a la organización y publicación de las antologías citadas<sup>3</sup> y aun antes, en 1934, Eusebia Cosme,<sup>4</sup> recitadora con formación musical y dramática, había iniciado su

---

<sup>2</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Congreso Internacional “El Caribe en sus literaturas y culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima”. Córdoba (Argentina), septiembre de 2010.

<sup>3</sup> En el mismo período se publican, en el ámbito hispánico, otros repertorios importantes. Entre ellos, *Decamerón negro* de L. Frobenius (Madrid, Revista de Occidente, 1925), *Tierra, son y tambor. Cantares negros y mulatos* de Adalberto Ortiz (México, La Cigarra, 1945) y *Lira negra. Selecciones españolas y afroamericanas* de J. Sanz y Díaz (Madrid, Aguilar, 1945).

<sup>4</sup> Eusebia Cosme (1911-1976) nació en Santiago de Cuba. Al quedarse huérfana en la infancia, fue criada por una familia santiaguera acomodada que luego la llevó a La Habana. Allí, Cosme estudió piano, teoría y declamación en la Escuela Municipal de Música y en el Conservatorio de Música y Declamación. A comienzos de los años treinta, se destaca en el grupo del Conservatorio como recitadora, actriz en piezas cómicas breves e intérprete de cuplés, en espectáculos de variedades en los que conviven composiciones del maestro Gonzalo Roig, el Septeto Nacional de Ignacio Piñero, pregones y “bailes excéntricos”. Su primera presentación individual como intérprete de “poesía negra” tiene lugar en 1934, en el Teatro Payret de La Habana; seguida de presentaciones en otras salas importantes como la del Lyceum (en julio de aquel año, ocasión en la cual Fernando Ortiz lee su primer ensayo sobre “poesía mulata”), la Sociedad Pro-Arte Musical, el Teatro de la Comedia y el Casino Español de La Habana. En 1936 hace su primera gira internacional, visitando Puerto Rico, República Dominicana y Haití (donde hace una presentación exclusiva para el presidente Stenio Vincent), viajando con pasaporte especial. En noviembre de ese año obtiene en Cuba el primer lugar entre los “Favoritos del Radio 1937”, por sus recitaciones, en un concurso organizado por la revista habanera *Chic*. En 1937 aparece como miembro de la Sociedad de Estudios Afrocubanos, en el primer número de la revista publicada por el grupo, presidido por F. Ortiz y Guillén e integrado también por E. Roig de Leuchsenring, Ballagas y Marinello, entre otros; ese mismo año, en la *Órbita...* de Guirao, de los 65 poemas “afrocubanos” contemporáneos publicados, 8 estarán dedicados a Cosme. En 1938 viaja nuevamente a Puerto Rico y se presenta por primera vez en Venezuela y Estados Unidos (en las universidades de Columbia y Howard y en el Carnegie Hall). En 1939 se instala en Nueva York y se presenta en otras universidades estadounidenses. En 1940, se presenta en la Universidad de Northwestern (EUA), en Cuba y por primera vez en México. Entre 1943 y 1945 realiza actuaciones en dos temporadas en el Town Hall de Nueva York y tiene un programa exclusivo (*Eusebia Cosme Show*) de 15 minutos semanales por CBS-Cadena de las Américas. Entre 1946 y fines de la década de cincuenta actúa en diversas universidades (Chicago, Yale, Fairfield) y teatros en Estados Unidos,

actividad profesional en recitales individuales, con el apoyo del actor y declamador español González Marín. En dichos recitales, Cosme empieza a definir su repertorio y se ocupa directamente de la producción (escenario, vestuario, diagramación de programa impreso), como sucede con el “recital de poesías”, constituido casi exclusivamente por “poesía negra”, que presenta en la sala de la Sociedad Pro Arte Musical de La Habana, el 24 de agosto de 1934.<sup>5</sup> Este modo peculiar de concebir la producción de sus recitales la acompañará durante toda su carrera, aun cuando cuente con un equipo técnico de apoyo, sobre todo a partir de las presentaciones que realiza en Estados Unidos desde fines de la década del treinta.

A partir del análisis de los programas de diversos recitales presentados por Cosme en teatros, instituciones académicas, asociaciones comunitarias y culturales, emisoras de radio, de las reseñas críticas contemporáneas a la realización de estos recitales y de las antologías citadas, pueden extraerse elementos que indican tanto la concordancia como la tensión entre el “canon” que los autores de las antologías de “poesía negra” van definiendo contemporáneamente y el “repertorio” de Cosme. Estos ejes de tensión podrían situarse, básicamente, en torno a tres cuestiones: la relación que se instaura con el código lingüístico, las líneas que definen la construcción del canon de la “poesía negra” moderna, y los problemas que postula el carácter popular del material que funciona como objeto de incitación estética para esta modalidad poética.

En el primer caso, el código lingüístico es evocado, tanto por Pereda Valdés como por Ballagas en sus respectivas antologías, como factor que condiciona notablemente la inclusión / exclusión de poetas afronorteamericanos (en particular, de aquellos que practican un uso intenso del *slang*). En contraste con ellos, el factor lingüístico aparece como secundario en la práctica de Eusebia Cosme para el público no hispanohablante (tanto el académico como el no especializado), considerados el “ritmo refinado”, la “mímica” y la “personalidad” de la puesta en escena de la recitadora, que hacen “que el elemento lingüístico sea secundario, o al menos no esencial para el disfrute de su arte”.<sup>6</sup> Pero lo que en el medio académico afronorteamericano es percibido como valor positivo, constituye, en el medio cultural cubano, el corolario de una suerte de fetichización del ritmo, asociado por la crítica a la producción afrocubana, tanto

---

México, Venezuela y Cuba. En 1952 recibe la Orden Nacional de Mérito “Carlos Manuel de Céspedes” y el título de “Hija predilecta de Santiago de Cuba” como “intérprete creadora de la poesía afro-antillana”, mientras diversos órganos de prensa lamentan, paradójicamente, la ausencia de recitales suyos durante una estancia de varios meses en la Isla. Sin abandonar completamente su actividad como recitadora, se inicia en el cine bajo la dirección de Sidney Lumet en *El prestamista* (1964). Entre las décadas del sesenta y el setenta reside varios años en México, donde participa de diversas producciones dramáticas (*Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz*, *Yanga*), televisivas (*El derecho de nacer*) y cinematográficas (*El derecho de nacer*, *Rosas blancas para mi hermana negra*, *Mamá Dolores*), en las que invariablemente (excepto en *Yanga*) le ofrecen el papel de la “criada” leal.

<sup>5</sup> En dicho recital, dividido en tres partes, Cosme presenta: 1) “Mujer nueva” de Guillén; 2) “Danza negra” de Palés, “Romance de la Reina Camándula” de Pita Rodríguez, “Caridá” de Arozarena, “Balada del güijje” de Guillén, “Lavandera con negrito” de Ballagas; 3) “décimas” de *Trópico* de Florit, “María Belén Chacón” de Ballagas, “Sensemayá” de Guillén, “Una canción de vida bajo los astros” de Regino Pedroso y “Rumba de la negra Pancha” de J. A. Portuondo. De acuerdo con Cosme, el primer recital de “poesía negra” que presentó tuvo lugar en el Teatro Payret en 1934 y fue costado por González Marín; el segundo ocurrió en el Lyceum de La Habana para un público reducido de asociados e invitados, el 23 de julio del mismo año. El primer recital costado por la propia Cosme tendría lugar en el Principal de la Comedia de La Habana, el 4 de agosto de 1934. Cf. Don Galaor 1934: 38 y 49 (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).

<sup>6</sup> Spratlin, V. B. Programa del recital ofrecido por Cosme en la Universidad de Howard, el 10 de febrero de 1939. (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center. Trad. VG). Los programas de los recitales ofrecidos por Cosme en Estados Unidos traen, a continuación del título de cada pieza a ser recitada, una breve descripción del contenido de la misma. En los programas constantes en la colección del Schomburg Center, la autoría de estas notas es anónima, excepto en los presentados en el Town Hall el 9 de diciembre de 1956 y en la Universidad de Fairfield el 17 de mayo de 1958, en los que están firmadas por María Garret y Ben Frederic Carruthers.

musical como poética. En efecto, en un sentido muy diverso al asumido por Spratlin en 1939, y apuntando más específicamente al carácter doble del signo lingüístico, Ballagas dirá todavía, veinte años más tarde, que la dicción de Palés Matos en “Danza negra” torna innecesaria la “comprensión exacta del sentido del poema [...], pues nos entra por el oído” (Ballagas 1951: 85).<sup>7</sup> Así, tal como veremos más adelante, la práctica de Cosme será analizada muchas veces en Cuba como un arte que imprime un valor adicional (un acento, un grafismo) a un material poético que hace del acento uno de sus componentes rítmicos fundamentales, y de la descripción sintética de la escena popular urbana uno de sus motivos más visitados.

De hecho, el elemento más frecuentemente apuntado por la crítica (incluso contemporánea) será el de la potencia tanto acústica como visual, a través de la cual la “poesía negra” introduce, con la vanguardia de la década del veinte, un exceso “característico” con relación al qué y al cómo de la poética clásica; tanto por lo que implica de inversión de valores (por lo acústico sobre lo visual) como por lo que implica de subversión de los mismos (por el tratamiento acústico como hipérbole del significante).

Así, dentro de cuestiones planteadas por el código lingüístico, es notable —por su profusión— la presencia temprana de diversas tentativas de “reducción” de la heterogeneidad significativa de la oralización negrista (Gelado 2010: 96, n. 16) a través de los estudios filológicos, etnográficos, retóricos de F. Ortiz, J. Marinello, J. A. Fernández de Castro, etc. Para Ortiz, por ejemplo, el reconocimiento del predominio del componente fónico en esta modalidad poética —expresado preferentemente por jitanjáforas, onomatopeyas y “voces crípticas”, más apropiadas para la creación de una “ambientalidad africanoide”— pone en evidencia tal grado de “insuficiencia del instrumental gráfico castellano” que compromete inclusive la “difusión ultramarina de la poesía mulata” (1935: 331-336).<sup>8</sup>

Por otro lado, asumida la mayor o menor dificultad de “traducción” de los autores seleccionados en las antologías de “poesía negra” del período y en el repertorio de Cosme, es notable por su frecuencia en las primeras, la falta de datos relativos a la autoría de las traducciones de textos originariamente escritos en inglés, francés, portugués o lenguas criollas (la *Antología...* de Pereda Valdés y el *Mapa...* de Ballagas); al mismo tiempo, en los programas de recitales en vivo y en los libretos de los programas de radio de Eusebia Cosme son explícitas las referencias a los autores de las traducciones así como a los editores de las recopilaciones de pregones y relatos de tradición oral.

Específicamente con relación a este último material lingüístico-narrativo, la utilización de un vasto material propio de la lengua ordinaria por parte de la “poesía negra” —sobre todo, por Palés y Guillén—, sumado a lo que Ramón Lavandero llamará la presencia de “restos fósiles de idiomas africanos”, si bien contribuyen a crear una línea melódica de efectos únicos, también postulan problemas tanto para la transcripción/traducción de los mismos como para la práctica de la recitación. Así, al elogiar la interpretación de Eusebia Cosme, en una de sus primeras presentaciones en Puerto Rico (durante el homenaje que se le hiciera en el Templo del Maestro de San Juan, el 1 de mayo de 1936), Lavandero anota y se interroga:

“Sensemayá” [está hecho] con nada, con materiales muy pobres. Un estribillo de tres versos iguales, formados con las mismas tres palabras enigmáticas [...], en que las sílabas alternan sonoridades y silencios. Después, todo frases directas, simples, como hablan los niños, sin adobo retórico de ninguna clase [...]. ¿Cómo se podría recitar esto? Se adelanta Eusebia —pañolillo rojo cubriendo la crencha, dos agollas tremendas a las orejas— y dibuja el gesto preciso [...]. Canta Eusebia el

<sup>7</sup> El mismo año en que publicó el *Mapa...*, Ballagas presentó su tesis de grado “Situación de la poesía afroamericana”, que editó en la *Revista Cubana* en diciembre de 1946. Cf. Pamiés y Fernández de la Vega (1973: 37-77).

<sup>8</sup> En relación con esta limitación del componente gráfico, es interesante recordar las dificultades contemporáneas de registro musical que enfrentará el compositor cubano Amadeo Roldán en la notación de sus piezas compuestas exclusivamente para instrumentos de percusión, las *Rítmicas V y VI* (1930).

estribillo y sus notas graves tienen una sonoridad misteriosa, agorera, mágica, críptica. Su ademán, trémulas las manos, es de conjuro totémico y sus movimientos son reptantes, sinuosos, cautelosos, de danza zoofóbica... // No sabemos qué pensar [...]. Hemos presenciado una danza litúrgica y revivido durante un minuto un rito ancestral (1936: 49-53).

En el texto de la nota aparece un contraste que estará presente en toda la crítica contemporánea: la percepción aguda de los materiales de la “poesía negra” y la paralela consideración del “efecto mágico” de su “dicción enigmática” y de la práctica de Cosme como ejemplo de refinamiento difícil de penetrar técnicamente más allá, muchas veces, del señalamiento de sus elementos accesorios (argollas, pañuelo). En tal sentido, la crítica cubana contemporánea acaba produciendo, por ejemplo, un discurso que identifica la práctica de Cosme con el exotismo reiteradamente atribuido a esta modalidad poética. Traducida, pues, literalmente (aun cuando sea considerada por esa crítica como un “arte nuevo”), esa práctica no parece ser sino una mimesis (nunca una diégesis), una “ilustración” del signo lingüístico poético que mantiene su prerrogativa como portador de un elemento no mutable: su significado.

En tal sentido, tal vez valdría la pena pensar, con Ralph Ellison, que el plus que introduce Cosme en relación con la poesía negra<sup>9</sup> recuerda un elemento presente también en el cante jondo y en el *blues*: una voz que (como el choteo criollo) juega o “se burla de la desesperación enunciada explícitamente por la letra”<sup>10</sup> (Ellison 1995: 10-11). Volveremos sobre esto más adelante.

\*

En lo que atañe a la construcción del canon de la “poesía negra” moderna, el cotejo de los programas de los recitales de Cosme y del *corpus* recortado por las antologías contemporáneas revela coincidencias y tensiones; estas últimas, en general, expresadas como anticipación y como aplicación de un criterio más laxo en cuanto al estilo de “textos” y “autores” de los materiales incorporados a su repertorio por parte de Cosme.<sup>11</sup> Así, en relación con el canon que los compiladores de las antologías van definiendo, las sucesivas redefiniciones que Cosme realiza en su repertorio operan lecturas que actualizan elementos más heterogéneos del archivo cultural. En efecto, es posible percibir que la recitadora practica una lectura más inclusiva que la

---

<sup>9</sup> “La musiquita se la puse yo”, dirá sobre la presentación de poemas de Palés en el Lyceum de La Habana, en julio de 1934 (Ortiz 1936: 225).

<sup>10</sup> Cf. Ellison (1995: 10-11; traducción nuestra). Agradezco a Arcadio Díaz Quiñones esta sugerencia de lectura.

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, en los casos de Regino Boti, Demetrio Korsi, Eugenio Florit, Félix Pita Rodríguez, Rafael Esténger, Félix Cagnet, Alfonso Camín, Andrés Eloy Blanco, Agustín Acosta, M. Rodríguez Cárdenas, A. Clavijo Tisseur, entre otros, que ni Ballagas ni Pereda Valdés incluirán en sus antologías y que, a excepción de Esténger, Guirao tampoco incluirá en la suya. Por otro lado, Plácido (presente en la *Antología...* de Pereda Valdés) será incluido por Cosme en su repertorio aparentemente solo en la década del cuarenta, en sus programas de radio.

Entre los autores presentes en todos los recitales de Cosme están N. Guillén, E. Ballagas, L. Palés Matos y, más tarde, Jorge de Lima. El repertorio más amplio incluye, además de los citados, textos de M. Arozarena, J. A. Portuondo, I. Pereda Valdés, R. Pedroso, cantos de comparsa del siglo XVIII recogidos por Guirao y canciones anónimas del siglo XIX, L. Cané, Miguel Otero Silva, R. C. Vianello, Rubén Darío, Ignacio Villa, J. Artel, R. G. Barreto, R. Díaz de Villegas, José M. de Poo, Antonio de la Puente, Víctor Godoy, Arquímedes Giró, Carmen Colón Pellot, A. Lázaro, C. Toledo, P. Carrasquillo, T. Radillo, R. Damirón, V. Gómez Kemp, F. Domínguez Charro, Adalberto Ortiz, Elinor Wylie, Joseph Cotten, James Weldon Johnson, Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, G. Hernández Santana, E. Montijo, V. M. Fuentes Castillo, Mella Chavier, F. Mieses Burgos, F. Vizcarrondo, T. Hernández Franco, Plácido, “refranes de negros viejos” y relatos recogidos por Lydia Cabrera, relatos de Hilda Perera Soto. Y entre los poetas con quienes compartió el escenario: Luis Palés Matos y Langston Hughes.

de Ballagas, Guirao (y sobre todo Juan Ramón Jiménez), aun cuando en ciertos períodos su repertorio tienda a la invariancia. Así, en los recitales y en los programas de radio de Cosme aparecerán con frecuencia pregones, cantos de comparsa, relatos anónimos (recogidos, entre otros, por Lydia Cabrera), el (al parecer) único poema de tema negro escrito por Rubén Darío, “La negra Dominga” (incluido por Ballagas apenas en el *Mapa...*, en 1946); más tarde, “Esa negra Fuló” del brasileño Jorge de Lima, y algunos de los *Cuentos de Apolo* de Hilda Perera Soto.

Esta mayor plasticidad en su repertorio implica, por un lado, que su selección no se limita a las producciones que respetan los moldes tradicionales del “poema” (algo que, paradójicamente, la “modalidad joven” sí pone en práctica); por otro, que su selección tampoco se limita a esa “modalidad joven”, aunque claramente la privilegie. La aplicación de estos dos criterios la lleva también a moverse más libremente respecto de las coordenadas temporales y discursivas asumidas, más o menos explícitamente, por los autores de las antologías.<sup>12</sup> Así por ejemplo, en el primer caso, las recopilaciones contemporáneas realizadas por Lydia Cabrera<sup>13</sup> quedarán fuera de las antologías, aun cuando éstas sí incluyan cantos de comparsa (Guirao) y “poemas anónimos” (Ballagas 1946), o poetas modernistas como José Asunción Silva, en el segundo caso.

Con relación más específicamente al estatuto autoral de los textos seleccionados por Cosme y los organizadores de las antologías, es significativo el contraste con la perspectiva asumida por Guirao, por ejemplo, quien le da, a la producción anterior a la “poesía negra” como “modalidad joven”, el tratamiento de material folclórico o antecedente, de un modo semejante al que, ambiguamente, Mário de Andrade había utilizado al analizar el “populário vivo” en su *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 (Gelado 2008: 161-236), restándole de ese modo valor estético a aquellos materiales (sobre todo anónimos) que, junto con los procedentes del “contacto directo” con el “documento humano vivo” contemporáneo, funcionarían precisamente como objeto de incitación estética para la “modalidad joven”. Al contrario, los programas de los recitales de Cosme nunca siguen un criterio cronológico de producción de los textos: las piezas anónimas y las autorales, bien como las surgidas en el siglo XVIII o en el XX, parecen combinarse de acuerdo con criterios más específicos que atienden a la potencialidad de explotación de cada una de ellas en la sintaxis dramática de cada recital.

También en el marco de los problemas relativos a la constitución del canon, un aspecto que cabría investigar mejor es el de los posibles préstamos realizados entre Cosme y los autores de las antologías (sobre todo Ballagas y Guirao) en relación con los materiales que incluyen en sus respectivos repertorios. En este sentido, por ejemplo, si bien Eusebia Cosme le atribuye a Margot Arce (Quintero 1952: 18) el conocimiento de los poemas de Palés que recitaría en su primer viaje a Puerto Rico (a fines de marzo de 1936), tres elementos comprobables —a partir de su propio archivo o de contactos personales contemporáneos— contradicen esta información. El más evidente es la inclusión de “Danza negra” en el recital de la SPAM en La Habana (en

<sup>12</sup> Sobre la heterogeneidad de voces en la obra de Palés, dice Díaz Quiñones: “En la obra de Palés hay una multiplicidad de planos y de voces, y con frecuencia un desdoblamiento de la voz poética, polarizada entre lo irónico y lo trágico, y entre las voces cultas y lo coloquial popular. Las palabras *voz*, *voces*, aparecen en cada punto del universo poético de Palés, acentuando la entonación, el ritmo, las cualidades acústicas —que van desde ‘Las voces secretas’, la ‘Voz de lo sedentario y lo monótono’, las ‘Voces del mar’, hasta los versos satíricos y las voces superpuestas de su ‘Canción festiva para ser llorada’. Ese texto ilustra la lucha entre lo cómico y lo trágico, de una parte, y también entre la ruptura y la continuidad con el discurso poético modernista. En ‘Canción festiva’, Palés hace un uso vanguardista de las referencias geográficas, un espacio desgarrado que corresponde al principio futurista del espacio descompuesto, y al principio de la alteridad verbal popular: *Me voy al titiringó / de la calle de la prángana*. Sin embargo, al final del poema reaparece otra voz, con un discurso reminiscente del modernista: *Antilla, vaho pastoso / de templa recién cuajada*, final que anticipa la poética de su ‘Mulata-Antilla’”. Cf. Díaz Quiñones (1997: 240-1). Cit. por Luna, ed. (2008: 293), en la entrada “Voces” de su “Abecé de Palés”.

<sup>13</sup> De hecho, la primera edición de *Cuentos negros de Cuba* saldría en francés en 1936 y en español, por la editora de Manuel Altolaguirre, La Verónica, en 1940.

agosto de 1934), y de “Bombo”, “Majestad negra” y “Falsa canción de baquiné” en los del Teatro Principal de la Comedia de La Habana (el 10 y el 17 de septiembre de 1935). Otro, más indirecto pero probablemente importante en la historia profesional de Cosme, es que, cuando González Marín la conoce y decide apoyarla en su primer recital individual en La Habana, él viene de Puerto Rico, donde ya ha entrado en contacto con la poesía de Palés.<sup>14</sup> El tercero es la inclusión de Palés en la *Antología...* de Ballagas en 1935 (es decir, el año previo al viaje de Cosme a Puerto Rico).

Otro probable préstamo (entre Cosme y Ballagas, o entre ambos y Regino Boti), es el poema “La negra Dominga” de Rubén Darío, escrito y publicado precisamente en La Habana en 1892. Si bien Ballagas lo incorpora al *Mapa...* y no a la *Antología...* (1946: 72-73), y Cosme lo incorpora a su repertorio entre 1943 y 1945, en sus programas de radio de CBS en Nueva York, el poema ya había sido puesto nuevamente en circulación en Cuba en 1923, en la recopilación que Regino Boti publica con el título de *Hipsipilas*, en la que decide la atribución del poema a Darío (y no a Casal) y lo publica como “Fragmento” (Boti 1923: 171).

En esta misma línea cabría integrar la producción de un recital que, sin ser exactamente el resultado de “préstamos” con poetas contemporáneos, constituyó uno de los mejores ejemplos de los diálogos establecidos entre Cosme y ellos en este período. Se trata del recital presentado en una “Noche cubana” organizada por la bailarina afronorteamericana Katherine Dunham en su Escuela de Danza y Teatro de Nueva York y que tuvo lugar el 29 de mayo de 1946. El programa, dedicado exclusivamente a la poesía de Guillén, estuvo integrado por números de canto, danza y poesía, motivos recurrentes en la “modalidad joven”. En él participan, además de Cosme y Langston Hughes en la declamación de los poemas, bailarines y músicos de la escuela de Dunham y la cantante Eartha Kitt, en un escenario diseñado por Elsa Kula. La presentación general estuvo a cargo de Ben Frederic Carruthers y de Hughes (quienes publicarían la primera compilación de poemas de Guillén en inglés dos años más tarde). En la primera parte del recital, Cosme recita “Balada de los dos abuelos”, “José Ramón Cantaliso”, “Balada del güijje” (poema dedicado a ella por Guillén) y “Secuestro de la mujer de Antonio”; a continuación, Hughes declama en inglés “Canción del bongó”, “Velorio de Papá Montero”, “Sabás” (poema que Guillén le dedicara) y “Maracas” (este último, también recitado por Cosme en castellano). La primera parte de la velada se cierra con un número de canto y danza sobre “Maracas-Santiago de Cuba” con música de Don Marzedo. La segunda parte la abre Hughes con la “Pequeña oda (A un negro boxeador cubano)” en inglés, a la que le sigue una danza de diablitos; Cosme, a continuación, recita “Simón Caraballo”, “Pregón” y “Sensemayá”, seguida de otro número de danza que pone en escena la posesión de una joven por una culebra. Luego, Eartha Kitt interpreta “Quirino” y “Curujey”, con música de Emilio Grenet. Cierran el recital, en una especie de puya masculino/femenina, Hughes y Cosme, alternándose en la recitación de “Mulata” (LH), “Búcate plata” (EC), “Me bendo caro” (LH) y “Bito Manué” [sic] (EC), en la que, al efecto pícaro del contrapunteo se superpone la insolencia jocosa, propia del choteo criollo, con que se introduce la paradoja de que sea Cosme quien “venza” el desafío diciendo “tú no sabe inglés”.

Volviendo a las operaciones de definición de los respectivos repertorios de “poesía negra” en el período, es interesante destacar que el repertorio de Cosme irá adquiriendo progresivamente un carácter realmente continental (algo de que carecen la *Antología...* de Ballagas y, deliberadamente, la *Órbita...* de Guirao). En efecto, aun cuando sea presentado como “recital de poemas afrocubanos” (Universidad Michoacana, Morelia, México, 18 de mayo de 1940, por ejemplo), su repertorio de 1934 a 1946 incluye regularmente, como vimos, poetas cubanos, puertorriqueños, venezolanos, estadounidenses, etc.

Además de los citados, otro elemento que revela líneas de tensión en la constitución del *corpus* de “poesía negra” hispanoamericana entre el repertorio de Cosme y el consignado por las

<sup>14</sup> En carta a Ramón Lavandero, dice González Marín: “Debo a Palés los éxitos mayores de mi vida”. Programa del “Recital de poesía negra” ofrecido por Palés en el Teatro Bernardini de Guayama, el 29 de enero de 1936 (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).

antologías del período son las denominaciones utilizadas contemporáneamente para referirse a esta serie. En las introducciones a las antologías, sus editores utilizan casi indistintamente los atributos “negra”, “negrista”, “afrocubana”, “afroantillana”, etc. Por su parte, en la práctica de Eusebia Cosme se verifica un tránsito, de una especie de “vacío” nominal en los programas de las primeras presentaciones en Cuba (donde el enunciado “recital de poesías” alude a una práctica más o menos “universal”<sup>15</sup>, aun cuando el repertorio esté constituido casi exclusivamente por “poesía negra”), hacia la denominación “afroantillana” (luego de la serie de recitales ofrecidos por Cosme en Puerto Rico, donde en 1932 Luis Palés Matos y J. I. de Diego Padró habían polemizado en torno al carácter antillano / “occidental” de la cultura local<sup>16</sup>, y luego también de los recitales hechos por Cosme en Estados Unidos, donde siempre será presentada como recitadora de “poesía afroantillana”). Menos usuales, aunque también presentes en la denominación dada a los recitales de Cosme, aparecen los atributos “afrocubana” o “negra”, con posterioridad a sus presentaciones en Estados Unidos y a la consagración de esta denominación (por la canonización de la “poesía negra” como “modalidad joven”) con la publicación de la antología de Guirao, que, como quiere su autor, con el mismo gesto con que esta poesía adquiere su carta de ciudadanía, cierra también “un ciclo” y un debate, al tomar como punto de partida y de referencia central para este repertorio los “poemas mulatos” del *Sóngoro cosongo* de Nicolás Guillén y los textos críticos de J. Marinello, J. A. Fernández de Castro, F. Ortiz, etc., dejando de lado así el alcance regional y continental tanto de la producción poética como de la crítica.

\*

De manera análoga a los debates en torno a la denominación más adecuada para la serie literaria, el carácter popular del material que funciona como objeto de incitación estética de la nueva modalidad poética es motivo de polémica. Al mismo tiempo, la popularidad que alcanzan

---

<sup>15</sup> “Recital de poesías” o “audiciones poéticas” serán los enunciados con que se presentarán los programas de la recitadora cubana contemporánea Dalia Iñíguez, “intérprete de la poesía castellana”, cuyo repertorio es el tradicional y consagrado de la poesía peninsular y de la modernista hispanoamericana, que continúan funcionando como “universales” en la época en la esfera del “arte de la declamación” en castellano.

De acuerdo con el material presente en la colección “Eusebia Cosme Papers” del Schomburg Center, es notable la resistencia, en el ámbito de la producción cultural cubana, a utilizar un atributo para la poesía que Cosme declama. En efecto, aun después de publicadas las cuatro antologías aquí citadas, los recitales de Cosme en Cuba siguen presentándose como recitales “de poesía” hasta 1952; ese año, en un recital en la Sociedad Filarmónica de Holguín, el programa anuncia la realización de un “recital de poemas afroantillanos”. De manera diversa, en los demás países en los que Cosme se presenta (Puerto Rico, Venezuela, México, Estados Unidos), se utilizan siempre las denominaciones “poesía negra”, “poemas afroantillanos”, “poesía afrocubana”. Una de las razones para esta oclusión en Cuba tal vez sea una afirmación de Fernando Ortiz, el mismo año de publicación de la primera de las antologías. Dice Ortiz: “la poesía íntegramente negra por el tema, por la ideación, por el ritmo y por el lenguaje no existe en Cuba, fuera de los no escritos himnarios de la santería y del ñañiguismo” (1936: 32).

De todos modos, la tensión cubano / universal está presente inclusive en los textos escritos por aquellos que tempranamente aludieron a esta serie poética con alguno de los atributos relativos al “negrismo”. En efecto, el manuscrito firmado por Onís en la presentación del recital de Cosme en la Universidad de Columbia, el 2 de diciembre de 1939, expresa que en el arte de Cosme “Cuba se hace universal”. De la penetración de este tipo de argumentos en el campo intelectual de la época da cuenta también el comentario que el propio Gustavo E. Urrutia hace en su columna “Armonías” dedicada a “Eusebia”: “Ella es el negro cubano hablando y sintiendo a su manera. Ella es también lo negro universal”. Cf. Manuscrito firmado por Onís y “Eusebia” en “Armonías”, *Diario de la Marina*, ca. febrero de 1938 (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).

<sup>16</sup> Como en Cuba, en Puerto Rico la polémica se centra en la definición del carácter de la cultura local. En este contexto, no obstante, Palés defiende el carácter antillano (ni “negroide” ni “criollo” ni “nacional” excluyentes) de esta producción poética (Palés Matos 1978: 213-224, y de Diego Padró 1973: 85-121).

estas prácticas (repopularizando el material objeto de incitación estética) será vista, por los propios cultores del negrismo, como un efecto no deseado por esta “modalidad joven”.

El carácter dual de esta práctica es aludido en notas tempranas publicadas por la *Revista hispánica moderna* (órgano académico de divulgación de la “alta cultura” hispánica), tanto en la reseña crítica publicada por Ituarte sobre una presentación de Cosme en el Instituto de las Españas (auspiciada por la Universidad de Columbia y presentada por Jorge Mañach, profesor de literatura en Columbia en ese momento), como en la inclusión de las presentaciones de Cosme en el Carnegie Hall, entre las noticias de “Arte hispano en Nueva York”, publicadas en la misma revista (junto a noticias como la de la primera exposición del “Guernica” de Picasso en 1939).

De la repercusión temprana y positiva de los recitales de Cosme dan cuenta los programas de sus recitales que incluyen, desde 1935, comentarios críticos favorables de Ichaso, Ortiz, Ballagas, Sánchez Galarraga, Mañach, Guillén, Suárez Solís, Bonich, Ramón Vasconcelos, y luego, Margot Arce, E. Belaval, R. Lavandero, Palés, Bosch, etc. De este modo, cuando Cosme se presenta en el Carnegie Hall a fines de 1938, el material publicitario incluye apenas un retrato suyo, pero en cambio reproduce una serie numerosa de recortes de prensa sobre sus recitales.

Semejante economía de recursos (que condice con la del material objeto de incitación estética) puede percibirse también en el uso de tapas seriales en los programas de mano de los recitales.<sup>17</sup> En cierto sentido, el diagrama sintético de la rumbera podría tomarse como emblemático del tipo de crítica que el trabajo de Cosme suscita: por un lado, la que pone el énfasis en lo accesorio de la rumbera (argollas, collares); por otro, la que, como Ramón Lavandero, Loló de la Torriente o Ben Carruthers, consigue interpretar la funcionalidad del vestuario y los accesorios en relación con el repertorio puesto en escena.<sup>18</sup>

Si bien, como nota Moore, “figuras como Ignacio Villa, Eusebia Cosme y Rita Montaner [tuvieron] un papel mediador entre ‘la calle’ y ‘la elite’” (2002: 25), el reconocimiento (difícil en todos los casos) llegó antes y se mantuvo en el caso de los músicos (de piezas sinfónicas o populares) y cantantes, mientras que, en lo que respecta a Eusebia Cosme, es difícil aún hoy encontrar referencias a su trabajo. Y cuando estas aparecen, contemporáneamente a sus recitales, revelan muchas veces una lectura oblicua, estrábica de “primitivismo”, estereotipada, más atenta a lo accesorio y que insiste en caracterizar a la recitadora como “mulata sandunguera”. En efecto, exponiendo los condicionamientos impuestos al “papel mediador” al que se refiere Moore, Fernando Ortiz alude en estos términos a la presentación de Cosme en el Lyceum de La Habana en 1934: es “una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana” (Ortiz 1934: 206).

O al verla recitar “Papá Ogún” de Palés, dos años más tarde, señala que

---

<sup>17</sup> En particular, se apela a un diagrama sintético, sin firma, de una silueta femenina en traje de rumbera, enlazada por la inicial “E”. Este formato es utilizado por primera vez, aparentemente, en el recital del Teatro Principal de la Comedia, en La Habana, el 29 de enero de 1938, y reproducido en el del Carnegie Hall, el 4 de diciembre de 1938, y en del Town Hall de 1943, impreso alternativamente en diversas combinaciones de negro con azul, rojo, verde

<sup>18</sup> Loló de la Torriente insiste en el uso del verbo “decir”, referido al trabajo de Cosme, a lo largo de toda su nota y cuestiona las lecturas críticas contemporáneas que protestan por la aparente falta de criterio en la organización de los recitales. Exaltando el virtuosismo de Cosme, quien “salta” de la “Balada del güije” de Guillén a “Un despojo” de Caignet en el recital presentado en Bellas Artes (México, 1940), de la Torriente afirma: “la artista va a probar aquí lo polifacético de su temperamento. De lo trágico a lo cómico, de lo dramático a lo alegremente popular” (ca. 1940: 71; “Ben F. Carruthers Papers”, Schomburg Center). Por su parte, Carruthers, integrará el análisis de vestuario y repertorio, señalando la pertinencia del uso del traje campesino y el pañuelo en la cabeza para recitar “Píntame angelitos negros” y “Balada del güije”; así como del traje de rumbera para presentar el conocido poema de Tallet y la “Rumba de la Negra Pancha” de Portuondo. (1945: s.i.p; “Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).

[Cosme enriquece los versos] con un melismo que no pensó el autor. [Puso en los versos una música] captándola de su manantial más puro, del riquísimo tesoro melódico de *las liturgias yorubas, que ella, naturalmente, conoce*; [superando a Palés], integrando la poesía en la música y en la gesticulación hierática del rito evocador, de milenaria resonancia.

[Pero] a fuerza de exaltar la abundosidad de ritmos en el acervo musical del negro, suele olvidarse que también atesora finas melodías, y que el arte afrocubano está aún en los inicios de su transfusión de un mundo a otro. Eusebia Cosme está ya reclamando otra artista más completa [...]. Una mulata que a la belleza de su plástica mujeril una la de su voz y tenga el arte de cantar y bailar con esa fidelidad imitativa que sólo puede dar la repetición de un mismo arrobamiento ritual [...]. Más aun, no una mulata, varias mulatas hacen falta para el coro sagrado de los dioses milenarios... (1936: 225-226, énfasis mío).

Curiosamente, Ortiz apunta “falta” y “abundancia” en/con un mismo gesto: la misma “mulata sandunguera” que expresa con arte lo que sucede a las “capas amalgamadas de la sociedad cubana”, ya en 1936 necesita ser sustituida por un “coro sagrado”, aun cuando se reconozca en ella “naturalmente” el conocimiento de “las liturgias yorubas”. ¿Qué falta al arte de Cosme, o qué resta en él de inasimilable? ¿Será que lo que el arte de Cosme expone en abundancia es la “falta” (¿de amalgama?) en las “capas [...] de la sociedad cubana”? En este sentido, sus recitaciones ¿no pondrían en evidencia las tensiones del “claroscuro del pensamiento mestizo”, evocado por Ortiz (1936: 33) como condición necesaria para la aprehensión de la “poesía mulata”...?

Significativamente, Ortiz se refiere a la rumba contemporánea en los mismos términos de la “falta”: “Tenemos la rumba vista y oída, la rumba gozada; pero un día el poeta mulato nos dará la rumba subjetiva del rumbero, como un *cante jondo* salido desde el abismo de su medular africanidad hacia afuera” (1936: 225). Nuevamente, lo cómico (y popular) como inferior o antecedente de un sentimiento trágico (¿un *cante jondo* cubano?) por venir. La rumba “gozada”, excesiva, *for export*; la rumba sobre cuya falsa expectativa, defraudada por el “arte nuevo” de Cosme, juega el título de la nota del *Amsterdam News*.

En efecto, la “rumbera” Cosme desafina, al privilegiar en su repertorio los vínculos entre la poesía, la música, la danza y la estructura antifónica características de la poesía popular, desde los títulos de los poemas que selecciona —(falsa) canción, balada, son, rumba, ronda, elegía, canción de cuna, danza, coloquio, liturgia, comparsa. Y al “cantar” ciertos versos o “poner música” a los poemas en sus interpretaciones, pone en escena, gráfica y musicalmente, la “nota oscura” que, un poco a pesar de sí misma en su caso<sup>19</sup>, rechaza (como el grafismo del *cante jondo* y del *blues*) el sonido bello, armónico de la música clásica occidental<sup>20</sup> y de la “amalgama social” tal y como la está soñando en ese momento la élite cubana.

---

<sup>19</sup> La insistencia de Cosme, en las entrevistas que concede a lo largo de su vida, en enfatizar las dificultades de inserción de actores negros en el teatro serio de su época y su queja de que “hay pocas historias” para ella no la inducen, sin embargo, a tomar una posición abiertamente afirmativa de su condición racial. Cf., por ejemplo, Quintero (1952: 17-18 y 45). Sobre actitudes contrastantes, en torno a la condición racial, en el contexto neoyorquino de la época, cf. Jiménez Román (2010: 319-322).

<sup>20</sup> Al comparar los tonos del *cante jondo* y del *jazz*, Ellison afirma: “The nasal, harsh, anguished tones heard on these sides are not the results of ineptitude or ‘primitivism’; like the ‘dirty tone’ of the jazz instrumentalist, they are the result of an esthetic which rejects the beautiful sound sought by classical Western music” (Ellison 1995: 10) En una evaluación crítica que valoriza el tono oscuro en la recitación de Cosme, Margot Arce dirá: “La voz aguda de Eusebia logra [en “Bombo” de Palés] la plenitud profunda de los tonos graves y poderosos que requieren las estrofas últimas del poema. Pero el acierto mayor es, a mi juicio, la versión de “Falsa canción de baquiné”. Eusebia, compenetrada del espíritu del poema y dominando [...] las dificultades del ritmo, crea un canto originalísimo y maravilloso, especie de *spiritual*, por su acento ritual, en donde se mezclan todas esas paradojas de superstición, dolor,

En ese contexto, la popularidad contemporánea conquistada por las presentaciones de Cosme (especie de “repopularización” del material de incitación estética sobre el que se produce la “poesía negra” moderna) se percibe también como un elemento excesivo. El mismo Guillén (que, en los inicios de las presentaciones de Cosme, reconoce que sin ellas “el esfuerzo de nuestros poetas populares habría encontrado escollos insuperables para devolver a la masa sus más puras esencias”)<sup>21</sup>, a comienzos de los años cincuenta, en una nota en la que vuelve sobre lo “afrocubano” para negar su existencia “diferenciada de lo cubano esencial” (Guillén 1951), exige que el repertorio de Cosme se “depure [...] de esa suerte de oportunismo literario que nos presenta un negro turístico, superficial, estúpido”, nutriéndose “de savia popular más de nuestro tiempo y nuestra lucha”.

En ambos casos, la percepción del exceso derivaría de la producción de efectos no deseados por esa “modalidad joven”, a la que Guirao presenta como “de ciclo cerrado” ya en 1937. En el primer caso en particular, en la evaluación realizada por Ballagas, el exceso de la práctica de Cosme se derivaría de la propia insistencia antivanguardista de la perspectiva del poeta y crítico que percibe la recitación de la “poesía negra” como una producción perteneciente a un orden distinto de aquel atribuido al “gusto cultivado” o a la “sensibilidad artística”, aun cuando el mismo Ballagas critique positivamente el trabajo de Cosme:

Es un arte en el que gesto y danza son inseparables de la música. Por esa razón *existen en Cuba recitadores de poesía negrista, pero ellos contribuyen, a veces, a rebajarla puesto que recitan lo que le gusta a un público casi siempre sin sensibilidad artística*. Excluyendo otras veces las producciones de los buenos poetas del género, ofrecen imitaciones que más bien resultan una caricatura que una manifestación de verdadera poesía.

Entre los recitadores de poesía negra es justo citar a *Eusebia Cosme, artista de raza negra, iniciadora del género y mujer de gusto cultivado* (1951: 78, énfasis mío).

En un esfuerzo paralelo al de Guirao, que apunta a comprender el fenómeno de la “poesía negra” y a acelerar el fin de un ciclo, J. Marinello traza una distinción entre lo típico y lo característico, y defiende la necesidad de “apurar hasta el límite el negrismo”, de ir a “la raíz trágica”, con el propósito de corregir los desvíos producidos por el uso de una perspectiva estereotipada en torno a la producción “negra”. Así, dice Marinello:

Hay lo típico, lo característico y las capas dramáticas. Lo típico es lo inmediato, lo superficial, pero elevado a categoría [...]. La captación de lo típico significa siempre [...] un aislamiento del centro vitalizador; [...] lo característico está enterrado en cada gesto vital; [...] lo típico es episódico y escénico y lo característico permanente y espontáneo. // Que lo característico en el negro puede darnos una nota artística de riqueza eficaz lo prueba definitivamente el libro de Nicolás Guillén [*Sóngoro Cosongo*] // Porque Guillén y Ballagas no han descrito lo negro, han hablado lo negro. // Se duele a veces el artista de la falta de grandes motivos [...]. Y tiene a la mano la tragedia sin tamaño de una raza maldita [...]. Ya ha entrado con triunfo hasta el ritmo que sube de la raíz; con él y por él puede apretar la raíz trágica (1933: 130-138).

En la línea de pensamiento apuntada por Marinello, es interesante considerar no solo el repertorio de Cosme sino también el tenor del material gráfico incluido en sus programas impresos. Así es posible ver que si, por un lado, las fotografías de la recitadora reproducidas en los programas ponen en escena tanto el carácter festivo, cómico (la “rumbera”) como el trágico

---

dinamismo e ironía que hacen el alma negra” (Programa del recital de Cosme en el Teatro Principal de la Comedia, La Habana, 4/12/1936 en “Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).

<sup>21</sup> de la Torriente (ca. 1940: 71).

(la actriz dramática de la “Balada del güije”) de su repertorio, la crítica, por otro lado, paradójicamente recae con frecuencia en el comentario que enfatiza lo típico (la rumbera) en detrimento de “lo característico y las capas dramáticas”. Una de las pruebas notables de esta lectura que expone el punto de vista de una ceguera de élite es que las “argollas” utilizadas por Cosme y el sonido metálico que producirían durante su actuación nunca se asocian, por ejemplo, a los grilletes que signaron “la tragedia sin tamaño de una raza maldita”. La misma ceguera que trata de reducir (en el sentido fuerte, histórico-cultural del término) la heterogeneidad del material lingüístico de la “poesía negra”, lee la práctica de Cosme como simple “onomatopeya” (diseño de vestuario y accesorios) o “ilustración” (diseño y montaje del programa).

Por otro lado, esa misma crítica adjudica a la práctica de Cosme una “falta”, derivada de una lectura oblicua (y que solo podría pensarse a sí misma como metonímica), de la dificultad / imposibilidad técnica de transcripción de la oralización propia de la poesía “negra”. Así, paradójicamente, deja de percibir también que, de acuerdo con el mismo criterio, en la recitación, los poemas negristas se realizarían más plenamente que en la propia escritura. En este sentido, es altamente significativa la ceguera de Fernando Ortiz quien, como vimos, le opone a esa “falta”, la “amalgama” social del mestizaje, al caracterizar la “poesía mulata” como un “mestizaje lingüístico” (1936: 30). Sintomáticamente, a pesar de la amalgama de música, canto, mímica y danza, las presentaciones de Cosme no son vistas por él como una práctica que integra lo que en la escritura, por dificultades técnicas sistémicas, permanece como intraducible o irrepresentable.

Además, aun cuando Ortiz reconozca en el trabajo de Cosme el haber “sabido recoger las bellezas de la nueva poesía y transmitir las puras [sic] a la multitud”, prejuzga que “su recitación quizá habrá de ser un día señalada como un prólogo [...] del teatro cubano integral” (Ortiz 1934: 213). De este modo, en lugar de ver la práctica de Cosme como una plasmación más plena del arte negro moderno (por su realización positiva de la oralidad “negra”, por “hablar lo negro”, y por su ruptura de límites entre diversos códigos de arte), se la ve / escucha, en otro gesto de sujeción o patronato, como el prólogo de un género canonizado. Como Guirao, Ortiz parece experimentar también la urgencia de cerrar el ciclo de la “poesía negra” moderna, transformando en objeto arqueológico la modalidad poética, y sustituyendo la recitación de Cosme por el “teatro cubano integral”.

Preservando los límites entre la “alta cultura” (en la que se inscribiría la “poesía negra” como “modalidad joven”) y la cultura popular, los “negrólogos” contemporáneos ven las recitaciones de Cosme no como una práctica renovadora, en la que se realizaría la propuesta vanguardista de ruptura de límites entre códigos y géneros de arte, y la utopía de la ruptura de límites entre arte y vida, sino como una práctica tradicional, como un índice que, a pesar de los intentos de patronato de la élite, pone en evidencia el carácter ficcional de la amalgama social pregonada por ella.



Homenaje a Eusebia Cosme realizado en el Auditorium del Templo del Maestro de San Juan, el 1 de mayo de 1936. En la foto se ve a Eusebia Cosme (sentada en el centro), rodeada por los organizadores del acto: Ramón Lavandero, Tomás Blanco, Margot Arce, Leopoldo Santiago Lavandero, Nilita Vientós Gastón, Joaquín Becerril y el maestro Carmelo Díaz. (*Puerto Rico ilustrado*. San Juan, año XXVII, nº 1366, 9 de mayo de 1936, p. 45. Cortesía de Arcadio Díaz Quiñones).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de (1962) [1928]. *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins.
- ARIZABENA, Marcelino (1966). *Canción negra sin color*, La Habana, UNEAC.
- ARROM, José Juan (1942). “La poesía afrocubana”. *Revista Iberoamericana*, nº 4, 379-411.
- BALLAGAS, Emilio, ed. (1944) [1935]. *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Madrid, Aguilar.
- BALLAGAS, Emilio, ed. (1946). *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Pleamar.
- BALLAGAS, Emilio (1973) [1951]. “Poesía afro-cubana” en Alberto N. Pamiés y Oscar Fernández de la Vega (eds.). *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Universal, 78-87.
- Ben Frederic Carruthers Papers*. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library.
- BOTI, Regino (1923). *Hipsipilas*, La Habana, Siglo XX.
- CARRUTHERS, Ben Frederic (1945). “Eusebia Cosme and Nicolás Guillén”. *Theatre Arts* XXIX 11: 662-664. (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).
- DE LA TORRIENTE, Loló de (ca. 1940). “Plenitud y triunfo de Eusebia Cosme en México”. *Carteles*, 71. (“Ben Frederic Carruthers Papers”, Schomburg Center)
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1997). “Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 45, 229-246.
- DIEGO PADRÓ, J. I. de (1973). *Luis Palés Matos y su trasmundo poético*, Puerto Rico, Río Piedras.
- ELLISON, Ralph. “Flamenco” (1995) [1954]. *The collected essays of Ralph Ellison*, New York, Modern Library, 10-11.
- Eusebia Cosme Papers*. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library.
- GALAOR, Don (1934). “Eusebia Cosme”. *Bohemia*, XXVI, 28-29, julio 1934, 38 y 49. (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).
- GELADO, Viviana (2008). “El primitivismo antropofágico del modernismo brasileño como forma de valorización de lo popular” en *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor: 161-236.
- GELADO, Viviana (2010). “Primitivismo y vanguardia: las antologías de ‘poesía negra’ hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40” en *Tinkuy*, 13, 89-104 (disponible en [http://www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications/tinkuy\\_13.pdf](http://www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications/tinkuy_13.pdf)).
- GUILLÉN, Nicolás (1951). “Regreso de Eusebia Cosme”, mimeo (“Eusebia Cosme Papers”, Schomburg Center).
- GUIRAO, Ramón, ed. (1938). *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 (Antología)*, La Habana, Úcar, García & Cia.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, ed. (2008) [1937]. *La poesía cubana en 1936*, Sevilla, Renacimiento.
- JIMÉNEZ Román, Miriam (2010). “Notes on Eusebia Cosme and Juano Hernández” en Jiménez Román, Miriam y Juan Flores (eds.). *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, Durham, Duke UP, 319-322.
- LAVANDERO, Ramón (1936). “Negritud poética y Eusebia Cosme”. *Ateneo puertorriqueño*, II, 1, 46-53.
- LIZASO, Félix y José A. Fernández de Castro, eds. (1926). *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, Madrid, Hernando.
- LUNA, Noel, ed. (2008). *Fiel fugada. Antología poética de Luis Palés Matos*, San Juan, Editorial de la UPR.
- MAÑACH, Jorge (1991). *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*, Miami, Universal.
- MARINELLO, Juan (1933). “Poesía negra: apuntes desde Guillén y Ballagas” en *Poética: ensayos en entusiasmo*, Madrid, Espasa Calpe, 99-143.
- MOORE, Robin D. (2002). *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí.
- MULLEN, Edward (1988). “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation”. *Hispanic Review*, 56, 4, 435-453.
- ORTIZ, Fernando (1924). *Glosario de afronegrismos*, La Habana, El Siglo XX.
- ORTIZ, Fernando (1934). “La poesía mulata. Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora”. *Revista Bimestre Cubana*, XXXIV, 2-3, 205-213.
- ORTIZ, Fernando (1935). “Los últimos versos mulatos”. *Revista Bimestre Cubana* XXXV 3: 321-336.
- ORTIZ, Fernando (1936). “Más acerca de la poesía mulata. Escorzos para su estudio”. *Revista Bimestre Cubana*, XXXVII, 1, 23-39; XXXVII, 2, 218-227; XXXVII, 3, 439-443.
- PALÉS MATOS, Luis (1978). *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Ayacucho.

- PAMIÉS, Alberto N. y Oscar Fernández de la Vega, eds. (1973). *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Universal.
- PEREDA VALDÉS, Ildelfonso, ed. (1936). *Antología de la poesía negra americana*, Santiago de Chile, Ercilla.
- QUINTERO, Luisa A. (1952). "Eusebia Cosme, la poesía mulata hecha carne". *Ecos de Nueva York*, 20 de abril, 17-18 y 45. ("Eusebia Cosme Papers", Schomburg Center).