

El discurso anticolonial de Aimé Césaire

Fernando Cordobés

ESTA SEGUNDA ENTREGA DE LA CUARTA PARTE SE DETIENE EN LA MARTINICA Y EN EL POETA AIMÉ CÉSAIRE, UNO DE LOS TEÓRICOS DE LA NEGRITUD

El gran compositor y cantante malinés Ali Farka Touré aprovechaba cualquier ocasión para afirmar rotundamente que no había europeos negros ni americanos, sino negros en Europa y negros en América. Una diferencia sutil. Aseguraba que tan sólo se trataba de africanos que habían perdido su lengua, su cultura, su leyenda, pero aún así seguían perteneciendo a lo que para él era la raíz y el tronco de la humanidad misma: África. Lo decía con tal convicción que uno sólo podía permanecer fascinado y en silencio ante su discurso. Además a una persona como él había que dejarla hablar, no sólo para escuchar, sino por respeto a una verdadera institución en el país, con más influencia que muchos de sus gobernantes. Al insistir en esta idea lo que hacía era retomar el concepto de la negritud, lo bello negro, y eliminar con una actitud orgullosa y un punto desafiante, los supuestos prejuicios de inferioridad del hombre negro frente al blanco. Honestamente, viéndole a él hablar, su presencia, su porte de príncipe, en una ciudad como Bamako, mientras los blancos sufríamos indignamente el calor abrasador y las incomodidades, al menos obligaba a pensar que las cosas vistas en aquella parte del mundo son bien distintas de como nosotros las hemos prefigurado en tantas ocasiones.

En realidad en su discurso rondaban ideas que fueron lanzadas a principios de los años 30 del pasado siglo principalmente por

tres personalidades excepcionales: el martiniqués Aimé Césaire, el senegalés Leopold Sedar Senghor y el guyanés Léon Damas. La negritud pretendía reivindicar la identidad negra y su cultura frente a la cultura francesa dominante y opresora. Una bella idea que con el tiempo fue abandonada por inoperante, incluso por derivar hacia un tipo de racismo, como reconoció más tarde el propio Césaire. En realidad fue más el ideal y la reacción a una situación de opresión de un grupo de estudiantes e intelectuales reunidos por las circunstancias en París, que una verdadera filosofía con base sólida y real en los países de origen. Como ejemplo, valga la crítica que lanzaba el premio Nobel de Literatura Wole Soyinka a esta teoría a la que consideraba demasiado simplificadora: *El tigre no declara su tigritud. Salta sobre su presa y lo devora*. Pero la negritud sirvió y mucho en su momento y sirve ahora para recuperar a uno de los autores más influyentes de la lengua francesa del pasado siglo, Aimé Césaire, del que Jean Paul Sartre llegó a decir que era el mejor poeta en lengua francesa del momento.

Para explicar años después lo que significó la negritud Aimé Césaire decía en 1987 en su exposición de la negritud que: *«Se puede decir, en general, que la negritud ha sido históricamente una forma de rebelión, en primer lugar contra el sistema mundial de la cultura como tal como se había constituido durante los últimos siglos y que se caracteriza por cierto número de prejuicios, de presuposiciones que conducen a una jerarquía muy estricta. Dicho de otra forma, la negritud ha sido una rebelión contra lo que yo llamaría reduccionismo europeo.»*

Por su parte en su famoso *«Discurso contra el colonialismo»*, publicado en 1950 Césaire aseguraba: *«Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente. Una civilización que escoge cerrar los ojos ante sus problemas más cruciales es una civilización herida. Una civilización que le hace trampas a sus principios es una civilización moribunda.»*

La referencia eran las sociedades coloniales de la época, pero se puede asegurar sin temor a exagerar, que las fuerzas colonizadoras están todavía ahí y están decididas a continuar su trabajo. Siguen descivilizándose, cada vez más, y más peligrosamente. Por

tanto la obra y el discurso de Césaire no son algo del pasado, sin conexión con el presente. Más bien al contrario. Aunque quizá haya que reinterpretar y adaptar algunos detalles. Los textos polémicos, aquellos que suscitan el debate de una época están muy expuestos a la crítica, y el paso de los años determina su validez o no, y en este sentido muchos de los desafíos lanzados por Césaire siguen plenamente vigentes.

Por cuestión de lengua, de historia y de costumbre, tendemos a pensar en América en términos de hispano parlante o anglo parlante, con la honrosa excepción, claro está, de Brasil. Aunque reducidas geográficamente, muchas veces al espacio de pequeñas islas dispersas por el Caribe, existen culturas y tradiciones que conectan directamente este espacio físico y mental con África. Los antiguos esclavos tenían que alzar la voz en algún momento y lo hicieron. Haití, Jamaica y, por supuesto la Martinica de la mano de Aimé Césaire, gritaron al mundo lo que para ellos significaba su origen, ser negros descendientes de esclavos. Quizás por eso el poeta cubano José Martí afirmó en *Nuestra América* en 1891: *No hay odio de razas porque no hay razas.*

Aimé Césaire nació en Basse-Pointe, en la isla de la Martinica en 1913 y creció en un ambiente modesto en el que convivían la cultura francesa, a través de algunos de sus grandes autores como Hugo o Voltaire, con las tradiciones africanas vivas aún en la tradición oral de sus habitantes. Cuando nació Césaire, la Martinica era un territorio miserable y la población vivía en condiciones muy duras sin apenas acceso a la cultura o la enseñanza. Césaire destacó en sus estudios y sus capacidades le dieron la posibilidad de beneficiarse de una beca para estudiar en Francia. En la década de los 30, con tan sólo 18 años se embarcó rumbo a un París. La ciudad vivía en plena ebullición cultural. Comenzó sus estudios en la Escuela Normal Superior. Allí coincidió con Leopold Sedar Senghor e inició su formación intelectual. París era una ciudad esplendorosa, cosmopolita, llena de pulso creativo y allí vivían muchos de los grandes artistas del siglo XX que, por su parte, ya habían iniciado un acercamiento a otras culturas de las que se servían para sus propias creaciones. Quizás uno de los casos más significativo fue el de Picasso.

Los movimientos de vanguardia de principio del siglo XX tenían en común la especial atención que prestaban a las manifes-

taciones artísticas no europeas, en especial al arte negro. Desde el punto de vista de los principios de la estética cubista, por ejemplo, donde una actitud antiintelectual y antirracional eran su definición, el arte negro africano representaba ese primitivismo al cual se rendía culto. Era el encanto de lo espontáneo, de la sensibilidad desbordada, de lo visual y lo rítmico, de imágenes libres, de materias puras en el diseño de la obra. Algo que en la música ya había aportado el jazz y que también tendría su reflejo en los textos. A principios de siglo muchos artistas y escritores hispanoamericanos, caribeños, o africanos, se encontraban en Europa y presenciaron el surgimiento de ese «negrismo», que los europeos entendieron como una forma de liberarse de sus propios modelos, desgastados o decadentes, después de haber sufrido las desastrosas consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

El poeta chileno Vicente Huidobro, aseguraba en su libro *Vientos contrarios*: «Amo el arte negro porque no es un arte de esclavos». Picasso pareció contagiarse también. Uno de sus grandes ingredientes experimentales fue el arte de otras culturas. Apropiándose de las formas y de los temas del arte africano, Picasso y luego Bracque llevaron a su punto culminante el prolongado interés que Francia había mostrado a lo largo de todo el siglo XIX por lo exótico, lo lejano, lo primitivo. El imperio colonial francés en Marruecos y Argelia ya había suministrado a la imaginería del romanticismo las exóticas imágenes del orientalismo: bereberes, zocos, camellos de guerra, cazadores de leones... No hay más que mirar los cuadros de Delacroix y de alguno de sus compañeros románticos.

Cuando Francia logró expandir su imperio hasta el África Ecuatorial, se descubrieron tallas rituales que para los franceses no tenían ninguna importancia, pues no eran sino curiosidades y, como tales, una parte insignificante del torrente de materias primas que la metrópoli extraía de África. Picasso, por su parte, pensó que esas tallas sí tenían importancia, pero como materia prima. Él y Bracque, poseían tallas africanas pero no tenían ningún interés antropológico por ellas. No les preocupaban sus usos rituales, tampoco sabían nada sobre sus originales significados tribales (los cuales asignaban al arte una función muy diferente a cualquiera de los que podía tener en París), ni sobre las socieda-

des de las cuales procedían aquellas máscaras. Probablemente su idea de las sociedades tribales africanas no distaba mucho de la que tenía el resto de los franceses: jungla, tambores, huesos atravesados en la nariz, blancos cocidos a fuego lento.

Todo ello pone de manifiesto de alguna manera un hecho que el propio Césaire constataba en su *Discurso contra el colonialismo*, cuando admite el beneficio de poner en contacto distintas civilizaciones entre sí, para evitar, entre otras cosas, el repliegue sobre sí mismas, lo cual conduce a su encerramiento, al casticismo y a la decadencia. En este sentido asegura que *la gran suerte de Europa es haber sido un cruce de caminos, y que el haber sido el lugar geométrico de todas las ideas, el receptáculo de todas las filosofías, el lugar de acogida de todos los sentimientos, hizo de ella el mejor redistribuidor de energía. Pero entonces formulo la siguiente pregunta: ¿ha puesto en contacto verdaderamente la colonización europea?; o si se prefiere: de entre todas las formas para establecer contacto, ¿era esta la mejor?*

Yo respondo no.

Siguiendo esa línea argumental el cubismo aparece como una parodia elegante del modelo imperial. Las esculturas africanas eran una fuente explotable, igual que lo fueron el cobre o el aceite de palma, y el uso que Picasso hizo de ellas fue una especie de pillaje cultural. Lo que a Picasso le interesaba era la vitalidad formal del arte africano, que para él estaba unida a su aparente libertad de distorsión. Cuando empezó a parodiar el arte negro estaba planteando una cuestión fundamental para el arte: el agotamiento de los modelos clásicos, pero estaba lanzando una mirada «colonizadora» sobre realidades ajenas al ambiente parisino, que sólo se consideraban por entonces fuentes culturales sin explotar.

Sin duda es un ejemplo bastante inocuo de lo que representaba la dominación de unas culturas sobre otras, pero esta anécdota explica bien el contexto en el que nació la cosmovisión de Césaire. Las distintas expediciones a África y los textos fundadores de la etnología moderna ofrecieron al mundo occidental las herramientas necesarias para apreciar culturas hasta entonces desconocidas. La *Historia de la civilización africana* de Frobenius fue traducida en 1936 y produjo un efecto decisivo tanto en el propio Césaire, como en Senghor y Léon Damas, que tomaron concien-