

2007

Virginia Brindis de Salas: La Voz de un 'Yo' Afro

María Cristina Burgueño

Marshall University, burgueno@marshall.edu

Follow this and additional works at: http://mds.marshall.edu/languages_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Burgueño, Cristina. "Virginia Brindis de Salas: La Voz de un 'Yo' Afro." *Negritud* 1.1 (2007): 281-289.

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages at Marshall Digital Scholar. It has been accepted for inclusion in Modern Languages Faculty Research by an authorized administrator of Marshall Digital Scholar. For more information, please contact zhangj@marshall.edu.

VIRGINIA BRINDIS DE SALAS: LA VOZ DE UN "YO" AFRO.

Cristina Burgueño

Virginia Brindis de Salas, poeta afro-uruguaya nacida en 1916 y muerta en 1958, fue la autora de dos libros de poemas: *Pregón de Marimorena* (1946, reeditado en 1952) y *Cien cárceles de amor* (1949). Su vida, de la que no se conocen muchos datos concretos, está rodeada de controversias, especialmente en torno a la autoría de su obra, que según sugiere Alberto Britos Serrat en su *Antología de poetas negros uruguayos* (1990), fue producto del plagio, postura que rechaza Marvin Lewis.

Algunos incidentes de su vida crean una atmósfera de dudas y misterio en torno a la escritora, por ejemplo, Miriam de Costa Willis menciona que su primer poema, "Mi corazón", lo publicó en el diario "Acción" de Melo, firmándose Iris Virginia Salas, y que luego tomó el nombre Virginia Brindis de Salas. Otro hecho que plantea reservas es que en una charla que la poeta dio en Buenos Aires: "Mis dos tíos ilustres" —incorporada a *Cien cárceles de amor*—, se proclama emparentada con Claudio Brindis de Salas, el músico cubano, y con el payador afro argentino Gabino Ezeiza.

Virginia Brindis de Salas perteneció al círculo de intelectuales, artistas, periodistas y escritores negros (CIAPEN) del Uruguay, que incluyó figuras como Juan Julio Arrascaeta, Carlos Cardoso Pereira y Pilar Barrios, y cooperó con "Nuestra raza", periódico de la comunidad afro-uruguaya, en su segunda época (1939-1948). Traigo a colación estos datos para hacer más tangible a una poeta que es ampliamente incluida en las antologías de la poesía negra latinoamericana, aunque desconocida en su país e ignorada en sus historias literarias, en parte porque la cultura dominante no considera importante la contribución afro-uruguaya a la cultura nacional.

El análisis que propongo de *Pregón de Marimorena*, pretende mostrar cómo la temática y la forma de los poemas articulan la identidad étnica con la nacional, y cómo en los mismos hay una propuesta de unidad latinoamericana por encima de las diferencias raciales, al tiempo que apoya e impulsa la afirmación de la identidad afro-americana.

Este enfoque permite dejar de lado, aunque sea transitoriamente, el tema de la autenticidad de Brindis de Salas, ya que los poemas reflejan el sentir y las inquietudes de la comunidad afro en la época en que fueron

escritos, tal como lo avala el *Prólogo* que escribió Julio Guadalupe a *Pregón de Marimorena*. El mismo se titula "Virginia Brindis de Salas y su poesía realista" y subraya la trascendencia social del volumen que muestra a la poeta lejos del romanticismo "ñoño, o "sentimental", o "íntimo" adoptado por la mayoría de las poetas latinoamericanas (9), para, en vez, dar lugar a un realismo que pinta "el medio en que se desarrollan las penurias de sus hermanos de abajo" y tomar "la defensa de la multitud oprimida" (9).

Pregón de Marimorena es una obra dividida en varias partes que llevan el nombre de ritmos musicales: "Baladas", "Pregones", "Tangos" y "Cantos". En la temática resaltan la explotación de los trabajadores y la pobreza que les toca vivir, así como una visión de unidad de los proletarios latinoamericanos por encima de razas. En ese contexto social hace referencia específica a la marginación de la mujer, que se agrava cuando es negra y analfabeta, como Marimorena. Es especialmente en los tangos y los cantos donde el tema y la perspectiva étnica se marcan con especificidad, ya que reterritorializan un ritmo que tiene raíces afro. Marvin Lewis sostiene acerca de los tres tangos que aparecen en el *Pregón de Marimorena* que siendo la palabra "tango" un africanismo proveniente de la deformación del nombre "Shangó", divinidad vinculada al trueno y a las tormentas en la mitología yoruba de Nigeria, en el tango se habría producido un sincretismo que lo lleva de ser una danza litúrgica a una danza profana (Lewis, 21). Por lo tanto, la inclusión de los tangos en el poemario es una referencia al origen ancestral de la danza y a su transformación en el continente americano, de ello habla el *Tango número dos*: "Tambor/ que gime en el piano/ y es canto/ en el bandoneón" (46). El gemido de los esclavos se transmuta en canto en la cultura popular del Río de la Plata, de esta manera Virginia Brindis de Salas delimita y reclama el reconocimiento de lo afro en esa cultura y articula su protesta social con una perspectiva étnica que parte del discurso de la minoría afro, pues como lo señala Josaphat Kubayanda en su trabajo sobre el discurso afro-latinoamericano, éste afirma y reclama sus raíces allí donde la cultura dominante busca borrar a los grupos marginales.¹⁸⁹

En la poesía de Brindis de Salas la perspectiva de raza se opone ideológicamente a la de la literatura uruguaya dominante, en la que el negro resulta inferiorizado y marginalizado, y a las historias literarias, de las que la producción de autores de origen afro fue ignorada y

¹⁸⁹ The black Latin American discourse "is inseparable from the integrity of the race, but it does not attempt to race the latter above all others. It simply affirms and reclaims its roots where the dominant culture overrides or tries to override the marginal groups" (19).

consiguientemente excluída como parte de la cultura nacional. En *Pregón de Marimorena* el personaje simboliza a la minoría afro de la sociedad uruguaya como parte del colectivo nacional de su país. Así, Marimorena, relegada por su triple condición de negra, pobre y mujer recupera su calidad de sujeto, al ser definida en términos políticos y no como una entidad social distinta, separada del conjunto de la nación.¹⁹⁰

Este retrato se opone al discurso dominante, colonizador hacia el interior de su propia sociedad, que ubicó al integrante afro de la comunidad uruguaya como un ciudadano de segunda categoría. Las imágenes textuales elaboradas en la literatura y en el arte, por ejemplo, retratan a los negros con fealdad, y los hacen objeto de un tratamiento derogatorio similar al que tuvieron los indios y los gauchos en el siglo XIX. Pero mientras que el indio y el gaucho, una vez desaparecidos y "esterilizados" simbólicamente y políticamente, fueron convertidos en referentes de la identidad nacional, no pasó lo mismo con los afro-uruguayos.¹⁹¹ Por el contrario, los negros resultaron prácticamente excluidos del imaginario triunfante, o incluidos en una situación de servidumbre y marginalidad pese a su contribución a la lucha por la emancipación colonial. La representación en situaciones de inferioridad reflejó también la situación económica y social real del grupo, como lo muestran las esculturas del aguatero o de Ansina.¹⁹²

Por otra parte, la temática planteada en el poemario integra a la colectividad afro al ideal político de unidad Latinoamericana, ya que en los textos de Virginia Brindis de Salas hay, además de una articulación de la identidad étnica con la identidad nacional, una perspectiva política internacionalista en torno a la lucha de los oprimidos y a la identidad

¹⁹⁰ Marvin Lewis señala que sociólogos y folkloristas que han escrito sobre los afro-uruguayos lo han hecho desde una perspectiva esencialista, que no define al sujeto en términos políticos, sino que los ubica como una entidad social distinta (*Afro-Uruguayan Literature*, 7).

¹⁹¹ En el poema *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, subyace la idea de que "en la base de la identidad uruguaya se encuentran los charrúas, pero sólo como un símbolo de valor y rebeldía, porque los rasgos étnicos han muerto con él" (Burgueño, 95).

La imagen del gaucho plasmada en el imaginario nacional fue producto de un complejo proceso de manipulación ideológica mediante el cual se le atribuye un carácter heroico y fundacional de la patria por su lucha contra la dominación española. Sin embargo, en la realidad existente mientras se elaboraba literariamente esta representación, el gaucho estaba siendo perseguido y exterminado para asegurar la paz y la tranquilidad en la campaña y la mano de obra barata para la producción pecuaria (Burgueño, 110).

¹⁹² En el presente, la figura de Ansina es objeto de discusiones y reelaboraciones en cuanto a su identidad —¿Manuel A. Ledesma o Joaquín Lenzina?— y significado, ya que hay un esfuerzo por integrarlo al imaginario social como un héroe mayor en la lucha por la independencia y no como un simple servidor de Artigas. Ver: *Ansina me llaman y Ansina yo soy*.

negra. Este internacionalismo se vincula y es parte de una actitud de los pensadores y artistas negros de América del Norte y del Sur, que también fue asumida por los dirigentes intelectuales de la colectividad afro-uruguaya de su época. Junto a Langston Hughes, en el Norte, tenemos en América Latina ejemplos como los del ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass, el cubano Nicolás Guillén, quien fue miembro del Partido Comunista, y el peruano Nicomedes Santa Cruz, quien declara "yo soy revolucionario", oponiendo la unidad de África y Latinoamérica al imperialismo norteamericano (Jackson, "The Shared Vision of Langston Hughes and Black Hispanic Writers", 92).

En Uruguay, Pilar Barrios, quien fue un destacado miembro de la inteligencia afro-uruguaya, poeta y periodista, desarrolló una notable actividad en el periódico "Nuestra Raza", en el que también colaboró Virginia Brindis de Salas. El Dr. Richard Jackson se refiere al contacto epistolar de Barrios con Langston Hughes entre las décadas de los treinta y cuarenta (Jackson, "The Shared Vision, 89). Este contacto muestra un aspecto de lo que Jackson llama la "visión compartida" de Hughes con los escritores negros hispanos, y el ambiente continental y local en el cual se inscribe la obra de la autora del *Pregón de Marimorena*. Este contexto se caracterizó por enfatizar la promoción de una conciencia y una identidad negras como forma de dar cabida a una actitud política de reclamo de igualdad política y social.

Charles Asselin sostiene que entre la revolución soviética y la segunda guerra mundial, en lo que sería luego el "tercer mundo", emergió luego del marxismo otro discurso que articuló el orgullo racial, la conciencia cultural, y la afirmación nacionalista en respuesta al discurso de desprecio al mundo colonizado, que habían elaborado los europeos. Escritores y artistas se vincularon a movimientos como "The Harlem Renaissance", el "Negritud" cubano y la "Negritud" de Césaire, Léon-Gontran Damas y Léopold Sédar Senghor, el "Indigenismo" haitiano y el "Garveyismo" jamaicano.¹⁹³ Todos decían el mismo

¹⁹³ Entre las dos guerras, especialmente en la década de los veinte hay varios movimientos en Latinoamérica que buscan rescatar las raíces de la cultura afro en contraposición a la imposición colonial de Occidente.

El "Harlem Renaissance" fue un movimiento cultural, artístico y social que cobró fuerza en el barrio neoyorquino de Harlem. Este movimiento hurgó en las raíces culturales africanas dejando de lado la referencia Europa y a la cultura dominante en los Estados Unidos. Se destaca Langston Hughes. "Negritud", en Hispanoamérica, o "Negritud" en la zona caribeña colonizada por Francia, es la denominación dada al resultado de la obra de una serie de autores que escribieron rescatando las experiencias, el lenguaje y los símbolos de la tradición de los ancestros africanos. Entre otros sobresalen Nicolás Guillén, Luis Palés Matos, Aimé Césaire y Franz Fanon.

discurso en diferentes lenguas, sigue Asselin, planteando la resistencia al imperialismo occidental y afirmando los derechos colectivos a la igualdad, y a la autodeterminación social, política y cultural de los pueblos no occidentales (Asselin, 148-49).

Las imágenes de la poesía de *Pregón de Marimorena* insisten en mostrar a un continente latinoamericano sin ostracismos ni omisiones debidas al origen étnico y en el cual la lucha de los trabajadores contra la explotación tiene un valor fundamental. En el poema titulado "A la ribera americana" aparecen una "América indígena y mulata" (16) y de "blancos y negros hermanados" (17), y "Las aguas salitrosas/ que bordan la ribera americana" se convierten en el vehículo que posibilita el encuentro de seres unidos fraternalmente por su condición de "Hijos del suelo americano". De esta manera se integra a la propuesta de Fanon de que blancos y negros se liberen del caparazón de servidumbre debida a la incomprensión.

La voz poética propone no sólo la liberación de la servidumbre basada en los sentimientos sino también la debida al orden económico-social:

Quiero posar mi pie moreno
en la ribera de los lares
de América infinita
y verla que del suelo
se levanta
en sus talleres,
su fábricas,
sus minas
y de un formidable pulmón de voces femeninas,
que aprieta el fuelle
con manos masculinas,
oir la canción
en los caminos y en los muelles,
plena de redención! (17, 18).

Podemos recurrir una vez más al susurro de Fanon para interpretar el "Pregón de Marimorena", pues para el martinicano cualquier racismo

El indigenismo fue impulsado principalmente por la juventud ilustrada de Haití, que se propuso trasvasar la cultura negra del campesinado de su país, guardada en la tradición oral y el Vudú (duramente reprimido por la dominación estadounidense) a la literatura, como forma de rescatar la identidad haitiana caracterizada por la diversidad y la pluralidad. Se destaca Jean Price-Mars.

El "Garveyismo" es una corriente de nacionalismo africano universal fundada por el jamaiquino Marcus Garvey.

está unido a factores económicos de explotación, y el racismo, al igual que todas las formas de explotación, "son idénticos porque se aplican, todas por igual, al mismo 'objeto': el hombre" (106).

Esta propuesta de unidad racial y de clase trabajadora entre los americanos que muestra la influencia de la ideología marxista, se produjo, paradójicamente, en una época en que los obreros europeos, que habían llegado en grandes cantidades a Latinoamérica, eran preferidos a los negros y mejor pagos que ellos. Esto se debía, en parte, a la ideología racista de los empleadores que veían en el europeo un trabajador confiable y responsable, en contraposición al de origen afro, a quien consideraban haragán e irresponsable (Reid Andrews, 143). A la paradoja se suma la ironía de que los trabajadores europeos rápidamente se sindicalizaron y apremiaron a los trabajadores negros, que tenían su propio sindicato, para que se integraran a la organización clasista. Al hacerlo, los afro-uruguayos perdieron su capacidad de hacer reclamos como grupo racial.¹⁹⁴

Virginia Brindis de Salas le hace un lugar muy especial al tema de la identidad latinoamericana. En "¡Aleluya!", el sujeto colectivo latinoamericano surge del rompimiento de las barreras entre un "yo" y un "otro" debidas a la etnia y a la situación en la sociedad:

Yo negra,
tú blanca, mujer americana:
la misma sopa habremos de comer
durante días y semanas;
lo mismo tú, mujer de Europa, has de comer igual que yo la misma
sopa, y tendrás la misma fe
y la misma ropa
y has de beber tu vino en igual copa (59).

En esa situación de igualdad de los universos culturales y de grupos sociales latinoamericanos, la poesía marca una preocupación particular por el origen afro. La remembranza de la fuente original es lo que permite la afirmación de la pertenencia a un nuevo pueblo y a una nueva

¹⁹⁴ Romero Rodríguez sostiene que: [hay que] "Entender que en las lecturas que se dan a nivel nacional, como la construcción de las centrales obreras en el Uruguay, esa construcción tiene una mirada, a nuestro entender, sumamente eurocéntrica: eran grupos de inmigrantes que conformaron una visión y que a partir de ahí generaron una serie de hechos. Pero a partir de ahí, los sindicatos de negros que existían, fundamentalmente el de domésticas (Asociación de Domésticas Negras del Uruguay) inmediatamente fue desmembrado, cambiado y, bajo el supuesto de 'todos somos iguales', la palabra sindicato mujeres negras fue desterrada porque "somos todos iguales". Generó en consecuencia que la participación de la gente negra en el movimiento social es muy escasa, casi inexistente."

tierra. Dicha pertenencia es afirmada en el "¡Aleluya!" que cierra el libro: "Coro redentor que clamas/ desde las Antillas hasta el Plata/ [...] ¡Aleluya!/ (58). La afirmación de identidad se profundiza en base a la idea de igualdad como persona, que está dada por el nacimiento: "Pueblo americano/ yo soy tuya, nací en ti/ pues por ti voy" y digo así: / ¡Aleluya!" (58).

El origen se patentiza en una continuidad de la etnia afro en América, que se necesita que sea preservada mediante la memoria que vuelve a la tradición y a los ancestros en el reclamo de la conservación de la herencia cultural y el desarrollo de una conciencia africana. En "Canto para un muchacho negro americano del Sur", la voz poética le pide al "abuelito gramillero", cuya función simbólica en el candombe es la de mantener viva la memoria colectiva del pasado (Lewis, *Afro-Hispanic Poetry*, 23), que transmita su recuerdo: "Abuelito/ gramillero,/ siempre lo recuerdas tú;/ dile a este muchacho americano/ qué era el bantú" (50). Esa reminiscencia aparece en el poema "Unguet" como un rastro que se conserva en el cuerpo de la muchacha, como una especie de memoria física de los sonidos y del andar:

Cuando tú puedas contar
lo que tus ojos vieron;
cuando tú puedas cantar lo que tus oídos oyeron,
como el caracol
el susurro del mar.
Qué lejano mar,
para tu inquietante andar
Unguet.
.....
La vena tropical
de bisabuelo
seca y ancestral.
Este es tu suelo. (51)

Al afirmar las raíces culturales afro, el Pregón de Marimorena no sólo se une al discurso de la minoría afro-latinoamericana sino también a la propuesta humanista de Fanon: "El hombre liberado del trampolín que es la resistencia del otro y cavando en su carne para encontrarse un sentido" (4). De esta forma, la voz de Marimorena rompe con la historia sobre el negro hecha por otros y recomienda para los afro-latinoamericanos una identidad cuyo sentido y valor están en ella misma y no en la oposición a otro. La memoria, unida a la conservación de la herencia cultural afro y al desarrollo de una conciencia cultural de la etnia, son sugeridos como los instrumentos para que los afro

déscendientes puedan verse a sí mismos desde otra perspectiva, no colonizada, que les abra las puertas para escapar al control cultural ejercido desde el poder, y a partir de esa liberación crear nuevos espacios de convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Clementina R. *Common Threads. Afro-Hispanic Women's Literature*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Asselin, Charles. "Colonial Discourse Since Christopher Columbus". *Journal of Black Studies*, Vol. 26. No 2. November 1996. 134-152.
- Brindis de Salas, Virginia. *Pregón de Marimorena*. Montevideo, Uruguay: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1946.
- Britos Serrat, Alberto. *Antología de poetas negros uruguayos*. Tomo 1. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1990.
- Britos Serrat, Alberto. *Antología de poetas negros uruguayos*. Tomo 2. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1996.
- Burgueño, María Cristina. *La modernidad uruguaya: imágenes e identidades. 1848-1900*. Montevideo: Linardi y Risso, 2000.
- Equipo Interdisciplinario de Rescate de la Memoria de Ansina. *Ansina me llaman y Ansina yo soy*. Montevideo: Rosebud Ediciones, 1996.
- Fanon, Franz. *Piel negra máscaras blancas*. La Habana: Instituto del libro, 1968.
- Jackson, Richard. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Jackson, Richard. "The Shared vision of Langston Hughes and Black Hispanic Writers". *Black American Literature Forum*, Vol. 15, No. 3. Autumn, 1981. 89-92.
- Johnson, Lemuel A. "'Amo y espero' The Love Lyric, Virginia Brindis de Salas, and the African-American Experience of the New World." *Afro-Hispanic Review*, September 1984. 19-28.
- Kubayanda, Josaphat Bekunuru. "Minority Discourse and the African Collective: Some Examples from Latin American and Caribbean Literature". *Cultural Critique*, No. 6, *The Nature and Context of Minority Discourse*. Spring 1987. 113-130.
- Lewis, Marvin A. *Afro-Uruguayan Literature. Post-Colonial Perspectives*. Cranbury: Associated University Presses, 2003.
- . *Afro-Hispanic poetry, 1940-1980: from Slavery to Negritud in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Pitta, Germán. "Poesía negra uruguaya". La ciudad Letrada. Sept. 25, 2006. <<http://www.laciudadletrada.com/Archivo/poesianegra.htm>>.
- Reid Andrews, George. *Afro-Latin America. 1800-2000*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Rodríguez, Romero. *Intervención en la reunión convocada por Redes-Vertiente Artiguista para discutir el tema "Igualdad en la diversidad. Derechos de las mujeres, discriminación racial y orientaciones sexuales en la construcción de una sociedad democrática"* Montevideo, Uruguay, mayo de 2004. <<http://www.choike.org/nuevo/informes/1774.html>>.
- Young, Carol. "The literary tradition of Afro-Uruguayan." *Afro-hispanic Review*. September 1991. 72-77.