

Manteniéndolo (sur)real: sueños de los maravilloso

Siempre es noche o sino necesitamos la luz.

Thelonious Monk, citado en la revista *Time*, 1964

La declaración de Monk debe ser tomada como algo más que una observación inteligente sobre la física. Como uno de los pianistas y compositores de "jazz" más grandes del siglo XX, Monk a menudo comenzaba a trabajar después de que el sol desapareciera en el horizonte; así comprendió el poder y la ubicuidad de la noche. "La noche es el momento adecuado", un momento para revelar y satisfacer el deseo, un momento para soñar, el mundo de lo desconocido, lo alucinatorio. Fue el poeta del siglo XIX, Isidore Ducasse, conocido por sus lectores como Conde de Lautréamont, quien escribió en su *Poésies* (1870): "Sólo admitiendo la noche físicamente es posible admitir moralmente". Para les Negres, sin embargo, la noche representa placer y peligro, belleza y fealdad. Además de su Negrura, con todo su misterio y elegancia, riqueza y brillo, la noche se asocia con miembros del Klan encapuchados y cruces ardientes, la larga noche de la esclavitud, la opresión de la piel oscura. Sí, "siempre es de noche", por eso necesitamos absolutamente la luz: la luz de los movimientos sociales ("tengo la luz de la libertad"), la luz de la esperanza ("frente a un sol naciente / de un nuevo día que comienza"), La luz del espíritu ("esta lucecita mía / la voy a dejar brillar").

Monk se encuentra con Lautréamont en el tren nocturno hacia la libertad. Es uno de los muchos encuentros casuales que revelan una profunda afinidad entre la vida y la cultura Negres y el surrealismo. Ninguno de los dos se habría identificado como surrealista, aunque Lautréamont, junto con otro poeta francés del siglo XIX llamado Arthur Rimbaud, son considerados los padres espirituales del surrealismo antes de que el movimiento fuera declarado después de la Primera Guerra Mundial. Y sin embargo, encarnan los principios básicos del surrealismo, una visión viva, mutable y creativa de un mundo donde el amor, el juego, la dignidad humana, el fin de la pobreza y la miseria y la imaginación son los pilares de la libertad.

¿Qué es el surrealismo? Su definición es tan rica y evasiva como la noche misma. Aquí hay una respuesta del Grupo Surrealista de Chicago (1976):

El surrealismo es la exaltación de la libertad, la rebelión, la imaginación y el amor... [Es] sobre todo un movimiento revolucionario. Su objetivo básico es disminuir y eventualmente resolver por completo la contradicción entre la vida cotidiana y nuestros sueños más salvajes. Por definición, el pensamiento y la acción subversivos y surrealistas están destinados no solo a desacreditar y destruir las fuerzas de la represión, sino también a emancipar el deseo y dotarlo de nuevas armas poéticas... A partir de la abolición de la esclavitud imaginativa, avanza hacia la creación de una sociedad libre en la que todos serán poeta, una sociedad en la que todos podrán desarrollar sus potencialidades plena y libremente.

Sumergiéndonos en las profundidades del inconsciente y disminuyendo “la contradicción entre la vida cotidiana y nuestros sueños más salvajes”, podemos entrar o realizar el dominio de lo Maravilloso. El surrealismo no es un mero movimiento artístico como el cubismo ni el impresionismo, y no se preocupa principalmente por el arte. El surrealismo trata de hacer una nueva vida. Como explica Franklin Rosemont en *André Breton: ¿Qué es el surrealismo? -- Escritos seleccionados*:

El surrealismo, proyecto unitario de la revolución total, es ante todo un método de conocimiento y una forma de vida; se vive mucho más de lo que se escribe, se escribe o se dibuja. El surrealismo es la aventura más estimulante de la mente, un medio incomparable de perseguir la ferviente búsqueda de la libertad y la vida verdadera más allá del velo de las apariencias ideológicas. Sólo la revolución social-- el salto, en la célebre expresión de Marx y Engels, 'del reino de la necesidad al reino de la libertad' -- permitirá que la verdadera vida de la poesía y el amor loco arroje a un lado, definitivamente, las cadenas de la degradación y deshonra y florecer con esplendor desenfrenado.

Se podría argumentar que algunos de estos principios estaban presentes en la cultura afro diaspórica antes de que se nombrara al surrealismo. En este capítulo exploro cómo la revuelta negra dio forma al desarrollo del surrealismo como un movimiento político consciente de sí mismo, así como el impacto que el surrealismo ha tenido en los movimientos políticos y culturales modernos en toda la diáspora africana. El surrealismo, sostengo, ofrece una visión de la libertad mucho más profunda y expansiva que cualquiera de los movimientos discutidos hasta ahora. Es un movimiento que invita a soñar, nos impulsa a improvisar e inventar, y reconoce la imaginación como nuestra arma más poderosa.

“El Surrealismo y Nosotros”

El surrealismo puede haberse originado en Occidente, pero tiene sus raíces en una conspiración contra la civilización occidental. Los surrealistas con frecuencia se encerraban fuera de Europa en busca de ideas e inspiración, volviéndose más notablemente hacia los "primitivos" bajo el talón del colonialismo europeo. De hecho, lo que más tarde se conoció como el Tercer Mundo resultó ser la fuente de la politización de los surrealistas a mediados de la década de 1920. El Grupo Surrealista de París y la extrema izquierda del Partido Comunista Francés se unieron en 1925 por su apoyo a Abd-el-Krim, líder del levantamiento del Rif contra el colonialismo francés en Marruecos. En tratados como "¡Revolución ahora y para siempre!" Los surrealistas pidieron activamente el derrocamiento del dominio colonial francés. Ese mismo año, en una "Carta abierta" al escritor y embajador de Francia en Japón, Paul Claudel, el grupo de París anunció: "Esperamos profundamente que las revoluciones, las guerras, las insurrecciones coloniales, aniquilen esta civilización occidental cuyas alimañas defiendes incluso en el Orientar." Siete años después, el grupo de París emitió su declaración más militante sobre la cuestión colonial hasta la fecha. Titulado "Humanitarismo asesino" (1932) y redactado principalmente por René Crevel y firmado (entre otros) por André Breton, Paul

Eluard, Benjamin Peret, Yves Tanguy y los surrealistas martinicanos Pierre Yoyotte y JM Monnerot, fue publicado por primera vez en Nancy Cunard's antología masiva, *Negro* (1934). El documento es un ataque implacable contra el colonialismo, el capitalismo, el clero, la burguesía Negre y los liberales hipócritas. Argumentando que el mismo humanismo sobre el que se construyó el Occidente moderno también justificaba la esclavitud, el colonialismo y el genocidio, los escritores llamaron a la acción: "Los surrealistas nos pronunciamos a favor de cambiar la guerra imperialista, en su forma crónica y colonial, en una guerra. Así pusimos nuestras energías a disposición de la revolución, del proletariado y sus luchas, y definimos nuestra actitud hacia el problema colonial y, por tanto, hacia la cuestión del color".

En otras palabras, las revueltas del mundo colonial y sus luchas por la autonomía cultural animaron a los surrealistas tanto como a leer a Freud o Marx. Y descubrieron en las culturas de África, Oceanía y América nativa un camino hacia lo maravilloso y la confirmación de sus ideas más fundamentales. Por ejemplo, la práctica surrealista del "automatismo psíquico puro" —a veces descrita como escritura automática— fue mucho más que una invención "técnica" moderna, ya que rápidamente condujo al reconocimiento de que culturas enteras tenían métodos de pensamiento y comunicación que trascienden la conciencia. El automatismo surrealista que se remonta a 1919, no era ni una "corriente de escritura de la conciencia" ni una estrategia de escritura experimental, sino un estado mental: una zambullida debajo de la superficie de la conciencia. Relacionado más con el chamanismo y los estados de trance que con la "modernidad" como se entendía en Occidente, el automatismo era una lucha contra la esclavitud del racionalismo, un medio para dejar que la imaginación corra libremente.

Desde el principio, los surrealistas descubrieron este tipo de libertad imaginativa en la música afroamericana. La atracción por la música Negre debe haber parecido natural, ya que como reflejó el Grupo Surrealista de Chicago en un suplemento surrealista especial de la revista *Living Blues* en 1976, "Los surrealistas difícilmente podrían haber dejado de reconocer aspectos de su combate en el blues (y en el jazz), porque la libertad, la rebelión, la imaginación y el amor son las características de todo lo que es más grande en la gran tradición de la música Negre". Natural, sí, pero no inmediato. Algunos surrealistas (Jacques Baron, René Crevel, Robert Desnos, Michel Leiris) apreciaron el jazz desde el principio, pero otros, incluido André Breton, autor del *Manifiesto Surrealista* de 1924, inicialmente no pudieron ver cómo la música podría ser un medio para ese tipo de libertad que encontraron en las artes plásticas y literarias. Incluso el gran pintor Giorgio de Chirico proclamó: "Sin música". Los vientos cambiaron en 1929 cuando el surrealista belga Paul Nougé publicó un ensayo titulado *Music Is Dangerous*, que ofrecía una defensa crítica de la música como una de las muchas fuerzas artísticas "capaces de hechizar el espíritu". Y unos años más tarde, en un ensayo titulado "Hot Jazz" en la antología *Negra* de Nancy Cunard, Robert Goffin, un crítico no surrealista, relacionó directamente el surrealismo con el jazz. Aunque Goffin reforzó la percepción entonces común de la música Negre como una forma folclórica espontánea, impulsada por la emoción, que por lo tanto estaba desprovista del tipo de trabajo intelectual creativo que uno asocia con las artes "occidentales", colocó a los músicos Negres directamente en el panteón del surrealismo fundadores. "Lo que Breton y [Louis] Aragon hicieron por la poesía en 1920", señaló Goffin, "Chirico y Ernst por la pintura en 1930, lo habían logrado instintivamente ya en 1910 por

humildes músicos Negres, sin la ayuda del control de esa inteligencia crítica que estaba para demostrar tal ventaja a los iniciadores posteriores " .

Mientras tanto, desde el principio de la década de 1930 en adelante, surrealistas Negres como Etienne Léro y René Menil elogiaron el jazz y la música Negre vernácula como elementos clave de su proyecto revolucionario; El surrealista egipcio Georges Henein publicó una importante conferencia sobre jazz en 1935. Durante y después de la Segunda Guerra Mundial, la música Negres obtuvo el apoyo entusiasta de figuras surrealistas tan importantes como el chileno Roberto Matta, el rumano Victor Brauner, el siciliano-estadounidense Philip Lamantia y muchos más. En 1945, André Breton, habiendo escuchado jazz en vivo en Harlem durante sus años en Nueva York como refugiado de la Francia invadida por los nazis, había revisado a fondo sus puntos de vista anteriores sobre la música.

No es de extrañar que Thelonious Monk resultara ser uno de los principales héroes de los surrealistas. La música de Monk apeló especialmente a la lucha de los surrealistas por la libertad total y el derrocamiento de los conceptos burgueses de belleza y arte. Hizo música que destruyó muchas de las ideas occidentales sobre la creación musical, cambiando las reglas convencionales de composición, armonía y ritmo en sus cabezas. Despojó a las baladas románticas de su romanticismo y llevó a sus oyentes a salvajes paseos armónicos llenos de sorprendentes disonancias. Entre sus admiradores se encuentran el importante teórico surrealista Gérard Legrand, que escribió el primer libro surrealista sobre jazz, *Puissances du Jazz* (1953), el poeta rumano Gellu Naum y el poeta-crítico Georges Goldfayn, quien sugirió que los pintores y poetas tenían mucho que aprender de Monk. escuchando cómo interpretaba una canción. Victor Brauner hizo un llamativo "picto-retrato" simbólico de Monk en 1948 (años antes de que Monk se hiciera conocido en los Estados Unidos). Claude Tarnaud escribió un poema para Monk en el que lo imaginaba en un combo con Rimbaud, Brauner y de Chirico.

Aunque la música Negre ha servido durante mucho tiempo como modelo para la poesía y la prosa Negres, Ted Joans, que estudió trompeta, cantó bebop y obtuvo una licenciatura en bellas artes de la Universidad de Indiana antes de mudarse al Greenwich Village de Nueva York en 1951, siempre ha entendido el jazz moderno del bebop a la vanguardia, como esencialmente surrealista. A menudo describe la forma en que Charlie Parker o Cecil Taylor altera o improvisa en líneas melódicas, o cantar scat, como "surrealizar" una canción. La propia poesía de Joans no solo celebra e interroga la música, la vida y el significado del jazz de manera brillante, sino que también adquiere las características de la interpretación del jazz, otra forma de "surrealizar una canción". Se pueden encontrar muchos ejemplos de esto en colecciones de su poesía, especialmente *Black Pow-Wow*, *Funky Jazz Poems*, *Afrodisia*, y su reciente volumen de obras seleccionadas, *Teducation*. Solo escuche "The Sax Bit", el homenaje de Joans a ese oscuro instrumento europeo que los Negres hicieron famoso:

Esta serpiente de metal doblada / cuerno sagrado con tapas como jarra
de cerveza / con cola fálica, ¿por qué te inventaron
antes de que naciera Coleman Hawkins?

Esta melodía de tripa curvada y brillante / colgando linchado como la /J
inicial en forma de jazz / sin palabras sin lengüeta cuando
Coleman Hawkins la acarició por primera vez / la besó con sonido Negre

¿ Frunció el ceño el chupador de sangre Congo Belges?
¡Este tenor / alto / bajo / barítono / soprano / gemir / llorar y
gritar un teléfono! sexo-oh-teléfono / cuéntalo-como-maldita
-sho-es-un-teléfono! ¿Qué temblores recorrieron a Adolphe
Saxe el día que Bean agarró su hacha?
¡Esta mina dorada de un millón de sonidos maravillosos / notas Negres
con miradas de sombras / o tubo torcido y vacío de
técnicas blancas de mala forma / teclas calculadas que
nunca abren las puertas del alma / máquina blanca hecha por el hombre salvada
de cero por Coleman Hawkins!
Esta salvación del saxofón / gri gri moderno que cuelga de los
cuellos jazzistas colocada allí por Coleman Hawkins,
un hechicero de cuerpo y alma cuyo espíritu habita eternamente
en cada saxofón AHORA y en todos esos teléfonos de sonido
que serán

El descubrimiento surrealista de lo maravilloso en la música Negre se extiende mucho más allá del jazz. El corazón, el cuerpo y el alma del jazz, el blues, fue el tema de uno de los textos surrealistas más importantes de los Estados Unidos. *Blues y El Espíritu Poético* de Paul Garon (publicado por primera vez en 1975; revisado y ampliado en 1996) sostiene, entre otras cosas, que el blues es poesía o, más específicamente, la expresión poética de la clase trabajadora Negre. Insistiendo en que los artistas de blues son poetas mucho más grandes que TS Eliot o Ezra Pound, o cualquier número de poetas europeos, Garon considera los blues como "verdadera poesía", porque ¿qué es la poesía sino la rebelión del espíritu? A diferencia de docenas de otros estudiosos del blues, Garon está menos interesado en lo que el blues puede decirnos sobre la realidad social que en comprender el deseo. "Solo la fantasía", escribe, "nos permite visualizar las posibilidades reales de la existencia humana, ya no ligadas de manera segura a los efluvios históricos que se hacen pasar por la vida cotidiana; la fantasía sigue siendo nuestra facultad crítica más preventiva, porque solo ella nos dice lo que puede ser. Aquí radica la naturaleza revolucionaria del blues: a través de su fidelidad a la fantasía y al deseo, el blues genera una demanda irreductible y, por así decirlo, formadora de hábitos de libertad y lo que Rimbaud llamó 'vida verdadera'".

El deseo y la sexualidad, y su relación con la revuelta, siempre han sido temas centrales en la música, pero con demasiada frecuencia fueron evitados por defensores bien intencionados de la raza preocupados por reforzar los estereotipos de la promiscuidad Negre. Los surrealistas, por otro lado, tenían un interés de larga data en la libertad sexual y el poder de lo erótico, lo que debe haber hecho que el blues sea aún más atractivo.

El surrealismo organizado llegó tarde al mundo de habla inglesa y, en gran parte debido a la barrera del idioma, la conciencia del poder del blues llegó tarde al surrealismo. Uno solo puede imaginar cómo la propia revuelta sexual del movimiento podría haberse beneficiado si hubiera adoptado la poesía del blues de las mujeres Negres en las décadas de 1920 y 1930. Durante este período, destacadas mujeres surrealistas de Europa y Estados Unidos, como Toyen, Valentine Penrose, Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Claude Cahun y Mary Low,

propusieron una sexualidad más revolucionaria y resistieron el sometimiento de las mujeres a los deseos de los hombres. Al buscar modelos, es posible que se hayan basado en el blues de las mujeres, ya que, como han argumentado Angela Davis y Hazel Carby, artistas como Bessie Smith, Ma Rainey, Alberta Hunter, Memphis Minnie, Lucille Bogan e Ida Cox crearon una poética de la libertad sexual. y el poder, una poética para articular el deseo, así como el dolor, la pérdida, la alienación y la dislocación. La música captura la cualidad mágica y transformadora de lo erótico, algo que incluso la mejor erudición sobre el blues rara vez aborda porque los marcos críticos predominantes parecen incapaces de ir más allá del realismo social.

Además de abrazar lo erótico y trabajar a través de nuevas visiones del amor, los músicos-poetas Negres han criticado implacablemente el trabajo asalariado alienado. Sus utopías siempre están libres de "trabajo", es decir, trabajo de bajo salario, insatisfactorio y agotador, y están llenas de placer placentero. Esto no quiere decir que las personas no quieran "trabajar", sino que el trabajo que se ven obligadas a realizar no es satisfactorio, creativo o agradable. Los poetas del blues, basándose en el lenguaje cotidiano de la clase trabajadora Negre, a menudo invocan la palabra trabajo para referirse a una actividad no remunerada: actuación musical, baile, sexo, etc. Pero también se encuentra en el blues un fuerte deseo de liberarse del trabajo. Ma Rainey canta:

Tengo esos blues de miseria.
Tengo que ir a trabajar ahora,
empezar de nuevo, el
trabajo es lo que me está rompiendo el corazón.
Así que tengo esa tristeza triste.

Parte de lo que hizo que el blues fuera tan atractivo para los surrealistas fue su humor. "Misery" no define el blues, contrariamente a la creencia popular. El blues a menudo se caracteriza por los propios artistas de blues como "música feliz", historias repletas de chistes y doble sentido. "Goin 'Away Blues" de Charlie Campbell les dice a sus oyentes: "No quiero una mujer que use un número nueve / Me despierto por la mañana, no puedo distinguir sus zapatos de los míos". Incluso las canciones de pobreza, pérdida y tragedia están llenas de absurdos destinados a provocar la risa, lo que André Breton llamó irónicamente "humor Negre". En el salvaje y alocado mundo del humor Negre, y aquí el doble sentido es bastante deliberado, el blues es solo la punta del iceberg. El absurdo del racismo y el frágil y extraño mundo de la supremacía blanca produjeron una fuente profunda de chistes, cuentos populares divertidos y juegos de palabras humorísticos (por ejemplo, "las docenas") que cortan el corazón de nuestra esclavitud pasada y presente. Considere la historia de un dentista blanco sureño que le cobraba a un paciente Negre dos mil dólares por sacarle un diente, mientras que sus pacientes blancos pagaban sólo cincuenta dólares. ¿Por qué? ¡Porque en el Sur un Negre no se atreve a abrirle la boca a un blanco, lo que significaba que el dentista tenía que sacarle el diente por el ano!

Los Sueños de Libertad desde la Selva

A medida que los surrealistas europeos encontraban renovación en las culturas y revueltas del mundo colonial y de color, varios intelectuales jóvenes de ese mundo descubrieron el surrealismo. El primer grupo conocido en abrazar el surrealismo fueron los estudiantes de Martinica que residían en París. En 1932, Etienne Léro, René Menil, JM Monnerot, Pierre Yoyotte, su hermana Simone Yoyotte y algunos otros publicaron un número de una revista que llamaron *Légitime Défense* (Autodefensa). En él declararon su compromiso con el surrealismo y la revolución comunista, criticaron a la burguesía Negre francófona, celebraron a varios escritores Negres estadounidenses como Langston Hughes y Claude McKay, y publicaron poesía y escritura automática de varios miembros del grupo. Aunque la revista fue rápidamente suprimida por las autoridades coloniales, tuvo su impacto. Como otras revistas del Black Renaissance (por ejemplo, *La Revue du Monde Noir*, *Fire !*, *African Times* y *Orient Review*, y, un poco más tarde, *L'Étudiant Noir*), los editores de *Légitime Défense* denunciaron el racismo (prestando especial atención a la Caso Scottsboro) y afirmaron su pasado africano así como las culturas de la diáspora. Los miembros del grupo también hicieron importantes contribuciones críticas al desarrollo teórico del surrealismo: JM Monnerot produjo una crítica punzante de la "mentalidad civilizada" para *Le Surréalisme au service de la révolution* (1933), y Pierre Yoyotte escribió un ensayo penetrante sobre la importancia del surrealismo en la lucha contra el fascismo, publicado en un número especial surrealista de la revista belga *Documents* (1934).

Aimé Césaire era parte de un círculo intelectual diferente centrado en una revista llamada *L'Étudiant Noir*, cuyos editores incluían a Leopold Senghor de Senegal y Leon Gotran Damas, un amigo de infancia de Césaire de la Guayana Francesa. Los tres hombres eran poetas excepcionales y juntos ayudarían a fundar el movimiento "Negritude" que celebra la herencia cultural africana en el mundo francófono. En *de L'Étudiant Noir* el número marzo de 1935 de, Césaire publicó un tratado apasionado contra la asimilación en el que acuñó por primera vez el término *Negritude*. Es más irónico que en el momento en que apareció la pieza de Césaire, estuviera trabajando duro absorbiendo tantas humanidades francesas y europeas como fuera posible en preparación para sus exámenes de ingreso a L'École Normale Supérieure. Los exámenes pasaron factura, sin duda, aunque los costos psíquicos y emocionales de tener que asimilar la misma cultura que Césaire rechazó públicamente deben haber exacerbado un régimen ya agotador. Después de completar sus exámenes durante el verano de 1935, se fue de vacaciones a Yugoslavia con un compañero de estudios. Mientras visitaba la costa del Adriático, Césaire se sintió abrumado por los recuerdos de su hogar después de ver una pequeña isla desde la distancia. Conmovido, pasó la mitad de la noche trabajando en un largo poema sobre la Martinica de su juventud, la tierra, la gente, la majestuosidad del lugar. A la mañana siguiente, cuando preguntó por la pequeña isla, le dijeron que se llamaba Martinska. Un encuentro casual mágico, por decir lo menos. Las palabras que escribió esa noche de luna fueron el comienzo de lo que posteriormente se convertiría en su poema más famoso de todos: "Cahier d'un retour au pays Natal" (Cuaderno de un regreso a mi tierra natal). El verano siguiente regresó a Martinica, pero fue recibido por una sensación de alienación aún mayor. Regresó a Francia para completar su tesis sobre los escritores afroamericanos del Renacimiento de Harlem y sus representaciones del Sur, y luego, el 10 de

julio de 1937, se casó con Suzanne Roussy, una compañera de estudios martinicana con la que había trabajado en *L'Étudiant Noir*.

La pareja regresó a Martinica en 1939 y comenzó a enseñar en Fort-de-France. Uniendo fuerzas con René Menil, Lucie Thesée, Aristide Maugée, Georges Gratiant y otros, lanzaron la revista *Tropiques*. La aparición de *Tropiques* coincidió con la caída de Francia ante el régimen fascista de Vichy, que puso a las colonias de Martinica, Guadalupe y Guayana bajo el dominio de Vichy. El efecto fue sorprendente; Cualquier ilusión que Césaire y sus compañeros pudieran haber albergado sobre la hermandad francesa daltónica se hizo añicos cuando miles de marineros franceses llegaron a la isla. Su racismo fue descarado y directo. Como observó el crítico literario A. James Arnold, "La insensibilidad de este régimen militar también dificulta que los martiniqueños ignoren el hecho de que eran una colonia como cualquier otra, conclusión que la política oficial de asimilación había enmascarado un poco. Estas condiciones contribuyeron a radicalizar a Césaire y sus amigos, preparándose para una postura más anticolonialista al final de la guerra".

La política oficial del régimen de censurar *Tropiques* e interceptar la publicación cuando se consideraba subversiva también aceleró la radicalización del grupo. En una notoria carta fechada el 10 de mayo de 1943, el jefe de los servicios de información de Martinica, el teniente de Vais Seau Bayle, justificó la interdicción de *Tropiques* por ser "una revista revolucionaria que es racial y sectaria". Bayle acusó a los editores de envenenar el espíritu de la sociedad, sembrar odio y arruinar la moral del país. Dos días después, los editores escribieron una brillante respuesta polémica:

Al teniente de Vaisseau Bayle:

Señor,

hemos recibido su acusación contra *Tropiques*.

"Racistas", "sectarios", "revolucionarios", "ingratos y traidores al país", "envenenadores de almas", ninguno de estos epítetos realmente nos repugna.

"Envenenadores de almas", como Racine, . . .

"Ingratos y traidores a nuestra buena Patria", como Zola, . . .

"Revolucionarios", como el Hugo de "Chatiments".

"Sectarios", apasionadamente, como Rimbaud y Lautréamont.

Racistas, sí. Del racismo de Toussaint-Louverture, de Claude McKay y Langston Hughes contra el de Drumont y Hitler.

En cuanto al resto, no esperen que defendamos nuestro caso, ni vanas recriminaciones, ni discusiones.

No hablamos el mismo idioma.

Firmado: Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Menil, Lucie Thesée.

Pero para que *Tropiques* sobreviviera, tuvieron que camuflar su audacia, haciendo pasar la publicación como una revista de folklore antillano. Sin embargo, a pesar de las represiones y las artimañas, *Tropiques* sobrevivió a la guerra como una de las publicaciones surrealistas más importantes y radicales del mundo, desde 1941 hasta 1945. Los ensayos y poemas que publicó los Césaires, René Menil y otros revelan la evolución de una postura anticolonial sofisticada, así como una visión de un futuro poscolonial. La suya era una concepción de la libertad que se basaba en el modernismo y un profundo aprecio por los modos de pensamiento y práctica africanos precoloniales; se basó en el surrealismo como estrategia de revolución de la mente y el marxismo como revolución de las fuerzas productivas. Fue un esfuerzo por forjar una posición independiente de todas estas fuerzas, una especie de boda de Negritud, marxismo y surrealismo; Los esfuerzos colectivos de este grupo tendrían un profundo impacto en el surrealismo internacional, en general, y en André Breton, en particular. *Tropiques* también publicó Bretón, así como textos de Pierre Mabille, Benjamin Peret, Victor Brauner, Jorge Cáceres y otros surrealistas.

La influencia del surrealismo en Aimé Césaire ha sido cuestionada muchas veces por críticos tan diferentes como Jean-Paul Sartre (1948) y Jahnheinz Jahn (1958). La cuestión de su surrealismo, sin embargo, generalmente se plantea sólo en términos de la influencia de André Breton en Césaire. Desde este punto de vista, el surrealismo es tratado como "pensamiento europeo" y, como el marxismo, se considera ajeno a las tradiciones culturales no europeas. Pero una interpretación tan "difusionista" parece demasiado simplista, demasiado unilateral, pasando por alto la posibilidad de que los Césaire (Aimé y Suzanne) fueran innovadores creativos del surrealismo, que en realidad introdujeron nuevas ideas surrealistas a Breton y sus colegas. No creo que sea exagerado argumentar que los Césaires no sólo abrazaron el surrealismo —independientemente del Grupo de París, podría agregar— sino que también lo expandieron, ampliaron sus perspectivas y contribuyeron enormemente a teorizar el "dominio de lo maravilloso". " Aimé Césaire, después de todo, nunca ha negado sus inclinaciones surrealistas. Según explica: "El surrealismo me proporcionó lo que había estado buscando confusamente. Lo he aceptado con alegría porque en él he encontrado más una confirmación que una revelación ". El surrealismo, explicó, lo ayudó a convocar poderosas fuerzas inconscientes. "Esto, para mí, fue un llamado a África. Me dije: es cierto que superficialmente somos franceses, llevamos las marcas de las costumbres francesas; nos ha marcado la filosofía cartesiana, la retórica francesa; pero si rompemos con todo eso, si sondear las profundidades, entonces lo que encontraremos es fundamentalmente Negro ". Y en otra entrevista con Jacqueline Leiner, se mostró aún más entusiasmado con el papel de Breton: "Breton nos trajo audacia, nos ayudó a tomar una posición firme. Resumió nuestras dudas e investigaciones. Me di cuenta de que la mayoría de los problemas que encontré ya habían sido resueltos por el bretón y el surrealismo. Diría que mi encuentro con Breton fue la confirmación de lo que había llegado por mi cuenta. Esto nos ahorró tiempo, vayamos más rápido, más lejos. El encuentro fue extraordinario ".

Sabemos mucho menos sobre Suzanne Césaire, aunque a juzgar por sus escritos demasiado breves, no es exagerado proclamarla como una de las teóricas más originales del surrealismo. A diferencia de los críticos que encajonan el surrealismo en estrechas tendencias estéticas de vanguardia junto con el futurismo o el cubismo, Suzanne Césaire lo vinculó con

movimientos más amplios como el romanticismo, el socialismo y la Negritud. El surrealismo, argumentó, no era una ideología sino un estado de ánimo, una "disposición permanente para lo maravilloso". En un número de *Tropiques* de 1941, imaginaba nuevas posibilidades en términos ajenos a los marxistas; instó a los lectores a abrazar "el dominio de lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico, un dominio despreciado por personas de ciertas inclinaciones. Aquí está la imagen liberada, deslumbrante y hermosa, con una belleza que no podría ser más inesperada y abrumadora. Aquí están el poeta, el pintor y el artista, presidiendo las metamorfosis y las inversiones del mundo bajo el signo de la alucinación y la locura ". Y, sin embargo, cuando habla del dominio de lo Maravilloso, también tiene la mirada puesta en las cadenas de la dominación colonial, sin olvidar nunca la aplastante realidad de la vida cotidiana en Martinica y el resto del mundo. En "Surrealismo y nosotros: 1943", escribe con audacia y claridad:

Así, lejos de contradecir, diluir o desviar nuestra actitud revolucionaria hacia la vida, el surrealismo la fortalece. Alimenta una fuerza impaciente dentro de nosotros, reforzando sin cesar el enorme ejército de negativas.

Y también estoy pensando en mañana.

Millones de manos Negres elevarán su terror a través de los furiosos cielos de la guerra mundial. Liberado de un largo y entumecido sueño, el más desheredado de todos los pueblos se levantará de la llanura de las cenizas.

Nuestro surrealismo le dará a este pueblo en ascenso un puñetazo desde lo más profundo. Nuestro surrealismo nos permitirá trascender finalmente las sórdidas antinomias del presente: Blanques / Negre, europeos / Africanes, civilizados / salvajes, redescubriendo por fin el poder mágico de los mahoulis, extraídos directamente de fuentes vivas. La idiotez colonial se purificará en la llama azul del soldador.

Recuperaremos nuestro valor como metal, nuestro filo de acero, nuestras comuniones sin precedentes.

Un pintor que logró crear el tipo de arte que exigía Suzanne Césaire, de producir lo que Breton llamó "belleza convulsa", fue el cubano Wifredo Lam. El octavo hijo de un padre chino de ochenta y cuatro años (Lam Yam) y madre "mulata" de ascendencia india, africana y española, Lam creció en un entorno que, en su opinión, lo preparó para el surrealismo al exponerse a la cultura africana. Su madrina, Mantónica Wilson, practicaba la santería y fue consultada en todas partes sobre remedios para las aflicciones físicas y espirituales. Y de joven, Lam conoció la revuelta de primera mano: mientras estudiaba arte en Madrid, participó en la defensa de la España republicana durante la guerra civil. Después de irse de España a Francia en 1938, se hizo amigo de Pablo Picasso, cuyo interés por el arte africano resultó ser un factor considerable en la obra de Lam y en su política. "Lo que me hizo sentir tanta empatía con la pintura [de Picasso] más que cualquier otra cosa", recordó Lam, "fue la presencia del arte africano y el espíritu africano que descubrí en él. Cuando era pequeño, había visto figuras africanas en la casa de Mantónica Wilson. Y en la obra de Pablo parecía encontrar una especie de continuidad ". Picasso también llevó a Lam al Grupo Surrealista de París, presentándole figuras tan críticas como André Breton, Michel Leiris, Benjamin Péret, Joan Miró, Dora Maar, Tristan Tzara y Paul Eluard, entre otros.

Al unir su interés por las figuras africanas, su recuerdo de su patria cubana y el surrealismo, la obra de Lam se volvió menos naturalista y más totémica, menos androcéntrica y más mágica en sus fusiones de formas humanas y animales. En sus esfuerzos por representar el mundo espiritual de la santería, sus figuras se volvieron míticas, más grandes que la vida, incluso majestuosas en carácter. La política de Lam, como la del grupo Tropiques, se basaba en una combinación de surrealismo, Negritud, marxismo y un intenso amor por su tierra natal. Detestaba la imaginería "pintoresca" de Cuba "para los turistas" así como el realismo social, y en su lugar buscaba representar "el espíritu Negre, la belleza del arte plástico de les Negres. De esta manera podría actuar como un caballo de Troya que arrojaría figuras alucinantes con el poder de sorprender, de perturbar los sueños de los explotadores. Sabía que corría el riesgo de no ser comprendido ni por el hombre de la calle ni por los demás. Pero una imagen real tiene el poder de poner a trabajar la imaginación, incluso si lleva tiempo".

Lam ejecuta maravillosamente esta visión en lo que puede ser su pintura más famosa, "La jungla". Completado en 1943, muestra cuatro parecidas a monstruos con pies enormes y máscaras que se elevan en la jungla rodeadas de espíritus. El crítico Alain Jouffroy lo ha calificado de "la primera declaración revolucionaria en un arte plástico de un Tercer Mundo que ya es consciente de la necesidad de que todas las culturas hagan causa común, el anuncio profético de ese despertar a escala mundial". El mismo Lam lo veía como una representación de la revuelta pero desde lo más profundo del inconsciente. "Mi idea era representar el espíritu de les Negres en la situación en la que se encontraban entonces. He usado la poesía para mostrar la realidad de la aceptación y la protesta".

Una poética del anticolonialismo

Otra poderosa "declaración revolucionaria. . . de un Tercer Mundo que ya es consciente de la necesidad de que todas las culturas hagan causa común" encontró voz en el Discurso sobre el Aimé Césaire colonialismo de (1950). El primer libro de no ficción de Césaire, discurso fue en gran medida un producto de su tiempo y un reflejo del cambiante. paisaje político. Al final de la guerra, Césaire se involucró más directamente en la política, se unió al Partido Comunista y se postuló con éxito para alcalde de Fort-de-France y diputado a la Asamblea Nacional francesa en la boleta comunista. Su principal preocupación, sin embargo, no era la revolución proletaria sino la cuestión colonial. En 1946, logró que la Asamblea Nacional aprobara una ley que cambiaba el estado de Martinica, Guadalupe, Guayana y Reunión de colonias a "departamentos" dentro de la República Francesa. Creía que la asimilación de las antiguas colonias a la república garantiza la igualdad de derechos, pero resultó no ser el caso. Al final, los funcionarios franceses fueron enviados a las colonias en mayor número, a menudo desplazando a algunos de los burócratas Negres de Martinica locales. Fue una lección dolorosa para Césaire, quizás el principal catalizador del Discurso sobre el colonialismo.

Una fusión de ideas extraídas del surrealismo, el comunismo, la Negritud y los movimientos de liberación nacional, así como la imaginación de Césaire, *Discourse* podría describirse mejor como una declaración de guerra. Casi lo llamaría un "manifiesto del Tercer Mundo", pero dudo porque es principalmente una polémica contra el viejo orden privado del tipo de proposiciones y propuestas que acompañan a los manifiestos. Sin embargo, *Discourse*

habla en cadencias revolucionarias, capturando el espíritu de su época tal como lo hicieron Marx y Engels 102 años antes en su pequeño manifiesto. Apareció justo cuando los viejos imperios estaban al borde del colapso, gracias en parte a una guerra mundial contra el fascismo que dejó a Europa en un caos material, espiritual y filosófico. Fue la época de la descolonización y la revuelta en África, Asia y América Latina. Cinco años antes (1945) personas Negres de todo el mundo se reunieron en Manchester, Inglaterra, para el Quinto Congreso Panafricano para discutir la libertad y el futuro de África. Cinco años después (1955), representantes de las naciones no alineadas se reunieron en Bandung, Indonesia, para discutir la libertad y el futuro del Tercer Mundo. La revolución de Mao en China tenía un año, mientras que los Mau Mau en Kenia se estaban preparando para un levantamiento contra sus amos coloniales. Los franceses encontraron insurrecciones en Argelia, Túnez, Marruecos, Camerún y Madagascar, y sufrieron una humillante derrota por parte del Viet Minh en Dien Bien Phu. La revuelta estaba en el aire. India, Filipinas, Guyana, Egipto, Guatemala, Sudáfrica, Alabama, Mississippi, Georgia, Harlem, lo que sea: ¡Revuelta! El discurso sobre el colonialismo fue indiscutiblemente uno de los textos clave en esta ola de literatura anticolonial producida durante el período de posguerra, obras que incluyen *Color y democracia* (1945) de WEB Du Bois y *El mundo y África* (1947), *Piel Negra, blanco* de Frantz Fanon. *Máscaras* (1952); *¿Panafricanismo o comunismo* de George Padmore? *La lucha venidera por África* (1956); *El colonizador y el colonizado* de Albert Memmi (1957); *¡El hombre blanco* de Richard Wright, *escucha!* (1957); El ensayo de Jean-Paul Sartre "Black Orpheus" (1948); y revistas como *Présence Africaine* y *African Revolution*. Al igual que gran parte de la literatura radical producida durante esta época, Discourse colocó la cuestión colonial al frente y al centro. Aunque, permaneciendo algo fiel a su afiliación comunista, Césaire nunca destronó del todo al proletariado moderno de su exaltado estatus como fuerza revolucionaria, hizo a la clase trabajadora europea prácticamente invisible. Este era un libro sobre el colonialismo, su impacto en los colonizados, en la cultura, en la historia, en el concepto mismo de civilización y, lo más importante, en el colonizador. De la mejor manera hegeliana, Césaire demuestra cómo el colonialismo funcionó para "descivilizar" al colonizador: la tortura, la violencia, el odio racial y la inmoralidad constituyeron un peso muerto para los llamados civilizados, empujando a la clase magistral cada vez más hacia el abismo de la barbarie. Los instrumentos del poder colonial se basaron en la violencia e intimidación bárbaras y brutales, y el resultado final fue la degradación de la propia Europa. De ahí que Césaire solo pudiera gritar: "Europa es indefendible".

Europa también era dependiente. Anticipándose a la famosa proposición de Fanon en *Los miserables de la Tierra* de que "Europa es literalmente la creación del Tercer Mundo", Césaire reveló una y otra vez el sentido de superioridad de los colonizadores y su sentido de misión como civilizadores del mundo, una misión que dependía de convirtiendo al Otro en bárbaros. Los africanos, los indios, los asiáticos no podían poseer una civilización o una cultura igual a la de los imperialistas, o estos últimos no tenían ningún propósito, ninguna justificación para la explotación y dominación del resto del mundo. El encuentro colonial, en otras palabras, requirió una reinención de los colonizados, la destrucción deliberada de su pasado, lo que Césaire llamó "cosificación". El discurso, entonces, tenía un significado de doble filo: era el discurso de Césaire sobre el caos material y espiritual creado por el colonialismo, y era una crítica del discurso colonial. Anticipándose a la explosión del trabajo que ahora llamamos

"estudios poscoloniales", Césaire reveló cómo la circulación de la ideología colonial, una ideología de jerarquía racial y cultural, era tan esencial para el dominio colonial como la policía y el trabajo de corvée. Además, como producto del período posterior a la Segunda Guerra Mundial, Discourse dio un paso más al establecer un vínculo directo entre la lógica del colonialismo y el surgimiento del fascismo. Haciéndose eco de una serie de radicales Negres, incluidos WEB Du Bois, George Padmore y CLR James (véase el capítulo 2), Césaire señaló provocativamente que los europeos toleraron "el nazismo antes de que se les infligiera, que lo absolvieran, cerraran los ojos ante él, lo legitimó, porque, hasta entonces, se había aplicado únicamente a pueblos no europeos; que han cultivado ese nazismo, que son responsables de él, y que antes de sumergir a toda la civilización cristiana occidental en sus aguas enrojecidas, rezuma, se filtra y gotea por cada grieta". Así que el verdadero crimen del fascismo fue la aplicación de procedimientos coloniales a los blancos "que hasta entonces habían estado reservados para los árabes de Argelia, los culis de la India y les Negres de África".

La idea misma de que había una raza superior estaba en el meollo del asunto, y es por eso que los elementos del Discurso también se inspiraron en el impulso de Negritude para recuperar la historia de los logros de África. Siguiendo el ejemplo del mandato de Leo Frobenius de que "la idea del Negro bárbaro es una invención europea", Césaire se propuso demostrar que la misión colonial de "civilizar" al primitivo no era más que una cortina de humo. En todo caso, el colonialismo resultó en la destrucción masiva de sociedades enteras, sociedades que no solo funcionaban con un alto nivel de sofisticación y complejidad, sino que podían ofrecer a Occidente lecciones valiosas sobre cómo podríamos vivir juntos y rehacer el mundo moderno. De hecho, la insistencia de Césaire en que las africanas y asiáticas precoloniales culturas "eran no solo anticapitalistas... pero también anticapitalistas" anticipadas afirmaciones románticas presentadas por líderes nacionalistas africanos como Julius Nyerere, Kenneth Kaunda y el propio Senghor de que el África moderna podría establecer el socialismo sobre la base de la vida de la aldea precolonial.

En efecto, la insistencia de Césaire que culturas Africanas y Asiáticas "no solo fueron ante-capitalista pero también anti-capitalista" anticipo reclamos románticos avanzados por líderes nacionalistas Africanos como Julius Nyerere, Kenneth Kaunda, y Senghor el mismo que África moderne podría establecer socialismo sobre la base de vida aldea precolonial.

Discurso no era el primer lugar que Césaire hizo el caso por el bárbaro Oeste siguiendo el camino de ellos Africanos civilizados. En su introducción a un libro por Francés erudito Victor Schoelcher, *Escalvege et colonisation (1948)* el escribió:

Los hombres que se llevaron sabían como construir casas, gobernar imperios, montar ciudades, cultivar campos, minar por metales, hacer el tejido de algodón, forjar acero.

Su religión tenía su propia belleza, basada en conexiones místicas con el fundador de la ciudad. Sus costumbres eran agradables, construidas sobre la unidad, amabilidad, respeto por años.

Sin coerción, sólo asistencia mutua, la alegría de la vida, una libre aceptación de la disciplina.

Orden-sinceridad-poesía y libertad.

Leyendo este pasaje y el libro mismo profundamente afectado uno de los estudiantes más brillantes de Césaire, Frantz Fanon. Era una revelación a él descubrir ciudades en África y "cuentos de Afrodescendientes educados." "Todo eso," el noto en *Piel Negra, Máscaras*

Blances (1952), “exhumado del pasado, extendidas con sus entrañas hacia fuera, hizo posible a mi para encontrar un lugar histórico válido. El hombre blanco estaba equivocado, yo no era primitivo, ni siquiera medio-hombre, yo era parte de una raza que ya estaba trabajando con oro y plata hace dos mil años.”

Negritud salió ser una arma milagrosa en la batalla para el derrumbamiento del “Negre bárbaro.” Y sin embargo a pesar de la construcción de África precolonial como una agregación de sociedades comunales por Cesaire, el nunca llamo para un regreso. A diferencia de su viejo amigo Senghor, la Negritud de Cesaire era orientada al futuro y moderna. Su posición en el *Discurso* era inequívoca: “Para nosotres el problema no es hacer un intento utópico y estéril para repetir el pasado, sino ir más allá. No es una sociedad muerta que queremos revivir. Dejamos eso a ellos que van por el exotismo...Es una sociedad nueva que debemos crear, con la ayuda de nuestros hermanos esclaves, una sociedad rica con todo el poder productivo de los días modernos, cálido con fraternidad de los viejos tiempos.

Luego sigue la proxima línea sorprendente
“Por unos ejemplos enseñando que esto es posible, podemos enfocarnos en la Unión Soviética.”

Ahora, dando todo lo que había escrito en ese momento, todo que él vivió, ¿porque él iba a ser un ejemplar de una sociedad nueva al Estalinismo de los 1950s? Ciertamente, su alabanza por el U.S.S.R. era una manifestación lógica de su membresía al partido comunista. Pero porque se uniría un gran poeta y voz mayor de surrealismo y Negritud a el Partido Comunista en los 1940s? Actualmente, cuando consideramos el contexto del mundo posguerra, su decisión no es sorprendente después de todo. Primero, recuerda que el Partido Comunista en todo el mundo, especialmente en Europa, están en su apogeo inmediatamente siguiendo la guerra, y Joseph Stalin pasó los años de guerra como un aliado de democracia liberal. Segundo, varios escritores destacados comprometidos al cambio social radical, particularmente en el Caribe y Latinoamérica, se hicieron comunistas-incluyendo los amigos de Cesaire, Jacques Romain, Nicolas Guillen, y Rene Depestre.

Así dado el papel de Cesaire como líder comunista, no debemos de estar sorprendidos por la referencia de *Discurso* a la Unión Soviética, o incluso las líneas finales del texto donde él nombró la revolución proletaria como nuestro salvador. Lo que es discordante, sin embargo, es como incongruente eran estas afirmaciones en relación con el resto del texto. Después de demostrar como Europa era una civilización muriendo, al borde de la destrucción donde habían venido a posarse las gallinas de violencia colonias y tiranía, y la clase trabajadora blanca moraban en complicidad, él propuso revolución como la solución final! Sin embargo, a través del libro, el anticipo a Fanon, insinuando que no había nada valiendo la pena salvar en Europa, que la clase trabajadora Europea con demasiada frecuencia había unido fuerzas con la Europea burguesía en apoyo de racismo, imperio, y colonización, y que las sublevaciones de los colonizadores podría señalar el camino hacia delante. Al final, *Discurso* era un reto a, o revisión de Marxismo que se basó en el surrealismo y las ideas antirracionalistas de su primera poesía y exploraciones en Negritud. Era bastante inmaterialista y bastante surrealista en la forma que gritó por nuevos valores espirituales que emergen del estudio de lo que el colonialismo buscaba destruir.

La posición de Cesaire en relación al Marxismo se hizo claro menos que un año después de la tercera edición de *Discurso* aparece. En Octubre 1956, Cesaire escribió su famosa letra a Maurice Thorez, secretaria general del Partido Comunista de Francia, dando su resignación del partido. Además de su represión ardiente del Estalinismo, el corazón de la letra se preocupó con la cuestión colonial- no solo las policías del partido con las colonias pero la relación colonial entre el CP metropolitano y el partido Martiano. Abogando que gente de color ocupaban ejercer la autodeterminación, el advirtió contra tratando la "cuestión colonial...como parte secundaria de un asunto mundial mas importante." El racismo, en sus palabras, no podría ser subordinado a la batalla de clase. Su letra era una suposición aún más directa de unidad del tercer mundo que era *Discurso*. Aunque todavía se identificaba como Marxista, y todavía estaba abierto a alianzas, el advirtió que "no hay aliados por derechas divinos." Si siguiendo el partido comunista "saquea nuestras amistades más vivificantes, desperdicia la conexión que tenemos con otras islas de la India Occidental, el enlace que nos hace hijos de África, entonces digo que el comunismo nos ha servido mal en tenernos cambiar fraternidad por las características más frías de todas las abstracciones frías." Más importante, la inversión de Cesaire en un revolte del tercer mundo que abriría el camino para una nueva sociedad ciertamente anticipo a Fanon. El prácticamente se había rendido en Europa y el antiguo humanismo y sus reclamaciones de universalidad, optando por redefinir el "universal" una manera que no privilegia a Europa. Cesaire explicó, "No me voy a enterrar en algún estrecho particularismo. Pero no intento tampoco hacerme perder en el universalismo...tengo una idea diferente de la universal. Es de una universal riqueza que con todos sus particulares, rica con todos los particulares que hay, la profundización de cada particular, la convivencia de todos."

Lo que Cesaire articula en *Discurso*, y más explícitamente en su carta a Thorez, destila el espíritu que se extendió por los círculos intelectuales Africanos en la era de la descolonización. Este espíritu penetrante era de lo que se trataba Negritud; nunca era un simple asunto de esencialismo racial. Crítico, erudito, y cineasta Manthia Diawara bellamente capturo la atmósfera de la era, y, implícitamente, lo que estas críticas radicales de la orden colonial como *Discurso* en Colonialismo significaban a una nueva generación:

La idea que Negritud era hasta mas grande que África, que eramos parte de un movimiento internacional que tenía la promesa de emancipación universal, que nuestro destino coincide con la libertad universal de trabajadores y gente colonizada globalmente-todo esto nos dio una identidad más grande que esas previamente disponible a nosotros a traves de parentesco, etnia, y raza...La conciencia de nuestra nueva misión histórica nos liberó de que de lo que consideramos las identidades arcaicas de nuestros padres y sus trampas religiosas; nos liberó de raza y quito nuestro miedo de la blacitud de la identidad Frances.A ser etiquetados como los salvadores de la humanidad cuando sólo recientemente estamos colonizados y despreciados por el mundo, nos dio un sentimiento de justicia, que engendró desprecio por el capitalismo, racismo de todos orígenes, y el tribalismo.

A la luz de eventos recientes- genocidio en Africa Este, el colapso de democracia en todo el continente, el aislamiento de Cuba, y el derrocamiento de los movimientos progresistas en todo el Mundo Tercero-algunos podrian discutir que el momento de la verdad ha pasado, que las precisiones de Cesaire y Fanon resulatron falsas. Nos enfrentamos con una era en donde tontos

están llamando por una renovación de colonialismo, en donde descripciones de violencia y estabilidad recurren al lenguaje muy colonial de “barbarismo” y “atraso” que Césaire crítico en *Discurso*. Pero todo esto es una mistificación; el hecho es que, mientras el colonialismo en su sentido formal quizás será desmantelado, el estado colonial no fue.

Muchos problemas de la democracia son productos del viejo estado colonial, quienes diferencias primarias con los estados actuales es la falta de caras negras. Tiene que ver con el aumento de una nueva clase dominante- la clase que Fanon nos advirtió- que se contenta con imitar a los amos coloniales, ya sean los oficiales británicos o franceses de la vieja escuela, la nueva empresa Jack American o los estalinistas que simpatizan con los países “atrasados” con frecuencia replicaban el mismo discurso colonial que Césaire reveló. La corrupción corre desenfrenada; se emplean la violencia e intimidación para mantener orden y “motivar” a los trabajadores; ganancias para el gran capital tienen prioridad sobre los problemas de pobreza, salud, y seguridad para los pobres.

Apenas estamos en un momento poscolonial. El aparato oficial podría haber sido eliminado pero los vínculos políticos, económicos, y culturales establecidos por la dominación colonial todavía quedan, con algunas alteraciones. *Discurso* estaba menos preocupado con las específicas de la economía política que en una manera de pensar. Su lección fue que la dominación colonial requiere una nueva manera de pensar, un discurso donde todo que era avanzado, bueno, y civilizado era definido y medido en términos Europeos. *Discurso* llamó al mundo a superar esto tan rápidamente como posible, y sin embargo llamó para la deformación de de ideología de progreso de la alta clase, una basada sobre violencia, destrucción, y genocida. Ambos Fanon y Césaire advirtieron los “de color” no seguir los pasos de Europa, y no regresar a las maneras antiguas, pero a hacer una dirección nueva en total. Lo que hemos estado presenciando, sin embargo (y aquí tengo que incluir Desaires propio amado Martinique), apenas refleja la imaginación y visión capturada en estas páginas breves: Los mismos partidos políticos, los mismos ejércitos, los mismos métodos de explotación de labor, la misma educación, los mismos tácticos de encarcelación, exilio, y matanzas de artistas e intelectuales cual atreven a imaginar una manera de vivir radicalmente diferente, cual atreven a inventar lo maravilloso ante nuestros propios ojos.

En el final, *Discurso*, nunca fue entendido a ser un mapa o un plano para revolución. Es poesía y por consiguiente rebelde. Es un acto de insurrección, trazado desde los armas miraculosas de Césaire, moldeado y formado por su trabajo con *Tropiques* y su reto al régimen Vichy, por su absorción de cultura Europea y su sentido de alienación de ambos Francia y su tierra natal. Es una sublevación, un golpe al patrón que aparece como dueño y soberano,, maestro, y camarada. Es un graffiti revolucionario pintado con trozos audaces a través de los grandes textos de la civilización Oeste; es una granada de mano lanzada con precisión mortal, limpiando el campo para que nosotros podamos escribir una nueva historia de lo que se queda en pie. *Discurso* es apenas un documento muerto de una orden muerta. Si algo, es una llamada a sondear las profundidades de la imaginación para una manera diferente a seguir. Así como Césaire se basó en *Chants de Maldoror* de Comte de Lautréamont para iluminar la naturaleza caníbal del capitalismo y el poder del conocimiento poético, *Discurso* nos ofrece nuevas perspectivas sobre las consecuencias del colonialismo y un modelo para soñar una

salida de nuestro predicamento poscolonial. A pesar de que todavía ocupamos derrocar todos los vestigios de la antigua orden colonial, destruyendo lo viejo es nomás la mitad de la batalla.

El ruido de nuestro vivir: En el bosque de NorteAmérica

La influencia del surrealismo en el mundo Afrodescendiente se extiende mucho más allá de la gente colonizada. En Norteamérica, es reflejado en las obras de artistas afrodescendientes tan diversos como Frank London Brown, Bob Kaufman, Jayne Cortez, Ted Joans, Will Alexander, y Richard Wright.

Richard Wright?

Solamente un puñado de críticos han reconocido las influencias surrealistas de Wright, y sin embargo es difícil comprender algunos de sus impulsos más radicales sin el surrealismo. Tan temprano como 1940, Kenneth Burke caracterizó *Native Son* como una novela "surrealista", y más recientemente, el estudio muy perspicaz de Eugene E. Miller, *Voz de un hijo nativo: Las Poesías de Richard Wright* (1990), argumento que la fascinación de Wright con surrealismo era más que una coquetea de paso. Según Miller, la versión manuscrita de *Hambre Americana* de Wright revela que él supo de Dadaísmo (un antepasado de corta duración de surrealismo fundado en 1916 enfatizando humor, irreverencia, y una crítica de concepciones burguesas de "arte"). También, el poema de Wright "Transcontinental" (1935) era modelado en el poema celebrado titulado "Frente Rojo" pro-comunista del surrealista Louis Aragon. Además, en un ensayo titulado "Personalismo" escrito algún tiempo entre 1935 y 1937, Wright defendió el uso de "cualquier y todas técnicas, incluyendo esas de Dadá y surrealismo para expresar los sentimientos más profundos de un escritor."

La discusión más sostenida sobre surrealismo de Wright aparece en sus no publicado "memorias de mi abuela." Surrealismo, él sugiere, le ayudó entender el carácter y las fortalezas de la cultura Afro-Americana y a clarificar "el misterio" de la manera que su abuela-como cantadores de los blues- usaron lenguaje y composición. Los Blues yuxtaponen elementos que no tenían conexión racional y no poseían secuencia narrativa. Wright hayo la estructura de los blues análogo con el uso de el "cadáver exquisito" de los surrealistas, la yuxtaposición de dos cosas aparentemente no relacionadas para revelar lo Maravilloso.

Wright indirectamente admitió la influencia de el surrealismo en su novela más famosa, *Hijo Nativo*, en su ensayo clásico "Como Bigger Nacio." En la novela de Wright, BiggerThomas es el protagonista cual su degradacion bajo el racismo lo lleva a cometer asesinato y violacion, pero cuando enfrenta su ejecucion, reconoce el poder redentor a traves del Partido Comunista. Wright no trató de pasar al *Hijo Nativo* como realismo social o realismo proletario, y él no lo caracterizó como mero comentario social. Más bien es un viaje psicológico que intenta comunicar lo que es incomunicable; es de alienación y deseo por algo, pero Wright no está seguro de qué es eso. En tratando de comprender Bigger, Wright sucumbio al poder de la imaginacion:

Mientras escribía, una nueva y emocionante relación surgiría bajo el impulso de la emoción, fusionando hechos extraterrestres en una verdad conocida y sentida. Esa fue la gran diversión del trabajo: a sentir en mi cuerpo eso que estaba empujando hacia nuevas áreas de sentimiento, emociones extrañas de emoción pisoteando suelo extranjero componiendo nuevas

relaciones de percepciones, haciendo nuevo- y hasta ese punto-efectos no sentidos con palabras. Tenía un impacto en mí; mis sentidos se tensaron y buscaron más y más de esas relaciones; mi temperatura aumentaba mientras trabajaba. Eso es escribir, como lo siento, un modo de vida significativo.

Para Wright, los afrodescendientes no tenían que salir y buscar surrealismo, sus vidas ya eran surrealistas. Él sugirió que era la exclusión forzada de los afrodescendientes que producían una manera diferente de ver el mundo y sentirlo- una idea que fue hecha evidente en su publicación, *Doce Millones De Voces Negres*. Wright usó fotos de la administración de seguridad de campo para enseñar su historia. La publicación capturó el carácter surrealista de la vida Negre y volvió a la poetría como una manera para dilucidar la alienación y sus impactos en la psique. “El rujo de nuestro vivir,” él escribió, “encajonado en piedra y acero, es tan fuerte que incluso un disparo de pistola se ahoga.” En el prólogo, Wright anunció que él no estaba interesado en celebrar la media clase Afrodescendiente, las historias de éxito que eran “como peces individuales que saltan y destellan por una fracción de segundo sobre la superficie del mar.” Él quería escribir una “historia” que intentó como Baudelaire lo puso, para “sumérgete en el fondo del abismo, el infierno o el cielo, hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo!” Su mundo era el mundo del 90 por ciento, la

escuela trágica que nada debajo en las profundidades, contra la corriente, pesado y calladamente, batallando contra las olas de vicisitudes que deletrean un destino común. No lo es, sin embargo, para celebrar o exaltar la difícil situación de la gente humilde que nadan en las profundidades que seleccionó las condiciones de sus vidas como ejemplos de normalidad, pero más bien aprovechó sobre la cual es cualitativa y permanente en la experiencia negra, para situar en plena y constante mirada a la humanidad colectiva cuyos triunfos y derrotas son compartidos por la mayoría, cuyas ganancias en seguridad marcan un avance en el nivel de conciencia alcanzado por las amplias masas en su costoso y tortuoso viaje contracorriente.

Yo no creo que sea una exageración declarar *Doce Millones Vidas Negres* como un texto surrealista. Empleando imágenes de sueños, Wright enseñó a sus lectores lo que es la pesadilla de vida Afrodescendiente y ofreció posibilidades de un sueño nuevo, una basado en los valores AfroAmericanos que él atribuye a la vida absurda y empobrecida que Afrodescendientes han tenido que aguantar. No como los “dioses de los terrenos,” los descendientes de esclavitud nunca tuvieron la opción de crear una cultura basada en ser dueños de propiedad, acumulación, y explotación. En vez, familias Afrodescendientes se unen por “el amor, simpatía, compasión, el conocimiento que tenemos que trabajar juntos para hacer la cosecha.” “Por eso es que nosotros Afrodescendientes nos reímos y cantamos cuando estamos unidos solos,” Wright escribió. “Nuestra escala de valores es diferente que la que el mundo el cual hemos estado excluidos; nuestra vergüenza no es su vergüenza, y nuestro amor no es su amor.” Las implicaciones de la cultura Afrodescendiente como la base de una nueva política se hizo explícita en el pasaje más surrealista de Wright, rendido irónicamente como un sermón. Se lee como un pedazo de automatismo, hablado desde el inconsciente, libre de forma o puntuación tradicional. En este cuento impresionante de bien en contra del mal, Satanás en contra de Dios, Jesús “*muere en una cruz para enseñar a Hombre el camino de regreso hacia paz y entonces Hombre empieza a vivir por un tiempo bajo una nueva dispersión de amor y no ley...*” La respuesta de la congregación era tan importante como el sermón sí mismo: La gente

“movimos en nuestros asientos hasta que hemos perdido toda noción de tiempo y hemos empezado a flotar en una marea de pasión. El predicador empezó a pronunciar sus palabras con ritmo fuerte, y nosotros somos levantados más allá de los límites de nuestras vidas cotidianas, hacia arriba y afuera, hasta borrachos con nuestra visión encantada, nuestros sentimientos levantados al cielo ardiente, no sabemos quien somos, que somos, o dónde estamos..” Pero la esperanza de una nueva dispensación mantiene sus almas nutridas hasta mañana. El compromiso de Wright con el surrealismo parecía paralelo con ese de otros intelectuales Afrodescendientes. Ellos han hallado en surrealismo confirmación de lo que ya saben-para ellos es más un acto de reconocimiento que un descubrimiento revolucionario. Como ya hemos visto, Aime Cesaire insistió que el surrealismo la llevo a la cultura Africana. Ted Joans escribió a Breton que él “escogió” surrealismo porque él reconoce sus ideas fundamentales y camaradería en el jazz. Wilfredo Lam dijo que él fue atracado al surrealismo pero él ya sabía el poder del inconsciente, habiendo crecido en el mundo de Santería. El artista contemporáneo Senegales Chiekh Tidiane Sylla es hasta más explícito sobre cómo el surrealismo revela lo que ya es familiar en la cultura Africana. “En las culturas balanceadas ecológicamente de África,” él escribió en *Arsenal/Subvercion Surrealista* (1989), “El espíritu surrealista es profundamente incrustado en la tradición social. El ‘misticismo’ predominante en Afrodescendiente filosofía presupone un muy cargado mundo psíquico en donde cada individuo acepta olvidarse de sí mismo para poder concentrarse en los casos menos conocidos del movimiento mental- una experiencia totalmente liberadora.” El además afirmo que en Africa, la práctica de la poesía era el producto de una batalla larga política y filosófica para “recuperar la que Africa tradicional nunca perdio.” En otras palabras, todos estos artistas Afrodescendientes con quien los surrealistas identifican sugiere que una comprensión profunda y una aceptación de la Maravilloso existía en las vidas de Afrodescendientes y gente no del Oeste- antes de Breton, antes de Rimbaud, antes de Lautreamont- en música, danza, lenguaje, las artes plásticas, y sobre todo filosofía. Somos, después de todo, hablando de culturas que valoran imaginación, improvisación, habilidad verbal, de narración, predicando, y cantando brindando y más. Verdaderamente, cuando primero lee la idea de Lautreamont que “Poesía debe ser hecha por todos,” due recordado de Olaudah Equiano, un ex esclavo que escribió en su *Narrativo Interesante* (1792) que el mundo de cual fue robado era “casi una nación de bailarines, músicos, poetas [donde] cada gran evento...es celebrado en danzas públicas...acompañadas con canciones y música.” Por todos los problemas y explotaciones y opresiones que una haya en Africa precolonial, quedaba un profundo deseo por ese mundo, porque era recordado y vivido como un mundo que nos mantuvo enteros. *Doce Millones de Voces Negres* de Richard Wright’s localizó a el corazón de la civilización Africana en la imaginación: “nosotros fundimos hierro, bailamos, hicimos música, y recitamos poemas; hicimos esculturas, trabajamos con vidrio, algodón y lana, tejidos canastas y tela...” En su poema “Me pregunto quien,” Jayne Cortez va un paso más allá que Wight, yuxtapone la creatividad de Africa y autosuficiencia contra la corrupción de esquemas de estados neocoloniales de “modernización”:

Hemos estado llamando a través de campos
chasquido de falsete & gimiendo

antes de la erección
de sistemas artificiales

& y hemos estado construyendo graneros
moliendo grano
pasando de vapor seco
a vapor seco
desde el comienzo
de la iluminación de las estrellas

hemos estado tirando toneladas de lana
al camino arriba
en la lluvia
en la tierra de malaria
por miles de años

y hemos estado arando a través de desiertos
vinculando eventos
& circulando información
desde la división de noche y día
noche & día...

-Begin

La parte segunda del poema cuestiona, quien se deshará de los opresores de África, los "Presidentes, Ministros y jefes," "todos los eruditos no serios e innovadores serios de culturas indígenas," los regímenes de colonos blancos, los mercenarios mandados por las fuerzas de imperialismo para frustrar movimientos sociales? La belleza y paz África algun día disfrutara, otra vez, es ilustrado musicalmente en su grabación de " me pregunto quién," de cual es respaldado por Salieu Suso's y Sarjo Kuyateh's magnífica *kora* jugando.

Después de todo, Cortez es antemente, y primeramente una activista. En 1963, el líder de SNCC, James Forman la persuadió a que fuera a Mississippi, donde ella atendió reuniones masivas y se reunió con organizadores de base, incluyendo a Fannie Lou Hamer. Ella regresó a Los Ángeles ese año y fundó Amiges de SNCC, una reunión de simpatizantes del movimiento, que atrajo una amplia gama de figuras de las artes escénicas y visuales. Amiges de SNCC tuvieron éxito en atraer famosos y colectando dinero, pero Cortez quería enfocar sus energías en la organización de base. En 1964, ella creó Studio Watts con Jim Woods, un teatro comunitario en el corazón de South Central, una comunidad de Afrodescendientes en Los Ángeles donde realizaron un teatro callejero y lecturas de poesía muy politizadas antes de la rebelión de Watts de 1965. El estudio Watts creció rápidamente, atrayendo artistas cometidos. Cortez y otros quebraron con Jim Woods en 1967, y formaron la compañía de teatro de Watts, haciéndose uno de los proyectos de arte más dinámicos de la comunidad en la nación. A pesar de haberse reubicado prontamente a Nueva York, después de que la compañía de teatro de

Watts fue formada, ella regresó en 1968 y 1970 para dirigir el rendimiento de Jean Genet, *Los Afrodescendientes*.

Como con Césaire. Richard Wright, Wilfredo Lam, y otros, era el surrealismo que Cortez descubrió en vez de ser de la otra manera. El surrealismo era menos una revelación que el reconocimiento de lo que ya existía en la tradición Afrodescendientes. Para Cortez, el surrealismo era una herramienta para ayudar a crear un movimiento revolucionario fuerte, y una poesía independiente y poderosa.

Jayne Cortez sueña con sueños antiimperialistas. No basta con imaginar qué tipo de mundo nos gustaría; tenemos que hacer el trabajo para que esto suceda. Hoy, en una era cuando mucha gente joven piensa que el surrealismo es simplemente una estética o un estilo moderno, Cortez ejemplifica el compromiso revolucionario que siempre ha estado en el corazón de la imaginación radical Afrodescendiente. Escuchamos en sus actuaciones con su banda *firespitters* (que toca todo tipo de música Afrodisiapórica) una vibrante imaginaria poética extraída del pozo profundo del blues. Esto es ciertamente evidente en colecciones como *Escalones Machados de Orine y Artículos de Hombre Mono* (1969), *celebraciones y Soledades* (1975), *Coagulaciones* (1984), *Tambores en Todas Partes* (1990), *Magnético Poético* (1991), y *Alguna Parte Avanzada de Ninguna Parte* (1996). Ella declara guerra en contra del imperialismo, racismo, sexismo, fascismo, consumerismo, y justicia ambiental, mientras tanto enseñando esos que no saben de nuestros gran artistas- de Nicolás Guillén a Babs Gionzalez, Ella crea imágenes magnéticas de belleza convulsiva, verdaderamente, pero son palabras de batalla. Poemas como “*accumulando*” y “*Guerra devotada a Guerra*” revela la conexión entre la guerra y el capitalismo, en donde “*Violación*” y “*Si el tambor el mujer*” son “*canciones*” contra la guerra, de el asalto vicioso y violento el contra de los cuerpos de mujeres. Pero Cortez es una verdadera feminista radical; se rehusa a escribir mujeres como víctimas. Uno de los mayores poemas líricos a la resistencia de mujeres en contra de todas las formas de dominación es “*Árboles Sagrados*” de Cortez. Usando los árboles como metáfora para todas las mujeres, ella lamenta su abuso y explotación mientras celebra su fuerza, longevidad, y rebelión. Mujeres aquí con el bosque, ellas crecen, resisten, siembran la base para sueños nuevos, una nueva vida;

...cada vez que pienso de nosotras mujeres
pienso de los árboles
pienso de
los árboles subversivos cargados de sangre
pero no sangrando
pero no rajándose
los árboles abusados
pero todavía parados
pienso en los orgullosos árboles
los árboles con tetas del zumbido de colmenas
los árboles transparentes,
los árboles de flotando
los árboles balanceándose y frotando sus
panzas con estrías

en la lluvia
los árboles saliendo de
el útero del árbol
de semillas de árboles
árboles...

“Ahi Esta” es una advertencia a los liberales y gente insegura quien no creen que estamos peleando por nuestras vidas:

los enemigos puliendo sus penes
entra pozos petroleros
los excavadores saltando en danzas de demolición
la gente mayor muriendose de hambre
los delatores calzando zapatos en busca de migas de pan
la sangre de la tierra casi muerta
en la boca codiciosa de imperialismo
y mi amige
no les importa
se eres individualista
izquierdista o derechista
cabeza de mierda o serpiente...

Llamar a esto poesia de protesta pierde el punto. Es un revoltó, un llamado por un nuevo estilo de vida. Cortez no solo levanta la alfombra cubriendo el desorden creado de nuestros sistemas globales de dominación, pero ella también abre nuestras imaginaciones a nuevas posibilidades en unos lugares inverosímiles: “una superficie de paseo de trazos eróticos/rebeliones llevado en la punta de fieltro de un atardecer” (de “En Un Chorro De Tinta”). Y en la tradición de los gran poetas de blues de cual es descendiente, Jayne Cortez entiende y embrace lo transformativo, la característica mágica de el escucho erotico. Escucha a “Dilo”:

Dilo
Y despega ese máscara gris de iguana
Dilo
y limpia tu cabina de de arañas intoxicadas
arranca las hojas sexuales del dolor de tu corazón
arranca las plumas de la nostalgia de tus pezones
empuja el deslizamiento de tierra lento
de voces
de tu calavera de ansiedad
Dilo
y deja los pedazos de tus dientes caller de
tu agujero de picaduras rebeldes....

Ted Joans tiene la distinción de ser reconocido por Andre Breton como el único surrealista AfroAmericano que había conocido. El es el autor de más de treinta libros de poesía, prosa, y collage, incluyendo *Pow Wow Afrodescendiente*, *Poemas de Jazz*, *Afrodisia*, *Jazz es nuestra religión*, *De Seguro*, *Verdaderamente*, *Yo Soy*, *Doble Problema*, *Wow*, *Teducation*. Tal vez su declaración más conocida es un poema titulado “La Verdad.” Él nos advierte no tener miedo a

los poetas, porque hablan la verdad; ellos son nuestros clarividentes, Visionarios. Y sin embargo, los enemigos de la libertad, poetas, como Joans y Cruz, son peligrosos. Joan sabe esto muy bien, por eso es que él llama un serie de poemas “granadas de mano,” poemas hechos para “explotar en el enemigo y lo unhip.” Aunque sus sistemas van desde el amor a la pobreza, África a los blues, la raza a los rinocerontes, toda su escritura, como su vida, es una rebelión implacable. En 1968, Joans envió su casi olvidada declaración “Flor Negra” un manifiesto Negro surrealista en apoyo de un movimiento para la libertad para libertad Negro y unidad de espiritualidad. El tenía la visión de un movimiento de Afrodescendientes en los Estados Unidos destrozando al imperialismo desde adentro usando el arma de la poesía imaginaria, “flores negras” creciendo por toda la tierra.

Mientras algunos de sus poemas explotan como una bomba, otros saltan a vida como una serpiente en un bote. Su imaginería es rica con humor, alegría y sensualidad, características que Joans considera fundamentales para la ética liberatoria del surrealismo. Nos hace reír con “Ratas voladoras de París” o el oscuramente humoroso “Deadnik.” O podría majarnos con la fragancia de libertad como hace con su radicalmente erotico “Successesful”:

Nuestros nobles implementos
Que liberan al amor
Esa maravillosa alegría
Propulsada por el sol de Sudan
Bien abierto es el deseo
acompañado por
Puntas de los pies con filtro rojo
Debajo de los ojos cafes de la superficie tostada
nuestro propio “thighcology”.

Cuando Joans habla de “nuestros nobles implementos,” él no está nomás pensando en genitales; eso se refiere a la imaginación. Fantasía, imaginación, soñando- estas son las características que distinguen surrealismo de los tipos de criticas sociales el el centro de la politicaizquierdista. De hecho, es bastante posible que la insatisfacción Afrodescendiente con el realismo socialista tenía que ver precisamente con la supresión de los elementos de cultura Afrodescendiente que el surrealismo embrace: lo inconsciente, el espíritu, deseo, humor, magia, y amor. Al mismo tiempo, irónicamente, el hecho que relativamente pocos radicales Afrodescendientes actualmente tomaron parte en el movimiento internacional surrealista bien puede ser por su familiaridad; su núcleo revolucionario era reconocido como habiendo existido siempre el la vida Africana y la vida diaspórica Afrodescendiente. En 1948, Ralph Ellison escribió a Harlem como “un mundo tan fluido y cambiando tan a menudo dentro de la mente y lo real y lo irreal se unen y lo maravillosa llama de detrás la misma realidad que niega su existencia.”

Revolución de la Mente

La idea de revolución de la mente siempre ha sido central a surrealismo tanto como a concepciones afrodescendientes de liberación. Por revolución de la mente, quiero decir no solamente un rehúsa del estatus de víctima. Yo estoy hablando de desatando las capacidades más creativas de la mente, catalizado por participación en batallas para cambio. Como el pensador Afrodescendiente radical Credic Robinson señaló en *Marxismo Negro: la elaboración*

de la tradición radical Afrodescendiente, el foco de la revuelta Afrodescendiente “era siempre en las estructuras de la mente. Su epistemología otorgar supremacía a la metafísica, no al material.” Igualmente, como el escritor surrealista y erudito de blues Paul Garon lo pone: “Libertad humana depende no solo en la destrucción y reestructuración del sistema de la economía, sino en la reestructuración de la mente. Nuevos modos de acción poética, nuevas redes de analogía, nuevas posibilidades de expresión todos ayudan a formular la naturaleza de sustitución de la realidad, la transformación de la vida cotidiana como nos impide hoy, el despliegue y eventual triunfo de la maravilloso.”

Yuxtaposando surrealismo y concepciones Afrodescendientes de liberación no es un mero ejercicio académico; es una injunción, una proposición, tal vez incluso una declaración de guerra. Estoy sugiriendo que el movimiento Afrodescendiente por liberación de una mirada larga y dura de nuestra realidad en incluso de pensamiento surrealista y practicarlo para construir movimientos nuevos, nuevas posibilidades, nuevas concepciones de libertad. Surrealismo nos puede ayudar a quebrar las limitaciones del realismo social y llevarnos a lugares donde Marxismo, Anarquismo, y otros “ismos” en el nombre de revolución rara vez se han atrevido a aventurarse. Desde los 1920s, el surrealismo ha reconocido la decadencia de la civilización occidental y nunca ha dejado de afilar su crítica de las instituciones occidentales y sistemas de valores, pero siempre ha rehusado caer en la trampa del cinismo o tecnopias o fatalismo y profetas falsos. Después de todo, surrealistas se han opuesto consistentemente al capitalismo y supremacía blanca, han promovido el internacionalismo, han sido influidos por el Marxismo y Freud en sus esfuerzos por cerrar el espacio entre sueños y acción. En otros respetos, surrealismo es la noche al día del Marxismo: quiebra las cadenas de realismo social y racionalidad, convirtiéndolo a poesía como un modo revolucionario de pensamiento y práctica. En muchas maneras surrealismo tiene afirmaciones reales con aspectos de cultura vernacular Afrodiáspora, incluyendo un embrace de magia, espiritualidad, y lo estático- elementos que el Marxismo nunca ha podido tratar efectivamente.

Al mismo tiempo, el surrealismo no es un cuerpo de pensamiento perdido, pidiendo reconocimientos académicos. Es una práctica viva y va a continuar mientras tanto que soñamos. El surrealismo tampoco es una romantización del pasado. Sobre todo, el surrealismo considera amor y poesía y la imaginación como fuerzas poderosas social y revolucionaria, no reemplazos de protestas organizados, por marchas, por huelgas, por cerillos y pintura en aerosol. Surrealismo reconoce que cualquier revolución tiene que empezar con pensamientos, como imaginamos un mundo nuevo, con cómo reconstruimos nuestras relaciones individuales y social, con desatando nuestro deseo y construyendo un nuevo futuro en la bases de amor y creatividad en vez de racionalización (cual eso como racionalismo, la misma palabra ellos usan para mejorar producción capitalista y limitando las necesidades de gente).

Reemplazando la realidad que existe, tenemos que quebrar con la inyección de ahora a “mantener lo real.” Por supuesto, en lenguaje contemporáneo de hip-pop el poder de “mantenerlo real” significa muchas cosas: Es un reto a comercialismo, una reconocida de el barrio como un sitio de creatividad, una llamada por solidaridad con las clases oprimidas. Pero si creemos en revolución, el moralejo de este ensayo es que ocupamos superar lo real y hacerlo surreal. Y en el “mundo maravilloso” dice Ted Joans, esto es de lo que se trata ser enterado. Sigue adelante Ted, sacanos con un coro final de “Juguemos Algo”:

JUGEMOS QUE TODOS SOMOS CONOCEDORES, bien conocidos y sabios/ entonces somos conscientes/ usamos maquinaria y no permitamos que la maquinaria nos use o maluse/ como concientes somos involucrados espiritualmente con la vida/y nos gusta comida buena/ sexo bueno/ y el arte mas fino y viajamos por todo este mundo maravilloso/ por la tierra entera es de nosotros/ y amamos a esos quien quieren ser amados/ besamos pero no matamos/ trabajamos en trabajos que nos excitan/ abusamos todo el dinero/nosotros recogemos en toda el conocimiento que podemos usar/ nosotros experimentamos todas las patas grandes/ evitamos la conformidad/ desafiado de todo tonto desorganizado/ siguiendo la libertad/libertad/libertad ahora/ libertad para todos/ y creamos una nueva vida que es una vida eterna surreal/ maravillosa para los amarillos/ los Negres/viviendo/compartiendo/cuidando y creando sanamente/ un mundo nuevo donde nadie tiene hambre donde nadie es oprimido y donde hay esperanzas

SI MUJERES Y HOMBRES NIÑOS Y NIÑOS

JUGEMOS QUE SI JUGEMOS QUE DE VERDAD

¡JUGEMOS QUE TODOS SOMOS CONSCIENTES Y DEBERÁS EMPECEMOS A VIVIR!!