

INTERNATIONAL CONFERENCE

Between Three Continents: Rethinking Equatorial Guinea on the Fortieth Anniversary of Its Independence from Spain

Hofstra University, Hempstead (New York)

Thursday April 2–Saturday April 4, 2009

Silvia Bermúdez

University of California-Santa Barbara

Ser negro en el Madrid de los ochenta: de "Un africano por la Gran Vía" de Radio Futura a "El prisionero de la Gran Vía" de Paco Zamora Loboch*

El vocablo "negro", en cuanto categoría racial utilizada para identificar a un hombre del África sub-sahariana, no se enuncia como tal en ninguno de los dos textos en los que hoy me enfoco: a) la canción de Radio Futura "Un africano por la Gran Vía" (*La ley del desierto/La ley del mar*, 1984) y b) el poema, también publicado en 1984, "El prisionero de la Gran Vía" de Francisco Zamora Loboch (1948), que se recoge primero en la fundacional *Antología de la literatura guineana* de Donato Ndongo (y ahora en *Desde el Vivil y otras crónicas* 2008). Sin embargo, como argumento en *Rocking the Boat: The Rhythms of Immigration in Spanish Pop Music, 1984-2000* (de próxima aparición en Tamesis Books) es en el Madrid de los tempranos ochenta y, desde la música, donde se pincelan, para este período histórico, las primeras articulaciones de una geografía racial que pasará a ser válida en la España que emerge como modelo de democracia moderna después de la elección de un gobierno socialista en 1982 y superada la dramática prueba de un golpe de estado el 23 F de 1981. Sostengo que "Un africano por la Gran Vía," en cuanto texto con valor historiográfico, documenta las incipientes formulaciones de este proceso de racialización, pero aclaro que hablo de una geografía racial para este período histórico pues categorías como "negro",

“mulato”, “zambo” (o “zambiago”) ya han sido comunes tanto en la España del Renacimiento y el Barroco como, sobre todo, en la América colonial de los siglos XVI y XVII.¹

Mi propósito aquí es llamar la atención a este momento neocolonial para considerar qué aportan las dos representaciones que se ofrecen del sujeto africano a la geografía racial que se articula hacia finales del veinte y donde una, la de Radio Futura, recibe mayor difusión y se valida en el discurso socio-cultural de España, mientras que la otra, la del propio sujeto africano, de identidad hispanoguineana que se presenta en el poema de Zamora Loboch, pasa casi desapercibida. Interesa determinar el cómo y cuándo se empieza a formular en la España Constitucional la cuestión de la representación de la raza y del prejuicio de “color”—según el cual “el blanco” pasa a ser “el color” de referencia y valorizado en primer término mientras que el “ser negro/negra” pasa a codificarse en términos de amenaza y criminalización—pues las consecuencias de estas formulaciones, son, como ya sabemos, letales. En las peores instancias, el “ser negro/negra”, significa, literalmente, la muerte como deja brutalmente en claro el asesinato de Lucrecia Pérez, la mujer dominicana llegada a España para trabajar como empleada doméstica y asesinada en Aravaca en noviembre de 1992 por ser negra.² Es en relación a la materialidad de estos eventos, sus aniquiladoras consecuencias, que nos urge leer tanto “El prisionero de la Gran Vía” como el poderoso alegato antirracista de Francisco Zamora Loboch *Como ser negro y no morir en Aravaca* (1994), dentro de la radical invitación que nos hace Benita Sampedro en su “Rethinking the Archive and the Colonial Library: Equatorial Guinea” para producir “a fundamental challenge to what we generally understand by the term “Hispanism” [un desafío fundamental a lo que generalmente entendemos bajo el término “Hispanismo”, (341)] por medio de una re-evaluación “of the colonial library and archive that re-inscribes local agency” [del archivo y biblioteca colonial que re-inscribe la agencia local” (341)].

¹ Al respecto véase *Negros, mulatos, zambaigos. Derroteros africanos en los mundos ibéricos* (2000), volumen coordinado por Berta Ares Queija y Alessandro Stella. En particular, “Ser mulato en España y América: Discursos legales y otros discursos literarios” de Baltasar Fra Molinero.

² De que esta violencia sigue, tristemente, vigente e imperante da cuenta *El País.com* en un artículo publicado el 25/01/2009 con el encabezado “Me dieron una paliza por ser negro” y firmado por Pilar Álvarez.

Argumento, precisamente, que “El prisionero de la Gran Vía” re-inscribe la agencialidad del sujeto africano al ejemplificar lo que Aimé Césaire, en su *Discurso contra el colonialismo*, pone en evidencia con respecto al humanismo secular: históricamente constituido por medio de brutales mecanismos sistémicos de exclusión y jerarquización. En relación al poema de Zamora Loboch, la canción “Un africano por la Gran Vía” nos sirve como documento con valor historiográfico que ejemplifica cómo el término “africano” no identifica sólo a un hombre de una región geográfica específica sino que, en el contexto de la España de los 80, funciona como categoría identitaria adherida al color de piel y de ahí que proponga leer la canción como una de las más tempranas manifestaciones culturales españolas de los procesos de racialización que se van a llevar a cabo a finales del veinte en España a partir de los procesos migratorios de grupos específicos de sujetos migrantes provenientes del África Sub-sahariana o de Latinoamérica.

Dado que mi enfoque es la música y de qué modo se construye, a partir de la misma, una geografía racial en la España de finales del siglo XX, me sirvo de la definición del concepto “racial imagination” que Ronald Radano y Philip V. Bohlman utilizan en su volumen *Music and the Racial Imagination* y que describen como una fluctuante matriz de construcciones de diferencia asociadas a ciertas características físicas que emergen como parte del discurso de la modernidad (5). Radano y Bohlman especifican que varios aspectos son relevantes a la hora de considerar la noción de “imaginación racial” y son estos los que tengo en cuenta al evaluar el término “africano/negro” como categoría racial en la España Constitucional. En primer lugar, Radano y Bohlman insisten en que al hablar de “imaginación racial” estamos trabajando con construcciones ideológicas de “diferencia” que toman características físicas como “marcas” que para articular dicha diferencia. Además, hemos de tener en cuenta que el término “raza” se enlaza a formas de identidad a nivel individual y de grupo y que, en cuanto categoría fluctuante, en constante evolución y negociación, cualquier evaluación que se enfoque en “la raza” y/o “lo racial” necesita ser contextualizada dentro de los específicos marcos sociales, políticos, económicos y culturales desde los que se formulan.

Atendamos a estos marcos al considerar la canción “Un africano por la Gran Vía” y los versos “No sé quién soy ni donde nací / Pero llevo un africano / Dentro de mí, oh sí / Y todavía estoy oculto en la maleza / El color rojo me hace perder la cabeza” junto al coro “Con un traje nuevo / Entra en la cafetería / Un africano / Por la Gran Vía (*Canciones de Radio Futura* 46). El vocablo “africano” identifica al personaje de la canción como un hombre de África—implícitamente negro—pero no nos

es posible establecer con precisión otras características pues el enunciante se muestra confuso con respecto a su origen e identidad: “no sé quién soy ni dónde nací / pero llevo un africano dentro de mí”. La confusión se da porque el personaje de la canción parece ser, simultáneamente dos sujetos, por un lado un hombre español de los años de la *movida*, “moviéndose” por la geografía urbana de la noche madrileña como se indica en los primeros versos. A su vez, este sujeto también parece ser un hombre africano, un hombre negro cuya mera presencia en una cafetería de la Gran Vía, lleva al narrador de la canción a “racializar” el espacio, a marcar que quién acaba de entrar es un hombre negro con un traje nuevo.

El proceso de racialización se marca en la canción con la transformación que se produce cuando el *flâneur* postmoderno, personaje de la geografía nocturna urbana, con su mesurada indiferencia—“sin sonreír más de lo necesario”— pierde su compostura ante el color rojo y pasa a comportarse como un animal de la jungla. En relación al color rojo y su función simbólica dentro de la historia de “los derroteros africanos” por los mundos iberoamericanos vale la pena recordar que el mismo juega un papel central en la esclavitud ya que como Esteban Montejó explica en *Biografía de un cimarrón*, son los pañuelos rojos (*punzos*) los culpables de la misma al ser utilizados por los tratantes de esclavos para atraer a sus víctimas. Es cuando se enuncia la transformación del sujeto postmoderno urbano de la noche madrileña en salvaje que aparece, el otro que el personaje de la canción lleva dentro: un africano. Esta confusión de yo y otro, de sujeto urbano postmoderno con sujeto “salvaje” africano no se resuelve en la canción que, en esta etapa de la construcción de una “imaginación racial” en España, se limita a dejar constancia de la angustia, de la sorpresa que produce que un hombre africano—término eufemístico para indicar que se trata de un hombre negro—entre en una cafetería de la Gran Vía.

La necesidad de resaltar la presencia de este sujeto negro bien vestido paseando por la Gran Vía y entrando a una cafetería nos muestra con qué ansiedad se percibía la presencia de sujetos inmigrantes en el Madrid de los tempranos ochenta. Esta ansiedad podría resumirse en la implícita pregunta que podría postularse a partir de la canción de Radio Futura: ¿Qué lugar es Madrid si ahora vemos africanos—o sea negros—por la Gran Vía? Veremos que no se trata de una pregunta irrelevante si recordamos que en 1985, o sea, al año de la circulación de la canción, el gobierno socialista de Felipe González aprueba y ejecuta el 1ero de julio de 1985 la que será la primera ley de “inmigración”: la *Ley Orgánica sobre derechos y libertades de los Extranjeros en España*. La importancia de esta ley y de la “cuestión de la inmigración” pasará a ser utilizada

como herramienta política en las elecciones presidenciales de 1986 y como factor decisivo para que España pudiera formar parte de la Unión Europea ya que el resto de los países de la Unión consideraban que España tenía una de las políticas de inmigración más pasivas y permisivas (Roy and Kanner 247).

Es más, la identidad que se presenta en la canción no es ni homogénea ni absoluta, y debe ser entendida dentro del mencionado contexto social que se vivía en el momento por el cual España deseaba ser reconocida como una nación europea. Recordemos que en dicho momento los españoles veían la integración en la Unión Europea—que toma lugar en 1986—como la culminación de un proceso de modernización. La identificación de la voz lírica con un hombre africano en la canción de Radio Futura no deja de tener consecuencias simbólicas ya que, por un lado, la identificación emblemática uno de los miedos históricos más angustiantes para España: el que se equipare a España con África. Un miedo resumido en la famosa expresión “África empieza en los Pirineos”. Por otro lado, la identificación de “Un africano por la Gran Vía” indica de qué modo la inmigración de hombres negros africanos en Madrid se presenta como un “contratiempo”, un problema para los deseos europeístas de la nación. En última instancia, la angustia que la canción muestra ante la presencia de un hombre negro bien vestido en el Madrid de los tempranos ochenta es una de las tempranas manifestaciones del soterrado racismo y xenofobia³ con que los españoles de esta época lidiaban con la diversidad cultural y étnica que empezaba a formar parte del cuerpo social de la nación.

Es en este contexto que el poema de Francisco Zamora, “El prisionero de la Gran Vía” requiere ser leído como respuesta que afirma la africanidad del sujeto postcolonial al mismo tiempo que denuncia los procesos ideológicos y simbólicos del humanismo secular que asignan categorías de “civilización” a ciertas prácticas culturales masculinas, mientras otras se formulan como “primitivas”, “bárbaras” y “salvajes”. Periodista, poeta, músico, Francisco Zamora Loboch es autor del ya mencionado *Cómo ser negro y no morir en Aravaca* (1994) y de las colecciones de poesía *Memoria de laberintos* (1999) y *Desde el Vivil y otras crónicas* (2008). En el caso de “El prisionero de la Gran Vía,” Zamora nos obliga a considerar, en

³ Según Rosa Montero, la xenofobia es una de las consecuencias de la transformación de España en un “país rico” (319), un país ya no de emigrantes si no de inmigrantes. Entre los muchos estudios sociológicos, véase *Extranjería, racismo y xenofobia en la España contemporánea: la evolución de los setenta a los noventa* (1997) de Patricia Barbadillo Griñán y *La activación de la xenofobia en España: ¿Qué miden las encuestas?* (2004) de María Ángeles Cea D’Ancona.

primer lugar, lo que Homi Bhabba denomina "the unequal and uneven forces of cultural representation" [las fuerzas desiguales y disparejas de la representación cultural, 171] pues no podemos dejar de observar la masiva circulación del álbum de Radio Futura (vende 400,000 copias) con la limitadísima circulación de la *Antología* en la que aparece el poema.

Sin embargo, "El prisionero de la Gran Vía" es fundamental como texto que nos ofrece una contra-memoria, en primer lugar, a la posición secundaria en la que se ha posicionado al poema en las esferas representacionales; en segundo, a la fetichización que lleva a cabo la canción de Radio Futura. En cuanto contra-memoria que trabaja en contra de las desiguales fuerzas de la representación, leo a continuación el poema:

Si supieras
que no me dejan los días de fiesta
ponerme el taparrabos nuevo
donde bordaste mis iniciales
temblándote los dedos de vieja.

Si supieras
que tengo la garganta enmohecida
porque no puedo salirme a las plazas
y ensayar mis gritos de guerra.

Que no pueda pasearme por las grandes vías
el torso desnudo, desafiando al invierno,
y enseñando mis tatuajes,
a los niños de esta ciudad.

Si pudieras verme

fiel esclavo de los tendidos,

vociferante hincha en los estadios,

compadre incondicional de los mesones

Madre, si pudieras verme (*Antología* 117, *Desde el Vivil* 39)

Zamora utiliza varias estrategias para cuestionar los prejuicios que llevan a definir ciertas prácticas culturales como "salvajes" frente a otras "civilizadas". Así las referencias a "taparrabos nuevo", "gritos de guerra", y "torso desnudo" presentan la imagen de un guerrero africano, la personificación de masculinidad a través de una serie de sinécdoques que equivocadamente podrían entenderse como imágenes que, meramente, reiteran un imaginario patriarcal. Además, "El prisionero de la Gran Vía" nos pide prestar atención a los modos y maneras en que las llamadas culturas del Tercer Mundo (ya sea de África, el Caribe o Latinoamérica) son, según Frances Aparicio, "feminizadas bajo la mirada imperial colonizante" (96). En el poema esto se produce por medio de un doble proceso que, a la vez, silencia—"la garganta enmohecida"—y hace invisible al sujeto poético. De ahí la importancia de la mirada de la madre ausente que sustenta al poema, ya que a ella se dirige este lamento. Incapaz de ejecutar sus gritos de batalla o de mostrar sus tatués, este hombre africano invoca a su madre porque ella no sólo será capaz de ver una nueva "esclavitud"—"Si pudieras verme / fiel esclavo de los tendidos"—ella, como mujer africana puede, mejor que nadie, entender qué significa que uno haya sido "racializado" convertido en un sujeto "étnico".

Contra las transacciones culturales que racializan y feminizan al hombre africano, el poema de Zamora, resalta la masculinidad, primero, al re-inscribir la figura de un sujeto varón africano que es un guerrero, después al representar su transformación en un "hombre" español, indistinguible de aquellos que participan en las prácticas masculinas de rigor: ir a corridas de toros, partidos de fútbol y pasar tiempo en los bares. Ambas modalidades de masculinidad se contrastan para exponer la larga perduración de la ideología colonizadora según la cual los rituales masculinos de los guerreros africanos—"gritos de guerra"—son marcados culturalmente como "primitivos" y "tribales" mientras que las prácticas culturales hegemónicas—todas reforzando el ser "español" como las de las corridas de toros y los partidos de fútbol—que ahora ocupan al sujeto poético se

consideran “civilizadas”. “El prisionero de la Gran Vía”, con fina ironía, da “testimonio” de cómo el proceso de “civilizarse” por el cual el sujeto deja de “dar gritos de guerra” y de caminar con el “torso desnudo” en medio del invierno sólo implica dar otra forma de “gritos”—en los partidos de fútbol, por ejemplo—que han sido culturalmente codificados como “civilizados”.

Específicamente el poema de Zamora Lobach trabaja en contra de este proceso de “contención racial” al re-insertar actividades materiales conectadas con la danza y los *performances*—usar un taparrabos, caminar con el torso desnudo, dar gritos de guerra—que no pueden entenderse desde la mirada del humanismo laico al que hace referencia Césaire. La importancia de insistir en leer este poema siguiendo las pautas sugeridas por Benita Sampedro, de establecer su preeminencia entre los textos que se producen en el triple espacio cultural de la literatura guineana, lo afrohispano y lo que llamamos “hispanismo”, se debe a que frente a cualquier noción que pueda sugerir la canción de Radio Futura, “El prisionero de la Gran Vía” enuncia, en primera persona, una manera de ser africano en el Madrid de los ochenta que resiste, al denunciarlas, las prácticas culturales que continúan reproduciendo la racialización de los seres humanos, y las formas de existencia neocolonial en las sociedades y naciones del Sur global.