

**LAS RELIGIONES, RITMOS Y LENGUA AFRICANOS EN LA CUBANÍA:
EXPLORANDO LA ESTÉTICA CREATIVA DE NICOLÁS GUILLÉN**

BY

ABENA AKOMA OKAI

THIS THESIS IS SUBMITTED TO THE UNIVERSITY OF GHANA, LEGON, IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE AWARD OF
MPHIL SPANISH DEGREE



UNIVERSITY OF GHANA, LEGON

FACULTY OF ARTS

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES

JUNE 2013

DECLARACIÓN

I CERTIFY THAT THIS THESIS, WITH THE EXCEPTION OF IDENTIFIED QUOTATIONS, IS THE PRODUCT OF MY OWN RESEARCH AND WRITTEN ENTIRELY BY MYSELF, UNDER SUPERVISION. NONE OF THE MATERIALS CONTAINED HEREIN HAS BEEN PRESENTED EITHER WHOLLY OR IN PART FOR THE DEGREE OF THIS OR ANY OTHER UNIVERSITY.

ABENA AKOMA OKAI

SIGN: -----

DATE:



WE HEREBY DECLARE THAT THE PREPARATION AND THE PRESENTATION OF THIS THESIS WERE SUPERVISED IN ACCORDANCE WITH THE GUIDELINES OF SUPERVISION OF THESIS LAID DOWN BY THE UNIVERSITY OF GHANA.

COUNTER SIGNED:

**1. DR. JOANNA BOAMPONG
(MAIN SUPERVISOR)**

Date:.....

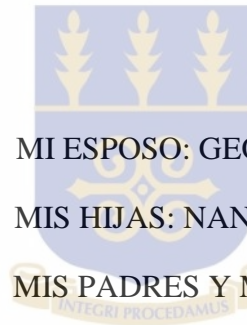
**2. DR. V.A.O. LAMPTEY
(SUPERVISOR)**

Date:.....

DEDICATORIA

DEDICADO

A



MI ESPOSO: GEORGE OKAI

MIS HIJAS: NANA AKUA Y EWURA ABENA

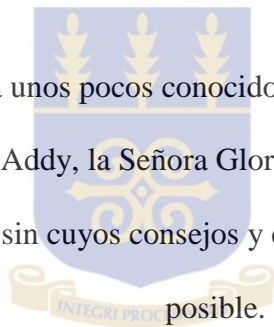
MIS PADRES Y MIS HERMANOS

AGRADECIMIENTO

Muchos son los que me han apoyado y animado a realizar este trabajo: mi esposo, mis padres, mis hermanos, mis cuñadas y mis profesores. Muchísimas gracias a todos.

Expreso enseguida mis profundos agradecimientos a mis directores de trabajo: la doctora Joanna Boampong y el doctor Victor Lamptey por sus consejos, sus correcciones y su paciencia durante este programa.

Agradezco también a unos pocos conocidos que me han animado mucho: la profesora Esi Sutherland-Addy, la Señora Gloria Lamptey, la Señora Cecilia Suarez, el Señor Donné Novieto sin cuyos consejos y estímulo este estudio no hubiera sido posible.



RESUMEN

En el presente estudio, la *cubanía* debe entenderse desde el enfoque de las identidades culturales y humanas de Cuba. Desde esta perspectiva, el énfasis se pone en el negro, su aporte cultural a la *cubanía*, así como el contexto histórico (es decir, la época de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo) que han viciado y descarriado su identidad humana. En otras palabras, el negro se convierte en un ingrediente importante y definidor de la esencia cultural cubana o la *cubanía*. La *cubanía* representa, por tanto, una fusión orgánica de lo religioso africano, lo rítmico y lo virtuoso lingüístico, y, naturalmente cualquier definición de la *cubanía* será incompleta sin el debido reconocimiento y la integración de la contribución de la comunidad negra. El propósito básico de Nicolás Guillén, en su labor de época, es llevar a los afrocubanos a una conciencia operante de tipo colectivo de su identidad histórica, social, humana y cultural. Esto, lo hace en función de las realidades históricas y sumamente humanas. Pero es importante advertir que el poeta no se limita a historiar la realidad cubana sin más, sino a infundirle un dinamismo recreativo y estético que llega a transformar, a base de la sustancia integrante de la *cubanía*, la mentalidad de los afrocubanos y su destino histórico. Guillén emplea la poesía, así, como una herramienta para lograr un cambio revolucionario que mentaliza a los afrocubanos para que se reconozcan como un pueblo fusionado por lazos culturales comunes e intereses bien sentidos, concebidos y compartidos.

ABSTRACT

In this study, *cubanía* is to be understood from the focus of Cuba's cultural and human identities. From this perspective, the emphasis is laid on the black, his cultural contribution to *cubanía* as well as the historical context (that is to say, his days of slavery, colonialism and imperialism) that have moulded his human identity. In other words, the black becomes the nucleus in defining the essence of being Cuban. And for the purposes of this study, African religion, rhythm and language are discussed to buttress the point that a definition of *cubanía* is incomplete without the due recognition and integration of the contribution of its black community. Consequently, Guillén as a poet will begin to bring the Cubans into a collective awareness of their full identity by calling attention unto the religion, rhythm and language of the African community that have shaped Cuba's identity. Guillén employs poetry as a tool to bring about a revolutionary change that will jolt the Cubans to recognize themselves as people bound by a common historic past but with a possible future without any forms of prejudices and discrimination.

TABLA DE CONTENIDO

Contenido	Página
DECLARACIÓN	i
DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
RESUMEN	iv
ABSTRACT	v
TABLA DE CONTENIDO	vi
Introducción	1
CAPÍTULO UNO	19
1.1. La creatividad artística involucrada en el proceso histórico de cumplir una <i>cubanía</i> total	19
1.2. ¿Qué se entiende por la <i>cubanía</i> ?.....	21
1.3. Lazos raciales que unen: la unidad racial como un componente crucial en la realización de la <i>cubanía</i>	22
1.4. La religión, el ritmo y la lengua como fuerzas resistentes en el ámbito socio-cultural cubano: la sociedad Abakuá como punto de referencia	26
1.5. El contexto histórico como base de la <i>cubanía</i>	32
1.6. Análisis de los poemas referidos a la <i>cubanía</i>	42
1.6.1. “Negro bembón”.....	45
1.6.2. “Mulata”	50
1.6.3. “Sóngoro cosongo”	51
1.6.4. “Sigue...”	52
1.6.5. “Hay que tener voluntad”/“Búcate plata”/“Mi chiquita”/“Tú no sabe inglés”	53
1.7. <i>Sóngoro cosongo</i>	55
1.7.1. “La canción del bongó”	59
1.7.2. “Canto negro”	64
1.8. <i>West Indies Ltd.</i>	65
1.8.1. “West Indies Ltd. 1”	67
1.9. “Tengo”	73

CAPÍTULO DOS	78
2.1. La religión “diabólica” de los negros africanos: los pensamientos eurocéntricos de la religión tradicional africana.....	78
2.2. Creencias, rituales y mitos africanos fundamentales de la religión tradicional africana: las reflexiones sobre creencias, rituales y mitos en la poesía de Guillén	81
2.3. El culto de la santería: una mirada sincrética a una religión tradicional africana vieja	91
2.4. Los puntos religiosos y la creatividad artística en “Balada del güije” y “Sensemayá”99	
CAPÍTULO TRES	111
3.1. Las expresiones lingüísticas como las representaciones culturales del ritmo africano	111
3.2. El ritmo africano como medio de autoexpresión combativa entre la comunidad negra	113
CAPÍTULO CUATRO	132
4.1. Notas introductorias.....	132
4.2. Las observaciones generales de la oralidad de la lengua africana.....	133
4.3. Puntualización de la oralidad y la dicción de la lengua africana como fragmentos del lenguaje en la poesía de Guillén.....	138
CONCLUSIÓN	169
EPÍLOGO	175
BIBLIOGRAFÍA	178

Introducción

La percepción del continente africano desde una perspectiva eurocéntrica, como caso primitivo, se arraiga en décadas de interpretaciones prejuiciadas. Se define al africano y lo africano como bárbaros y se denomina a África como el continente oscuro. Es innegable que esta percepción proviene de una falta de conocimiento del africano y lo africano. La investigación pretende estudiar a fondo las obras de Nicolás Guillén con el objetivo de establecer que las obras ofrecen un ángulo diferente para entender las costumbres de estos africanos “bárbaros” y, en fin, al africano y lo africano.

Josaphat B. Kubayanda, en *The Poet's Africa: Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire* (1990), afirma que por años las interpretaciones de parte de unos intelectuales europeos, de no sólo la poesía de Guillén sino de los textos de algunos otros poetas afrocaribeños, siempre se hacen desde un punto de vista eurocéntrico. El resultado de esta interpretación, según Kubayanda, es que muchas veces (estos textos) observan al africano y lo africano sólo en la oscuridad de la agresión sexual profana, del barbarismo, de lo “primitivo”, del simbolismo de lo malo, lo diabólico y lo enfermo, al opuesto del más civilizado europeo. Por consiguiente, el cuadro que se pinta del africano es uno cuya imagen resulta deformada, mutilada e incapacitada hasta tal punto que su espiritualidad se sostiene, al parecer, por un sentido de inferioridad. Con respecto a la interpretación eurocéntrica del africano y lo africano, Kubayanda explica sencillamente que el término “eurocéntrico” se deriva de un concepto esencialmente colonial del mundo; totalizando una vista europea de las experiencias. De este modo, aplicándolo a la

literatura, sugiere que los patrones de la interpretación deberían provenir exclusivamente de Europa. Por su parte los autores, Ángel Augier y Joseph M. Bernstein, en su artículo “The Cuban Poetry of Nicolás Guillén” reflexionan este hecho cuando señalan que es una medida de parte de los poderes coloniales españoles para blanquear la sensibilidad y la mentalidad del pueblo (cubano) con conceptos artísticos y dogmas religiosos provenientes puramente del mundo occidental. Así, esta investigación concluye que el estudio eurocéntrico está profundamente conectado a los sistemas coloniales por los cuales los europeos blancos gobiernan a los africanos negros, a veces en la tierra indígena del último, sometiéndoles a formas severas e imperdonables de tormenta emocional, física, espiritual y psicológica, sólo para demostrar a los negros que ellos (los blancos) sólo son dignos del nombre honorable de “humanos”.

Fundamental para la negación o el cuestionamiento de las perspectivas eurocéntricas excluyentes son el reconocimiento y la valoración de los elementos africanos y su contribución a la sociedad. Y como bien señala el estudio de Kubayanda, no es un desarrollo reciente, más bien, empieza desde finales del siglo dieciocho hasta el siglo diecinueve, con poetas como Nicolás Guillén, Frantz Fanon, Aimé Césaire y Leopold Senghor. El estudio coincide con Kubayanda que estos poetas han dado un aliento fresco a lo africano. Iluminan positivamente al africano, su cultura, su tradición, sus peculiaridades, sus pensamientos, su música, su comida, su baile, su fe, sus prácticas asociadas con la fe y su sentido de valor como ser humano igualmente creado por Dios. Es decir, resaltan todo lo que es africano

ignorado, negado y despreciado en la crítica que ha abordado lo africano desde una perspectiva eurocéntrica.

Sin embargo, como esta investigación muestra, Nicolás Guillén emplea los valores culturales africanos de la religión, el ritmo y la lengua como un vehículo revolucionario para transponer a los cubanos de su pasado histórico a una conciencia colectiva de su identidad actual. Este punto es digno de mención y de un análisis detenido ya que estos elementos africanos insuflar nueva vida a su identidad multirracial como cubanos, porque el poeta pretende llamar su atención a estos valores culturales africanos como el componente integral de la *cubanía*.

Una parte importante del eje de la tesis será, por tanto, un estudio estilístico y pragmático de los valores inherentes a la *cubania* para reconocer cómo se convierten dichos valores en elementos forjadores de una conciencia colectiva renacida que define el destino del pueblo cubano.

Marco de Referencia

Dada su composición multirracial de españoles, africanos y nativos indígenas la cultura de Cuba se queda una tierra fértil para cultivar las teorías variadas que tratan de definir su identidad. En vista de las razas distintas de continentes diferentes que componen el paisaje cultural cubano, ha sido problemático formular una definición que integre las razas distintas. Por lo tanto, emergen teorías diferentes que tratan de definir la identidad cubana y entre ellas son la tentativa de definirla desde una perspectiva de la raza y de los rasgos culturales diversos. Dada esta tendencia, la

identidad cubana y las obras escritas sobre ella siempre proveerán caminos relevantes para seguir el discurso de definir plenamente la *cubanía*.

En el artículo, “From Ajiaco to Tropical Soup: Fernando Ortiz and the Definition of Cuban Culture”, Gustavo Pérez Firmat, en referencia a la metáfora gastronómica del *ajiaco* de Fernando Ortiz, habla de la integración cultural de las islas antillanas. Es una metáfora que simboliza la heterogeneidad del pueblo cubano. Y la heterogeneidad se centra en los distintos rasgos culturales de los negros, los blancos y los mulatos cubanos, que en conjunto componen la estructura étnica de Cuba. Guillén también sigue en los pasos del notable Ortiz para pedir constantemente, a través de sus obras, el reconocimiento y la aceptación cultural de los negros. Nicolás Guillén, aun, discute el tema más extensamente en su poesía cuando pide una integración racial de todos los cubanos porque reconoce ambas partes de la herencia cubana. Así, lo que se requiere es una aceptación de la cultura y las personas a que pertenece la cultura. Por lo tanto, se estudiará que Guillen hace buen uso estético de los temas africanos de la religión, el ritmo y la lengua como un medio para confirmar la contribución cultural de la comunidad negra, mientras que al mismo tiempo pide su plena integración en el paisaje socio-cultural de Cuba.

Por su parte, Patricia Castriota apunta que el tema de raza ya no tiene importancia definitiva cuando se pretende definir el concepto de la cultura. Más bien, como Castriota sugiere, en lugar de la raza, se debe encarar la cultura desde las experiencias del pueblo dentro de la comunidad cubana. En su artículo, “Nicolás Guillén 100 years old and more relevant than ever to an understanding of the

Caribbean”, en el cual hace una comparación de los poemas, “El abuelo” y “Balada de los dos abuelos”, Castriota observa que:

These two poems become different sides of the same coin, which seem to reflect at the structural level his understanding of how Cuban national culture should be perceived; the blending of two elements, son and sonnet, African cultural element and European, as opposed to the meeting of two elements, one of which is assigned greater value. This culminates in the birth of a new nation with its own national identity, in which each citizen has an equitable stake. In marrying the European literary traditions and the African elements of culture, his style becomes a tangible representation of this notion (8).

En la cita, hay una llamada para una identidad cultural, en la que ninguna raza se ponga superior o inferior a otra. Las dos pueden disfrutar del orgullo de tener una cultura a que ambas han contribuido hacia el desarrollo cultural cubano, reconociendo que después del encuentro de las dos culturas, se mantienen individualmente los rasgos culturales distintos. Como más en adelante se estudia en esta investigación, los poemas “Canto negro” y “Son número 6” subrayan este objetivo. Entretanto, Patricia Castriota postula que se define la cultura cubana basada en las experiencias de los cubanos y no en la raza. En vista de esta experiencia, este estudio investiga la historia larga de Cuba, desde la esclavitud, el colonialismo y la lucha para la independencia. También, Castriota comenta que la identidad cultural única de Cuba nace de la fusión de las culturas africanas y europeas. Es un punto valioso que se elabora en el estudio en el análisis de los dos mismos poemas porque apoya la llamada de Guillén para la integración del negro y su cultura. Además,

confirma que la *cubanía* nace principalmente de los valores culturales africanos y en este caso los temas de la religión, el ritmo y la lengua africanos.

En otro desarrollo, en el artículo “African and Hispanic Elements in Nicolás Guillén’s ‘La canción del bongó’” el autor Dellita L. Martin se amplía más el encuentro cultural entre las culturas africanas y europeas cuando examina la mulatez a través de la dicción en el poema mencionado. Así, Martin descubre que Guillén compone el poema con las palabras que sugieren la mulatez en la cultura cubana. Por tanto, Martin ubica específicamente que el uso coloquial del idioma español es lo que destaca la mulatez en el poema. El autor sostiene su argumento cuando explica que las yuxtaposiciones de las frases, las imágenes, las estructuras paralelas y los neologismos recalcan la mulatez del pueblo cubano. De este modo, en la estrofa primera, Martin apunta que la yuxtaposición de las palabras “**negro/blanco**” destacan la mulatez mientras los neologismos, “**cueripardos/almiprietos,**” metafóricamente señalan el alma oscura de los cubanos. Martin explica más que hay juego de palabras en el empleo de “cueripardos/almiprietos,” porque el *bongó* es del cuero pero el adjetivo “pardo”, “figuratively suggests the brown tones of the mulatto skin color” (50). De nuevo, en el neologismo “almiprietos”, Martin explica que el adjetivo “prietos”, que significa el color oscuro, “concretizes an intangible entity, the ‘alma’ (soul)” (50). Estos dos puntos categóricamente confirman que la cultura rica de Cuba se debe en parte al negro africano que ha infundido sus valores culturales en la vida de los cubanos. Y es este elemento clave, que es el negro, que nunca se puede borrar del paisaje cultural cubano porque es el alma de la cultura cubana. No obstante, frente a esta mulatez supuestamente perfecta, Martin descubre

que en el mismo poema, Guillén aborda los conflictos raciales que subyace el pasado histórico de Cuba. Y Martín ilustra este punto cuando examina los mensajes de fondo superiores que sugieren que existen tensiones raciales en Cuba. Martín arguye que mediante la ironía, Guillén le hace al lector consciente de atentos de siempre suprimir lo africano y lo que representa culturalmente, como un símbolo de fuerza cultural que une el negro y el blanco. El autor ofrece expresiones que aclaran el punto de suprimir lo africano en las frases siguientes que dicen “**siempre falta algún abuelo/cuando no sobra algún Don**”, y “**hay títulos de Castilla/ con parientes de Bondó**”. De este modo, Martín, habla en nombre de Guillén cuando apunta que el poeta irónicamente emplea el contraste paralelo de estos títulos para subrayar la convención de rechazar la existencia del linaje africano entre Cuba y África.

Negar la africanidad de Cuba es privar a la sociedad cubana guilleneana de lo que se valora como cubano y por eso, la esencia de la *cubanía*. Este pensamiento, sin embargo, tampoco quiere decir que la africanidad es el aspecto más importante de la *cubanía*, reconociendo que no es sólo el africano y su cultura que ofrecen a la comunidad cubana, este sentido de *cubanía*. Pero, en el presente estudio se admite que aunque los críticos han rechazado esta africanidad, los hay que todavía hablan claramente a favor de este tema. De esta manera, el tema presente no es sólo volver a visitar los temas asociados con lo referido, sino, también estudiar estilísticamente, los temas presentes en la poesía de Guillén. Y los lectores serán testigos a la evolución histórica y estética de su poesía. Aquí, se encuentra la novedad del estudio, o sea el análisis temático y estético de la poesía de Guillén de modo simultáneo.

En el artículo, “From ‘Ritual’ to ‘Repertory’: Dancing to the time of the Nation”, donde Maya J. Berry argüe el vínculo inseparable entre los bailes rituales y las celebraciones asociadas con el culto de la santería, la autora postula que el culto se identifica con las fuerzas místicas en el ambiente que combinan para crear el equilibrio máximo en la existencia humana. Berry revela que los Yoruba, que han popularizado la santería en Cuba, creen que la vida de una persona se relaciona directamente con su capacidad de encarnar una fuerza del ambiente específica, identificada en ritmo, color o canción (entre otras características), por el cual el orisha (espíritu o dios) se representa. En su argumento, Berry indica que los bailes rituales son una oportunidad para que los bailarores se alineen espiritualmente con los orishas que representan un poder omnipotente superior en el ambiente. De nuevo, como Berry claramente anota, la fe de Yoruba permite a los tocadores del tambor, los cantantes y los bailarores que trabajen en conjunto para cumplir los ritmos cohesivos que corresponden directamente con las fuerzas del ambiente. Según Berry, cuando se cumple el alineamiento rítmico, la energía que el orisha provee, puede pasar por el cuerpo del que baile. Es una energía que Berry apunta que ayuda a los santeros para afrontar las vicisitudes de la vida. Por tanto, lo que queda claro es que el ritmo está involucrado bastante en el culto de la santería, y que la presencia de los orishas no se limita estrictamente a los confines de la veneración de los dioses. De esta manera, esta investigación pretende a estudiar la religión, el ritmo y la lengua como marcadores culturales que tratan de definir la *cubanía* a la luz de la poesía de Guillén.

Puntualizaciones de tipo problemático sobre el tema

La escena cultural cubana está caracterizada por una mezcla racial de los negros, los blancos y los mulatos que están conectados culturalmente a través de una historia difícil del colonialismo, la esclavitud, la revolución y la lucha para la independencia de los españoles colonialistas. Dada la extinción de los indígenas pero con el gran número de los negros que ha dominado la isla, los valores culturales del último han ocupado un sitio de prominencia en la escena cultural cubana. Sus valores culturales se estiman en la religión, el ritmo y la lengua. En el presente estudio urge precisar, a esta coyuntura, los hitos problemáticos:

- Pretender a explorar la definición de la *cubanía*, perfilando el término desde los valores culturales africanos y desde las etapas históricas que definen los cubanos, particularmente, el negro dentro del ámbito socio-económico y político cubano.
- Apreciar el aporte cultural de los negros a los colores, sonidos y lengua variados que entretujan en el exquisito tapiz de la cultura cubana, por estudiar la religión, el ritmo, y la lengua desde una vista africana.
- Tratar de condensar la investigación para contextualizarla dentro de un marco orgánico de análisis y de síntesis, temáticamente y estéticamente.

Propósitos y Objetivos

Propósito

El propósito de este estudio es estudiar algunos elementos religiosos, específicos de la religión tradicional africana, que componen los valores religiosos de

los africanos como caben en la poesía de Guillén. Dado que la mayoría de los esclavos traídos a Cuba son de África occidental, el estudio examina la religión tradicional africana a la luz de las peculiaridades religiosas, características de la zona africana occidental. Por lo tanto, la investigación vuelve a revisar las ideas equivocadas de la religión, y procura a comprender la religión según las prácticas culturales de los adeptos de lo referido. También, se estudia el ritmo africano tradicional para su calidad distinta de ser acompañado por los sonidos fuertes producidos de los tambores africanos. Por añadidura, el estudio aborda la oralidad de la lengua africana donde se aprende que las adivinanzas, los proverbios, gestos físicos entre otras características distinguen la lengua africana. Cabe decir que en la oralidad de la lengua africana entran rasgos religiosos a través de los cuales se enfatiza que las jitanjáforas evocan las auras místicas para favorecer la participación de los espíritus en las actividades religiosas del negro africano. Además, se aprende que el ritmo (la música) trasciende la vida cotidiana del negro africano, aún cuando trabaja, que lleva el estudio a concluir que el africano negro tiene lazos fuertes a su ritmo y su religión. El estudio de estos tres temas africanos ayudará a definir la identidad cultural de Cuba teniendo en cuenta los negros africanos que han contribuido a la *cubanía*.

Objetivos

El objetivo del estudio es suministrar otra perspectiva de examinar la religión tradicional africana, el ritmo y la lengua. Cabe destacar que la religión tanto como el ritmo ocupan un lugar importantísimo de la vida del negro africano. La religión es el núcleo de la vida del africano como es el caso similar del ritmo. Y dado que las

celebraciones religiosas están acompañadas por los ritmos de los tambores y otros instrumentos de percusión, se busca establecer que los dos están atados por un hilo común cultural tal que en las celebraciones religiosas, el ritmo correcto puede causar el ámbito místico para las fuerzas místicas involucrados en las celebraciones. Además, se busca a establecer que el mismo hilo cultural une la lengua con la religión y el ritmo. Dado el caso, se citan las jitanjáforas, “**chiqui-chá, chiqui-chá**” del poema, “Batuque”, del brasileño Gastón Figueira como ejemplo de la lengua esotérica africana para evocar las auras místicas. Las jitanjáforas, “chiqui-chá, chiqui-chá” tienen semejanza con los sonidos repetitivos de “**chi**” en el poema “Balada del güije” donde se lee “mi chiquitín, chiquitón”, que evoca un sentido onírico. Justamente, la religión, el ritmo y la lengua del negro africano comparten un hilo cultural que los hacen dependientes de uno al otro. Quizás, es tal dependencia que ha asegurado la sobrevivencia de estos tres atributos culturales en una tierra extranjera.

Justificación del estudio

La poesía de Nicolás Guillén puede describirse como un laberinto de un conocimiento histórico puro. Navegarlo requiere un entendimiento geográfico bueno de donde empieza Guillén su viaje y a donde va con los temas que figuran en sus poemas. Cada poema tiene una composición y un diseño poético individual, pero todos los poemas se juntan para indicar una dirección histórica que devela un tema que se centra alrededor de las razas distintas de Cuba, en particular, el negro. Este tema tiene mucho que ver con la *cubanía*.

El reto que hay en navegar este laberinto cae en la dificultad de ser capaz de explorar todas sus áreas y declararlo como una realización conclusiva. El resultado de esto es que muchos críticos de una manera u otra, se han enfocado en exceso en los temas de la raza, los proletariados y su lucha cotidiana para cierta forma de reconocimiento socio-cultural. En el proceso, otros temas de importancia igual que rayan en la *cubanía* y la habilidad poética natural de Guillén que valen la pena visitar se ven deslizados o completamente ignorados. Pues, lo que este estudio procura hacer no es sólo revisar los temas, o analizar simultáneamente los recursos lingüísticos con que Guillén produce una creación poética remarcable. Se propone subrayar cómo estos temas, y recursos lingüísticos figuran en la conceptualización de la *cubanía*. La consecuencia lógica de tal estudio es la valorización de los elementos negros que suelen omitirse en las perspectivas europeizantes.

De manera indispensable, Guillén empieza su viaje desde el poemario *Motivos de son*. Es un paso indispensable porque desde el principio hasta el final Guillén se dirige al alma de Cuba, que es el negro. El negro se vuelve el tema más importante para la visión de Guillén. Es una visión para Cuba a través del cual los cubanos van a vivir la vida al máximo como humanos y también por medio del cual la esencia de la *cubanía* se encuentra en la posibilidad de vivir sin ninguna discriminación racial. Así que, el poeta va a realizar esta visión a través de los cubanos, su etnicidad multirracial, a través de su aporte cultural y relevante a este estudio, por su lengua, su ritmo y su religión.

Entonces, en *Motivos de son*, Guillén emplea la lengua callejera, que es único a los negros, como tema literario por vez primera para anunciar su visión. En

Sóngoro cosongo, el poeta demostrará su visión por crear un ambiente musical inyectado con ritmos vibrantes donde el negro y el blanco se encuentran juntos, bailando al mismo ritmo del *son*. Y después de llamar la atención de los dos en *Motivos de son*, y “convoca al negro y al blanco” en “La canción del bongó”, Nicolás Guillén recuerda a los cubanos, en *West Indies Ltd.*, de un enemigo persistente que son las fuerzas imperialistas de los Estados Unidos. Es en *West Indies Ltd.* que Guillén emprende el tratamiento de los temas socio-políticos (como la pobreza, la corrupción política y un sentido general de la pérdida de esperanza) que afectarán la realización de la *cubanía*. Entonces, a través de su creatividad poética el poeta se encargará de traerlos a los cubanos a una conciencia de la profundidad y la riqueza de su cultura. Es profundo porque se funda en dos culturas y su riqueza se debe a la naturaleza sincrética de su religión, sonidos vibrantes de los tambores africanos y fragmentos de la lengua típica de Cuba. Por lo tanto, Guillén se dedica a una revolución histórica donde los poemas se cargan con puntos de exclamación, puntos suspensivos, argot, jitanjáforas y onomatopeyas que llevan a los cubanos a cada etapa histórica de su vida. Y en *West Indies Ltd.*, los cubanos llegan a una etapa histórica donde tendrían que confrontar el imperialismo. Es aquí, en este poemario que Guillén va a desenmascarar los malos del imperialismo. El poeta lo realiza con los detalles religiosos africanos tales como los mitos, las fuerzas místicas y los componentes culturales africanos. Esto, se observa en los poemas “Balada de los dos abuelos”, “Balada del güije” y “Sensemayá”. En “Balada de los dos abuelos”, Guillén crea un sentimiento nostálgico para el negro. En la estrofa segunda del poema, Guillén empieza con los integrantes culturales tal como el “**tambor de cuero y madera**”, y

lo intensifica con los matices diferentes del paisaje trópico tales como “**África de selvas húmedas**”, “**verdes mañanas de cocos**” y “**costas...engañadas de abalorios**”. En “Balada del güije”, el poeta se asegura de realzar mucho los elementos culturales con las fuerzas místicas y las alusiones a los mitos africanos. Entretanto, Guillén no ignora al blanco en el viaje histórico puesto que el poeta involucra lo referido en el poema “Balada de los dos abuelos”. Como se observa en el poema, Guillén arrastra los dos a través de los caminos históricos penosos y los unen en una nota musical que promete acabar su angustia. A esta coyuntura, Guillén sustituye el *son* que se introduce en *Motivos de son* con la palabra emotiva, “cantan”, que termina el poema “Balada de los dos abuelos”. Entonces, una vez más, el poeta consigue unir las dos razas en un escenario musical, aunque sean momentos diferentes. Sin embargo, tal tiempo lamentable presente en “Balada de los dos abuelos” sirve como un presagio para la libertad que el negro va a gozar en “Tengo”, después de la revolución que le permite reír, que demuestra una conciencia humana de su valor como ser humano. Es una solución poética que Guillén ofrece como parte de su visión para su país que se libere de la segregación racial y la discriminación. Pero, el poeta también añade un punto crucial para el beneficio de los negros en “Son número 6” que sugiere que los negros acojan, ante todo, que son humanos de ascendencia africana cuya identidad cultural es lo que da la cultura cubana la singularidad que la caracteriza. Este aspecto humano es lo que Guillén retrata vívidamente cuando declara que “**Yoruba soy, lloro en yoruba**”. Así, los lectores son testigos al desarrollo concurrente de la poesía del poeta, de una etapa de aparente frivolidad a áreas importantes. Dicho de otra manera, el tono frívolo que acompaña

los *Motivos de son* se convierte en tonos serios según las exigencias de las épocas históricas distintas.

Con esto último, la poesía de Guillén tiene mensajes subliminales que el poeta transmite al público cubano. Aunque son subliminales los mensajes, Guillén consigue dar claridad a lo referido por medio de la lengua, ritmos y significados religiosos con que el pueblo puede identificarse. Nicolás Guillén observa la colectividad en la cultura africana y comprende que reconocer y aceptarla ayudará a realizar la *cubanía* en su tiempo. El poeta Guillén construye creativamente el fundamento socio-cultural desde *Motivos de son*, donde el elemento negro es profundo porque perfila la esencia cultural de la *cubanía* que se establece en las raíces negras. Así que, Guillén recurre a los valores culturales tales como la música y el baile, la gastronomía, y las representaciones vitales como vivencias personales de la gente como el negro bembón, Sabás, los dos niños y Juan Descalzo.

En breve, Guillén viaja profundamente en las vivencias culturales de los negros y ve más allá de las frivolidades que parecen acompañar la cultura negra. Lo que Nicolás Guillén ve es la solidaridad que caracteriza la cultura negra. Y el poeta imaginará una Cuba donde el pueblo se involucra en este sentido colectivo de la unidad que la cultura negra tiene para ofrecer. Por lo tanto, el poeta emplea la poesía como una herramienta artística para efectuar una revolución histórica que promete mentalizar los cubanos de un patrimonio cultural que forma la base de la *cubanía*.

Metodología

Se lanzará la investigación con una discusión de la *cubanía*. El tema de la *cubanía* es todavía importante en el discurso de la identidad cultural de Cuba dado su

raza multicultural y las culturas distintas que singularizan su diversidad socio-cultural. Las religiones, el ritmo y la lengua encajan en la *cubanía*. Cuba debe su religión sincrética a la unión entre las prácticas ortodoxas católicas de los españoles y las celebraciones ancestrales de los africanos. El ritmo *son*, consta de los ritmos variados africanos y españoles. Entretanto, se puede oírle al cubano hablando el idioma español con los vestigios de ciertas palabras únicas a los africanos esclavos traídos a la isla. Y en este caso, surgen las palabras como *chébere* y *asére*, que son distintivas a la sociedad Abakuá. Esta sociedad es un tema tratado aparte, más en adelante, en esta investigación.

Por el momento, cabe señalar que se analizará la creatividad poética de Guillén simultáneamente con los temas abordados en este estudio. Como quedará muy clara, resonará la cultura cubana como una compuesta de dos culturas distintas. Así que, se valoriza el estado socio-político, económico e histórico del negro que ha vivido, en primer lugar, como esclavo antes de disfrutar de las ventajas que la revolución le trae y que le ayudan a volver a vivir como ser humano.

Estructura del Trabajo

Esta investigación está organizada en cuatro capítulos. En el capítulo uno se estudia la conceptualización de la *cubanía*. Se aborda el concepto de la *cubanía* basado en el significado y su relación con los tres elementos culturales de la religión, el ritmo y la lengua africana en un contexto histórico. En cada uno de los cuatro capítulos se afronta un análisis estético de los poemas de Nicolás Guillén.

El capítulo dos entabla la religión tradicional africana. En este capítulo, se vuelve a visitar las teorías negativas avanzadas sobre la religión y de ahí se explora algunos mitos, creencias y rituales asociados con ella. El propósito de hacer esto es aumentar el conocimiento del valor de la religión africana en la comunidad africana. Se indaga el encuentro cultural entre el vudú originario de África y la religión católica de España que lleva a la religión sincrética que engendra el culto de la santería.

El capítulo tres habla del ritmo africano y su importancia en la interpretación de algunos poemas de Guillén en relación con la estructura y forma. Por consiguiente, se examina el ritmo africano que adquiere vida en la poesía de Guillén a través de las jitanjáforas y las onomatopeyas y así, se pone el foco en su característica de ser fuerte, caliente y variado. Estas características sacan a relucir la belleza y riqueza del ritmo africano. Además, se evalúa el poder lingüístico de las palabras para crear un ritmo apropiado, mientras se aprende que el ritmo sirve como un medio de autoexpresión combativa dentro de la cultura cubana.

El capítulo cuatro estudia elementos de la lengua africana y su importancia en la vivencia de los africanos. En este caso, se habla en general del estilo oral del africano que se manifiesta mediante, el teatro, los proverbios, las adivinanzas y las poesías individuales reservadas para actividades notables tales como la guerra, la caza y el trabajo. El estudio investiga aspectos de la lengua africana y cómo lo referido figura y afecta el idioma español, lo que lleva a la formación del idioma criollo, basado en el encuentro de dos culturas distintas, una de características europeas y la otra de rasgos africanos.

En fin, basado en la obra poética de Guillén, el estudio producirá una evaluación artística y socio-cultural de los temas de la religión, el ritmo y la lengua africanos que conforman la *cubanía*.

CAPÍTULO UNO

LA CUBANÍA

1.1. La creatividad artística involucrada en el proceso histórico de cumplir una *cubanía total*

En este capítulo, se propone examinar la *cubanía* con el propósito de comprender el concepto. También, el capítulo involucrará el análisis artístico de la poesía de Guillén y una evaluación de los distintos temas que marcan épocas diferentes de la historia de Cuba, que tienen importancia en la conceptualización de la *cubanía*. Para realizarlo, se escogen algunos poemas que indican estas épocas que importan mucho a la *cubanía*. Estos poemas son “Negro bembón”, “Mulata”, “Sóngoro cosongo”, “Sigue...”, “Hay que tener voluntá”, “Búcate plata”, “Mi chiquita” y “Tú no sabe inglés” que se ubican en el poemario *Motivos de son*. Los otros poemas son “La canción del bongó” y “Canto negro” que son de la colección titulada *Sóngoro cosongo*. También, se estudiará “West Indies Ltd.1”, que se encuentra en *West Indies, Ltd.* y “Tengo”, que se halla en el libro *Tengo*. En el curso del análisis de estos poemas, se hace referencias a otros poemas como “Sabás”, “Balada de los dos abuelos”, “Dos niños”, “Guadalupe W.I.”, que se encuentran en *West Indies, Ltd.*, “El apellido” que se encuentra en *Elegías* y “Caña” que se ubica en *Sóngoro cosongo*.

El poeta Nicolás Guillén, como es de una ascendencia española y africana, ejemplifica su mulatez en el poema “Balada de los dos abuelos”, donde se aprende el atento de parte del poeta de pedir una síntesis racial entre los cubanos. La poesía de Nicolás Guillén se caracteriza por una ingenuidad creativa, muy destacable. Su

poesía consigue captar artísticamente fases diferentes de la historia de Cuba. Dado los años a que corresponden las historias diferentes (el colonialismo, el imperialismo y la revolución) y dado los temas individuales encontrados en estas historias (en que el negro es el foco), este estudio opina que Guillén, por su poesía cuenta la historia cubana no sólo para guardarla viva sino para concientizar al pueblo a la unidad que puede disfrutar de su identidad cultural.

En la introducción a libro *Race and Colour in Caribbean Literature*, G. R. Coulthard anota algunos puntos principales que son fundamentales para el capítulo actual. Coulthard apunta que la mayoría de la literatura latinoamericana del siglo XIX es producto literario de muchos acontecimientos históricos que son estrechamente relacionados con las luchas para la independencia de las manos de España. Cuba, como bien apunta el crítico, no es exenta a estas luchas y el tipo de literatura comprometida que se escribe para subrayar los temas asociados con estas luchas. Coulthard lo apunta así, que “a great part of this literature was of an essentially political nature” (1). En lo que respecta a la poesía de Guillén, el poemario *West Indies Ltd.*, ejemplifica la afirmación de Coulthard. José Antonio Portuondo también afirma que la literatura se vuleve una “instrumental function in the historical process of the respective nations...a calling of attention to serious and urgent social problems so that the mass of readers can take immediate action” (2).¹ No queda lugar a dudas que la poesía de Guillén cumple la función que menciona Portuondo en lo arriba citado. Es una obra de arte que se propone cumplir el proceso histórico de realizar una *cubanía* total. Para abordar los temas socio-políticos,

¹ Citado en *Race and Colour in Caribbean Literature* (1962) de Coulthard G.R.

culturales y económicos de su época, Guillén utiliza ciertos sujetos (el negro), tipos humanos (Negro bembón, Mulata, Sabás, Juan sin Nada y Juan con Todo), dialectos (el criollo) y los ambientes locales (bar, playa). Como Coulthard apunta más:

The countries of the Caribbean possess a high degree of historical homogeneity—colonisation by European countries, extinction of the aboriginal peoples, importation of Negroes as slaves from Africa to replace the extinct Indians as a work force, cultivation of sugar and coffee, and finally independence or semi-independence. (5)

Evidentemente, todas las referencias históricas destacadas en la cita arriba prometen mucho para la vista general histórica en que se coloca este capítulo, como en el caso por ejemplo de la extinción de los Tainos en Cuba y la importación masiva de los negros para trabajar en los cañaverales.

1.2. ¿Qué se entiende por la *cubanía*?

Los esclavos negros, transportados de las orillas costeras de África a través de las olas ondulantes de alta mar a las Antillas, soportarán días y noches difíciles a bordo de los barcos esclavo posiblemente sin alimentos y agua. Se hará a trabajar duro en su nuevo hogar y soportarán más tareas agotadoras como el trabajo en las plantaciones de la caña de azúcar a partir del alba hasta el anochecer con poca comida y agua complementada por el latigazo del negrero. Tomará más de un siglo antes de que los esclavos se liberen. Por lo tanto, buscarán el consuelo en su religión, ritmo, lengua, música, baile, gastronomía y un sentido colectivo de la solidaridad a fin de difundir algunos de sus sufrimientos. Y así del mismo modo, a través de sus valores culturales africanos, los esclavos negros en Cuba también intentarán

atrincherar su identidad como afrocubanos. Es su integración no sólo en la esfera social y política que formará su identidad como cubanos sino también su reconocimiento cultural e integración que los desarrollará en la imagen llena de su identidad como cubanos. De ahí, la pregunta que se plantea encima se quiere para marcar las pautas para investigar los elementos culturales africanos de religión, ritmo y lengua que forman el corazón de la identidad multirracial de Cuba. La cultura negra, incluyendo su religión, su ritmo, su lengua ha penetrado la estructura socio-cultural de la nación cubana. Y el negro se siente parte de su comunidad nueva a que ha contribuido culturalmente y siempre buscará modos culturales para que se acepte y se reconozca su aporte cultural como componente clave de la *cubanía*. Guillén, en su poesía nunca deja de exigir una *cubanía* donde ocurra una integración racial que garantiza un progreso nacional en todo aspecto de la vida, sea personal, económica, social o política en una sociedad que se precia de su diversidad cultural. Por tanto, relacionando la pregunta con esta investigación, *cubanía* puede entenderse como la expresión cultural de los valores culturales africanos, que en este caso son la religión, el ritmo y la lengua africanos. Tal expresión cultural debe establecerse en el reconocimiento y la aceptación de la cultura africana y su contribución al medio social de interacción multirracial de Cuba.

1.3. Lazos raciales que unen: la unidad racial como un componente crucial en la realización de la *cubanía*

El tema de la raza es un tema delicado en cualquier parte del mundo, dado su potencial de engendrar tensiones sociales o malestar social que puede afectar de manera negativa la estabilidad socio-política. Cuando tal reto existe, lo que se

necesita es alguna forma de discurso con la esperanza de que se llegue a un acuerdo para pasar por alto las diferencias raciales para realizar una unidad racial aceptable.

Con respecto a la unidad racial, Guillén lo expresa varias veces en poemas como “Son número 6”, en palabras muy sucintas en la cuarta estrofa:

Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
¡todo mezclado!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.

Atiendan, amigos, mi son, que acaba así: (*Summa Poetica* 140)

La expresión de la unidad racial se anima en la frase “todo mezclado”. Es una frase que señala la diversidad cultural que une a los cubanos. Esta unidad racial se anima por la conjunción “y” y las comas (,) que se puede concluir que expresan una continuidad en las relaciones establecidas entre los “jóvenes y viejos”, “blancos y negros”. También, se puede concluir que los punto y comas (;) que acaban cada frase “todo mezclado”, es una pausa dramática para que el lector piense en el valor de mantener las relaciones fuertes entre los cubanos. Es una unidad racial que motivará el ambiente propio para forjar un entendimiento bueno de la *cubanía*. Este paso primero es lo que ocasiona el recibimiento de la *cubanía*, compuesta de dos culturas distintas originarias de lo europeo y lo africano.

Guillén fortalece esta unidad racial cuando introduce una estructura quiasmática en los versos 12, 13 y 14:

~~todo mezclado, Santa María,
 San Berenito, todo mezclado,
 todo mezclado, San Berenito,~~

De esta ilustración arriba, el estudio plantea que la unidad racial de Cuba es crucial si los cubanos deben lograr una *cubanía* que pone en primer lugar la humanidad e ignora las diferencias de color. Entretanto, la estructura quiasmática pone hincapié en la frase “estamos juntos” que vuelve a recalcar el punto importante que, son los lazos raciales que les unen como cubanos, no importa si uno es “yoruba” o “español”. Por lo tanto, esta investigación apunta que dado la estructura quiasmática doble y la frase “estamos juntos”, Guillén les recuerda a los cubanos que es crucial que no pierdan de

vista de que son todos cubanos, pese a la diferencia del color o del patrimonio ancestral.

Maria Maroukian, en su artículo “Cubanidad-The Essence of Being Cuban”, comenta que Cuba obtiene su lengua de España pero deriva su alma de África. Esta declaración concuerda con lo que Rosa Valdés-Cruz apunta en su artículo que:

It is difficult to establish the exact number of slaves introduced into the island during the colonial period because figures were falsified. But it is estimated that from the beginning of colonization until 1886, the year in which the last slave entered (despite the fact that theoretically the slave traffic had been suppressed in 1845), more than a million and a half blacks were brought to Cuba. For this reason, the imbalance between the white and black population was such that the black population outnumbered the white by more than 100,000² (245).

En pocas palabras, lo que la cita quiere señalar es que siendo en la mayoría los africanos esclavos traídos desde África hasta Cuba, es lógico que sobrevivan sus costumbres. Son las costumbres que aumentan el valor de la diversidad cultural cubana que compone la religión, el ritmo y la lengua africana en la *cubanía*. Y por eso, en esta alma se encuentra este cumplimiento de supervivencia que encarna todos los temas discutidos en los últimos tres capítulos que vibran en la diversidad de la

² G.R. Coulthard apunta unas cifras impresionantes del libro de Angel Rosenblat *The Development of the Indigenous Population in America*, con respecto a la población de las islas caribeñas durante 1825. Con una población total de 2.843.000, 1.960.000 son negros, 401.000 son mulatos y 482.000 son blancos. Según lo que apunta Coulthard, no hay indios a aquel año. Pero, estas cifras sugieren y confirman que, de verdad, si habrá un aporte cultural impresionante, vendrá de los negros que son la mayoría.

religión (catolicismo y santería), el ritmo (el son y ritmo africano) y la lengua (el idioma español y matices de la lengua africana). Entonces, se ve al cubano (de descendiente africano) en Cuba asistiendo a la iglesia católica, y todavía rindiendo culto a los antepasados durante la celebración de la santería. O, se puede verle gozando el ritmo del son, mientras está bailando de manera fuerte a los ritmos producidos de las jitanjáforas y las onomatopeyas de los tambores africanos. Y también, se escucha al mismo cubano hablando el idioma español pero con un argot español tal como “te lo da to” (“Negro bembón”), “pa toa la vida” (“Hay que tener voluntad”) o “etoy a arró con galleta” (“Búcate plata”). Esta observación apuntada del cubano y su modo de quedarse leal a su pasado ancestral se encuentran en la estructura religiosa, cultural y social de ser cubano en la sociedad cubana. Y estos son lo que, antes que nada, confirman la identidad del cubano como ser humano que tiene una cultura basada de que vive según las normas de su sociedad africana. Esta identidad humana es lo que también le distingue en un entorno cultural donde se encuentran dentro de una cultura variada.

1.4. La religión, el ritmo y la lengua como fuerzas resistentes en el ámbito socio-cultural cubano: la sociedad Abakuá como punto de referencia

Nadie niega el punto que el ambiente socio-cultural cubano tiene influencias fuertes africanos cuando se habla de su religión, ritmo y lengua, en particular cuando se recuerda el punto que Rosa Valdés-Cruz y Maria Maroukian avanzan. Las dos subrayan un aspecto clave del entorno socio-cultural cubano observando que, de hecho, con la gran cantidad de los negros esclavos traídos a Cuba, es natural que los vestigios importantes de su cultura dominen la cultura cubana. En esta sección, el estudio vuelve a enfatizar que los elementos culturales africanos son fuerzas

resistentes a los cambios extranjeros hasta cierto punto que hay poco o ningún cambio.

En su artículo, “A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Cuban Popular Culture”, Ivor Miller habla de la sociedad Abakuá y su influencia indeleble en la religión, la lengua y la música afrocubanas. Según él, Abakuá es una sociedad fundada en 1836 para hombres basada en la religión africana del antiguo Calabar en el sudeste de Nigeria. Miller establece el punto que esta secta secreta siempre ha sido una fuerza resistente contra el colonialismo español en Cuba. Miller habla de la participación activa de la secta en las luchas previas contra las autoridades españolas e incluso la compra de los esclavos para liberarlos desde los españoles colonialistas. Lo que distingue la secta del resto de los *cabildos* o los grupos étnicos formados en Cuba son sus actividades bien guardadas, que incluyen los rituales religiosos, su música y su lengua. Sólo los socios tienen conocimiento de tales actividades secretas. Entretanto, los iniciados, bajo juramento, no están permitidos divulgar las actividades de la sociedad al resto del mundo afuera, ni siquiera a su familia. Así, de alguna manera, es difícil que las influencias desde afuera molesten la orden establecida de la secta. Sus creencias cardinales se fundan en las reconstrucciones mitológicas que celebran la vida de sus antepasados³.

En lo referente a la lengua de Abakuá, Miller anota que ha sido muy resistente a la influencia del idioma español y que la influencia del último es mínima. Según afirma el autor, la lengua “is not a creole language at all” (167). Miller basa su

³ Estas reconstrucciones mitológicas asumen una posición de prominencia en la santería, la cual es un tema discutido al fondo en el capítulo dos.

afirmación en el hecho de que el idioma no emplea el vocabulario de la lengua europea ni la gramática de la lengua indígena para comunicar. Por el contrario, como Miller subraya “the Abakuá language has influenced Cuban popular speech” (167), de tal manera que algunas palabras como *chébere* o *chévere*, *asére*, *ekóbio*, y *monína*⁴ permanecen en el habla callejera de los cubanos. De hecho, dado el antecedente religioso de esta secta secreta Miller menciona que su lengua es esotérica por naturaleza, destinada para los propósitos religiosos, para evocar las fuerzas ancestrales durante ciertas celebraciones tal como la ceremonia de la iniciación.

Como ya está mencionado, la sociedad Abakuá se funda en una base religiosa fuerte cuya manera de vivir está ocultada del público general. La secta no está abierta a los cambios socio-culturales, pero, consigue dejar huellas de su influencia fuerte en el entorno socio-cultural cubano. Tal influencia se pega en la música cubana que se oye cuando se toca el tambor *bongó*. Según Miller, varios músicos y tocadores del tambor *bongó* (que remonta al *bongó* en el poema “La canción del bongó”) de los grupos del *son* en la Habana han sido miembros de la sociedad Abakuá. Como Miller revela más, la composición de algunas de la música popular cubana tienen codificadas algunas palabras del idioma de la secta. Para apoyar su punto, el autor documenta la música mambo de donde se oye “**yo soy asarorí/rumba, para los Abase ao**”. Según su artículo, la palabra *asarorí* significa “**bien**” o “**bueno**”, mientras *los Abase* significa “**los hijos de Abasí**”. Así, la sociedad Abakuá ha

⁴ Miller asigna las siguientes definiciones a los términos: *chébere* (valiente, maravilloso, excelente), *asére* (una forma ritual de saludarse), *ekóbio* (un hermano ritual) y *monína* (un hermano ritual o del alma) véase p.168.

mantenido la originalidad de su lengua y ha diseminado los ritmos que acompañan las celebraciones religiosas por medio del tambor, *bongó*. Es una muestra cultural que contribuye a la diversidad cultural de Cuba que, en cambio, enriquece el patrimonio cubano.

Se anota que definitivamente tales fuerzas resistentes hacen posible que Cuba tenga una cultura africana todavía auténtica cuyas características florecen la calidad y la riqueza de la cultura cubana. En suma, la celebración de su religión se funda en las creencias y mitologías nigerianas, su lengua ha contribuido al modo de hablar de los cubanos, mientras se disfruta su música en la comunidad cubana.

En otro desarrollo, Ruy Coelho, comentando la naturaleza social de la música africana apuntada en la obra *La africanía de la música folklórica de Cuba*, de Fernando Ortiz dice:

‘the Negro is never alone’; his actions, thoughts and emotions are closely woven into the social fabric. Music seems to be an ideal vehicle for emotional communication between the individual and the group, and that explains why the leader-and-chorus pattern (called antiphon by the author) is so widespread among Negro populations all over the world. Most frequently, music is associated with dances, or rhythmic movements of the body, as in the work songs. (126)

El punto de “leader-and-chorus pattern” remonta a un aspecto de la oralidad de la lengua africana (discutido en el capítulo 4), que enfoca en la participación de la audiencia en el coro después de ser invitada por el *omwevugi* (el poeta). Y se pone el ejemplo del poema, “Adivinanzas” en que Guillén invita a la audiencia con la

pregunta “¿Quién será, quién no será?” en cada estrofa. Y también, se expone que el negro, a través de su ritmo y los movimientos corporales que lo acompañan, expresa sus sentimientos. Tales expresiones se observan en “Canto negro”, cuando el negro toca el tambor con fuerza alegre, para placer de los participantes. Tal participación y expresión de sentimientos tipifican la cultura negra que siempre busca modos sociales y aceptables para involucrar a la gente y sentir lo que exprese. Como resultado, el negro expresará lo que siente dramatizándolo a través de los gestos físicos que imitan las normas sociales y actividades. En este aspecto, los ritmos del baile acompañan estas dramatizaciones como es el caso de la “Mulata”, por ejemplo. Así que el poeta Guillén, que comprende que los ritmos son cualidades esenciales de la vida del africano, compondrá los poemas con motivo musical para ejemplificar las costumbres de la comunidad africana.

Hoy en día, el baile llamado *azonto* claramente plasma tales dramatizaciones que pueden retratar las costumbres exclusivas a la vida diaria de los habitantes de zonas geográficas distintas. Originariamente, denominado *Apka*, que significa “trabajar”, *azonto* es un baile comunicativo que se ha desarrollado de la comunidad Ga⁵ de Ghana. Es una representación cultural de las vocaciones distintas, pero no se limite solamente a la representación de lo referido. En Ghana, los bailadores de *azonto* siempre buscan estilos innovadores para exponer artísticamente las distintas vocaciones tales como la pesca y la agricultura que están inspiradas por los ritmos variados. Son los ritmos que determinan cuándo los bailadores cambien el estilo de

⁵ La comunidad Ga es un grupo tribal de Ghana que se ubica en las zonas costeras. El grupo consiste en los nativos de Accra, Osu, La, Teshie, Nungua y Tema. La ocupación principal de los nativos es la pesca.

baile para corresponder a la vocación que se expone a un tiempo dado. Actualmente, nuevos estilos artísticos emergen cada día que figuran toda la gama de actividades cotidianas—las imitaciones de propuesta de matrimonio, de fumar un cigarrillo, de tocar la guitarra o los tambores, de boxear, de remar un barco, de coger frutas, de manejar la bicicleta y aun de robarle a alguien a punta de pistola. Estas imitaciones sugieren que la cultura negra es una mímica social. También, confirman que sí, las acciones, los pensamientos y la emoción expuestos por el negro cuando baila, ilustran los rasgos culturales variados de la cultura negra que la hacen estéticamente atractiva. Además, colocan el baile directamente al meollo de la cultura negra como un rasgo cultural indispensable en la vida del negro. Y el negro siempre busca maneras artísticas diferentes para atraer la atención propia a su cultura y para ganar el reconocimiento y la aceptación dondequiera que se encuentre. Entonces, en esta comunidad afrocubana de las experiencias compartidas el negro siempre creará tales interacciones sociales, como lo referido, para dejar huellas impresionantes en la historia socio-cultural cubana.

Así que, cuando se observa a un cubano participando en la santería, por ejemplo, implica que ha aceptado las costumbres de los Yoruba y la contribución sincrética africana en la religión católica. También, se subraya que la sociedad cubana ha aceptado la religión sincrética, el ritmo vigoroso y la lengua mutilada como parte del vivir, como símbolo de la integración racial en el paso a la realización de una *cubanía* total. Ahora bien, esta *cubanía* cumple su máximo sentido cuando el negro se da cuenta de su identidad humana y empieza a vivir así, antes que cumplir su identidad cultural. O sea, es el negro que vuelve el foco, puesto que es él que ha

perdido su razón de ser en el marco socio-cultural cubana a que ha contribuido. Esto es porque sentirse cubano y hablar como cubano no es completo si el hombre está aislado de su alma interior. Es esta parte integral de la *cubanía*, la de la identidad humana, que se discute en las páginas siguientes puesto que es el aspecto humano que desarrolla y avanza el patrimonio socio-cultural cubano.

1.5. El contexto histórico como base de la *cubanía*

Cuba debe su historia cultural, en parte, al aporte socio-cultural de los negros esclavos traídos desde partes de África a la isla. Por medio de esta historia cultural, estos negros cuentan sus luchas cotidianas como gente que pertenece a la minoría y no debido a su número, sino a las presiones sociales que disminuyen su valor social y cultural en la sociedad cubana. Estas presiones sociales que pueden manifestarse de distintas formas, y en su mayor parte en el negativo, han sido la ruina de los negros esclavos por un buen número de años. A veces, se margina el negro y se le priva el acceso a sus derechos fundamentales tales como la instrucción formal y el empleo.

En el capítulo 1 de su libro, *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study*, Victor Lamptey, habla del colonialismo y sus repercusiones, en particular, sobre el negro en África tanto como en las Antillas. Así, Lamptey comenta que:

The Black, as much in Africa as in the West Indies is ontologically denigrated to a subhuman existence. Torn away from his identity and alienated from his inveterate God given essence, he finds himself estranged from every political

and literary channel of self expression. In a word, colonialism negates the black essence and being (4).

Se observa que varias son las consecuencias del colonialismo para el negro. Una consecuencia es que el negro empieza a vivir como un esclavo sin derechos humanos algunos, sea político, económico o social. O sea, su vivir está a merced y a las imposiciones del colonialismo y vivir su capacidad plena como ser humano está reducido a una relación humana superficial de esclavo y negrero. En tal situación, aunque el negro se priva de alguna forma de autoexpresión, trata de buscar consuelo y satisfacción en su ritmo africano y en las celebraciones religiosas. Además, quedándose con todavía, quizás, un mínimo nivel de su lengua materna, recuerda su tierra natal que ha abandonado para este lugar de esclavitud. Esta situación no es tan diferente de la del colonialismo español de la isla cubana.

Como bien se sabe la colonización española de las Américas empieza en 1492, con el descubrimiento de las Antillas, Cuba incluida, por Cristóbal Colon. El grupo indígena más poderoso de la isla en aquel entonces son los Tainos. Y después de muchos siglos de colonizar la isla, los españoles la conceden a los ingleses. Durante la invasión de los ingleses, muchos esclavos africanos traídos por los ingleses trabajan en los cañaverales bajo las condiciones rigurosas típicas de la esclavitud a ese tiempo, tales como la violencia y otras acciones punitivas. En “Caña”, Guillén vuelve a visitar tales formas de condiciones difíciles poéticamente en pocas palabras pero muy graficas. Los esclavos, dentro de pronto empiezan a organizarse en los grupos rebeldes para luchar contra la opresión. Según la crítica, la revolución de 1791 de Haití es un factor que contribuye a la insubordinación de los

esclavos en Cuba. Lo que sigue la rebelión cubana se documenta en la historia como tres guerras más para tener, por fin, la independencia de los españoles.

Para empezar, se cuenta la guerra de los diez años (1868-1878), luego, la guerra chiquita (1878-1879) y la guerra de independencia (1895-1898). En todas estas guerras, los esclavos luchan junto con los americanos nativos. Por fin, el 10 de diciembre de 1898, doce años después de abolir la esclavitud en la isla, Cuba gana la independencia de los españoles. Cuba, con la ayuda militar de los Estados Unidos, gana su independencia de los españoles. Lo que sigue son cuatro años (de 1898 a 1902) de control militar de los Estados Unidos. Para establecer un acuerdo entre los dos países, se firma la Enmienda Platt (1901) que subraya que los Estados Unidos pueden intervenir en los asuntos políticos de Cuba. En fin, “la enmienda limitaba expresamente la soberanía de la República de Cuba en cuanto a su política exterior y financiera” (Augier 8), pero, para los Estados Unidos esta enmienda les significa “el derecho de intervenir en los asuntos internos del país; dictaba obligaciones a Cuba de política doméstica, entre ellas la de vender o arrendar tierras para carboneras o estaciones navales” (Augier 8). Como Augier explica más, la Enmienda Platt les ayuda a los Estados Unidos conseguir la Bahía de Guantánamo. Pero el momento definitivo para los cubanos es en 1902 cuando los Estados Unidos entregan completamente la isla a los cubanos y en el mismo año, por vez primera, Tomás Estrada Palma, está elegido como presidente de la República cubana. Y desde entonces, Cuba ha experimentado otros gobiernos sucesivos contando lo de Alfredo Zayas (1921-1925), Gerardo Machado (1925-1933) y Fulgencio Batista (1952-1959). Esta perspectiva histórica general ayudará, en adelante, a apreciar más el estudio de

la poesía de Guillén en este capítulo como se hace referencia constante al colonialismo, imperialismo y algunos de los gobiernos de aquel tiempo.

Nicolás Guillén en el artículo “Nación y Mestizaje” anota que el concepto del Negrismo trata fundamentalmente de la unidad racial para tratar y salvar las diferencias entre las dos fuerzas opuestas (el negro y el blanco), para la construcción de una Cuba unida, llena de seres humanos a que no les importan las diferencias culturales, sociales y culturales, y que, se consideran cubanos. Esta explicación apoya la declaración de José Martí que “hombre es más que mulato, más que blanco, más que negro” (citado en Lamptey 83). O sea, los cubanos deben superar estos temas raciales por el bien de Cuba. Sobre esta noción de la unidad racial pese a las diferencias peculiares, Guillén habla en “La canción del bongó”, donde predice la estrofa cuarta que **“ya comerás de mi ajiaco”**.

El ajiaco, plato cubano que sirve el propósito, en este poema, de alusión cultural, es expresivo de la diversidad de la mezcla racial de la comunidad cubana que se une para crear una Cuba para todos—los descendientes del gobierno colonial español, la generación de los esclavos y el producto (mulato) de la relación amorosa entre el negro y el negrero. Por lo tanto, se puede decir que el ajiaco es un símbolo cultural que “lucha contra racismo, en fin” (citado en Lamptey 4), para prestar las palabras de Nicolás Guillén. Y, puesto que el ajiaco es un plato cocinado con una variedad de ingredientes como arroz, carne, ajo, plátano y maíz, sugiere que el plato final se obtiene después de un proceso de sazonar, cortar, pelar y lavar. Es con esta imagen gastronómica que se describe la cultura cubana. Por eso, cuando uno reflexiona sobre la *cubanía*, como un concepto, uno debe considerar de inmediato,

todas las variedades de colores, gustos y sonidos presentes en la película del paisaje cultural cubano, que se vuelven la “expresión de UNIDAD HISTÓRICA, conmixtión de dos fuerzas sin ninguna de las cuales podría existir Cuba como existe hoy; lucha contra racismo, en fin (Lamptey 4).”

Y entonces, para Guillén, el concepto de la *cubanía*, mucho como la preparación del ajiaco, se convierte en un proceso que involucra sacudir a los cubanos a que se unan para crear Cuba a pesar de sus diferencias culturales particulares. Ahora bien, como el ajiaco, metafóricamente, es producto de una variedad de ingredientes culturales, la *cubanía*, en cambio, trata de las diferencias culturales, uniéndose mediante un proceso histórico del colonialismo, imperialismo y una serie de experiencias revolucionarias, que llevan a disfrutar los derechos naturales como humanos, libre de cualquier forma de opresión.

Y, aunque Cuba puede alardearse de la diversidad cultural que se ubica en la *cubanía*, tal diversidad, en su mayor parte, debe su singularidad a la raza negra. Esto es así porque las voces en la película representacional de la cultura cubana gritan más de forma audible del aporte de la raza negra al desarrollo del concepto de la *cubanía*. Este aporte es lo que se resume en los términos siguientes:

El aporte negro a la cubanidad no ha sido escaso. Aparte de su inmensa fuerza de trabajo, que hizo posible la incorporación económica de Cuba a la civilización mundial, y además de su pugnacidad libertadora, que franquea advenimiento de la independencia patria, su influencia cultural puede ser advertida en los alimentos, en la cocina, en el vocabulario, en la verbosidad, en la oratoria, en la amorosidad [...] pero sobre todo, en tres manifestaciones

de la cubanidad: en el arte, en la religión y en el tono de la emotividad colectiva. En el arte, la música le pertenece. (Augier 73)⁶

Desafortunadamente, se elimina al negro del proceso de la *cubanía* a la que ha contribuido. Sobre esta eliminación, Augier apunta, usando una metáfora musical “que el muestrario no era completo como expresión de la Cuba total: faltaba en esa sinfonía la nota negra impedida de hacer el viaje desde la oscuridad de la injusticia y el dolor social, hasta esa flor de la cultura que es la poesía” (72). En esta declaración, Augier avanza el argumento para el negro, a favor de su aporte a “las etapas de la evolución histórica de Cuba” (Augier 69) que según él, corresponde a cada uno de los períodos de la poesía de Cuba. Aunque avanza el argumento en el contexto de la poesía, todavía la declaración subraya los distintos intentos desde los tiempos coloniales para alejarle al negro del marco socio-cultural de la población cubana, tal que se ve al negro meramente como una entidad que aumenta el número de la población pero no como un componente clave del mestizaje cultural, económico, político y social de Cuba. Esto, se debería ver como “la injusticia que sufría el negro cubano en su propia tierra, con plena ciudadanía nominal que la realidad relegaba a una segunda categoría, tolerada en el mayor de los casos” (Augier 77), en particular puesto que el negro ha contribuido mucho a las experiencias formativas de la transculturación de Cuba.

Muchas de estas injusticias, principalmente resumido en la palabra ‘esclavitud’ mantienen el mismo patrón y nivel de disparidad en el siglo XX, donde el negro sigue siendo víctima. Estas formas antiguas de la injusticia (socio-

⁶Ángel Augier cita a Fernando Ortiz, de su libro *Los Factores Humanos de la Cubanidad*.

económicas) están abordadas en los poemarios, *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo*, *West Indies Ltd.*, *Cantos para soldados y sones para turistas* y *El son entero*.

Motivos de son, que empieza la colección *Summa Poética* habla de la disparidad socio-económica entre el negro y el blanco. Al mismo tiempo se trata del tema racial que tiene que ver con las diferencias de color. El resto de los poemarios en general tratan los mismos temas de la discriminación racial y las desigualdades socio-económicas. Estos son temas que se discuten a profundo más en adelante.

Los problemas que se vuelven una ocurrencia diaria en la vida del negro reciben atención en los artículos que Guillén publica bajo el título “Ideales de una Raza” en el periódico “Diario de la Marina”. Con estos artículos Guillén empieza su viaje de señalar los problemas distintos que plagan a los negros después de ganar la independencia de los jefes coloniales españoles. Como Lamptey apunta correctamente en su libro, *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study*:

Nicolás Guillén, as a journalist and a poet, exemplifies this phenomenon which has been around for more than fifty years in Cuba. In both poetry and the print media, the blacks bring out to public awareness and tacit acknowledgement, their cravings, anxieties and dreams for better conditions of life (7)

Estas ansias, preocupaciones y sueños para una mejor condición de vida se deberían considerar como parte de sus derechos exclusivos humanos que no se deberían privarles, especialmente tomando en cuenta que ellos siempre han contribuido a ganar la independencia y en las luchas revolucionarias de Cuba. Lamptey observa

que “for the first time in Cuba, problems of the black have been given coverage in an important daily—‘Ideales de una Raza’, and this has been frank and unadorned” (Lamprey 13). Para cumplir con este objetivo, lo que Guillén va a hacer desde entonces, empezando con *Motivos de son*, es pregonar, con pasión e intensidad las dificultades del negro adoptando ciertos rasgos culturales (como el modo de hablar, por ejemplo) para mezclarlos con los temas de importancia temática al pueblo cubano. Así, Guillén recuerda al pueblo de la belleza que rodea su cultura, y que esa cultura contiene los rasgos distintos, fundamentalmente, del africano y europeo, que completan la *cubanía*. Sin embargo, estos rasgos culturales toman prominencia grande en *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.* donde se oyen los sonidos fuertes producidos de los tambores africanos que anuncian la influencia grande que la cultura africana tiene sobre la *cubanía*. De este sentido los cubanos no pueden separarse de lo africano que entra en su identidad multicultural. Como un pueblo, su historia se lía a lo africano. De este modo, como Guillén aconseja en su “Balada de los dos abuelos” (*West Indies Ltd.*), los cubanos tienen que unirse más bien para rechazar el imperialismo (“Sensemayá”). Esta unidad racial es necesario si Cuba debe deshacerse de los problemas internos como la discriminación y los problemas socio-económicos que debilitan el valor moral asociado con el ser humano. De no cumplirlo, se haría la realidad el temor de Guillén que:

Insensiblemente, nos vamos separando de muchos sectores donde debiéramos estar unidos; y a medida que el tiempo transcurra, esa división será ya tan profunda que no habrá campo para el abrazo final. Ese será el día en que cada población cubana—a todo se llega—tenga su “barrio negro”, como en nuestros

vecinos del Norte. Y ese es el camino que todos, tanto los que son del color de Martí como los que tenemos la misma piel que Maceo, debemos evitar.

Ese, es el camino de Harlem (Torres 153).

Obviamente, la situación de tener sitios demarcados que determinan donde un negro y un blanco pueden entrar es lo que Guillén quiere que los cubanos eviten.

Los negros han contribuido a la independencia de Cuba desde los españoles en 1898, y ahora tienen ganas para mejorar sus condiciones de vida. Sin embargo, los tiempos difíciles demorarán la realización de sus deseos y aspiraciones para una vida mejor. Ricardo René Laremont y Lisa Yun echan luz sobre estos tiempos difíciles que los afrocubanos se van a enfrentar. Los autores apuntan que la llegada de una gran cantidad de españoles y americanos a Cuba, después de la guerra de independencia de 1898 hasta la Gran Depresión de 1929, les hará la vida imposible para los negros. Esto va a ser el caso porque, según ellos, los españoles tomarán posesión de los negocios o establecerán nuevos que competirán con los de los criollos. Y entonces, como el poeta cubano, José Rodríguez Méndez apunta en su *Poemas del Batey*, los negros van a seguir en sus sufrimientos del pasado colonial español pero en otra forma:

The lash of the overseer punished our sides with fear
so we would walk with the docility of bridled ponies
along with the oxen
we also died like animals
punished by the goad of the slaver.
And to 'console' us for our ulcerated sores

they used to talk about Heaven.

Today we are still slaves

because we sweat and tear our hands

for a cheap wage. (Coulthard 25)⁷

El poema demuestra que la vida difícil del negro no ha cambiado con la independencia. De hecho se cambia una forma de esclavitud por otra. El negro, con lo que le queda como un ser humano, sigue trabajando como un burro para sobrevivir en una época nueva, cuando los españoles han infiltrado el mercado. Y todavía con su mentalidad colonial de que el negro no vale nada y es inferior al blanco, le someten a una vida difícil. La situación se empeora por el hecho de que los americanos invierten en los cañaverales y las refinerías tanto como compran muchos de los terrenos de los cubanos para aumentar sus inversiones. Y como si eso no fuera suficiente:

Americans brought views on race informed by the North American experience. Instilling fear in Cuban whites, the Americans helped in effectively disenfranchising blacks who had gained stature in the revolution. Because of the arrivals of the Spanish and the Americans, politics in Cuba during 1899 to 1920 underwent a nationalist period. White racism towards blacks attained a new level of virulence. Blacks and creoles found themselves still marginalized socially, economically and politically. Even after their

⁷ Citado del libro, *Race and Colour in Caribbean Literature* (1962) de G.R. Coulthard.

valiant participation in the war, they were still subjected to extensive economic and political discrimination. They were limited in the educational opportunities afforded to them and were relegated to second-class, lower-paying agricultural, industrial and service jobs (Laremont et al. 20-21).

Y a una gran medida, los blancos consiguen someter a los negros a una posición dócil, que genera la falta de algún propósito de aspirar para más que sus condiciones banales. Hay una parcialidad general contra ellos y se les quita el prestigio que se han ganado por los años, meramente porque son negros y por esta definición son inferiores. Estos son los temas que se abordan en el análisis de los poemas.

1.6. Análisis de los poemas referidos a la *cubanía*

En esta sección del estudio, se propone discutir los ocho poemas compilados en *Motivos de son*. Así que, se analizarán algunos de los poemas individualmente y algunos como un conjunto como corresponden a los temas socio-económicos del negro. El *son* cubano, es una composición musical que Guillén emplea como un recurso artístico para componer los primeros poemas en los *Motivos de son*. Este paso artístico es lo que inicia los ritmos variados que acompañan los temas abordados en los poemas tanto como la estructura poética. Una característica que distingue el *son* es el estribillo que se repite en los poemas, que suena algo parecido a un refrán. En *Summa Poética*, se describe el *son* como toda composiciónailable. Entonces, se concluye que estos dos rasgos, siendo el estribillo yailable son lo que aumentan la calidad musical del *son*. La música es un aspecto vital de la vida de los africanos y los ritmos vibrantes son un componente clave perteneciente a la música. Entonces, Guillén compondrá los poemas en *Motivos de son* distinguidos con los

ritmos típicos de la cultura africana. Y el poeta Guillén cumplirá esto con el motivo de asignar a los negros una posición cultural de prominencia en la sociedad cubana. Y es también, desde los *Motivos de son* que Guillén pretenderá unir las dos razas distintas.

En el poema “Balada de los dos abuelos”, Guillén pide una síntesis racial entre los cubanos. Aun, en el mismo poema, Guillén les recuerda a los cubanos su sensibilidad al dolor y a los sufrimientos como seres humanos, mediante el dolor compartido de los dos abuelos—el negro y el blanco. Es este aspecto humano y ser humano que, como se opina en el presente estudio, constituye para Guillén, el cimiento del concepto de la *cubanía*. Y entonces, Guillén mismo declara que “niego el arte que sólo ve en el negro un motivo de colorido y no un tema intensamente humano” (citado en Lamptey 23)⁸. En este sentido, Guillén habla de la poesía que sólo trata áreas temáticas de color racial y no otros temas importantes como el negro y su identidad natural como ser humano. Pero, para Guillén, la preocupación principal y la cual se vuelve su tarea es recordarle al pueblo cubano, que como parte de su *cubanía* y el viaje hacia su realización, en primer lugar, debería volver a ponerse en contacto con su identidad humana. Otra vez, Guillén proclama que “no soy lo que se llama un artista puro. Soy simplemente un hombre ligado a todas las inquietudes, problemas y angustias que a diario nos plantea la vida; desde el amor hasta el pago del alquiler de la casa” (39)⁹. Suena bastante claro, de su declaración, que Nicolás Guillén delimita el campo de su tarea como un poeta que va a cometerse

⁸ Citado en *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study*. Unimax Macmillan (2004).

⁹ Citado en *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study* de Lamptey.

al curso de la masa popular—en este caso, los negros. Es un curso arraigado en muchos años de la opresión y el deseo para una liberación total de los años duros para poder vivir como humanos. Es un deseo que se relacione con y enfatice los deseos, la ansiedad y los sueños de los negros para mejores condiciones de vida. Y el poeta Guillén convertirá la poesía en una herramienta artística que repondrá a los cambios históricos para efectuar los cambios sociales necesitados en la sociedad cubana.

Así, empezando desde el poemario *Motivos de son*, Guillén va a meterse en buscar de “horizons of new possibilities of human existence” (Lamprey 21). Es desde allí, que Guillén empezará el perdurable “process of conscientisation” (Lamprey 11) que al final, como Lamprey opina, llevará a reconocer una *cubanía* a que los cubanos han contribuido—en particular los negros. Pero, fundamentalmente, que los negros llegarían a aceptar su valor cultural. Así que, lo que esta investigación pretende hacer a continuación, es analizar temáticamente y estilísticamente los ocho poemas que componen este libro. Es a través de esto que se hallan los elementos religiosos, el ritmo y la lengua africanos. Por supuesto, el caso será lo mismo para los otros libros discutidos en este capítulo como *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.* donde se estudian los temas, la estilística de los poemas y todo lo que tiene que ver con el pasado ancestral del negro cubano. Ahora bien, es necesario señalar aquí, que los temas de la religión, el ritmo y la lengua se discuten individualmente mucho más en profundo y más en adelante como capítulos de la investigación entera que ayudan a entender la *cubanía* como un concepto cultural para un cambio socio-cultural.

1.6.1. “Negro bembón”

En “Negro bembón”, Guillén adopta la lengua callejera—el criollo—de la masa popular para comunicar sus pensamientos sobre el estado socio-económico del negro. En este caso, el negro ocupa el travesaño bajo de la escalera social, y todavía angustiado y afectado por la esclavitud del pasado, se instala en una vida menos exigente que carece de las pretensiones, aspiraciones, esperanzas y objetivos para el porvenir. El escritor haitiano, Frank Fouché va a hablar para los negros cuando defiende su derecho único de poseer la lengua callejera como parte de su patrimonio histórico y cultural. Así, sin andarse con vueltas, Fouché claramente dice:

Creole is for black people

Creole is for the people

Creole is for silly Negroes who cannot

Read or write

Creole is for black people

market people

people of the coast

people from the country parts

Creole is not for the bourgeois (Coulthard 44)¹⁰

La cita apoya un punto que algunos escritores utilizan el criollo como signo de rechazar Europa. Aun, si según parece Fouché insulta la inteligencia del negro analfabeta, él, justo como Guillén, de manera satírica, puntualiza un problema

¹⁰ Citado del libro, *Race and Colour in Caribbean Literature* (1962) de G.R. Coulthard.

psicológico asociado con el negro. Es el de no aspirar a ningunos objetivos altos aparte de los zapatos que se calzan, la ropa que se visten y la comida en el vientre. Esto es un caso típico en la vida del *negro bembón*. Añadiendo a esto, lo que Guillén pretende hacer, de modo indirecto, es atraer la atención del negro al hecho de que él debería seguir esforzándose por las condiciones mejores de vida que como ser humano nace libre para gozar. Este objetivo, Guillén cumple con el criollo.

Sin embargo, es posible que Fouché, justo como Ramón Vasconcelos, ponga con vehemencia el uso del criollo como tema literario por los poetas como Guillén. Esto puede ser el caso dado que está ocultado un matiz de desdén detrás de la declaración de Fouché, como emplea las palabras como “silly”, “market” and “country”. Vasconcelos, de otra mano no oculta nada cuando expresa libremente sobre los *Motivos de son*, que “están bien porque hay en ellos saber folklórico, criollo, afro-cubano...Pero Guillen no debe darle el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyuntada” (Lampsey 43)¹¹. Obviamente, Vasconcelos rechaza los elementos negros en la *cubanía*, el cual le pone en la categoría de la gente que Guillén les procura darse cuenta de que en la *cubanía* “no todo es tambor, macumba, rumba, vodú...”(Lampsey 23), puesto que todos estas tradiciones enumeradas caen en lo folklórico. Ahora bien, lo que Guillén quiere hacer con los elementos folklóricos africanos es tratar el tema de la *cubanía* para que los negros empiecen a tomar una acción para cambiar su estado socio-económico.

Frente a esta vida difícil del negro, Guillén publica los *Motivos de son* (1930), un año después de publicar “El Camino de Harlem” (1929) que sirve como precursor

¹¹ Citado en *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study* de Lampsey.

a los temas que Guillén aborda en los *Motivos de son*. Como bien afirma Roberto Zurbano Torres:

Nicolás Guillén publica en 1929 “El Camino de Harlem”, donde propone una cubanía sin los prejuicios de blancos ni las automarginaciones negras que dividían las fuerzas de la nación, y ofrece un modelo diferente al de los Estados Unidos: un proyecto que desde bases populares, diálogo social y esfuerzos políticos luchará contra las exclusiones, aportando razones culturales y jurídicas para alcanzar la igualdad. Es denuncia y temprana propuesta que obvia la idea de «mestizaje», entonces al uso y luego criticada por el efecto desmovilizador que provocó en la lucha contra la discriminación de negros e indios en la América Latina (150).

En primer lugar, según la cita, Guillén habla primero de la *cubanía* en el artículo “El Camino de Harlem”. En este artículo, como se lee, Guillén propone una Cuba donde no hay la diferenciación racial entre los cubanos por el color de la piel y donde los cubanos viven juntos bajo un principio de los derechos naturales y cívicos como seres humanos. Este deseo de Guillén da a entender el punto que existe un peligro moral y político en tener clases sociales. El peligro moral se ubica en el hecho de que, tal discriminación va contra la humanidad mientras lo político dicta que basado en esta misma discriminación, habrá posiblemente luchas internas cívicas que pueden desestabilizar el país. Y entonces, apelando a las sensibilidades culturales del pueblo cubano, Guillén recurre a los detalles costumbristas y las peculiaridades de los negros para tratar el tema de la *cubanía*.

El “Negro bembón”, empieza el poemario *Motivos de son*. Según lo que Augier indica, el poema se le revela a Guillén a escribir por una duermevela. El resultado según Guillén son los ocho poemas en el poemario:

El nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo vivísimo impresión. Una noche—corría el mes de abril de 1930— habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigila, que es la duermevela [...] cuando una voz que surgía de no sé donde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro bembón*. ¿Que era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí mas...Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñalada de poemas—ocho o diez—que titulé de una manera general *Motivos de son* (Augier 92-93).

Con este entendimiento de cómo Guillén llega a escribir los *Motivos de son*, el “Negro bembón” empieza el uso del *son*, para hablar a los cubanos con respecto a lo que ellos han aguantado y la distancia histórica que han recorrido. Como resultado, tienen una razón para disfrutar su libertad provechosamente. Desafortunadamente, el *negro bembón* no tiene ganas de aprovechar de su libertad para cumplir más. Se queda satisfecho con el estipendio escaso que recibe del gobierno a base del que sobrevive, aunque en este caso, Augier mantiene que es una mujer que cuida al *negro bembón*. Esto podría ser el caso, pero todavía uno no puede ignorar la posibilidad de que Caridad haya sido personificada para señalar este problema social del *negro bembón* de no tener empleo tanto como su estado psicológico de negarse superar su estado económico actual.

Como ya está mencionado, Nicolás Guillén comunica su visión para el negro a través del criollo que es visiblemente notado en la pronunciación de “**to**” para “**todo**”, “**zapato**” para “**zapatos**”, “**do**” para “**dos**”, y “**ere**” para “**eres**”. Lo que este estudio encuentra extraordinariamente interesante es que suprimir los sonidos consonantes, añade una calidad musical al poema que se produce desde el sonido vocal “**o**”. Este efecto musical se aumenta más por otros sonidos vocales como el “**e**” en “**qué**”, “**te**”, “**disen**”, “**negro**” y “**tiene**”. Se puede decir lo mismo para el vocal “**a**” en “**tan**”, “**bravo**”, “**cuando**”, “**boca**” y “**santa**” en la estrofa primera. Este estilo es aplicable a todos los sonidos vocales en el poema entero. Y así, llamándolos juntos los vocales se van a leer así: “**o-e-a**”. Por supuesto, esta composición estilística no está sujeta a una orden organizada estricta porque se puede cambiar la posición de los vocales para pronunciarlos de manera diferente. Pero lo que este estudio opina sobre los sonidos vocales, con respecto al *son*, es que estos sonidos dan, quizás, una suavidad al *son*, mientras, los consonantes añaden un sonido resonante y profundo al ritmo. Estas características sirven para diferenciar aun más las calidades europeas de las africanas en el ritmo del *son*.

Pero, Guillén no sólo adopta este efecto musical ni la personificación, sino, también emplea un humor oculto. Esto se hace evidente cuando trata el tema de la raza de forma de una pregunta. También, el poeta utiliza muchas puntuaciones para alcanzar mayor dramatización en el poema. Se podría decir que los signos de exclamación al final del poema expresan la angustia y la frustración de Guillén mismo a la vida rutinaria que el negro ha aceptado como la suya. A parte de esto, el poeta también infunde el poema con sarcasmo y detalles costumbristas familiares

para que el negro pueda relacionarse mejor con el mensaje del poema. Así, el poema sirve como el trampolín para iniciar a abordar los temas africanos culturales como una herramienta indispensable en cumplir la *cubanía* completa.

1.6.2. “Mulata”

Este poema tampoco carece del uso del criollo, puntuaciones, humor y dramatización. Ahora bien, se observa que el ritmo es más pronunciado en el uso anaforístico de la jitanjáfora “**tanto tren**” en la estrofa tercera del poema. Es un ritmo vibrante que enfatiza el punto ya hecho, (en el capítulo tres), de la naturaleza caliente del ritmo africano con respecto a su capacidad de animar al interlocutor para reaccionar con movimientos físicos. Ahora bien, a diferencia de los signos de la exclamación del poema “Negro bembón” que señalan un estado emocional de frustración, los de “Mulata” enfatizan una afirmación orgullosa del estado racial del negro. Salvo que, en este caso es una afirmación hecha por Guillén de parte del negro para atraer su atención a la verdad que, ser negro no significa que uno es inferior a otra raza. Y entonces, en vez de menospreciarse, el negro, más bien, debería enorgullecerse de ser negro. Esta acción será uno de los pasos importantes hacia disfrutar su libertad y su identidad humana.

De manera de coronar el estudio del poema, cabe señalar que se caracteriza por cuatro estrofas con la primera, segunda y cuarta, compuestas de cuatro versos. Sin embargo, la estrofa tercera es la que distingue la “Mulata” más, ya que su ritmo produce una estrofa de seis versos, en vez de cuatro como las otras estrofas. Esta composición poética muestra la distinción de la cultura africana como una, caracterizada por los ritmos y polirritmos que se producen cuando se toca el tambor.

La presencia de las jitanjáforas “tanto tren”, que resuenan típicamente con una expresión lingüística africana, confirman la distinción.

1.6.3. “Sóngoro cosongo”

El título original del poema es “Si tú supiera”. El título se cambia por la característica extraordinaria del estribillo que se encuentra en el leitmotif *sóngoro cosongo*¹². Esta información, no se puede negar. Pero, uno puede hacer una observación bastante justa que Guillén, queriendo quedarse en el componente fundamental del negro y su cultura como las figuras claves en el desarrollo de la *cubanía*, emplea el estribillo. Así, el estribillo *sóngoro cosongo* se ubica también estratégicamente entre las estrofas primera y segunda, sin ninguna estrofa adicional. Lo que este estilo puede revelar es que entre las dos culturas—la negra y la blanca— el componente negro es un ingrediente principal en la preparación del ajiaco, plato cubano que simboliza la *cubanía*. Y entonces, la preparación de la comida no sería completa si se dejase un ingrediente importante. En realidad, resultará en un sentido incompleto de la *cubanía*. También, se observa que en el poema el ambiente es más ligero con el drama de una aventura acabada entre dos personas. Aparte, le corresponde una cantidad bastante de jitanjáforas, puntuaciones, y detalles costumbristas que demuestran cómo penetra cada ángulo de la cultura negra el ritmo vibrante africano, aun en una relación amorosa.

¹² En una nota de pie, en la edición de Luis Iñigo Madrigal, Guillén apunta este detalle del título original en la pag.67.

1.6.4. “Sigue...”

En este poema, no se sabe por certeza por qué Guillén decide añadir los puntos suspensivos al título mismo, pero, se podría considerarlo como elemento de su creatividad estética. Pero también, se podría juzgarlo como el principio del viaje revolucionario del poeta en el psique del pueblo cubano, como él explora modos para realizar una *cubanía* aceptable para todos. Entonces, puesto que no se puede saber por cierto el fin de su viaje, porque acaba de empezar, se puede decir que el fin de su viaje revolucionario está representado por los puntos suspensivos, para demostrar la incertitud.

Entonces, mientras amonesta al negro que luche para los derechos iguales y para las condiciones mejores de vida, Guillén hace breve, sencillo y conciso su mensaje. Y al final de todo, como un empujón fuerte de un volcán, listo para explotar, Guillén exclama “**¡sigue!**” esta vez, sólo una palabra, “sigue”, recibe la fuerza del signo de exclamación (!). Esto aumenta la intensidad del deseo de Guillén para que el negro disfrute y aproveche su libertad para su propio bien. Y así, como se lee en el poema “Tengo”, el negro finalmente se encarga de su destino, libertad y su estado civil nuevo, como un cubano reconocido en el gobierno de Fidel Castro. De este modo le es posible conseguirse una educación y un trabajo que le ayuda a sobrevivir. Por añadidura, el negro por fin llega a liberar su estado espiritual encarcelado para empezar a reír libremente, no como un esclavo sino como un ser humano:

Tengo, vamos a ver,
que ya aprendí a leer,

a contar
tengo que ya aprendí a escribir
y a pensar
y a reír.

Tengo que ya tengo
donde trabajar
y ganar
lo que me tengo que comer.
Tengo, vamos a ver,
tengo lo que tenía que tener.

Por lo tanto, “Sigue...” se vuelve un poema, escrito para la gente como Sabás y Juan sin Nada que siguen viviendo como los negros esclavos y no como los hombres liberados. Aun, la diferencia entre estos dos hombres todavía queda en su estado social y psicológico. Por un lado, uno ha cambiado sus circunstancias por adquirir una educación y conseguirse un trabajo. Este hombre es Juan con Todo, hoy. Por otro lado, Sabás no reaccionará bastante al mensaje de Guillén y así se perderá las oportunidades que Juan con Todo goza hoy. Por supuesto, la situación de Juan con Todo es una que ofrece una solución poética que permite a los negros que esperen las mejores condiciones de vida.

1.6.5. “Hay que tener voluntad”/“Búcate plata”/“Mi chiquita”/“Tú no sabe inglés”

El poema “Hay que tener voluntad” subraya la actitud vaga del negro que piensa que debe disfrutar su libertad de la esclavitud por no dedicarse a ningún

trabajo duro para ganarse la vida. Para tal negro vago, su suerte continuará siendo como la del *negro bembón* o como el hombre en este poema que pasa el día sentado sin hacer nada, salvo mandar a la mujer según sus caprichos. Al mismo tiempo, el poema le hace al lector ver un problema socio-económico a que el negro se enfrenta diariamente puesto que está sin trabajo. Ya que no tiene trabajo, no es capaz de pagar la cuenta de electricidad y entonces, debe conseguirse una vela, porque se le ha cortado la luz. Quizás, se pueda hacerle cargar con la culpa que su estado de desempleo es porque él mismo se ha negado conseguirse una educación que le empujará en la escalera económica. Su acento y pronunciación demuestran este punto tanto como su estilo extra-lingüístico de comunicarse que está ocultado en los versos como:

Mira si tú me conoce,
que ya no tengo que hablar:
cuando pongo un ojo así
e que no hay na;
pero si lo pongo así,
tampoco hay na.

Cabe decir que los verbos como “**mira**” y las frases como “**cuando pongo un ojo así**”, exigen, quizá, cierto grado de gestos físicos para acompañarlos.

Entretanto, el poema “Búcate plata”, vuelve a afirmar la condición socio-económica del negro, que son la pobreza y el desempleo por no tener educación. Estos son los problemas reales que según Guillén, son peculiares con los negros.

Como bien vemos por su manera de hablar y su conversación los personajes en este poema, son negros:

Búcate plata,
búcate plata,
porque no doy un paso má;
etoy a arró con galleta,
na má.

Y entonces, hablando por medio de la mujer, Guillén reprende al negro que no puede continuar viviendo de la manera en que vive, con ropa muy cara, pero sin una fuente regular de ingresos para apoyar a la mujer. Entonces, una vez más el negro debe dejar de ser vago para irse a buscar trabajo. Y Guillén usa el entorno de la vida normal diaria de los negros para transmitir ese mensaje.

La situación no es tan diferente de los poemas “Mi chiquita” y “Tú no sabe inglés”. En estos poemas, todos los puntos ya discutidos sobre la condición socio-económica y el estado político del negro tienen relevancia. Por lo tanto, las puntuaciones sacan afuera el drama y el criollo que constantemente delimitan la audiencia a que Guillén habla.

1.7. *Sóngoro cosongo*

En el prólogo de *Summa Poética*¹³, Nicolás Guillén da el título completo de este poemario publicado en 1931, como *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*. Sobre este poemario, con respecto a sus pensamientos para el pueblo cubano, Guillén dice:

¹³ La edición de Luis Iñigo Madrigal.

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos versos quieren adelantar ese día (75).

De este prólogo, el propósito con que Guillén escribe este poemario se establece claramente. El poeta habla de “la composición étnica de Cuba”, “el espíritu de Cuba es mestizo” y “color cubano”. Estas expresiones claramente enfatizan los pensamientos que Guillén expresa sobre evitar en Cuba una situación similar a la de Harlem. El deseo de Guillén para Cuba es una Cuba en que no haya discriminación ninguna contra la raza negra. De acuerdo a esta visión, los negros y los blancos se llamarán “cubanos”, el único color que definirá al cubano. Así, la idea de la *cubanía* se establece definitivamente como un proceso revolucionario a que las dos razas han contribuido y por eso no será inútil poner gentilicios innecesarios tal como “los afrocubanos” o “los cubanos”. De este sentido, todos los cubanos son cubanos independientemente de la diferencia del color. Como elementos que se ha pasado de alto en el canon, en este poemario el lector se encontrará rodeado de los elementos musicales fuertes y muchas referencias folklóricas al costumbrismo africano nativo. Además los personajes principales son tanto el negro como el blanco.

Como ya está dicho antes, Vasconcelos niega el uso de criollo por Guillén, pero en la cita siguiente, concede que:

Sóngoro Cosongo es lo mas criollo, lo mas afrocubano que se ha producido en estos tiempos. Con más precisión cabría decir que es el alma del solar

habanero. El nuevo, más universal, más actual y más humano, se inicia con el poema de la llegada de esa misma colección (Augier 133).

Entonces, se da cuenta de que Vasconcelos finalmente admite y acepta la misión de Guillén de señalar un componente crítico en la formación de la *cubanía* que es “más humano”, que penetra más profundo en el alma del negro como el negro se expresa a través de su ritmo, su lengua y su religión. Y el negro es parte de la *cubanía*, así, esta penetración afecta el psique socio-cultural y psicológico de los cubanos, aun si algunos rechazan este hecho. Por consiguiente, en *Sóngoro cosongo*, mientras Guillén menciona que el negro es una figura central en la *cubanía*, por el uso de las jitanjáforas, onomatopeyas, ritmos africanos, el poeta, al mismo tiempo, habla del elemento humano del negro que parece estar ausente. Esto es lo que José María Chacón y Calvo recalcará que “no es folklore como motivo literario, sino como impulso vital, como elemento humano, como creación superadora de la realidad cotidiana” (citado en Augier 131). De ahí, Guillén usa las expresiones auténticas folklóricas pertenecientes a la raza negra para sacudir a los negros a tomar cuenta que la *cubanía* es incompleta sin ellos. Como tal, ellos deben enorgullecerse en su patrimonio cultural rico y sentirselo hasta tal punto que lo ponen en práctica—una práctica que combatirá todas las formas de prejuicios sociales y raciales contra ellos. Y Guillén, sin ambigüedad, apuntará que a él, no le importan las críticas negativas que sigue recibiendo (por escribir estos poemas) de los quienes mismos perpetúan tales actos de prejuicio y discriminación. Como el poeta apunta, ya está consciente de y sabe completamente bien lo que ellos piensan hacer con sus pensamientos

negativos—continuar a degradar la cultura negra. Por eso, su preocupación es principalmente señalar que:

La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico. Opino, por tanto, que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro—a mi juicio—aporta esencias muy firmes a nuestro *coctel* (123)¹⁴.

Aquí, Guillén, un poeta negrista, hace una declaración que se puede entender en la imagen simple de una pieza de arte decorativa cosida dentro de un tejido sencillo. Es el bordado vivo que da el color al tejido. Cualquier intento para separar el arte decorativo del tejido, destruirá la obra de arte vivo que ha sido creado. De acuerdo a esta analogía, considerado en el contexto de la afirmación que hace Guillén, el tejido sencillo es el terreno cubano y el bordado vivo es la cultura africana con su gente y las costumbres. Ahora, imaginándose que la separación es exitosa, uno tendría un tejido sencillo, por un lado, y un bordado destruido, por otro lado. Pero, como Guillén pretende señalar en *Sóngoro cosongo*, la composición racial cubana consta de los dos, el negro y el blanco. De nuevo, en esta investigación, se vuelve a decir que estos dos han contribuido a la *cubanía* y estos dos entran en el componente étnico cubano. Y entonces, se tendrá el tejido pero será sencillo, mientras se puede volver a coser siempre el bordado a otro tejido. Esto demuestra la resistencia de la cultura africana. Por lo tanto, lo que Guillén procura decir es que para una *cubanía*

¹⁴ Citado en Augier

madura les es productivo para los cubanos reconocer el componente africano en la cultura cubana y tener una poesía que claramente refleja esa cultura.

En lo que se refiere a esta composición étnica, el lector observa que en el poemario *Sóngoro cosongo*, Guillén emplea el español estándar para componerlo, aun al mismo tiempo, lo infunde con muchas expresiones y detalles folklóricos. Por lo tanto, en el poema que comienza el poemario, la “Llegada”, se puede decir que el negro anuncia su presencia que ha llegado ya, desde una tierra lejano de su hogar ancestral. Ha llegado para quedarse en esta tierra foránea que es ahora su nuevo hogar. El negro se ha deslomado trabajando para Cuba en la esclavitud, ha estado de pie con su compadre blanco, uno al lado del otro, en la lucha para la independencia y ahora reclama lo que le corresponde—su identidad humana y el reconocimiento de ello. Y así, los negros combaten el sistema político—que discrimina contra ellos y la estructura social que tiene prejuicios contra ellos—con el arma de expresión que ellos tienen, el cual es “la palabra”. El negro es un víctima de las condiciones socio-políticas y económicas reales que luchan contra él y por eso, Guillén utilizará marcos verdaderos, hechos y las referencias reales como un contraataque a esta maldad socio-política y económica.

1.7.1. “La canción del bongó”

En este poema, caracterizado por un ritmo africano fuerte, un tempo rápido y las alusiones históricas y religiosas, el negro reina supremo. Guillén habla del *bongó* que es un tambor tocado en un conjunto musical para producir un ritmo fuerte y un tempo rápido. Guillén empieza este poema diciendo “**esta es la canción del bongó**”, luego hace una pausa con los dos puntos y sigue relatando el cuento del *bongó*. El

poeta hace una alusión histórica a la llegada del negro y el blanco, desde dos sitios lejanos diferentes para quedarse en una isla y así, trayéndose con ellos sus religiones distintas que, por los años, han tenido como resultado la religión sincrética. De ahí, se canta el cuento musical del *bongó* con respecto a las alusiones históricas y religiosas:

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Chango)
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don,
y hay títulos de Castilla
con parientes de Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos en dos en dos.

En este poema, Guillén no se anda con rodeos cuando expone los hechos de una Cuba hecha posible por la fusión de dos naciones distintas y también cuando expresa la esperanza de una Cuba unida donde las diferencias de color no sea un tema divisivo. Y entonces, el poeta declara con claridad que Cuba es una “**tierra mulata**” perteneciente al africano y al español. Además, Guillén se refiere a los que se consideran más españoles que africanos pero no pueden negarse los lazos de sangre

africanos que tienen porque nacen de los padres africanos y españoles. Por lo tanto, el tema vuelve más de una preocupación espiritual para Guillén que entra más profundo (basado en los lazos de sangre) que los atributos superficiales que tratan del color de la piel. Esta preocupación espiritual es lo que Guillén expresa en la siguiente como **“más de sangre que de sol”**. La mención del **“sol”** tanto como **“cuero”**, **“ajiacó”** en este poema y **“Zambeze”** en **“Madrigal”**, obviamente señala o alude a África con su tiempo templado. Ahora bien, también remonta al punto hecho anteriormente del uso de los detalles folklóricos y costumbristas que se hallan en la poesía de Guillén. Y así, se puede decir también que lo que Guillén pretende exponer es que lo más importante no es el origen del negro y el blanco, sino trasciende sus hogares nativos antiguos a la unidad de dos continentes con sus culturas distintas. Por eso, aun si existe un rechazo y una denegación de una cultura en particular sobre la otra, el hecho queda todavía que estas dos razas están aseguradas con bisagras (por así decirlo) por un destino cultural común. Y este hecho debería ser un asunto sencillo que se debería aceptar, que está enfatizado constantemente con el estribillo **“aquí el que más fino sea, responde si llamo yo”**. En este aspecto, como una canción larga para memorizar, la frase repetida debería recordarle a uno el mensaje que la canción transmite. Así, el estribillo debe ayudar a uno recordar que la cultura africana es integral y entrecruza, como Guillén apunta, en el mestizaje cultural cubana y que una unidad racial ligada por los lazos de sangre fuertes es imperativo.

Guillén pone hincapié a este punto aun más cuando habla en el tiempo del futuro. El poeta habla del entrante día cuando el mismo blanco (que verbalmente abusa al negro), se dará cuenta de que lo proclamado del negro continuamente acerca

de sus derechos, — de haber contribuido inmensamente a la identidad cultural cubana, — es legítimo:

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...

A ese, le digo:

—Compadre,
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasearemos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
¡que aquí el más alto soy yo!

En este poema, hay una comparación opuesta sutil entre el negro y el blanco con relación a su cultura y su ascendencia. Sin embargo, en la estrofa tercera este tipo de comparación entre el negro y el blanco se une en la proclamación de “**Compadre**”. A esta coyuntura, el color y las líneas raciales se combinan por el proceso de la reconciliación—“**ya pedirás perdón**”—y la aceptación del negro y su cultura en la

cubanía. La prueba de esta combinación se ubica desde el verso 6 hasta el 15 de la estrofa tercera:

A ese le digo:

—Compadre

ya me pedirás perdón,

ya comerás de mi ajiaco,

ya me darás razón,

ya me golpearas el cuero,

ya bailarás a mi voz,

ya pasearemos del brazo,

ya estarás donde yo estoy:

ya vendrás de abajo arriba,

¡que aquí el más alto soy yo!

Para desprenderse el “**compadre**” de la composición simétrica que empieza la estrofa tercera es, quizás, simbólico de la ruptura en el futuro de los prejuicios sociales y la discriminación racial asociados con ser negro. Luego, en el poemario *West Indies Ltd.*, esta combinación racial se agudiza en el poema “Balada de los dos abuelos”. Y así, el negro estará vindicado y libre de cualquiera acusación verbal desagradable con respecto a sus afirmaciones que él también tiene un lugar legítimo en la estructura socio-cultural cubana. Esta declaración enfática se afirma siempre con el “**yo**” que termina cada verso en el estribillo y la tercera estrofa.

1.7.2. “Canto negro”

En el poema “Llegada”, hay una descripción física del negro de agarrar el remo que está apretado fuertemente en su puño. Es una imagen que connota una resolución y determinación sólida de parte del negro para combatir los prejuicios y la discriminación que rodea su raza. Consecuentemente, con esta resolución y discriminación sólida, el negro empieza a clamar en voz alta empezando desde “La canción del bongó” y continúa aun más con vehemencia pero sin violencia en “Canto negro”. Todas estas imágenes son modos por los cuales Guillén anima a los negros para tomar acciones, que dejen de vivir bajo condiciones que no les dignifican.

En este poema, en particular, lo que resuena más son las jitanjáforas y las onomatopeyas. Hay alusiones geográficas al país africano Congo, pero aun esta alusión está hundida por el ritmo fuerte del tambor. Estas jitanjáforas y onomatopeyas hacen un eco de lo que Guillén ha dicho anteriormente que “la inyección africana es tan profunda”. Por lo tanto, esta afirmación que demuestra la profundidad a que la cultura africana ha penetrado cada ser espiritual del individuo, familia y sociedad, solo irritará y enojará a los que con vehemencia, niegan esta declaración. Expresa:

No ignoro, desde luego que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico (citado en Augier 123).

Como Guillén apunta de modo sarcástico, tales personas no deben preocuparse ya que no les tiene en cuenta cuando (Guillén) compone estos poemas en que el africano

y sus rasgos culturales figuran principalmente. La expresión cultural negra ubicada en las jitanjáforas y las onomatopeyas crearán los momentos nostálgicos para que el negro vuelva a su pasado ancestral. Y el negro regresa a su pasado ancestral para sacar la inspiración que le impulse a un porvenir mejor, mientras intenta olvidarse de todos los detalles sangrientos durante los días en los cañaverales. Estos tiempos difíciles son lo que Guillen vuelve a captar en “Caña”. Aun, pese a estos tiempos difíciles, el negro consigue sonreír a su futuro, como está mencionado en “Llegada” (“**nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros**”), mientras está preparándose aun más para luchar contra un sistema político injusto en “West Indies Ltd. 1”.

1.8. *West Indies Ltd.*

En este poemario, el poeta Guillén capta el interés del lector por la angustia y miseria de los dos abuelos en la “Balada de los dos abuelos”. Pero, Guillén expone los retos enfrentados por el negro y el blanco, no sólo en Cuba, sino en otros sitios de las Antillas. También, se observan estas miserias en la vida cruel de “Sabás” y los apuros soportados en los cañaverales en “Caña” mientras los oprimidos trabajan duro para alimentar el apetito insaciable de los poderes norteamericanos y los dictados de los gobiernos corruptos.

La obra, publicada en 1934, habla de o cuenta los días de las brutalidades del régimen de Machado. Es un período, según documenta Augier, de dictadura sangrienta, asesinatos, encarcelamientos y destierros de sindicatos obreros, estudiantes y líderes comunistas. Su gobierno, ha sido para satisfacer a los gobiernos extranjeros, tal como el de los Estados Unidos, tanto como, obviamente proteger sus propios

intereses políticos y económicos. Por lo tanto, con lo que Augier denomina “mano dura”, Machado consigue “mantener condiciones de trabajo y de vida lo suficientemente inferiores y por tanto capaces de garantizar buenos dividendos al capital financiero” (142). A la luz de este tipo de gobierno, se anota que “Balada de Simón Caraballo”, “West Indies Ltd. 5” y “Guadalupe W.I.” reflejan tales tiempos terribles durante el régimen machadista. Simón Caraballo se pierde su casa, su mujer y finalmente su vida. “West Indies Ltd. 5” está lleno de muchas lamentaciones de Juan el Barbero y su grito final para liberarse de su angustia y miseria. “Guadalupe W.I.” habla de **“los negros, trabajando junto al vapor”**, mientras los franceses que representan los intereses extranjeros mundiales, se sientan **“paseando y descansando”** en el sol infernal. De otra parte, **“los árabes, vendiendo”** es indicativo de las adquisiciones por las empresas extranjeras.

Augier narra aun más que la época entre 1929 y 1933 se caracteriza por la crisis económica mundial grave. Cuba no está excluido del golpe económico ya que la exportación de su azúcar empieza a decaer lo que resulta en la quiebra de un país industrializado que promete. Y como Augier vuelve a recordar, muchas series de luchas políticas organizadas, en que se incluyen las huelgas por la clase obrera, derrocan finalmente el gobierno machadista, en 1933. Pero, lo que sigue no es un período menos fácil para los cubanos, porque el gobierno de Fulgencio Batista, quien asume el poder después de Machado, continuará a perpetuar los apuros para los cubanos para placer de los poderes imperialistas. Por lo tanto, esto vuelve el escenario para el poema “West Indies Ltd. 1” y Guillén no se ahorra ningunas referencias a aquellos días en el poema.

1.8.1. “West Indies Ltd. 1”

En el poema “West Indies Ltd. 1”, el estudio documenta una rima constante asociado con el ritmo de cada estrofa. Por ejemplo, en la estrofa primera la rima es *aabccbdeffegge* y la de la segunda dicta *aaabbccdeed*. También es interesante notar que las estrofas segunda y tercera comparten una rima común de *abba* en los cuatro versos de cada estrofa. Ahora bien, es importante notar también que el poema alardea de una rima interna en algunos versos. Por ejemplo, “*coco/tabaco*”, “*ganadero/azucarero*”, “*todas/las/cosas*”, “*gente/descendiente*” y “*tratos/contratos*”. Lo que esta composición ayuda a interpretar es que la rima interna refleja, tal vez, un hilo constante de los pensamientos del poeta mientras describe los días oscuros del gobierno imperialista.

Aunque en la estrofa primera el poeta habla en un tono suave de estos días oscuros en las frases como “**donde a veces corre mucho dinero/pero donde siempre se vive muy mal**”, estos días referidos toman un foco agonizante en “Sabás”, “Dos niños” y “Balada de los dos abuelos. En “Sabás”, lo que destaca la agonía de vivir como un pordiosero son el tono triste del poema, las alusiones a la muerte y los signos de exclamación que recalcan la melancolía. Y los otros dos poemas también se caracterizan por las palabras que indican un sentido de tragedia tanto como la miseria causada por un sistema imperialista injusto. En el medio de estas realidades dolorosas que caracterizan la vida de los dos, el negro y el blanco, Guillén otra vez les hace acordar de su etnicidad racial como “**gente sencilla y tierna, descendientes de esclavos**”, en una Cuba multirracial donde “**...hay blancos y negros y chinos y mulatos**”. Ahora bien, como es obvio, la frase “**descendientes**

de esclavos” se refiere a los negros sin negar el hecho de una Cuba compuesta de razas distintas. En este decimosexto verso Guillén utiliza el polisíndeton con la conjunción “y”, tal vez, con un motivo de recordar a los cubanos que están vinculados por una ascendencia de sangre del negro y blanco y una tragedia común de la servidumbre en los días imperialistas.

En “Balada de los dos abuelos”, Guillén lanza una descripción topográfica de África y luego transfiere esta descripción al poema “West Indies Ltd.1”, que infunde con el tono irónico y la paradoja. Guillén, como es buen narrador, es capaz de preservar momentos de la historia de Cuba en una combinación perfecta de elementos tremendistas, realistas, y románticos, todo en un poema. Al mismo tiempo, llega a establecer la coherencia, cohesión e incluso mantener la atención de la audiencia hasta el fin. Pronto, Guillén embarca en un viaje con los dos abuelos utilizando el apóstrofe para describir el dolor y la frustración de su existencia metafísica en los versos:

“Oh velas de amargo viento,

galeón ardiendo en oro...

– ¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)

¡Oh costas de cuello virgen

engañadas de abalorios...

– ¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)

Y allí se observa que cuando ya no pueden encontrar las palabras adecuadas se reemplaza su intento para expresarse verbalmente, con elipsis (...) y en momentos de tensión ardiente, Guillén fomenta los puntos de exclamación (;!). Sin embargo, este viaje metafísico es uno que es sangriento, tortuoso y con muchos gritos y llantos de socorro. Pero, Guillén promete unirlos en el mundo onírico (“**Yo los junto**”). El mensaje que Guillén transmite es para que sea posible derrotar y eliminar el imperialismo, será imprescindible que el pueblo cubano se una. Es un signo de la solidaridad racial y espiritual. Pero, su sufrimiento es tanto, que, para menguar su agonía Guillén les guía a un lugar de belleza y paz donde cantar es mucho más mejor y preferible que llorar. Entonces, se ve que cada verso, al final del poema, se termina con la palabra “**cantan**”:

“...los dos del mismo tamaño,

gritan, sueñan, lloran, cantan.

Sueñan, lloran, cantan.

Lloran, cantan.

¡Cantan!

En cuanto a la organización de las palabras, produce la concatenación. Sirve para darse cuenta de la intensidad de su angustia tal que lo que los dos abuelos se limitan a hacer es cantar para disolver un poco el dolor. La estructura de los versos, sin embargo, parece a un caramillo y por lo tanto como un instrumento musical, acompaña la canción. El canto recalca la oralidad de la lengua africana que caracteriza todo aspecto de la vida del negro africano aun en momentos tristes como

éste. Así se vuelve a recordar el punto hecho en el capítulo 4 que “Balada de los dos abuelos” se distingue como un poema elegíaco por tener un tema lúgubre de angustia y desolación. Y lo que se debe tener en cuenta aquí, es que el poeta Guillén artísticamente disuelve la suavidad de la palabra *son* en la palabra “**cantan**”. Es un punto que vale la pena considerar porque le recuerda al lector que Guillén siempre busca maneras distintas para enfatizar la identidad cultural de los cubanos como un pueblo que es fundamentalmente multirracial.

Así que, lo que se deduce hasta este punto es que Guillén constantemente recuerda a los cubanos de su pasado trágico, (en particular lo del negro) no para encarcelarlos allí, sino para atraer su atención al hecho que ellos se han quedado allí por mucho tiempo y así les llega la hora para liberarse espiritualmente para tomar las oportunidades que les son disponibles como humanos. Como Guillén cuenta en este poema, lo suyo es un pasado trágico de la esclavitud, colonialismo, imperialismo y los políticos falsos, cuyo gobierno se basa en la dictadura y la tiranía. En un poema lleno de ironía, sarcasmo y expresiones directas que señalan la indignación del poeta, referente al sistema político y económico, Guillén toca duro a la sensibilidad emocional de su gente mientras se burla de los políticos y la gente ordinaria. Y dentro de esta gente ordinaria es el negro a quien Guillén habla. De manera ingeniosa Guillén nunca falla de recordarles a los cubanos del componente negro que completa el mestizaje cultural de Cuba. Como se da cuenta en este poema, por ejemplo, el poeta de manera sutil les hace recordar que son descendientes de esclavos; aun si tratan de hablar inglés como el negro boxeador. Pero, parecido a la gente como él que habla mal el inglés, el único vocabulario es “yes” que empieza y termina sus

conversaciones. Es reminiscente de Vito Manué en el poema “Tú no sabe inglés”, que recalca la falta de ambición del negro. La carencia del interés para mejorar su condición social revela un problema socio-psicológico.

Este problema se focaliza en “El apellido”, donde Guillén señala los intentos para adoctrinar a la raza negra. Este proceso de adoctrinar empieza, en primer lugar, con despojarle al negro de su nombre ancestral negro, y sustituirlo con los nombres extranjeros. El resultado es la pérdida de su identidad cultural. Así, en un intento de volver a encontrarse en la identidad cultural, el negro empieza desde su identidad humana. Es también para Guillén, quizás, un intento de encontrar su identidad cultural en su ascendencia negra. De ahí, el poema “El apellido” está repleto de muchas preguntas que indican una confusión mental debido a un lavado de cerebro, con respecto a su identidad verdadera. Y entonces, Guillén intentará navegar las aguas ancestrales para regresar a donde sus antepasados negros han embarcado su viaje desde sus hogares ancestrales para congregarse a una tierra extranjera. Para navegar, Guillén aprovecha los sitios geográficos asociados con los paisajes húmedos y trópicos africanos. Por supuesto, es una tarea ardua que acaba con las preguntas no resueltas. Todavía, el poeta no falla en notar la importancia de su nombre ancestral puesto que declara con orgullo que:

Mirad mi escudo: tiene un baobab,

tiene un rinoceronte y una lanza.

Yo soy también el nieto,

biznieto,

tataranieto de un esclavo.

El poeta acepta su pasado ancestral de ser descendiente de un esclavo y se queda leal a eso en una declaración orgullosa de su identidad. Para Guillén, esto podría constituir la esencia de la *cubanía*. Que el negro no debería aislarse de su pasado ancestral sino de su pasado trágico de ser un esclavo para disfrutar su libertad. Así, este poema se vuelve un poema espiritual ya que se acerca a la *cubanía* tal que la identidad humana nunca debería estar perdida aunque una parte de su identidad cultural esté perdida.

A través de una yuxtaposición de las condiciones buenas y malas de la isla, Guillén, en “West Indies Ltd.1” señala las carencias existentes en el sistema económico, donde el negro, en particular, se encuentra haciéndoles la pelota a los ricos para sobrevivir. Entonces, Guillén empieza la yuxtaposición por decir:

Este es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.

En este poema, se atestigua que Guillén es dueño de transformar las palabras en conceptos emotivos que pueden suscitar la reacción correspondiente. Es reminiscente del poema “Caña” donde, con las palabras muy sencillas, Guillén vuelve a sangrar la herida de los víctimas de la esclavitud cuando el poeta recuerda a los negros de los tiempos duros que han sobrevivido.

Aquí, “**oscuro**” se yuxtapone a “**sonriente**”. Es una yuxtaposición de la oscuridad y el brillo, o es decir del pesimismo y optimismo en un sistema político encabezado por los “**conservadores**” y los “**liberales**” cuyos mandatos siguen enriqueciendo al “**ganadero**” y “**azucarero**”. No obstante, los mandatos llegan a empobrecer la fuerza obrera que trabaja en los cañaverales y los ranchos para alimentar las industrias norteamericanas. Tal vez, esta yuxtaposición señale la actitud de doble filo de los poderes imperialistas (conservadores y liberales), como hacen, al parecer, las promesas buenas pero en el fondo las supuestas intenciones buenas son sus propios intereses venenosos. Al final de todo, ellos siempre ganan al peligro de sus benefactores. Es contra este tipo de sistema que luego, la revolución de 1959, encabezada por Fidel Castro, luchará para ganar. Finalmente la revolución otorgará al negro Juan sin Nada nuevos caminos de optimismo en el sistema nuevo. La muerte de este sistema venenoso es lo que el lector atestigua en “Sensemayá”, y la vida nueva del negro se ilumina en el poema “Tengo”.

1.9. “Tengo”

El poema “Tengo”, trata el día cuando el negro encuentre su identidad humana. El poema es apto para concluir bien la idea que apoya la *cubanía* que el negro debe darse cuenta de su identidad humana para empezar a vivir en consecuencia. Por consiguiente, en el poema “Tengo” (del libro *Tengo*, 1964), ya el negro, Juan sin Nada, disfruta su libertad empezando a visitar los lugares, donde, anteriormente no podía ir por ser negro. Y a veces le parece increíble que puede caminar por la calle vagamente sin tener miedo de que la guardia lo agarre para encarcelarlo. Esta libertad, amén al triunfo de la revolución de 1959 dirigido por

Fidel Castro y sus compadres, ha traído los derechos humanos iguales al negro. Y entonces, Juan sin Nada aprovecha su libertad para aprender a leer y escribir. Luego busca su propio trabajo para ganar su propio dinero. Guillén, en cambio, trata esta nueva realidad con tranquilidad y ligereza. Ahora, la lengua es suave, dulce y llena de esperanza. Lo tremendista está ausente. Crea un mundo de belleza apacible donde crecen las flores altas y los jardines coloridos de los pájaros y las mariposas. Y esta vez, se ve que la naturaleza se une con el pueblo para celebrar y no para atormentarlo. Y es posible determinar el contento y el alivio de Guillén por la lengua refinada del poema, la dicción y el esfuerzo de armonizar las sílabas para realizar cierta musicalidad que acompaña la euforia. Y Guillén, como el conductor de una orquesta, va a guiar la música a un fin espectacular. Para realizar esto, emplea unos fenómenos métricos como la diéresis¹⁵, la sinéresis¹⁶ y la sinalefa¹⁷ de una manera que hay momentos cuando la música sube y baja como el movimiento de las olas

¹⁵ Diéresis es el fenómeno métrico que consiste en separar dos vocales que forman diptongo (a, e, o + i, u) para que den lugar a dos sílabas métricas: C[u/a]ndo¹, J[u/a]n³, v[u/e]lvo⁴

¹⁶ Sinéresis es cuando dos vocales fuertes, a, e, o, van juntas, contamos dos sílabas, pero en virtud de esta licencia poética se unen para formar un diptongo y contamos una sola sílaba: veo²

¹⁷ Sinalefa es cuando una palabra termina en vocal o vocales, y la siguiente comienza con una vocal o vocales, se cuentan, junto con las consonantes con las que forman sílaba, como una sola sílaba: d[e i]r⁵, campesin[o, o]brero⁶, [a u]n⁷, n[o e]n⁸, dic[e e]n⁹

para llegar a su crescendo. Los ejemplos de esta composición se descubren en los versos siguientes:

Cuando¹ me veo² y toco,

1 2 3 4 5 6 7 8

yo, Juan³ sin Nada no más ayer,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

y hoy Juan con Todo,

1 2 3 4 5 6 7

y hoy con todo,

1 2 3 4 5

vuelvo⁴ los ojos, miro,

1 2 3 4 5 6 7 8

me veo y toco

1 2 3 4 5

y me pregunto cómo ha podido ser.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

...

Tengo, vamos a ver,

1 2 3 4 5 6

tengo, el gusto de ir⁵

1 2 3 4 5 6

yo, campesino, obrero⁶, gente simple,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

tengo el gusto de ir

1 2 3 4 5

(es un ejemplo)

1 2 3 4 5

a un⁷ banco y hablar con el administrador,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

no en⁸ inglés,

1 2 3

no en señor,

1 2 3

sino decirle compañero como se dice en⁹ español.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

De ahí, basta decir que el viaje embarcado por Guillén ha llegado a ser muy provechoso. Pues ahora, ni Juan con Nada, ni Sabás ni Juan el Barbero debe sentir vergüenza por su estado social o económico. Porque, hoy, tiene el respeto de la sociedad, trabaja, tiene dinero en el bolsillo, puede comer, puede comprar abrigo para cubrirse del frío y beber el café cuando tenga frío. Cosas tan sencillas que parecen frívolas, pero, muy significativas y representativas de un pasado, presente y futuro del negro en la nueva época de Cuba. Así, les tocan a los negros seguir los pasos de Juan con Todo, por ejemplo, para volver a encontrar su identidad humana.

En resumen, este capítulo ha revisado el viaje histórico del negro a la luz de la *cubanía*. Con este respecto, los temas principales de importancia socio-cultural que afectan el negro han sido expuestos. Tales temas han sido cuidadosamente

trabados en la poesía de Nicolás Guillén para atraer al negro a una conciencia de su identidad humana, antes que nada, en la formación de la *cubanía*. Así, el negro puede tomar control propio de su identidad para poder reivindicar mejor su importancia socio-cultural en el paisaje cultural de Cuba.

A la fase conclusiva del viaje histórico del negro, el capítulo acaba con una composición estética de la obra de Guillén que captura el momento cuando el negro, (simbolizado por la figura de Juan sin Nada) toma control de su identidad para mejorar su vida. Entonces, en pocas palabras, el foco de este capítulo ha sido explorar la identidad humana del negro que claramente no se puede alejar de su identidad cultural. Es su identidad cultural que le garantiza un lugar igual en el entorno cultural de la sociedad cubana. Pero, como está dicho repetidas veces, para que el negro pueda finalmente comprender el significado de su identidad cultural, debe, en primer lugar, ponerse en contacto con su identidad humana. Esta es la destinación final del viaje de Guillén mientras guía al negro hacia tal momento de conciencia, donde el negro pueda tomar control de su vida y empezar a vivir como un ser humano con derechos legítimos y no como uno todavía encarcelado en los tiempos pasados de la esclavitud.

CAPÍTULO DOS

LA RELIGIÓN

2.1. La religión “diabólica” de los negros africanos: los pensamientos eurocéntricos de la religión tradicional africana

Por años, la interpretación europea emplea las palabras como “pagano”, “diabólico” y “brujería” para describir la religión tradicional africana. Una acción que se debe a una lectura eurocéntrica de los textos que abordan la religión. Quizás para el blanco que no entiende los caminos tradicionales del africano, puede considerar la forma de adoración de éste como diabólica. Sin embargo, si se presta bastante atención a los antiguos caminos del culto tradicional, se entenderá que el hombre tradicional sólo procura acercarse a su creador divino por los medios de la naturaleza a su disposición. Por lo tanto, es en vista de este acercamiento de caracterizar la religión tradicional africana como una práctica cultural diabólica que el estudio lo encuentra apropiado volver a revisar algunas teorías que analizan la religión de la perspectiva europea. Luego, lo que se propone hacer más es pretender a estudiar la religión tradicional africana estéticamente de una perspectiva afrocéntrica. Así, en este capítulo, el objetivo de revisar esta percepción europea de la religión africana como pagana y estudiarla desde una perspectiva afrocéntrica es para que se entienda que es el camino religioso por el cual el africano tradicional adora a su creador divino. Y como en el caso del afrocubano, no se aparta de este camino religioso incluso cuando él se encuentra en un entorno diferente. Más bien, a través de esta supuesta religión diabólica, el afrocubano ha contribuido enormemente a la cultura de Cuba.

Wolbert Smidt, en el libro *European Traditions in the Study of Religion in Africa*¹⁸, echa una mirada segunda a la religión tradicional africana de donde revisa los pensamientos de Immanuel Kant sobre la religión. En su capítulo, que contribuye al libro, “Fetishists and Magicians– The Description of African Religions by Immanuel Kant” Smidt observa que Kant describe la religión africana como “the ‘fetishist’ religions of black Africans” (110). En un sentido, Kant considera a los africanos y su religión como paganos, sin ninguna fe en Dios. Como Smidt explica, Kant observa que la religión africana es una religión en que no se venera a Dios, sino a una deidad falsa o a un ídolo. Por eso, lo divino se encuentra en la pluma, el caracol, las conchas, los cuernos y en otros objetos que están consagrados para la religión.

Por su parte, Robert Debusmann y Frieder Ludwig, también sobre el mismo tema de la religión africana, comentan un escrito de Samuel Brun acerca de lo referido. En su crítica, Debusmann y Ludwig observan que Brun, cirujano de la Suiza que ha vivido ocho años de su vida en lugares diferentes de África occidental incluyendo el antiguo Costa de Oro, describe a los africanos como una gente que cree en el diablo y cumplen todo lo que le prometen a ese diablo. Y según Brun, es al diablo que los africanos muestran la lealtad y a quien ofrecen sacrificios humanos en su honor.

¹⁸ Según los autores del libro, Frieder Ludwig y Afe Adogame, los capítulos de este libro son el resultado de una conferencia internacional interdisciplinaria que ha tenido lugar de 4 a 7 de octubre de 2001 al Centro de Conferencia de la Universidad de Bayreuth en Schloss Thurman, en Alemania. Cuarenta y cuatro eruditos e investigadores desde Europa, África y Norteamérica han asistido a la conferencia. Ellos expresan perspectivas distintas acerca de las percepciones europeas de las religiones de África.

De nuevo, Debusmann y Ludwig estudian la observación que Wilhelm Johann Müller hace de las costumbres de la gente del pueblo de Fetu del antiguo Costa de Oro¹⁹. En su observación, el alemán, Müller describe a la gente como “blinded, corrupted, foolish people of Fetu”, quien en su juicio rinde culto al diablo voluntariamente. Otro autor alemán Michael Hemmersam, cuyo trabajo Debusmann y Ludwig investigan dice de los adeptos de la religión africana que adoran al diablo para los beneficios de la protección y la riqueza.

En breve, según estos críticos, la religión tradicional africana es pagana, diabólica y sus discípulos no tienen un sentido de lo divino y por eso no creen en Dios.

Basado en estas observaciones, el presente estudio busca interrogar estas teorías. Para empezar, es necesario apuntar que Guillén hace las referencias a la religión y sus creencias en los mitos africanos y rituales en los poemas “Balada del güije” y Sensemayá. Es un punto que vale la pena anotar porque significa que Guillén reconoce el valor de la religión tradicional a los africanos como una religión que les une en una relación con Dios y con sus creencias ancestrales. Así, se descubrirá que la religión tradicional africana es una religión cuyos discípulos creen en Dios y no son paganos.

Entonces, este capítulo habla de la religión tradicional africana que abarca sus rituales, creencias y mitos fundamentales que llevan una significancia sustancial a la religión. También, abarca el sacerdocio y su importancia en una comunidad tradicional. Luego, se echa una mirada a la santería, una religión sincrética practicada

¹⁹ Actualmente llamado Ghana, este país se ubica en África occidental.

en Cuba hoy, que tiene raíces en una religión tradicional africana, el vudú. En este tema, se examinan sus orígenes, su interés en el uso de la medicina tradicional para varios propósitos y razones y algunas sociedades de la santería que son todavía activas entre ciertas comunidades caribeñas. Se busca, al indagar estos temas, aclarar la noción equivocada que envuelve la religión tradicional africana. Entonces, al final, la pregunta que se debe hacer es acaso, si la religión fuera diabólico, ¿se hubieran admitido, las prácticas religiosas de la religión en el culto católico? Y se responde que una vez que las prácticas religiosas de la religión están admitidas, quiere decir que la religión es una que basa su fe en Dios.

Por fin, el capítulo estudia el poema “Balada del güije” y “Sensemayá” para examinar los vestigios de la religión tradicional africana (en adelante RTA) a que Guillén hace referencia. Se espera que al final del capítulo se aprecie y reconozca mucho más el ingenio de parte de Guillén en componer una poesía en que las piezas de un patrimonio religioso africano se combinan con imagen buena, metáforas gráficas, las jitanjáforas, detalles tremendistas e hipérbole útil entre otros recursos estilísticos.

2.2. Creencias, rituales y mitos africanos fundamentales de la religión tradicional africana: las reflexiones sobre creencias, rituales y mitos en la poesía de Guillén

La tercera edición del diccionario Webster de 1986 define la religión en las palabras siguientes como:

the personal commitment to and serving God or a god with worshipful devotion; conduct in accord with divine command especially as found in accepted sacred writings or declared by authoritative teachers; a way of life recognized as incumbent on true believers, and typically the relating of oneself to an organized study of believers.

Aunque lo citado es muy fácil de entender merece la pena observar algunos puntos según la definición. En primer lugar, se observa que la religión es un acto individual, pero, una vez que uno decide seguir una religión alguna se le exige a él que lo haga con mucha devoción y dedicación a su Dios o su dios. En segundo lugar, se le exige a un prosélito de cualquier religión que acepte y respete las normas y reglamentos de lo referido una vez que esa persona se considera parte de la comunidad religiosa a que pertenezca. En tercer lugar, un seguidor de una religión alguna está obligado a vivir de una manera en que se puede reconocerle como miembro de su comunidad religiosa. Por eso, como los católicos, por ejemplo, llevan el rosario para demostrar su fe y también para ser reconocidos como católicos, de la misma manera a los seguidores de la RTA se les permite llevar amuletos para razones buenas. Para ejemplificar este punto de llevar alguna parafernalia como acto demostrativos de la fe, se recuerda que la mujer en el poema “Balada del güije”, le asegura al niño, que su collar (el amuleto del chico que él lleva) le protege del *güije*. Entonces, este ejemplo enraíza el punto que, llevar los amuletos como modo de protección, se considera (de parte de la creencia de los seguidores) como una acción religiosa, que reconoce el poder de los dioses para proteger a sus seguidores de cualquier peligro. Y también, es una manera de parte de los devotos de mostrar la devoción a su Dios.

En África del oeste, el africano nace en un ambiente religioso y por eso, de manera natural, aprende las normas asociadas con la religión conocida. Y Kofi Asare Opoku, en su libro, *West African Traditional Religion*, da peso a esta información cuando responde que:

Religion rounds up the totality of African culture. Normally, a person does not need any special instruction in religion. He picks it up as he grows and begins to participate in the communal rituals and ceremonies. It is only priests, chiefs or leaders of religious associations who require special instructions. And, although a particular society may recognize the need for leaders who have either, special powers or training, or both, to officiate on some important religious occasions, one finds that generally in Africa, religious leadership is diffused or widely spread (11).

Juzgando por su afirmación, resulta obvio que Opoku comprende el punto hecho anteriormente que el africano nace y crece en un ambiente religioso en que es fácil observar y aprender todo lo que sea necesario de su religión. Y con lo que aprende, puede participar en las rituales y ceremonias de su comunidad. También, es obvio que Opoku llama atención al hecho de que los sacerdotes que son figuras importantes en la comunidad religiosa africana, necesitan alguna forma de formación para asumir sus puestos como líderes espirituales de su comunidad tradicional. Entonces, es posible decir que en el poema “Sensemayá”, donde Guillén vuelve a visitar un ritual africano, el grupo de hombres que mata la culebra está dirigido por un líder tradicional. Esta conclusión es guiada por la suposición que son los sacerdotes que

siempre ayudan a la comunidad para luchar contra un espíritu malo. Y la culebra en este caso representa un espíritu maléfico. Opoku continúa que:

as further evidence of religion forming the totality of African culture, we find that the social bonds which unite African families together are usually also identical with religious ties, and the family becomes not only a social unit but also a cultic one (11).

Tal vez, lo que Opoku afirma es que la religión penetra hasta las familias africanas tal que la función de la familia trasciende un acto social al punto que la familia se evalúa en términos de su posición religiosa también. Esto, por lo tanto requiere que el comportamiento de la familia conforme a las reglas de su religión.

En suma, Opoku declara que la religión es una parte integral de la vida del africano. O sea, la religión es el núcleo de la vida diaria del pueblo africano, sea cuando uno come, discute, estudia, cultiva o pesca. De mismo modo, como luego se observa en el capítulo 4, que trata la lengua africana, la música (compuesta del ritmo) también ocupa un foco importante en la vida diaria del africano. Entonces, cuando la religión ocupa cada esfera importante de la existencia humana del africano, significa que practicar la religión no es difícil ni siquiera requiere una iniciación específica alguna, salvo en casos distintivos como lo del sacerdote cuando se le somete a una iniciación estricta²⁰. Y se nota también que la religión sirve como una herramienta de comunicación que ataja de modo social a la gente de una comunidad dada.

²⁰ Se respeta mucho el sacerdocio en las sociedades de África occidental. Antes de que uno se convierta en sacerdote, obedece a la “llamada” de una deidad individual. Para saber que uno está confirmado para el puesto, un espíritu dado lo posee. Para la

En los siglos atrás, antes de descubrir la costa del oeste de África, el africano todavía practica su fe basado en la existencia de un ser supremo (Dios). Lo practica por los rituales africanos, los tótems y los talismanes entre otros objetos espirituales con que venera a su Dios. Pero, muchas veces los misioneros europeos han considerado la religión africana como pagana y fetiche cuando lo que estos objetos espirituales posiblemente evocan es el ambiente onírico para las divinidades.

Lo que el europeo describe como “pagano”²¹ o “fetiche”²², en algunos casos, y refiriéndose al sacerdocio como “fetiche”, trasciende mera palabras que al final de todo no expresan nada más que una opinión eurocéntrica señalando cierto grado de ignorancia. De nuevo, citando a Kofi Asare Opoku, de su libro *West African Traditional Religion*, se observa que el africano ya es religioso con mucho conocimiento de Dios o de un poder que ha creado el universo:

formación, el sacerdote aprende los deberes del sacerdocio como leyes, tabús, bailes, costumbres, tradiciones e historia de la sociedad y también adquiere el conocimiento de las medicinas tradicionales. Véase *West African Traditional Religion* de Kofi Asare Opoku

²¹ En su libro *West African Traditional Religion*, Opoku explica que el vocablo “pagano”, anteriormente, se refiere a una persona que no es ni judío, cristiano o musulmán. Sin embargo, ha llegado a adquirir una connotación peyorativa, especialmente cuando se habla de la religión africana porque se cree que el africano que sigue la RTA, es uno sin religión. Pero, según él, esto es todo lo contrario porque el africano tiene su religión. Por eso, para seguir describiéndolo en estos términos es para privar al africano su patrimonio religioso.

²² También, Opoku explica que la palabra “Fetishism” es de la voz portuguesa, “fético”, que originalmente se refiere a las obras de arte y otros objetos religiosos como talismanes, amuletos y mascotas que los portugueses observan a los africanos utilizarlos en las actividades religiosas. Pero, luego, se usa la palabra como sinónimo de las religiones africanas. Así, la RTA significa una religión que se centra en la magia y los hechizos.

A close observation of Africa and its societies will reveal that religion is at the root of African culture and is the determining principle of African life. It is no exaggeration, therefore, to say that in traditional Africa, religion is life and life, religion. Africans are engaged in religion in whatever they do—whether it be farming, fishing or hunting; or simply eating, drinking or travelling. Religion gives meaning and significance to their lives, both in this world and the next. It is hence not an abstraction but a part of reality and everyday life. In other words, as professor Idowu has so aptly put it, Africans are “a people who in all things are religious” (1).

Quizás, el mensaje que se transmite en lo citado arriba es que el africano tradicional no busca una religión ni sus equivalencias para definir su cultura porque la religión ya es parte integral de su vida. El africano tradicional ya tiene una cultura en que se encuentra su religión como un núcleo de vivir. O sea, se puede afirmar que la religión es lo que el africano es y quién es y por eso, no debe ir más allá de su terreno cultural para buscar una religión que pueda seguir porque la religión ya está con él. Ni tampoco, se aleja de lo que ha sido enseñado por sus antepasados toda su vida (cual es aceptar siempre como auténtico una religión que le empodera enfrentarse a todas sus actividades diarias) para empezar a practicar una que en primer lugar, pone en duda su fe en su dios. El africano tradicional y su religión son inseparables. Y por eso, la pregunta que se debe hacer es la siguiente ¿qué derecho moral, ético y religioso tiene la religión del europeo para sentirse superior sobre el africano nativo y su religión, cuando el primero ya ha demostrado una intolerancia hacia la religión africana?

Las páginas siguientes tratan principalmente de las creencias fundamentales, los rituales y los mitos²³ que caracterizan la religión tradicional de la sociedad africana del oeste.

Para empezar, en África del oeste, se cree en Dios como un ser supremo que ha creado el universo y para demostrar el respeto y la veneración, los africanos le atribuyen a Dios varios nombres excepcionales que claramente expresan su poder. Por ejemplo, en Nigeria se le atribuye a Dios varios nombres con significados que conscientemente evocan su soberanía. Abajo, se suministra varios de estos nombres en el idioma nigeriano desde el libro *West African Traditional Religion* ya que una gran porción de los esclavos de Cuba es de Nigeria:

Idiomas Nigerianos	Nombre Atribuido	Significado
Ibo	i. Chineke	Creador
	ii. Onye kelu enu kee ani	Creador de los cielos y la tierra
Yoruba	i. Olodumare	Todopoderoso, Supremo
	ii. Olorun Alanu	Dios misericordioso

Que se atribuyan estos títulos a Dios, muestra que los seguidores de la RTA no pecan de ignorancia que Dios existe y por eso ellos procuran alcanzarle por medios de

²³ En su artículo, “From Hierography to Ethnography and Back: Lydia Cabrera’s Text and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions” Dianteill Erwan y Swearingen Martha proveen *patakí*, como el sinónimo de mitos.

piedad que son curiosos al que no comprende cómo funcionan estas costumbres de veneración.

Luego, se cree en los dioses inferiores que según la fe están creados por Dios. Y si están creados por Dios, es posible pensar en la posibilidad que tengan las cualidades de Dios. Y como Opoku apunta, su inferioridad se queda en el límite de poder que tienen y se les ve como los espíritus que viven en las rocas, los árboles, los ríos y el mar entre otros objetos en el ambiente. Por eso, si se observa que el sacerdote o un seguidor de la RTA venera un árbol o una roca no se debe presumir que esa adora el objeto sino el espíritu que vive en el árbol o roca. Esta forma de veneración que le es natural al africano tradicional, suele quedarse fuera de la comprensión del oeste. Barent Ericksz afirma en *European Traditions in the Study of Religion in Africa* que “some of them worship the sun and the moon, others certain trees, or the earth, because they enjoy food from it” (77). Pero, se opina que eso no es el caso, porque es su fe que les impulsa a venerar a los espíritus que ellos creen que viven en estos objetos ambientales.

Y cabe decir que un espíritu puede ser varón o hembra y bueno o malo, y como se le atribuye a Dios varios nombres, también se les dan nombres a los espíritus según su función y donde viven en el ambiente. Bajo la categorización general de llamarse dioses, estos espíritus son *orisha* y *alusi ndimmuo* en Nigeria (en los idiomas Yoruba e Ibo respectivamente) y *vodu* o *vudú* en Benín (en el idioma Fon). Por ejemplo, *Olokun* y *Shango* (de Nigeria) son espíritus del mar y relámpago respectivamente.

En vista de toda la información examinada de la religión africana, también es importante notar que los africanos siempre creen en la existencia de los espíritus malignos como conforme a su fe religiosa. Así, el *güije* en el poema “Balada del güije” que aparece de noche para aterrorizar a la gente y molestar la noche es un ejemplo del espíritu malo. Y el *Changó* opuesto al *güije*, es el espíritu bueno que aparece en el mismo poema que salva al chico. Estas distinciones enfatizan el punto que los africanos creen en la existencia de los espíritus malos y buenos que o ayudan a los devotos o atormentan a los mismísimos devotos.

También, la religión africana se caracteriza por los rituales. En su libro, *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study*, Victor Lamptey opina que “it is certain, however, that rituals are inseparable bedfellows of religion and myth...” (97). Esta declaración significa que los rituales siempre se consideran elementos cruciales en la religión africana que contribuyen a la fe de los devotos de la religión. Y entonces, en “Sensemayá”, por ejemplo, en un aura surrealista lleno de muchas jitanjáforas y sonidos onomatopéyicos, se observa una exposición por el grupo de negros de un rito religioso para atrapar y matar una culebra. Es un ritual que está acompañado por un ritmo lúgubre, pero que resuena también con un ritual viejo que se practica y se observa como una costumbre de este grupo de hombres cuya ascendencia es posiblemente de África del oeste.

A esta coyuntura, es importante hablar un poco sobre el espíritu que se llama *Shango* o *Changó* como se encuentra en los mitos africanos. En los poemas “Balada del güije” y “La canción del bongó” Guillén menciona *Changó* que se vuelve necesario revisar el mito sobre *Changó*.

Como ya está indicado, este espíritu es de Nigeria y se le llama así porque se le adora como el espíritu del relámpago y del trueno. *Changó*, según la leyenda, es el cuarto rey de Oyo, que es una aldea del pueblo Yoruba. El mito histórico entero se cuenta en el libro *West African Traditional Religion* (1978) de Kofi Asare Opoku que básicamente habla de la vindicación de la reputación buena de *Changó* como un rey que ha aportado algo a la prosperidad de sus subordinados. Para resumir el relato, se cuenta un momento en la vida del rey *Changó* cuando pierde su reino, dos de sus tres esposas y algunos de sus amigos. Entonces, *Changó*, que encuentra la vida insoportable, decide suicidarse ahorcándose a un árbol. Desafortunadamente, su acción está descubierta por sus enemigos, que burlan del rey fallecido porque se ha suicidado. Entonces, para preservar su reputación buena, sus amigos trazan un plan para conseguir una poción mágica que causa relámpagos y truenos que destruyen las propiedades de los habitantes con mucha frecuencia. Estos eventos causan mucho pánico entre los habitantes y los pueblos vecinos. Cuando estos acontecimientos se vuelven insoportables, los amigos les explican a los habitantes que es *Changó* que causa estos desastres porque sus enemigos dicen que se ha suicidado cuando no lo es sino está en los cielos. Entonces, los amigos les aconsejan a los habitantes que ofrezcan sacrificios de forma de gallinas, vacas, oveja, nueces de cola para apaciguar a *Changó* que ahora es una deidad. Son sacrificios que luego se vuelven la norma durante las celebraciones en honor de *Changó*. Entonces, como resulta, el plan funciona bien como previsto y el rey, *Changó*, está restaurado al estado de una deidad.²⁴

²⁴ El mito original se relata en el libro *West African Traditional Religion* de Kofi

Este mito, aunque es procedente de África es algo similar a la canonización de los santos según la fe católica. Ángel Augier siempre mantiene en su libro, *Nicolás Guillén, estudio biográfico-crítico*, que *Changó* es “santo de la teogonía africana que en la devoción popular se identifica con la católica Santa Bárbara (156).” Aquí, se opina que este punto hecho por Augier pone hincapié a la naturaleza sincrética de la religión tradicional africana puesto que la celebración de *Changó* en un ambiente diferente bajo normas religiosas diferentes va a requerir cierta modificación cultural para asegurar su sobrevivencia. Y como se debería comprender, las creencias, los rituales y los mitos presentes en la religión africana fortalecen la fe de los devotos en su Dios, sus dioses y los espíritus de los antepasados que componen la religión tradicional africana.

2.3. El culto de la santería: una mirada sincrética a una religión tradicional africana vieja

El vudú o vodun es un ejemplo de la RTA transportada a las Antillas y a las Américas, por los esclavos desde el antiguo Dahomey, (que incluye el presente Togo, Benín y Nigeria). Se convirtió en el culto principal africano de Haití, de Trinidad, de Cuba (Santería), de Brasil (Candomblé) y del sur de los Estados Unidos. Según una sacerdotisa beninesa, Na Danon, “the word ‘Voodoo’ means both the religion and the spiritual forces within natural phenomena such as water, fire, earth and air”²⁵. De esta definición se comprende que el vudú, como una religión, es inseparable de los

Asare Opoku.

²⁵ James Copnall, el entrevistador, documenta el significado de vudú en una entrevista entre él y la sacerdotisa beninesa para una emisión de la Compañía Británica de Radiodifusión (BBC). <“Voodoo.” bbc.co.uk. British Broadcasting Corporation>.

elementos de la naturaleza como el agua, el fuego y el aire y las obras del arte. Por esta razón, en el poema “Balada del güije”, es muy significativo el momento cuando Changó llega a salvar al niño, porque es una imagen que enfatiza la importancia del agua en el vudú como objeto que puede causar la salvación de un ser humano. Además, se fortalece la relevancia de la naturaleza en el vudú como Guillén hace mención de ésta en el mismísimo poema mediante otros objetos de la naturaleza. En el poema “Balada del güije”, esta relevancia se patentiza en los objetos cosmológicos como “**la luna**” y “**los astros**” que se leen en la narración de los eventos horrendos de la noche pasado en el poema. Es apto que la luna y los astros se fijen en la narración del poema. Por supuesto, tiene sus implicaciones. Es interesante notar que a la luna se le ha dado las cualidades de una mujer de una manera u otra. Esta personificación no se debe ver como una cosa extraña puesto que entre las creencias africanas religiosas, se compara a Dios muchas veces con una mujer o madre. Esto es así, porque se ven las cualidades femeninas en un Dios que cuida a sus creaciones con toda la intuición, la sutileza y la psique asociadas con la feminidad. Y entonces, en la narración se atestigua que la luna es muy plena y muy brillante como se describe en los adjetivos encendidos como “**una luna de incendio**”. En esta escena nocturna, lo que se puede decir caerá dentro de la cercanía de una relación personal que existe entre Dios y la comunidad africana. Guillén también llama la atención sobre el “**rio**”, los animales (“**cocodrilo**” y “**tortuga**”), “**perlas**” y “**enanos**” porque todos estos objetos que Guillén menciona en el poema se encuentran en la naturaleza. Y en “Sensemayá”, aunque es la culebra que pertenece a la naturaleza, en este caso se la reconoce en la categoría de las fuerzas espirituales de que la sacerdotisa

beninesa habla que se hallan en el vudú y por eso guarda semejanza con el “güije” que es una fuerza espiritual mala.

En el artículo, “Icons of the Mind: Yoruba Herbalism Arts in Atlantic Perspective” el autor, Robert Farris Thompson habla de las obras del arte que usan ventriloquia, manejo de marionetas, emblemas con cuentas y procesiones, alabanzas, cuentos de mito, tocar instrumentos musicales tradicionales africanos. Y como Thompson continúa en su exposición, estas piezas del arte se usan en el culto del dios de Yoruba quien está a cargo de curar las enfermedades y para asegurar el bienestar del espíritu y el cuerpo. Es una tradición muy vieja de la antigua ciudad de Yoruba, como revela Thompson. Y será adecuado decir que en “Sensemayá”, Guillén representa el tambor en el ritual que libra el pueblo del enemigo que es la culebra. Así, se ve que las obras del arte pueden traer la cordura a la gente de la comunidad tradicional africana y también se anota que en los rituales, el ritmo y la música son adecuados para aumentar el ambiente místico.

Luego, Thompson menciona Osanyin Elewe, que es el dios responsable para curar las enfermedades y se reconoce como el patrón de los abalorios. De lo que expone, es obvio que Thompson habla de las representaciones simbólicas expresadas por el uso de los abalorios que representan las hojas de los árboles que se usan para curar las enfermedades distintas que también dependen de su naturaleza. En esta información, Thompson documenta que “there are many leaves used in the preparation of medicine and some are green and some are white, others yellow, black, or red; the colors of these beads represent Osanyin’s leaves” (54). Y en “Balada del güije” aunque no se describe al fondo el collar del niño, es posible que

su amuleto sea de los abalorios. Así, se puede presumir que se llevan los amuletos no sólo para protegerse de los espíritus malignos sino también para prevenir alguna enfermedad u otra. Se cuenta en el artículo el mito de Osanyin para apoyar y establecer su divinidad por lo menos entre los Yorubas cuando se trata de curar las enfermedades por los métodos tradicionales. Por lo tanto, cabe decir que a través del mito, se arraiga el punto importantísimo que las habilidades divinas del sacerdote de comunicarse con los dioses se complementan con el conocimiento en curar las enfermedades de modo tradicional. Es también un recuerdo de que por muchos siglos se usan extensamente estas representaciones simbólicas como abalorios, manejo de marionetas y caracol en las rituales de adivinación de la santería. Todavía, se ve otro mito activo en la vida de los afrocubanos como lo de *Changó*, salvo que esta vez tiene que ver con la curación de enfermedades. Y como se entiende de la lectura de Thompson, así, significa que el sacerdote siempre ocupa el lugar del médico además de representar la sanción moral en la conciencia de la gente de la comunidad, en cuanto no abandona ni ignora las necesidades de la comunidad. Así, Thompson cuenta el mito empezando con una referencia a *El Monte* de Lydia Cabrera que ampliamente demuestra la relación íntima que las comunidades africanas llevan con la naturaleza:

A classic study of the Black verbal arts of Cuba, Lydia Cabrera's *El Monte* (The Forest), begins with a citation of the world of Osanyin: "There persists in the mind of the Cuban black, with astonishing tenacity, belief in the spiritual power of the forest." Because the forest is the source of the leaves which cure and which establish, in combination, the power to accomplish

future things—the power Yoruba term *ashe* (“command”) the woods come to be defined as possessed of a life of their own under the aegis of Osanyin. That life must be respected. Hence healers, come to this frondy universe to pick their herbs and roots, must acknowledge the privilege with sacrifice (53).

Observando el contenido del mito citado, cuatro puntos son claros. El primer punto tiene que ver con la fe todavía fuerte de los *lucumí* (nombre referido a los yorubas, nacidos en Cuba quienes continúan en la práctica del culto de la santería en Cuba) en el poder curativo de las hierbas. El segundo es que los *lucumí* consideran sólo a los sacerdotes como las autoridades cuando se habla del poder curativo de las hierbas y sus usos distintos. Y el tercero es que el africano vive en la naturaleza y sobrevive de la naturaleza. Mientras, el punto cuarto es que como los devotos viven y sobreviven de la naturaleza, sus sacrificios (gallinas, por ejemplo) se derivan de la naturaleza para hacer los sacrificios. Entonces, aquí se recalca el punto que por no comprender la manera en que el africano venera a su Dios y sus dioses, (porque el africano tradicional emplea estos objetos de ritual y la naturaleza para venerar), las teorías europeas categorizan la religión como pagana.

De todo lo que se viene explicando, es oportuno examinar la santería y su manifestación en las comunidades negras.

La santería es producto de la vieja religión tradicional africana, el vudú, y la veneración católica de los santos. Por lo tanto, la santería combina las prácticas religiosas africanas con algunas actividades religiosas de la cristiandad católica. Los negreros españoles, los franceses y los portugueses les han presentado a los esclavos africanos la cristiandad, y como medida para asegurar que sobreviva su cultura

tradicional africana, los esclavos camuflan la veneración de sus divinidades africanas con la de los santos católicos.

Los dioses de la santería se originan de África del oeste, específicamente de la cultura yoruba del sudoeste de Nigeria, como se aprende del mito de *Changó*. Los devotos de la santería creen que la mitología juega un papel importantísimo para entender la naturaleza simbólica de la celebración de su religión. Por ejemplo, entender los mitos de sus dioses ayuda en escoger los animales, la comida y los colores para los dioses y también las ceremonias y los días correspondientes y los bailes que honran a los dioses²⁶. Y entonces, después de examinar el vudú, su definición y en qué consiste, es lógico asumir que la santería también todavía ha mantenido las prácticas religiosas asociadas con el vudú.

En uno de los programas de la página de web de la Compañía Británica de Radiodifusión (BBC), que investiga la historia y el crecimiento de la santería en la sociedad cubana, se describe y reconoce el culto de la santería como un símbolo poderoso de la creatividad religiosa de la cultura afrocubana.

Pero, ¿qué se entiende por este símbolo poderoso que ha llegado a representar una creatividad religiosa de la cultura afrocubana? Y ¿cómo ha sido instituido y elevado este símbolo social y religiosa?

Según la pieza de BBC, la santería significa la veneración de los santos. Lo que hoy está reconocido como la santería está fechada a la llegada de los esclavos africanos de Nigeria y Benín a las islas caribeñas y a algunas partes de las Américas. A esa

²⁶ La información que se presenta en este apartado se documenta en la página web de *Cuban Information Archives*.

época, los esclavos continúan practicando su propia religión tradicional junto con la fe católica debido al tanteo de parte de sus dueños de las plantaciones para convertirlos a la religión católica. Sin embargo, estos esclavos, no sintiendo cómodos en la religión nueva, continúan reuniéndose para la satisfacción religiosa que su vieja religión les da a ellos. Estas reuniones conocidas como *cabildos*, están encabezadas por un líder espiritual, que se llama *babalawo*. Y el éxito que corresponde al encuentro de la religión nueva y la vieja es uno que da a luz al sincretismo. Pues, el principio del sincretismo religioso mantiene que cuando dos culturas se interactúan las ideas religiosas se intercambian, con la cultura dominante reinando sobre la otra menos fuerte en el intercambio²⁷.

La santería, también conocida como *la regla lucumí* o *la regla de osha* no es sólo típica a la región de Cuba sino a otros países en las Américas bajo distintos denominaciones. Por ejemplo lo que se reconoce en Cuba como santería es candomblé en Brasil. El candomblé como la santería, es una religión de las creencias tradicionales de Yoruba, Fon y Bantu. Las dos religiones creen en el mantenimiento de las relaciones entre los humanos y los espíritus llamados *orishas*. A través de los *orishas*, los seguidores veneran *Olodumare* (Dios). El sacrificio de los animales es crucial en estas religiones y también los rituales de bailar, tocar los tambores y comer con los espíritus que les ayudan a los seguidores a mantener estas relaciones. En la santería el sacerdocio tradicional compone los hombres y las mujeres. También incluye una iniciación hacia la ordenación como el sacerdote tradicional. La *babalorisha* (santero) o *iyalorisha* (santera) tiene el derecho exclusivo para llamar al

²⁷ La definición inglesa es del libro *Theology Bluebook*, la edición tercera de 1994, de Nicolas F. Gier de la Universidad de Idaho

orisha sea para saber el futuro o durante la iniciación de un nuevo miembro del culto de la santería. Y para llevar a cabo este acto espiritual, se necesitan objetos espirituales como la concha, el caracol, la nuez de palma y el coco que se emplean en los rituales que ayudan a evocar los espíritus. Y entonces, a través de los ojos de la santería y el candomblé de las Américas y el Caribe uno tiene una misma vista de la iniciación y ordenación del sacerdote tradicional en África del oeste. El sacerdote siempre intermedia entre los dioses inferiores, los espíritus de los antepasados y los prosélitos y lleva a cabo los rituales necesarios durante algunas ceremonias significantes como los festivales. Por ejemplo, en Nigeria, basado en la creencia que la vida continúa aun después de la muerte de los antepasados, se celebran los festivales como el festival de Changó. Esta creencia aun se vuelve más viva y evidente en el poema “Balada del güije”, cuando Changó viene para salvar al hijo. Porque una parte de la leyenda informa que Changó esta muerto pero como se cree, su espíritu está vivo todavía. Lo bueno de estas creencias ancestrales es que sirven como una sanción moral puesto que para ser celebrado como un antepasado requiere que lo referido haya vivido de manera honorable, durante su vida con los vivos.

Entonces, en un credo, la santería ofrece un canal religioso para que los *lucumís* puedan mantener contactos religiosos con el vudú de su tierra natal y además les ofrece también modos de continuar poniéndose en contactos con los espíritus de sus antepasados que han vivido con ellos en la misma condición trágica como los esclavos en algún momento. Por añadidura, la santería les da a los esclavos una gran satisfacción religiosa como todavía disfrutaban de las prácticas de su religión tradicional mientras respetan la fe de la cristiandad católica. Y es con firmeza que se

opina que la religión tradicional africana no es pagana aunque sea diferente de otras religiones porque sus devotos también se acercan a *olodumare*, su Dios, mediante las *orishas*, sus dioses. El problema, más bien, es la falta de entender esta religión y su manera de celebrarla.

2.4. Los puntos religiosos y la creatividad artística en “Balada del güije” y “Sensemayá”

El poema “Balada del güije” se ubica en el poemario *West Indies Ltd.* que se publica en 1934. Acerca de este poemario, Ángel Augier apunta que Guillén lo escribe para tratar el imperialismo. Esta afirmación es un hecho que no se puede ignorar porque los temas que figuran en el poemario abordan la dependencia económico-política de los países antillanos. Ahora bien, no se puede pasar por alto los rituales religiosos que dichos poemas representan. Por lo tanto, en este capítulo, se revisa el aspecto religioso que se localiza en los dos poemas “Balada del güije” y “Sensemayá” amén de su creatividad artística.

Es un hecho que en “Balada del güije” Guillén gráficamente describe el imperialismo en los detalles tremendistas para exponerlo y el peligro que representa al progreso económico, político y socio-cultural del país cubano. Y ¿cómo se puede identificar el imperialismo con la religión africana en el poema? Para empezar, Guillén transporta al lector a los tiempos místicos de origen africano. En este poema, Guillén emplea las imágenes de la naturaleza, los elementos sangrientos y las escenas de turbulencia. Este remonta al valor de la naturaleza a los africanos y las fuerzas espirituales malas que molestan la serenidad del pueblo y por eso, los seguidores

buscan maneras varias para protegerse de sus daños. En una metáfora, Guillén describe lo que pasa de noche cuando la tranquilidad ha cubierto la naturaleza y sus habitantes. En este caso, el imperialismo, es el *ñeque* y el *güije*. De noche, hechiza el río para buscar a sus víctimas con el fin de matarlos, comer los cadáveres y aliviar la sed con la sangre de sus víctimas. A veces, algunos de sus víctimas son los niños y aun lo notable es que éstos son los niños negritos. Esta imagen, entonces, da una distinción clara que el imperialismo es la superioridad de los blancos y el ejercicio de su poder sobre los negros oprimidos. Lo interesante es que Guillén no dice el mar sino el río. Es un simbolismo que revela la sutileza con que el imperialismo actúa, y la misma manera en que los espíritus malos buscan maneras sutiles para aterrorizar a sus víctimas, porque el río muchas veces, de naturaleza fluye más tranquilo y es menos agresivo. Así, como sugiere esta metáfora, es difícil sospechar las intenciones de los imperialistas y sin advertencia alguna, atacan a sus víctimas:

las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.
De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético...
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos,

sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros...
¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre
y que chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!

De hecho, un sentimiento abrumador de temor envuelva el cuerpo y el espíritu por la presencia perceptible de la muerte, que es exactamente lo que los espíritus malos causan. Y este sentimiento espantoso se patentiza en el poema con el uso del polisíndeton²⁸ y asíndeton²⁹ en los versos siguientes:

Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.
...
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...

²⁸ El polisíndeton es la repetición de conjunciones para dotar a la frase de mayor lentitud y solemnidad.

²⁹ El asíndeton consiste en la omisión de conjunciones para darle a la frase un sentido de rapidez.

Así que, estas figuras retóricas dan un sentido de la solemnidad y al mismo tiempo la anticipación de lo que ocurrirá después del encuentro entre *Changó* y el *güije*. Entonces, parece a una actividad ritual para el río, que cada noche debe aterrorizar al pueblo. Obviamente, la escena se infunde con una hipérbole que la hace bastante exagerada pero, es a través de tal cuadro exagerado que se ve lo feo y lo destructivo que es el *güije* (representativo de los espíritus malos) como atormenta a sus víctimas. Y el pueblo, en cambio, sabiendo bien el poder del río, proteja a sus niños con collares de poderes espirituales. El simbolismo empleado aquí del *ñeque* es de una leyenda africana en que se cree que la palabra “ñeque” se refiere al individuo que lleva en sí la desgracia y se la transmite a otro. Entre tanto, la palabra *güije* es un espíritu que vive en los ríos y aparece en forma de negrito desnudo. Una lectura del poema da un sentido escalofriante del malo que el *ñeque* o el *güije* puede causar a una persona.

Entonces, la madre con toda la fe que tiene en Changó, su dios, aconseja a su hijo que:

“¡Huye, que el coco te mata,
Huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja...”

Ahora, dado que una mujer también puede ocupar el puesto del sacerdocio, no será falso asumir que quizás la mujer sea sacerdotisa poderosa con mucho conocimiento en los rituales con que confronta a los espíritus malos. O tal vez que sea una mujer

que tenga mucho conocimiento en evocar un espíritu bueno como el *Changó*, recordando que el africano tradicional aprende muchas cosas religiosas creciendo en su comunidad tradicional. Entonces, dado que ella le recuerda al niño a ponerse el amuleto que le protege, es posible que la mujer tenga algún conocimiento de la medicina tradicional. Pero, como es parte del credo africano tradicional, llevar los amuletos como una forma de protección de los malos puede ser otra manera de reconocer el poder de los dioses inferiores en ofrecer la protección necesaria para una comunidad o individual. Esto se permite para que un individuo se defienda de los efectos malos de la brujería mala, por ejemplo. Pues, en África, se cree que la brujería se usa para causas buenas y malas pero como resulta, las malas son muy conocidas en las comunidades africanas. Es una realidad aceptada entre los analfabetos y los cultos.

El *coco*, *ñeque*, *güije* y *enanos*, todos simbolizan un peligro, un terror y una presencia constante de muerte. Los *enanos* que Guillén describe en los adjetivos de “**ombliigo enorme**” “**cortas piernas**”, “**torcidas**”, “**largas orejas**” y “**rectas**” son los espíritus malos, como se cree entre los africanos, que causan daño a sus víctimas a la más mínima provocación. Por lo tanto, en una descripción gráfica, Guillén narra cómo con su forma fea, el *enano* asusta al niño y aun le amenaza para chupar su sangre hasta que muera. Así, se narra el peligro al que el niño está enfrentándose:

Enanos de ombliigo enorme
pueblan las aguas inquietas
sus cortas piernas, torcidas,
sus largas orejas, rectas.

¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!

Pero, como Opoku explica, los *enanos* no son exactamente malos aunque tienen mucho poder para infligir daño a su víctima si se les pide. En su libro, se explica que estas criaturas que suelen vivir en los montes son muy famosos, entre la comunidad ghanesa, para su conocimiento en medicina de hierbas. Es de ellos que los sacerdotes adquieren su conocimiento en los poderes curativos y preventivos de las hierbas.

Esta es sólo una referencia superficial a una creencia profundamente arraigada en el contexto socio-cultural de África del oeste donde las causas de lo bueno y lo malo se atribuyen a las fuerzas sobrenaturales y a los espíritus malos y buenos.

La naturaleza que se fija en el poema es significativa. El hecho es que entre todos los mitos y las creencias que están abordados anteriormente, se cree que en los ríos viven espíritus malos y por eso, como manera de preservar la vida, se prohíbe que se vaya a las playas o los ríos para una razón u otra. Opoku alude a esto cuando expresa esta doctrina en la voz siguiente:

Almost all West African communities believe that there are deities inhabiting the waters, great and small. They are looked upon as beneficent deities who preside over the sea, rivers, lakes and lagoons, which are crucial to the life of the people. Hence these divinities are worshipped at shrines and have

specially appointed priests who perform elaborate rituals. Others are only invoked when protection is sought for those who have to cross waters or travel over them.

The god of the sea is one of the most important divinities in West African traditional religion and his influence extends beyond the coastline... Sacrifices are offered to him annually in order to ensure an abundant fish harvest as well as safe passage for the fishermen who venture out to sea (60).

Y entonces, por manera de razonar, el sacrificio es para combatir algún peligro proveniente de los espíritus malos, que en este caso se puede vincular al *ñeque* y al *güije*. Y tales sacrificios, los sacerdotes hacen con los animales como las gallinas y para propósitos puramente de sacrificio en honor de los dioses, como está requerido de las normas de la religión. Si estos sacrificios se ofrecen en honor de los dioses o para prevenir algún peligro, da un vistazo de los otros espíritus malos existentes como *eshu* de Yoruba que amenazan la vida de una comunidad tradicional dada.

Entonces, es conveniente que Guillén trabaje con palabras que claramente reproducen el poder malo de estas fuerzas místicas. Pero, Guillén no lo hace sólo con signos tremendistas sino lo realiza también con puntos de exclamación (!) y puntos suspensivos (...) que aumentan la tensión y la suspena relacionadas con la fuerza mala que sale del río para molestar la tranquilidad de la noche, atormentar a los habitantes y buscar a los niños para llenar el estómago. Y entonces, Guillén describe este espíritu malo como un río que:

De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio

con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.

...

con invisibles dedos,
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.

También, Guillén utiliza los adjetivos precisos como “**turbias aguas...hondas**”, “**ombbligo enorme**” y “**aguas inquietas**” que señalan la voracidad de estas fuerzas espirituales malas. Aparte de esto, los verbos muy activos como “**vaya**”, “**va**”, “**estrangula**”, “**pueblan**”, “**chupan**”, “**comen**”, “**cierran**”, “**huye**”, “**mata**”, “**salió**”, “**arrastrar**”, “**abrió**”, “**apago**”, “**arrancó**” y “**hizo**”, son muy visibles y crean la imagen que muestra la enormidad de lo que se atestigua, como una actividad que ocurre con mucha frecuencia. El estribillo, y los refranes que se encuentran en el poema van a aumentar la frustración y la angustia que se siente a la llegada de esta criatura despreciable. No obstante, en algunos casos Guillén trata de menguar la severidad del ambiente. Esto se ve en el uso de las palabras que pueden servir como las metáforas de paz. En este ejemplo, se notan tales conceptos como las “**perlas**” y “**blancos**”. También lo consigue con tiempos en el pasado como se puede ver en los vocablos de “**salió**”, “**abrió**”, “**apagó**” y “**arrancó**”. Estas palabras por lo menos, expresan un hecho que ha pasado y en este respecto, no siendo una acción continua, mengua el dolor, la aprehensión y el ensangrentamiento de la situación entera.

En el poema “Sensemayá”, los lectores se vuelven los espectadores que observan “un canto ritual para matar una culebra, que ya existía en el folklore negro

de Cuba y se conoce también en Haití como una de las formas del culto vodú...” (Lamprey 100). Como ya está indicado antes, la culebra representa un malo y para el peligro que también representa se hace necesario tratar de hipnotizar la culebra con un canto ritual para matarlo al final. Así, el poema empieza con un sonido profundo de la voz africana que abre el comienzo del ritual:

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

De observar, se ve que cada verso empieza y termina con puntos de exclamación (!) que tal vez representen la aprehensión que acompaña la tentativa de acercarse a la culebra en este ritual hipnótico. Y si se repite el mismo verso tres veces, es para producir el efecto místico que caracteriza un ritual. Este efecto místico se puede sentir a través de los alfabetos “**m**”, “**b**” e “**y**” porque al leer, los versos producen un sonido gutural que lanza la actuación del ritual.

Luego, se da una descripción de la culebra en la segunda estrofa con muchas repeticiones o anáforas de “**culebra**”, “**palo**”, “**con sus ojos de vidrio**”, “**se esconde**”, “**yerba**” y “**caminando**”. Esta repetición aumenta el mal agüero que rodea la culebra como una fuerza espiritual que al parecer es invencible:

La culebra tiene los ojos de vidrio;

la culebra viene y se enreda en un palo;

con sus ojos de vidrio, en un palo,

con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;

la culebra se esconde en la yerba;

caminando se esconde en la yerba,

caminando sin patas.

Y en la estrofa tercera, se repiten los versos de la estrofa primera que desembocan en un momento cuando es posible que los hombres hayan arrinconado y matado la culebra, en la estrofa cuarta. Mientras en las estrofas quinta y sexta, parece que han hecho daño a la culebra pero no está muerto todavía. Que no está muerto todavía, se demuestra en el sonido onomatopéyico que la palabra “Sensemayá” produce cuando se lo pronuncia:

Sensemayá, la culebra,

sensemayá.

Sensemayá, con sus ojos

sensemayá.

Sensemaya, con su lengua,

sensemayá

Sensemayá, con su boca,

sensemayá...

El sonido del “s”, en “**s-e-n-s-e-m-a-y-á**” y la cantidad de veces que se lo repite en los versos, deja con el lector el recuerdo y la imagen de una serpiente que silba. A este momento, la tensión amplía debido a la incertidumbre que envuelve la posibilidad de que la culebra esté viva todavía. Se llega a esta conclusión de que la culebra no está muerta completamente porque es posible que el sonido del “s” sea la culebra que silba todavía y quizás débilmente, porque está herida. Así, la duda y la tensión se señalan por los puntos suspensivos (...) en el verso último de la estrofa sexta como “sensemayá...” Pero, en la estrofa séptima se resuelve la duda porque se vuelve obvio que la culebra por fin está muerta. Y la reacción mixta del alivio y el júbilo que surgen de esta victoria, se indica por los puntos de exclamación (!) al principio y al fin del verso último de la estrofa séptima.

A manera de concluir este capítulo y para propósitos de opinar, al final, todas estas prohibiciones, normas y tabús apoyan un principio fundamental en la sociedad africana, el cual es el tema de la moralidad y el respeto para las creencias ancestrales. Los poemas “Balada del güije” amén de “Sensemayá” son poemas que se encuentran en el poemario *West Indies Ltd.*, atacando el imperialismo y sus daños. Pero, el aspecto individual sobre estos poemas es la representación poética con conceptos africanos de importancia religiosa, tal vez, no sólo para los africanos ni para los *lucumí*, sino para Guillén mismo. Al final, tal importancia se ve en la resistencia del vudú, los rituales, mitos, las creencias y de los sacerdotes y su importancia y los rituales que se llevan a cabo para la protección del pueblo contra las fuerzas malas. Y los mitos, las creencias y los rituales como se estudian son temas

importantes en la preserva, antes que nada, de la cultura africana, y hace posible que los afrocubanos se queden en contacto con la religión de su tierra natal. Es tal situación que hace posible que los afrocubanos y los negros de los antillanos continúen la observación de las prácticas del vudú en la celebración de la santería.

CAPÍTULO TRES

EL RITMO

3.1. Las expresiones lingüísticas como las representaciones culturales del ritmo africano

Con pocas palabras, Guillén es capaz de volver a visitar el pasado histórico del negro, revivir los mitos religiosos presentes en su cultura africana y los rituales que forman parte de su vida. Lo que el poeta Guillén llega a cumplir más con las expresiones lingüísticas es evocar la sensación rítmica en la costumbre africana.

En su artículo, “Relaciones Asociativas en Torno al ‘Canto Negro’, de Nicolás Guillén”, Ambrosio Rabanales habla del “poder evocador” de las palabras a través del cual una palabra puede tener su significado contextual y al mismo tiempo tener otro significado para el que lea el texto. Quizás, este otro significado pueda tratar de temas de importancia cultural tal como se exhibe en las jitanjáforas del poema “Canto negro”. Entonces, en discutir profundamente este “poder evocador” de las palabras, Rabanales empieza con el tema, “plano del contenido”, basando sus afirmaciones en el poema “Canto negro”. Para lo que se refiere al “plano del contenido”, Rabanales ubica el sustantivo “canto” con que él relaciona las palabras siguientes de “cantar, canción, melodía, tipos de melodía, bailar, baile, tipos de bailes, música y instrumentos musicales”(101). Luego, Rabanales coloca estos significados que la palabra “canto” evoca en las estrofas 3 y 1 del poema “Canto negro”:

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Luego, Rabanales identifica que el “negro” (usado ocho veces en el poema) sugiere, por ejemplo, sensibilidad musical, ritmo, mucho ritmo, carnaval, sincretismo religioso, hechicería, fetichismo, danzas rituales, esclavitud” (101). Son las representaciones culturales de esta índole que Rabanales coloca en el poema “Contribución” de Adalberto Ortiz:

África, África, África,
tierra grande, verde y sol
en largas filas de mástiles
esclavos negros mandó.

Luego, Rabanales destaca la palabra “congo” que “evoca de inmediato el África, el ‘continente negro’” y que “aparece dos veces en el poema, con minúscula por tratarse del gentilicio (congoleño)” (102):

Repica el congo solongo,

repica el negro bien negro;

congo solongo del Songo,

baila yambó sobre un pie.

Además, Rabanales añade otro “plano de la expresión” donde habla del poder de las palabras en expresar la africanidad que envuelva el poema “Canto negro”. Y para demostrar este punto, escoge el autor las expresiones jitanjafóricas de “yamba”,

“yambó”, “yambambó”, “yambambé”, “solongo”, “songo”, “mamatomba”, “serembe”, “serembó”, “cuserembá”, “acuememe”, “tamba”(103).

Esta teoría de Rabanales importa algo a este capítulo con respecto al ritmo riguroso que las canciones africanas evocan y el conjunto de la cultura africana en que estas canciones y bailes africanos se encuentran como parte de un patrimonio que han transportado desde África hasta las Antillas. Pero, también importa porque se estudiará dos de los poemas de Guillén mediante algunas expresiones lingüísticas (las jitanjáforas, por ejemplo) y la organización estructural que componen los poemas y por medio de que se hallará los aspectos de las costumbres del pueblo africano.

Entonces, en este capítulo 3, el objetivo es estudiar el ritmo africano en la poesía de Guillén. Esto, se llevará a cabo a través del estudio de los poemas “Canto negro” y “Sensemayá”. A través de los dos poemas se estudiarán los recursos estilísticos que crean adecuadamente el ritmo africano y subrayará la importancia del tambor en la creación del ritmo en la música africana.

3.2. El ritmo africano como medio de autoexpresión combativa entre la comunidad negra

En el poema “Canto negro”, Guillén visita las costumbres de los africanos por los ritmos del tambor lleno de movimientos corporales fuertes, canciones, euforia, y energía tremenda. Al africano negro, esta imagen es algo normal ya que estas acciones forman parte natural de la vivencia africana. Esta observación hecha del ritmo africano que fomenta una mirada en la costumbre de los africanos y el efecto que produce se describe, *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study*, del siguiente modo: “it forms part of a daily indigenous mode

of communication and socialization...” (44-45). Por su afirmación, Lamptey admite un hecho conocido (entre la comunidad africana) de las costumbres tradicionales de los africanos que, el tambor es el modo por el cual se comunica, muchas veces, entre las comunidades tradicionales. Además, es un modo de no sólo comunicarse sino de trabar amistad y mantener las relaciones. Lamptey continúa del mismo libro que “...drum beats that dictate the movements of the dancers and indicate, by the rhythm and varying sound intensities, the gestures and mimetic motions expected of them” (45). Es obvio que, la idea que Lamptey busca transmitir es que los bailarores se mueven los cuerpos según el ritmo del tambor y así da espacio para crear una armonía entre el ritmo y el bailaror. De un sentido, esta armonía remonta la afirmación anterior que los tambores sirven una función comunicativa entre las comunidades africanas. Así que, de las mismas páginas que hablan del tambor como un medio comunicativo, socializante y una fuente de armonía entre el bailaror y el ritmo producido de los tambores, Lamptey apunta enfáticamente que “These are the ‘talking drums’ (45)”. O sea, éstos son los tambores que pueden comunicarse con el pueblo africano porque se nota la relación de manera íntima que el africano comparte con el tambor porque cuando se toca el tambor. Cuando se toca el tambor el africano responde al ritmo que se produce que en cambio crea un ambiente eufórico. Y de una posibilidad que hay algunos observadores presentes en la celebración, éstos no sólo observan sino también participan activamente en la ceremonia porque como el que baile, también los observadores aumentan la euforia como procuran animar a que se toque más enérgicamente el tambor y a que se baile más con mucha emoción. Así,

mediante el tocar del tambor y el bailar correspondiente, se expresa el alma interior y los sentimientos relacionados con el ritmo producido.

Entonces, por esta ilustración se anuncia que el tambor es el instrumento musical principal en la creación de los ritmos africanos energéticos que Richard A. Waterman, en su artículo, “‘Hot’ Rhythm in Negro Music”, describe como “hot”. Waterman opina que “a compelling rhythm is termed ‘hot’” (24), y por esta razón, “the more exciting the rhythms, the ‘hotter’ the music” (Waterman 24).

Así, es de entender que un ritmo caliente es uno que posiblemente impulse a una persona a responder con los movimientos corporales y las expresiones de la fisonomía que emiten las emociones variadas, contando entre ellas, un sentido de alegría. Aun, existe la probabilidad que oculto detrás de tanta euforia es un sentimiento nostálgico de parte del negro africano en el Caribe para su tierra natal. Es esta nostalgia a que Guillén llama la atención del lector con su referencia a los Congo (que son africanos) en el poema “Canto negro”. Sin embargo, como se ve, los momentos nostálgicos como éste no permanecen porque Guillén los acaba con el punto de exclamación que bruscamente pone fin a esta histeria del ritmo de tambor y del baile energético:

Tamba, tamba, tamba, tamba,

tamba del negro que tumba;

tumba del negro, caramba,

caramba, que el negro tumba:

¡yamba, yambó, yambambé!

Con su selección del instrumento musical (el tambor), léxico y la organización estructural del poema “Canto negro”, Guillén ampliamente demuestra que el negro y su música, y en este sentido su ritmo, son inseparables. Por ejemplo, la estrofa primera de “Canto negro” abre con un grito excitado de las jitanjáforas “¡Yambambó, yambambé!”. Con estas jitanjáforas se anuncia a todo el mundo que se reúnan para esta actividad social de cantar, bailar y tocar el tambor, que en el proceso enfatiza la colectividad de los negros. Estas jitanjáforas mismas son necesarias puesto que el sonido sonoro que producen retumba el ritmo del tambor cuando el negro lo toca.

Luego, el mismo verso se marca por una coma (,) que no significa una separación perpetua sino una pausa necesaria para el resto de los versos que siguen. Porque como se anota, los versos siguientes plantean una situación en que el lector debe atravesar los trabalenguas con que Guillén narra tales actividades socializantes normales de la comunidad africana, hasta el fin de la estrofa donde se encuentra un punto. Por añadidura, los comas (,), punto y coma (;) y el punto (.) de la estrofa primera son cruciales para que el poema no se vuelva una narración sin coherencia, ya que se caracteriza con las jitanjáforas que según los críticos como el ensayista mexicano, Alfonso Reyes (1889-1959), no tienen sentido alguno porque carecen del sentido gramático³⁰. Así, la pregunta se vuelve la siguiente que ¿por no entender el significado de las jitanjáforas y su uso en la poesía, es una razón bastante para

³⁰ La referencia es de la página 102, del libro *The Poet's Africa, Africanness in the poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, de Josaphat B. Kubayanda.

rechazarlas? Entonces, con estas puntuaciones, Guillén realiza una narración de forma musical en que cada pausa sirve como punto de reflexión de las exigencias del ritmo africano tal que, el que baile debe responder correspondientemente. O sea, si el ritmo exige una pausa, se le requiere al que baile que respete la regla y si el ritmo exige un momento de mucho movimiento frenético se le requiere de nuevo del bailarador que respete el ritmo reproducido del tambor. Es a través de estas reacciones que la belleza del ritmo africano está apreciada y está bien definida.

La selección del léxico que remonta a las jitanjáforas que perfilan el poema, añade a la espiritualidad del negro africano porque las jitanjáforas evocan el aura mística que fomenta una forma de comunicación espiritual con los espíritus, donde la relación que disfruta el africano con su dios está enfatizada otra vez. Por lo tanto, en cierto modo, la relación que comparte el africano con su dios siempre le vincula a su ritmo africano. Esto es lo que está apuntado por Waterman cuando dice que “...drumming has an indispensable function. Each god has a particular rhythmic figure, or ‘name’, regarded as his own, by means of which he is called to possess the bodies of devotees”(26). Por consiguiente, es posible que esta aura mística creada favorezca la aparición de la forma invisible del dios para participar en esta actividad social. También existe la posibilidad que el negro que baile y con tanta energía tal que parece estar embriagado y absorto en el ritmo, sólo logra mantener su entusiasmo y los mismos niveles de la energía hasta el fin por la ayuda de este ser invisible. Entonces, si el caso es que las jitanjáforas facilitan la comunicación entre el negro y su dios, quiere decir que las jitanjáforas, al contrario de lo que apunta Reyes, tienen mucho sentido para los que entienden. De este modo, es imperativo que Guillén

evoque el ambiente correcto para esta actividad social que luego asume transformaciones místicas. Entonces, se observa que cada estrofa se lleva una evocación mística con el léxico empleado por Guillén:

“¡Yambambó, yambambé!”

...

“Mamatomba,

serembe, cuserembá.

...

Acuememe serembó

aé;

yambó,

aé.

La imagen que estas estrofas pintan es una a través de la cual los espectadores, el negro que toca el tambor, el negro que baila y hasta el lector, todos están sumergidos en los cantos místicos repetidos por el tambor. Y según el juicio de Ambrosio Rabanales, esta imagen de cantos místicos, “se trata, pues, para el oído español, de unos complejos acústicos que por su configuración fónica (y, consecuentemente, por su estructura fonemática, ya que se los interpreta como signos lingüísticos, aunque no se conozcan sus significados) dan la “impresión” de voces africanas” (103). Los cantos místicos, recitados en “voces africanas”, son los que evocan el ambiente

apropiado para que el negro baile hasta tales estados de frenesí, que guardan semejanza con las actividades religiosas africanas cuando un espíritu posee el cuerpo de un devoto. Por eso, está todo preparado desde los cantos místicos hasta los tambores, que asumen también características místicas, para que comience esta actividad memorable.

En lo que respecta al tambor, Kubayanda explica que el “tamba” es el nombre del tambor de varios sitios de África como Nigeria y África Central (donde cabe Congo belga, hoy República Democrática del Congo)³¹. Y en consecuencia, los poetas nigerianos como Gabriel Okara se familiarizan con tales tambores místicos y el ritmo caliente que producen:

Still my drum continued to beat,
rippling the air with quickened
tempo compelling the quick
and the dead to dance and sing
with their shadows-³² (45)

Aun el poema de Okara pone hincapié al tema místico ya discutido porque como se lee aquí, el tambor invita aun a los muertos para que participen en lo que parece ser un ritual.

Con estos ritmos apresurados, no sorprende que los negros canten, bailen y toquen el tambor de tal manera que para unos parezcan embriagados. Si la razón sencillamente es que se ponen alegres estos negros que cantan y bailan, no es una

³¹ La información del Congo belga, es desde el artículo de Ambrosio Rabanales, “Relaciones Asociativas En Torno Al “Canto Negro”, De Nicolás Guillén”

³² Para leer el poema completo, véase la página 45 de *Cognitive Creativity and Ontological Dynamism in Negrista Poetry: A Case Study* por Victor Lampsey

acción tan sencilla para el negro que toca el tambor. Es con ensayos repetidos que el negro logra tocar con el mismo nivel alto de energía hasta el final del ritual. Porque como se fija, cuando Guillén dice “**tamba, tamba, tamba, tamba**”, repite el movimiento de las manos del negro sobre el tambor. Guillén resuena lo que ocurre cuando el negro toca el tambor. Ahora, esta es una acción llena de mucha coordinación de los músculos y una energía tan fuerte que exige que un hombre negro toque el tambor, una mano después de la otra. Pues, por eso, Guillén con emoción dice “**tamba del negro que tumba**”. Decir “**tumba**” y no “**toca**” es el vocablo que expresa con exactitud la acción de tocar el tambor con las dos manos porque resuena suficientemente el sonido estruendoso que viene del tocar el tambor. Para prestar las palabras de Victor Lamptey es una “expresión cabalísima”³³ que da una ilustración clara de lo que pasa en este ritmo caliente.

Y cuando el negro, quien ha dedicado su vida a conocer su tambor, lo toca, vuelve a visitar momentos de la historia afrocubana cuando su libertad ha sido ahogada³⁴, tal que estos hechos sociales en aquellos tiempos, se hallan sólo en las reuniones de los *cabildos* de los Yoruba, Carabalí, Arara, Mandinga. En su artículo, “The Social Evolution of the Afro-Cuban Drum” Roberto Nodal habla del tambor como un instrumento musical muy importante para los negros de África y del Mundo Nuevo. El tambor es símbolo de un patrimonio cultural africano que cuando se toque resuena los padecimientos que los negros han sufrido durante la esclavitud en Cuba y

³³ En las páginas 231 y 232 de su tesis para el grado de doctorado, *La Poesía Como Conocimiento y Marco Vivencial: Un Caso Negrista, Tomo I*, se puede leer más sobre su exposición de la estrofa última del poema “Canto Negro”.

³⁴ De la página web, <http://www.historyofcuba.com/history/race/EndSlave.htm>, se documenta el año cuando se abolió la esclavitud en Octubre 7 de 1886. El poemario *Sóngoro cosongo*, donde viene el poema “Canto negro” se publica en el año 1931.

su lucha para guardar este patrimonio cultural. Y entonces, tocando el tambor reverbera toda una historia rica de la religión, baile, canciones, concepciones filosóficas, vocabulario, literatura oral, gastronomía tradicional y artes plásticas como los elementos culturales que Roberto Nodal enumera en su artículo (157). También, apunta Nodal que con el paso del tiempo, estos elementos tradicionales han sido incorporados en las formas culturales españolas mediante el proceso del sincretismo. Entonces, el punto que se nota aquí es que por mucho tiempo, el tambor y la euforia que genera siempre han quedado en los campos y las plantaciones de caña de azúcar (los cañaverales) donde los negros residen. Y entonces, el negro que tumba el tambor “a virtuoso who has devoted his life to the study of the drums”³⁵ (Waterman 26), y el que baila se convierten en los narradores dignos de confianza para relatar su propia historia de primera mano. Así que, en la totalidad del significado místico de las jitanjáforas, las reuniones de *cabildos* y el recuerdo de los años difíciles para los negros, el negro sigue teniendo control de su religión y su ritmo que le sirve para combatir las presiones de una sociedad que le atormenta constantemente. Entonces, con el ritmo, el negro desacata convenciones religiosas como se le observa celebrando sus rituales religiosas con ritmos fuertes africanos. De nuevo, por medio de esta autoexpresión combativa, el negro resistirá los insultos de una sociedad que menosprecia su identidad cultural. Y los poetas como Guillén ayudan a aumentar esta resistencia incorporando los elementos africanos tales como las jitanjáforas en su poesía.

³⁵ La referencia es del artículo “Hot Rhythm in Negro Music” de Richard A. Waterman

En el poema “Canto negro”, se dramatiza una de las celebraciones, posiblemente, de los *cabildos*. Ahora, dado esta posibilidad, se presupone que haya los espectadores aparte de los tocadores y los bailadores. La primera estrofa se escribe bien ordenada porque los versos tienen una estructura simétrica donde un verso empieza directamente abajo del que sigue:

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,

repica el negro bien negro;

congo solongo del Songo,

baila yambó sobre un pie.

De esta ilustración, se declara que la estructura simétrica del poema muestra la estructura ordenada de los espectadores, el que toque el tambor y el que baile, al principio de la celebración. Puesto que ya está señalado anteriormente que el poema empieza con un anuncio para que se reúna todo el mundo, este orden ilustra la muchedumbre reunida para el acontecimiento social, con cada persona en su lugar. Y en la nota de pie en el libro *Summa Poética*, la edición de Luis Iñigo Madrigal, se informa que “solongo se asemeja, por otra parte, a un baile de las sectas bantúes en Haít” (79). Así, cabe decir que ya está indicado que hay presentes algunos que acompañarán el ritmo que produce el tambor con un baile cuyo raíz proviene de ascendencia africana.

Y en las estrofas segunda, tercera y cuarta, el baile, el canto y el tocar del tambor llegan a su auge y por eso, el calor del momento, la alegría y todas las emociones distintas que acompañan el evento son los que Guillén demuestra en las estrofas siguientes:

Mamatomba,

serembe, cuserembá.

El negro canta y se ajuma,

el negro se ajuma y canta,

el negro canta y se va.

Acuememe serembó

aé;

yambó,

aé.

Así, se observa una dispersión temporal de la muchedumbre porque la estructura simétrica que caracteriza la estrofa primera, cambia en la estrofa cuarta. Da indicio de que todo el mundo está involucrado en el evento social y se expresan las emociones extáticas de júbilo y alegría. El público demuestra su aprobación del

negro que baila y el que toca con gritas súbitas que expresan ánimo sincero para los dos negros. Este momento de júbilo se observa en la expresión “**aé...aé**” que se puede presumir ser un eco del grito de los espectadores porque el “**é**” acentuada de la expresión “**aé**”, adquiere, tal vez, una pronunciación, más bien enérgico, llena de emoción. Y el bailaror y el tocador no decepcionan porque en la estrofa siguiente se ve cómo el negro tumba y tumba el tambor con tanta fuerza:

Tamba, tamba, tamba, tamba,

tamba del negro que tumba;

tumba del negro, caramba,

caramba, que el negro tumba:

¡yambé, yambó, yambambé!

Y es desde el orden de esta estrofa última que se nota que el poema llega a su fin porque de nuevo la estrofa asume la estructura simétrica. Y da muestra también del hecho de que el público también sabe bien la historia que el negro tumba del tambor porque si no, los participantes no vuelven a sus lugares originales reconociendo que el canto dentro de poco acabará. Es una historia amarga de los días laboriosos en los cañaverales, la opresión en el colonialismo y las brutalidades durante los gobiernos tiránicos. Así, se puede decir que mediante el baile, los negros se alejan de la opresión del pasado colonial histórico a despecho de las autoridades coloniales. Y con el ritmo del tambor y con los cambios rítmicos del tambor, el público también responde bien al negro porque le acerca para bajar el telón final sobre el evento. O

sea, el público también entiende el idioma de los “talking drums”³⁶. Y con la actuación de esta índole, no estará lejos de la verdad decir que un aplauso entusiasta acompañará el espectáculo. De hecho es un espectáculo grandísimo que merece la expresión “**caramba**” que Guillén mismo expresa como exhibición de su admiración hacia lo sucedido.

Pero, Guillén no sólo utiliza la estructura ordenada del poema sino también el octosílabo para remontar la sucesión del evento que tiene un principio y un fin. Por ejemplo, se leen las estrofas primera y última en el octosílabo. Abajo es el cómputo silábico:

¡Yambambó, yambambé!

1 2 3 4 5 6 7 8

Repicael congo solongo,

1 2 3 4 5 6 7 8

repicael negro bien negro;

1 2 3 4 5 6 7 8

congo solongo del Songo,

1 2 3 4 5 6 7 8

³⁶ Richard A. Waterman en su artículo, “Hot Rhythm in Negro Music”, explica que muchos bailes africanos utilizan bastante los instrumentos musicales de percusión y también muchas palabras en el idioma Lucumí (Yoruba), Arard (Dahomey) y algunos idiomas de las sociedades africanas del oeste y central.

baila yambó sobre un pie.

1 2 3 4 5 6 7 8

Tamba, tamba, tamba, tamba,

1 2 3 4 5 6 7 8

tamba del negro que tumba;

1 2 3 4 5 6 7 8

tumba del negro, caramba,

1 2 3 4 5 6 7 8

caramba, que el negro tumba:

1 2 3 4 5 6 7 8

¡yambé, yambó, yambambé!

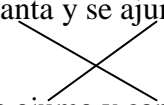
1 2 3 4 5 6 7 8 9 9-1=8

Como se observa el cómputo silábico produce un octosílabo. Y por eso, las dos estrofas determinan que el poema tiene un principio y un fin definidos, porque la cifra 8 es un par. Pues, siendo pares, las dos estrofas indican un orden perfecto del poema, indican cierta armonía en el ritmo del poema que se refleja en la celebración alegre.

Guillén construye bien un ritmo africano con los sonidos onomatopéyicos como es el caso del verso “**tamba, tamba, tamba, tamba**”. Guillén combina este

estilo con otras figuras retóricas como anáfora, (la repetición de “**negro**”, “**canta**”, “**se ajuma**”, “**aé**”, “**congo solongo**”, “**repica**”, “**tamba**”, “**yamba**”, “**yambó**” y “**yambambé**”) y aliteración (“**tamba**”, “**tumba**”, “**yamba**”, “**yambó**”, y “**yambambé**”). Estos recursos aumentan, de alguna manera, la sensación (de mareo) que puede acompañar los ritmos del tambor y la euforia del momento.

También, se ve una estructura quiasmática en los versos siguientes de “**El negro canta y se ajuma/el negro se ajuma y canta**” que aumenta la emoción en el poema. Porque, pronunciar los versos suena como una repetición pero al reverso que añade al ritmo del poema. Esta estructura está bien ilustrada de la forma siguiente:

El negro canta y se ajuma,

 el negro se ajuma y canta

Desde la ilustración arriba, se anota que la palabra “**canta**” (en el medio del verso primero) toma el sitio de la expresión “**se ajuma**” (que acaba el verso primero) en el segundo verso. Y en el verso segundo, “**se ajuma**” toma el sitio de la palabra “**canta**” como se ve desde el verso primero. Así, se produce una estructura en que las dos palabras entrecruzan para producir la estructura quiasmática. El propósito de la onomatopeya, la anáfora, la aliteración y la estructura quiasmática es para enfatizar los poliritmos complejos que caracterizan los ritmos africanos.

Los poliritmos presentes se vuelven a remachar en las ilustraciones de la sinalefa y la diéresis en los versos siguientes:

¡Yambambó, yambambé!

Repica el^A congo solongo,
 repica el^B negro b[i/e]n^C negro;
 congo solongo del Songo,
 b[a/i]la^D yambó sobre un^E p[i/e]^F.

Empezando con los alfabetos A, B y E, se compone una métrica que consiste en la sinalefa³⁷ mientras los alfabetos C, D y F componen la diéresis.³⁸ Esta técnica añade cierta frescura y de cierto modo un dinamismo al ritmo del poema.

En “Sensemayá” (canto para matar una culebra), se crea la misma aura mística. Y aquí también ciertas características culturales surgen como “la secta Mayombé, del sistema yomba, cuyos ritos evolucionaron en Cuba hacia la brujería”³⁹. Esta información también remonta a la cultura que los africanos esclavos se han llevado a Cuba. Por eso, en este poema, cuando se toca el tambor que reverbera el sonido sonoro de “**¡mayombe-bombe-mayombé!**”, se recuerdan los sentimientos mismos de nostalgia y las memorias breves de alegría durante los tiempos difíciles sufridos en las plantaciones. Es el ritmo que se encuentra diferente en las estrofas quinta y sexta que dicen:

Sensemayá, la culebra,

³⁷ Cuando una palabra termina en vocal o vocales, y la siguiente comienza con una vocal o vocales, se cuentan, junto con las consonantes con las que forman sílaba, como una sola sílaba, desde el libro *Introducción a la literatura española*.

³⁸ Este fenómeno, contrario a la sinéresis, consiste en separar dos vocales que forman diptongo (a, e, o + i, u) para que den lugar a dos sílabas métricas.

³⁹ La información se documenta en el libro *Summa Poética*.

sensemayá.

Sensemayá, con sus ojos

sensemayá.

Sensemayá, con su lengua,

sensemayá.

Sensemayá, con su boca,

sensemayá...

Lo que destaca el ritmo es el sonido que se produce por el “s” cuando se leen las estrofas porque suena más suave en la lengua. Es apto porque si quieren matar a la culebra se debe acercarlo con mucho cuidado y sigilo. Y son estas etapas hacia la culebra que Guillén compone con cada punto, coma y verso. Por ejemplo, el verso “**Sensemayá, la culebra,**” está puntuado con una coma después de la palabra “Sensemayá,” y luego después de la palabra “la culebra”, se nota otra coma. Son este sigilo y cautela que Guillén expresa en el verso. Pero, por supuesto después de arrinconarlo, Guillén aconseja que “**le das con el hacha, y se muere**”. Por razón ésta, de ponerse cauteloso, es posible que otros instrumentos de percusión como la matraca, el gongo de hierro, y los palos “all of which contribute to the complexity of African polyrhythms” (25)⁴⁰ se utilicen para embriagar y atrapar la culebra. Entonces, después de leer cada verso (de las estrofas quinta y sexta), hay una pausa

⁴⁰ Los instrumentos y la frase que sigue están escogidos del artículo “Hot Rythm in Negro Music” de Charles K. Hoag

que como se puede leer indica los tiempos breves que designan que los cazadores han parado por poco tiempo. Y en casos cuando se lee un punto, significa que han parado por largo tiempo en la búsqueda de la culebra. Pero, en el verso último de la estrofa sexta, que se lee así sencillamente “**sensemayá...**”, se expresa la incertidud de no saber si la culebra está muerta definitivamente o hay todavía el peligro que puede subir para infectar a alguien con su veneno. Por eso, en la lectura de este poema, se debe hacerlo con mucho respecto a las puntuaciones para bien captar la imagen correcta de lo que está ocurriendo o mejor dicho para apreciar la dramatización en el poema.

Debido a la naturaleza del poema y el hecho de que viene en el poemario *West Indies Ltd.*, Keith Ellis⁴¹ lo ha interpretado como un poema marxista donde la culebra es representativa del imperialismo. Pero, sea el tema marxista o imperialista, se afirma con confianza que estos elementos africanos son lo que dan al poema la riqueza de valores culturales que tiene. Son tales valores culturales dinámicos que son visibles en la cultura cubana. Y hablando de los elementos africanos, “la serpiente representa en el mundo totémico de la cultura ritual cubana y en la simbología poética guilleneana, un espíritu maléfico” (446)⁴² que remonta al título “Sensemayá”. Y de nota importantísima, Lamptey indica en su tesis doctorado (ya referida) que el baile en el poema “Sensemayá” es “producto de la mezcla del culto yoruba con el vodú de origen dahomeyano...Así, “Sensemayá” recuerda a “Yemanya”, una divinidad Yoruba” (354-355). La mención de la divinidad

⁴¹ La referencia viene del artículo “Sensemayá: A Chant for Killing a Snake” de Charles K. Hoag.

⁴² La referencia es de la tesis doctorado del doctor Víctor Lamptey, *La poesía como conocimiento y marco vivencial: Un caso negrista, Tomo I.*

“Yemanya” enfatiza el punto hecho antes sobre la posesión de los cuerpos de los devotos por dioses durante las ceremonias de esta índole. Y entonces, otra vez se anota que la religión africana y sus celebraciones religiosas son inseparables de los ritmos.

En un credo, se repiten algunos puntos importantes. Primeramente, el tambor siempre ocupa un plazo crucial en las ceremonias africanas sea religiosa, ritual o social. Pero, otros instrumentales de percusión acompañan el tambor a estas ceremonias para crear el ambiente propio sea místico o para propósitos de bailar. En segundo lugar, las jitanjáforas tienen mucho sentido para los africanos esclavos que comprenden que en estos poemas producen el aura mística que favorece una invitación a las divinidades para participar en las ceremonias. En tercer lugar, el ritmo africano reverbera memorias agradables cuando los negros esclavos comparten su música, su ritmo y su baile, y momentos amargos cuando su libertad está suprimida. Por esta razón, cada repetición de los versos y las palabras enfatizan tales momentos diferentes. En cuarto lugar, los ritmos africanos están caracterizados por los poliritmos que se expresan mediante el léxico, las figuras retóricas y la estructura del poema. En quinto lugar, los espíritus y los dioses siempre importarán en las celebraciones africanas sean religiosas o sociales. Y el punto sexto que baja el telón a este capítulo es que, el africano, no importa donde se encuentra, está inseparable de su cultura, dentro del cual el ritmo forma parte importante y a través del cual se expresa.

CAPÍTULO CUATRO

LA LENGUA

4.1. Notas introductorias

En el capítulo 1, donde se habla de la *cubanía*, se examina cómo a través de los elementos culturales africanos, Guillén adopta la poesía como una herramienta artística que revisa los tiempos históricos para efectuar cambios socio-económicos en la vida de los cubanos. En el capítulo 2, se examina la religión tradicional africana, creencias, mitos y rituales tradicionales africanos relacionados con la religión tradicional africana. Después, se focalizan estos mitos, rituales y creencias en el estudio de los poemas “Balada del güije” y “Sensemayá” donde se observa que los sonidos onomatopéyicos, entre otros recursos estilísticos realizan un ambiente onírico y un sentido místico de aprensión relacionados con lo malo y las fuerzas espirituales. En el capítulo 3, se estudia el ritmo africano y cómo las palabras pueden aun evocar el ritmo en los poemas como “Canto negro” y “Sensemayá”. Además, se apunta que las jitanjáforas, que evocan mucho ritmo en los poemas de Guillén, también expresan bastante la africanidad del ritmo creado por Guillén en “Canto negro”, por ejemplo. Sin embargo, aunque el capítulo 3 habla del ritmo africano, se observa también que el ritmo se identifica con simbolismos místicos y pensamientos religiosos como se ubica en el poema “Sensemayá” que recalca el tema del vudú en el mismo capítulo. En este caso se aprende cómo los tambores, que crean el ritmo fuerte, característica de los ritmos africanos, ocupan un lugar importante en las celebraciones del vudú. Así, se da cuenta que la relación entre el ritmo y la religión es estrecha.

En este capítulo 4, el objetivo es estudiar la lengua africana en la poesía de Nicolás Guillén. Entonces, se pretende investigar algunas características de la lengua africana como se lee en algunos poemas de Guillén. Consecuentemente, se hablará de la característica oral y musical (entre otras características) de la lengua africana como se relacionan con la literatura oral africana. Y muchas de las observaciones hechas de los poemas se basan en el libro de Ruth Finnegan, *Oral Literature In Africa*, que habla mucho de la oralidad de la lengua africana.

4.2. Las observaciones generales de la oralidad de la lengua africana

La lengua africana está caracterizada por dramatizaciones y gestos físicos, en particular entre los que son poco erudito. Y estas dramatizaciones cobran vida en la poesía de Guillén tal como se encuentra en el poema “Mulata”. Ahora bien, de forma escrita, no es tan fácil descifrar los significados presentes en las dramatizaciones. Es el último punto que se focaliza en este apartado bajo la evaluación artística de la oralidad de la lengua africana en algunos poemas de Guillén.

En la introducción de su *Oral Literature In Africa*, Ruth Finnegan apunta lo siguiente acerca de la literatura oral Africana: “oral literature is by definition dependent on a performer who formulates it in words on a specific occasion—there is no other way in which it can be realized as a literary product” (2). De acuerdo a esta afirmación, si uno examina el poema “Mulata”, se encuentra bien ilustrado que la literatura oral es algo que se puede representar. En el poema, se verbaliza y actúa por medio de diálogo y dramatización el encuentro entre las dos chicas (la negra y la mulata). Finnegan añade que “much more could be said about the many other means which the oral performer can employ to project his literary products—his use, for

instance, of vivid ideophones or of dramatized dialogue...at appropriate moments” (5). Tal dramatización y formas ideofónicas han probado útiles en los poemas “Canto negro” y “Sensemayá”, con el empleo de los sonidos onomatopéyicas ejemplificados en las palabras “**tamba**”, “**mayombe-bombe-mayombé**” y “**sensemayá**”.

Poniendo hincapié en sus afirmaciones concernientes a la actuación, Finnegan apunta más situaciones que sacan a luz la oralidad de la lengua africana. Añade que “if we take forms like a play, a sermon, “jazz poetry”, even something as trivial as an after-dinner anecdote... they only attain their true fulfillment when actually performed” (3). Así, en “Mulata” y “Negro bembón” el verdadero arte oral se cumple cuando se representa a través del diálogo. Y para que se realice una actuación oral efectiva, según Finnegan, es importante que se respeten todas expresiones faciales, vocales y tonales, el uso dramático de pausas y ritmo y que haya en la actuación, pasión, el humor, la receptividad a las reacciones de la audiencia y los movimientos de cuerpo. Pues, cabe decir que en los poemas “Sensemayá”, “Canto negro”, “Mulata” y “Negro bembón”, se ve la representación de todos estos aspectos en juego para cumplir una representación oral buena.

Por ejemplo, en “Sensemayá”, se observan los movimientos de cuerpo en el poema entero porque se supone que (desde el principio hasta el fin) los hombres que buscan matar a la culebra, mientras cantan, se acercarán poco a poco antes de arrinconarlo para matarlo completamente. Además, el verso cuarto, donde se les aconseja a los hombres que maten a la culebra con el hacha, no con el pie, da un cuadro de un movimiento corporal porque se imagina que los hombres intentarían matar a la culebra con el hacha. Por añadidura, la frase, “**la culebra camina sin**

patas...caminando sin patas”, y el coro “**mayombe-bombé-mayombe**” dan indicio de los movimientos de un lugar a otro porque se percibe que mientras la culebra mueve caminando, los hombre valientes, lo buscan en la yerba, cantando.

El “Canto negro”, como ha sido examinado en el capítulo 2 está repleto de mucho ritmo y pausas dramáticos que sacan afuera la dramatización que está ocultada en el poema. El poema “Mulata” que empieza con una confrontación intensa, se ve animado con las expresiones faciales, vocales, tonales y un humor que inviten a la audiencia para participar. Es posible que la audiencia participe porque debería ser interesante y real ver la actuación de este poema en que, dependiendo de quién tenga razón, la audiencia la apoyaría en la defensa de su fisonomía o de su inocencia. Y el “Negro bombón” tanto como la “Mulata” también respecta las expresiones faciales y tonales si se toma en cuenta la expresión facial sombría del *negro bombón*, que se podría imaginar, como desagradable, en una actuación. En definitiva, debería ser posible ver momentos de tristeza, alegría y pasión si se representase bien estos aspectos en una actuación oral.

Dicho así, Finnegan también habla de la importancia de tener un ambiente musical para facilitar la recitación de una obra oral del arte. Bajo esta observación musical, la autora subraya que:

The exploitation of musical sources can also play an important part, varying of course according to the artistic conventions of the particular genre in question. Most stories and proverbs tend to be delivered as spoken prose. But Southern Bantu praise poems, for instance, and the Yoruba hunters’ *ijala*

poetry are chanted in various kinds of recitative, employing a semi-musical framework. (4)

De cierto modo, este hecho musical de los yoruba que Finnegan menciona en lo citado arriba, se puede asociar con el poema “Sensemayá”, donde de nuevo se encuentran a los cazadores que cazan la culebra. No será de más decir que el canto de Guillén para matar una culebra matiza ritmos de la *ijala*⁴³. También, Finnegan explica que puesto que la literatura oral africana se estructura para actuar en un ambiente musical:

...the musical and verbal elements are thus interdependent. An appreciation, therefore, of these sung forms (and to some extent the chanted ones also) depends on at least some awareness of the musical material on which the artist draws, and we cannot hope fully to understand their impact or subtlety if we consider only the bare words on a printed page. (4)

Quizás, con vista a un mejor entendimiento de la cita, se puede explicar que antes de leer e interpretar la literatura oral africana es importante que se asegure, en primer lugar, si lo referido pueda tener una característica musical. Por eso, se debe procurar no perder la esencia rítmica y musical de lo referido. Y entonces, se observa que aun en la lengua el ritmo tiene relevancia.

Teniendo esta declaración explicada, cabe fijarse en otra observación que hace Finnegan sobre la literatura oral:

⁴³ Véase la página 224 del *Oral Literature in Africa* de Ruth Finnegan, para más información sobre la *ijala*.

the audience, which as is not the case with written forms, is often directly involved in the actualization and creation of a piece of oral literature. According to convention, genre and personality, the artist may be more or less receptive to his listeners' reactions...an audience of some kind is normally an essential part of the whole literary situation. There is no escape for the oral artist from a face-face confrontation with his audience and this is something which he can exploit as well as be influenced by. (10)

Pues, en el poema, “Negro bembón” se habla directamente a una audiencia específica de la raza negra sobre un tema delicada que no sólo tiene que ver superficialmente con la piel sino con “la realidad global: su alma interior, su ambiente, sentimientos, sensaciones, filosofía, sufrimientos y creencias” (Lampsey, 143).⁴⁴ Es un poema que saca a luz la falta de aspiración de parte del negro en su ambiente social y por eso, la aceptación de su realidad sin ningún intento de elevarse. Entonces, la selección de las palabras corresponde a la audiencia negra que debe superar sus condiciones sociales y económicas.

Además, el “*omwevugi* (poet/reciter)”⁴⁵ según Finnegan, invita a veces a la audiencia para que participe también directamente en la oración o a relatar un cuento. En tales situaciones, Finnegan apunta que el *omwevugi* puede empezar con una frase que anime a la audiencia y también espera que la audiencia participe por manera de cantar el coro que se intercala en la narrativa. Pues, en el poema “Adivinanzas” se observa atentamente que Guillén involucra a la audiencia con la repetición de la

⁴⁴ La referencia es desde su tesis doctoral, *La poesía como conocimiento y marco vivencial: Un caso negrista, Tomo I*.

⁴⁵ Véase *Oral Literature in Africa* p 8.

pregunta “¿Quién será, quién no será?” que también se considera el refrán (coro) del poema. Más en adelante se discute el poema “Adivinanzas, pero la repetición varía de la pregunta “¿Quién será, quién no será?” da indicio de que el interlocutor (la audiencia) es parte del juego de “Adivinanzas” y a él se le hacen las preguntas. Por consiguiente, se le exige al interlocutor que dé las respuestas—las respuestas que Guillén mismo ofrece después de cada pregunta.

4.3. Puntualización de la oralidad y la dicción de la lengua africana como fragmentos del lenguaje en la poesía de Guillén

Así, apoyándose en estas teorías preparatorias desarrolladas en *Oral Literature in Africa* de Ruth Finnegan⁴⁶, se avanza el capítulo 4 que discute la oralidad⁴⁷ de la lengua africana que comprende algunas características como la representación oral, la dramatización, el ambiente musical y la participación de la audiencia. También, el capítulo discute la dicción empleada en la poesía de Guillén que la hace distinguirse con una calidad africana. Como Finnegan bien lo apunta, “Africa possesses both written and unwritten traditions” (1). En cuanto a las tradiciones se refiere es de notar que según Ferdinand Saussure, “la langue est le

⁴⁶ El trabajo de Ruth Finnegan de la oralidad de la lengua africana proporciona una información detallada que es beneficiosa para la discusión del tema.

⁴⁷ La oralidad es un sistema simbólico de expresión, y también de transmisión de conocimientos y tradiciones de un ser humano a otro. Hoy, todavía, hay esferas de la cultura humana que operan oralmente, por ejemplo, en la transmisión de tradiciones orales como la de los cuentos infantiles. Se puede leer más de la oralidad desde la página web <http://elies.rediris.es/elies15/cap11.html> donde se ubica esta definición.

langage moins le parole”⁴⁸. Así, apuntando esta teoría saussureana, se entiende que la lengua africana como cualquier otra lengua se compone de las creencias, los valores culturales y todas las experiencias vitales que ayuden al hombre africano a comunicarse en su sociedad. Entonces, a través de algunos poemas de Guillén la lengua africana se anima. Por lo tanto, el foco será estudiar estos poemas de Guillén que tienen como característica distintiva los matices de la lengua africana.

La poesía de Guillén se destaca por una oralidad, característica de la literatura oral africana. Esta naturaleza oral particularmente se destaca en el poemario *Motivos de son*, donde en términos generales, los poemas transmiten el diálogo, la dramatización y una calidad musical, todos destinados a una audiencia implícita que es directamente afectada por el mensaje expresado en los poemas. A menudo, como ya está indicado antes, la oralidad que caracteriza la literatura africana oral involucra situaciones emocionales, y gestos físicos que efectúan una representación auténtica. En este aspecto, corresponde recordar lo que Finnegan dice que “the printed words alone represent only a shadow of the full actualization of the poem as an aesthetic experience for poet and audience” (3). Por lo tanto, en “Negro bembón”, hay un momento de fastidio de parte del negro mencionado en el poema que es posible que escape al lector (por ser escrito):

¿Por qué te pone tan bravo,

cuando te dicen negro bembón,

⁴⁸ Véase la página 26 del libro de Jean-Louis Chiss, *Charles Bally (1865-1947): Historicit  Des D bats Linguistiques Et Didactiques: Stylistique,  nonciation, Crise Du Français* (2006).

si tiene la boca santa,

negro bembón?

Desde la pregunta, se puede distinguir que no es la primera vez que el negro se pone bravo cuando se le llama *negro bembón*, porque la pregunta se hace en el tiempo presente indicativo. Entonces, se asume que tampoco es la primera vez que se le pregunta al negro, el por qué de su fastidio. Pero, para el lector, se podría apuntar que es la primera vez que participa en este diálogo entre el negro bembón y su interrogador. Así, el lector puede asumir desde la pregunta que el negro se enoja por la descripción *negro bembón*, sabiendo que la boca que tiene es grande, y no hay nada de “**santa**” sobre su fisonomía—aunque se sabe que es una pregunta llena de sarcasmo. Pues, leyendo este verso cuidadosamente, se da cuenta de la expresión facial lúgubre del negro en un diálogo (pasivo e indirecto) acompañado por una musicalidad solemne que enfatiza el ánimo del negro. Dorothy Schons, acerca de Guillén y su nota musical afirma que:

...Nicolas Guillén... translates the very soul of the Cuban Negro in his *sones*. He is able to express with words the contortions of the dance and the rhythm of the music. He uses the corrupt Spanish of the Negro and even some African words. But it is not necessary to understand the words because the rhythm tells it all (312).

Nicolás Guillén expresa el alma del negro a través de algunos aspectos de su cultura tanto como su lengua y su ritmo fuerte. Pero, esta lengua que Guillén emplea no es completamente la lengua pura del negro sino los vestigios fuertes de su lengua

africana y el idioma española de su nuevo hogar extranjero. Este encuentro de los dos idiomas se trata un poco más en adelante en otro párrafo. No obstante, Guillén se muestra capaz de captar los movimientos físicos con una dicción variada en que se siente fuertemente el criollo y los recursos retóricos como las jitanjáforas y las palabras ideofónicas. En “Negro bembón” por ejemplo, se disfruta el criollo con que Guillén se comunica sus pensamientos a través del diálogo entre el narrador y el negro.

En “Mulata”, el lector es testigo a gestos físicos tales como Finnegan y Schons consideran normal con una representación oral de la literatura africana oral. Basta con decir que el poema se destaca desde al principio hasta el fin con muchos gestos cuando se considera que la dramatización del poema se acompañará por mucha demostración corporal. Para iluminar más, será necesario explicar el punto de la demostración corporal sacado de la “Mulata”, verso por verso empezando con el verso primero:

Ya yo me enteré, mulata,

mulata, ya sé que dice

que yo tengo la narice

como nudo de corbata.

Por ser escrito, es posible que el lector pase por alto y no llegue a apreciar la dramatización a primera lectura. Pero, en este poema, la nota primera que se apunta es que el poema documenta una confrontación entre dos chicas. Así, cuando la negra

se acerca a la mulata porque se ha enterado de que la última está contando chismes sobre ella, (la negra) sin duda, no será una confrontación fácil ni agradable. Se puede imaginar que las emociones que le han empujado a hacerse frente a la mulata llevarán a la negra a gestionar de algún modo u otro. Así, en la estrofa primera, es posible que la negra levante una mano o un dedo y haga expresiones que indiquen su disgusto con los chismes de la mulata. Y no hay lugar a dudas que, las otras cuatro estrofas se caracterizan con confrontación intensa, más gestos físicos y expresiones faciales:

Y fijate que tú

no ere tan adelantá,

porque tu boca e bien grande,

y tu pasa colorá.

Tanto tren con tu cuerpo,

tanto tren;

tanto tren con tu boca,

tanto tren;

tanto tren con tu sojo,

tanto tren.

Si tu supiera, mulata,

la verdá;

¡que yo con mi negra tengo,

y no te quiero pa na!

La tercera estrofa según Victor Lamprey es el verdadero *son* que “adquiere digamos un valor sinestético porque además de la nota rítmica que evoca, presenta una imagen visual simétrica por la intercalación acompasada de la sintagma ‘**tanto tren**’” (150). O sea, la musicalidad que efectúa una buena oralidad se ubica en la tercera estrofa con la repetición de ‘tanto tren’ que invita a uno a imaginar el movimiento del cuerpo de la mulata en cuestión, mientras se escucha el ritmo producido de la repetición de “tanto tren”. El ritmo producido por esta repetición es parte del comportamiento teátrica de la masa popular de que Lamprey habla en su tesis doctoral, que como él opina “es una herencia africana que perdura con fuerza teatralizante impresionante” (150). Entonces, una vez más se ve que el ritmo patentiza todavía en la lengua africana, como se caracteriza en la religión.

Y se puede decir que los poemas como “Sóngoro cosongo”, “Hay que tener voluntá” y “Tú no sabe inglés” tampoco carecerían de gestos dramáticos. Porque los que se burlan de Vito Manué, por ejemplo, no fallarán en demostrar su burla de Vito Manué a través de las risas y un ataque fuerte de excitación. Y en general, estos cuatro poemas y los demás que se hallan en el poemario *Motivos de son* se componen de una idea musical que se arraiga en el *son*. Con referencia al *son*, Guillén declara que:

He tratado de incorporar a la literatura cubana—no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía—lo que pudiera llamarse *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso les sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos de dos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado (*Summa Poética* 62).

Por lo tanto, por la razón de que las composiciones evocan un ritmo sea escrito o representado, es posible que parte de estas costumbres a que Guillén se refiere, señalen las dramatizaciones que suelen acompañar la:

“comunicación diaria...de imitaciones lingüísticas o de percepciones auditivas en los idiomas africanos y en las comunidades negras antillanas, nace de este uso corriente de sones, canciones y gestos teatralizantes como instrumentos predilectos de comunicación en el trato social” (Lamprey 151).

Por eso, como ocurre en el caso de las dos chicas en “Mulata”, el poema “Sóngoro cosongo” caracterizado por las jitanjáforas, los puntos de exclamación, pausas dramáticas expresadas por los coma, los punto y coma, y la selección de las palabras, llevarían a uno a concluir que el poema se caracteriza por una dramatización que solicitan los movimientos físicos. Entonces, queda la posibilidad de que cuando el hombre hable del evento de la noche pasada habría gestos físicos de la mano:

¡Ay, negra,

si tu supiera!

Anoche te vi pasar,

y no quise que me viera.

La afirmación de los gestos físicos se halla evidente en el uso de los verbos de acción como “**vi**”, “**viera**” y “**pasar**”, por ejemplo. Lo mismo se puede decir a favor de los verbos como “**supiera**” y “**quise**”, que también exigirían una forma de acción u otra (con un gesto del dedo o mano, por ejemplo) cuando el hombre expresa los pensamientos sobre el acontecimiento de la noche anterior. Y por lo que respectan los dos poemas, “Hay que tener voluntá” y “Tu no sabe inglés” la misma escuela de pensamiento expresada sobre la dicción habla también a favor de los gestos físicos que tal vez acompañen el poema. Sobre “Hay que tener voluntá”, de nuevo, el uso de los verbos como “**mira**” y las frases tales como “**ya no tengo que hablar**” o “**cuando pongo un ojo así**” le hacen uno a imaginar que se involucran algunos gestos, si todavía se recuerda la forma teatral de comunicarse de parte de la masa popular. Además, las frases imperativas como “**mira si tú me conoce**” y “**buca un real**” revelan algún gesto que llamaría a acción tanto al locutor como al interlocutor. Acerca del último poema, son las expresiones como “**con tanto inglés que tu sabía**”, “**la americana te buca**” y “**no te namoré más nunca**” y la burla entera que acompaña el poema que hacen que el poema se caracterice por mucha dramatización y gestos físicos.

Otro aspecto que vale la pena considerar sobre la literatura africana oral es la poesía elegíaca que es una poesía representada a los funerales en alabanza a una persona muerta. Conforme al libro de Finnegan:

Among the Yoruba, praise poetry is recited or played on drums at funerals as well as on other occasions, and in Akan dirges the singer calls on the deceased by his praise names and lauds his great deeds and ancestry. Occasionally, the personal reference or address to the deceased is deepened by more general allusions (149).

Finnegan sigue con un demuestro de la cita con el ejemplo de un poema elegíaco representado a un funeral Yoruba:

I say rise, and you will not rise.

If Olu is told to rise, Olu will rise.

If Awo is told to rise, he will rise...

The elephant on waking gets up,

The buffalo on waking gets up,

Alas! The elephant has fallen,

And can never get up again!...(149-150)

El poema es una canción fúnebre que habla de la muerte de un personaje. El cantante llama al nombre del muerto en el poema y al mismo tiempo se hace referencia a él en términos de animales que simbolizan las características valientes de los hombres

fuertes. Son tales rasgos valientes que se encuentran en los animales mencionados (el búfalo y el elefante) en el poema citado. Del mismo modo se puede sugerir que el poema “Velorio de Papá Montero”, es un poema elegiaco porque como el título sugiere, en primer lugar, es un velorio para el fallecido Papá Montero. Y en el poema, se alude a los cumplimientos de Papá Montero de tocar la guitarra con habilidad incomparable como los dos primeros versos sugieren “**quemaste la madrugada con fuego de tu guitarra**”. Es un punto que apoya lo que Finnegan dice que tales poemas se cantan para adorar los cumplimientos del fallecido.

Otros elementos que señalan que este poema puede ser un poema elegiaco, aparte del título, es la repetición constante de “**pero te trajeron muerto**” en el verso siguiente:

En el solar te esperaban,

pero te trajeron muerto;

fue bronca de jaladera,

pero te trajeron muerto;

dicen que él era tu ecobio,

pero te trajeron muerto.

Aun, en este poema, se pueden visualizar las expresiones faciales (determinadas por las exclamaciones) que están transmitidas por la angustia, cólera y tristeza del narrador:

¡qué vas a hacer con la noche,

si ya podrás tomártela,

ni qué vena te dará

la sangre que te hace falta,

si se te fue por el caño

negro de la puñalada!

¡Ahora sí, que te rompieron,

Papá Montero!

También, el poema “Balada de los dos abuelos” se puede distinguir como un poema elegíaco según la exposición de Finnegan, que aunque no está destinado a ser cantado a un funeral, tiene un tema lúgubre de angustia y desolación. Por ejemplo, la angustia y la desolación se patentizan en las frases, “**¡me muero!**” y “**¡me canso!**” que se repiten muchas veces en el poema. También, el uso de palabras tales como “**sombra**”, “**amargo**”, “**preso**”, “**lloran**” y “**suspiran**” sugieren un sentimiento triste de mucho sufrimiento, que van todos a apoyar la angustia y la desolación que los dos abuelos se enfrentan. Además, el poema lleva un tema de la muerte también que Finnegan explica que muchas veces acompaña los poemas elegíacos que no están necesariamente cantados o recitados a los entierros.

De nuevo, en el poema elegíaco “El apellido”, que se encuentra en el poemario *Elegías*, Guillén lamenta la distancia entre su tierra natal África y su nuevo hogar en la isla cubana, también lamenta la distancia ahora entre él y su ascendencia. Así, Guillén recuerda los nombres africanos en “El apellido”, tal vez, como una manera de mantener algún contacto con su ascendencia y los demás esclavos de otros países antillanos:

¿Es mi nombre, estáis ciertos?

¿Tenéis todas mis señas?

¿Ya conocéis mi sangre navegable?

mi geografía llena de oscuros montes,

de hondos y amargos valles

que no están en los mapas?...

¿Seré Yelofe?

¿Nicolás Yelofe, acaso?

¿O Nicolás Bakongo?

¿Tal vez Guillén Banguila?

¿O Kumbá?

¿Quizá Kumbá?

¿O Kongué?

¿Podiera ser Guillén Kongué?

Hablando más de este poema, se recuerda el apunte de Finnegan que la referencia a los lugares, la naturaleza y a los nombres que señalan la ascendencia es un detalle lingüística que caracteriza algunos cantos fúnebres:

The diction is marked by the great frequency of key-words throughout the poems...Thus, there is constant use of personal names of places and sources of drinking water, kinship terms and terms of addresses, and, family, with terms referring to an individual's clan or paternal group (161).

Para Guillén, estos nombres tienen mucho valor sentimental porque como él mismo admite en el poema “El apellido”, **“yo soy también el nieto, biznieto, tataranieto de un esclavo”**. Quizás, nombrando estos apellidos sea un recuerdo del pasado doloroso de muchos años de la esclavitud de los negros. Pues, Guillén mismo, siendo hijo de padres mestizos, se siente más cerca a su ascendencia africana que a su ascendencia española, sin fallar a enfatizar que su poesía en general, se identifica con muchos “elemento léxicos negros” (*Summa Poética* 25), como las jitanjáforas y las onomatopeyas. Además, una cantidad bastante de sus temas incluyen al negro y su estado racial, económica y social como se encuentra en los *Motivos de son*, por ejemplo.

Desde otro ángulo de examinar la lengua africana en la poesía de Guillén, se considera su uso de adivinanza particularmente en el poema “Son número 6”. Y aquí, se pone énfasis sobre la estrofa tercera del poema que dice:

Adivinanza

de la esperanza:

lo mío es tuyo,

lo tuyo es mío,

toda la sangre

formando un río.

La adivinanza africana como se explica en *Oral Literature in Africa* es tal que se reconoce típicamente por no hacer una pregunta directa sino por hacer una frase alusiva en que se le exige al interlocutor que busque la respuesta. Por consiguiente, Finnegan da algunos ejemplos de esta forma alusiva en su libro tales como “little things that defeat us—mosquitoes o “water standing up—sugarcane” (427). Según Finnegan, con estos dos ejemplos, “in most of these riddles, what is required is that the answerer should identify the object indicated in these allusive general statements” (427). Así, los “mosquitos” es la respuesta para la pregunta de las cosas pequeñas que vencen, mientras “la caña de azúcar” es el agua que está plantado en el suelo.

Entonces, sobre la adivinanza que empieza la tercera estrofa de “Son número 6”, la esperanza a que Guillén hace referencia en este caso, se supone que, tiene que ver con la unidad racial que el poeta previamente indica en los poemas “Balada de los dos abuelos” y “La canción del bongó”. Antes que nada el poeta pone dos puntos después del verso segundo “**adivinanza de la esperanza:**” Después se lanza la adivinanza acerca de esta esperanza expresada. Y al final del poema entero, Guillén mismo da la respuesta a la adivinanza propia de la forma siguiente:

lo mío es tuyo,

lo tuyo es mío,

toda la sangre

formando un río.

La idea de compartir todo entre los sujetos (negros, mulatos y blancos) que Guillén nombra, es tal vez, una alusión superficial al problema profundo de la unidad racial entre todos los cubanos que se remonta en la referencia del *ajiaco* en el poema “La canción del bongó”. Pues, es posible que Guillén ofrezca la respuesta a la adivinanza en el último verso del poema que contesta “**¡que el son de todos no va a parar!**” Pues, “**lo mío es tuyo**” y “**lo tuyo es mío**” es el *son*, que es por no decir algo peor, está disponible a todos y no sólo a una raza. Pero, la adivinanza de Guillén es tan sutil que se necesita un poco más de paciencia para resolverla. Es la sutileza y a veces la dificultad de llegar a una respuesta que lleva a Finnegan a ofrecer la explicación que citamos a continuación:

In fact many riddles need a double process to solve them, for the analogy in the initial statement may not be immediately obvious; therefore the solver must first select the salient features of the object or situation mentioned, and then go on to identify a similar object. A good example is the Fulani riddle ‘I

threw a lance, it flew over seven rivers and went and speared the Chief of Masina's bull" (428).⁴⁹

Todavía, acerca de las adivinanzas, Finnegan habla también de la forma que es similar al estilo europeo de poner preguntas para recibir respuestas:

In a general way 'riddles' are readily distinguishable by their question-and-answer form and by their brevity. However, a preliminary point must be made here. The popular European or American picture of a riddle is of an explicit *question* to which a respondent must try to puzzle out the correct answer (426-427).

Pues, en *Oral Literature in Africa* se da el ejemplo de una adivinanza sudafricana de un pájaro en que dos participantes deben descifrar el tipo de pájaro, comparándolo con una persona:

Challenger: What bird do you know?

Proposer: I know the white-necked raven.

Challenger: What about him?

Proposer: That he is a missionary.

Challenger: Why so?

Proposer: Because he wears a white collar and a black cassock, and is always looking for dead bodies to bury. (432)

⁴⁹ Para más ejemplos de este tipo de adivinanza véase la página 428 de *Oral Literature in Africa*.

Este tipo de adivinanza es comparable al poema “Adivinanzas” de Guillén en que el poema sigue la misma construcción poética como el poema sudafricano. Las “Adivinanzas” tienen cinco estrofas de cuatro versos, con los últimos versos ofreciendo las respuestas y también con una repetición constante de “**¿Quién será, quién no será?**”. Salvo que, en el caso de las “Adivinanzas” de Guillén, hay una respuesta después de cada pregunta.

Sin embargo, el mismo poema “Adivinanzas” también promete otro aspecto de la oralidad de la lengua africana que son los proverbios. Los proverbios según Finnegan “are also sometimes connected with riddles” (391). La autora también distingue los proverbios por su uso metafórico y su relación con las anécdotas:

The figurative quality of proverbs is especially striking; one of their most noticeable characteristics is their allusive wording, usually in metaphorical form...Chatelain pointed out that Kimbundu proverbs are closely related to anecdotes, so much so that anecdotes are sometimes just illustrations of a proverb, while a proverb is frequently an anecdote in a nutshell (390-391).

En las “Adivinanzas”, por ejemplo, se observa que “el negro” es la respuesta a una metáfora que empieza el verso primero del poema y la respuesta misma sólo está aludida en el uso de la metáfora. Así, sigue el resto de los versos hasta la última respuesta que en cierto modo sintetiza la vida difícil del negro:

En los dientes, la mañana,

y la noche en el pellejo.

¿Quién será, quien no será?

—El negro.

...

Un hombre que está llorando

con la risa que aprendió.

¿Quién será, quien no será?

—Yo.

Quizás, la extensión poética de los versos y la brevedad de las respuestas correspondan a la brevedad del proverbio africano que es “marked by ‘shortness’, sense, and ‘salt’ and distinguished by the popular acceptance of the truth tersely expressed in it” (Finnegan 393). Y quizás, la secuencia de la narración del poema se cuenta mediante la historia triste y la vida difícil del hombre Sabás cuya vida está limitada a “pedir su pan de puerta en puerta” (Augier 113).

De nuevo, Guillén ofrece al lector un proverbio que se alinea más con las metáforas escondidas en los proverbios. En este caso, se habla del poema “Caña” que en pocas palabras ilumina la vida difícil diaria del negro en el cañaveral:

El negro

junto al cañaveral.

El yanqui

sobre el cañaveral.

La tierra

bajo el cañaveral.

¡Sangre

que se nos va!

Este poema, aunque es conciso y muy breve, pinta adecuadamente bastante, la vida laboriosa incesante de los negros como un esclavo, y esta imagen comparte cierta semejanza al proverbio de los Nguni⁵⁰ acerca de la tierra que nunca se engorda pero siempre recibe más cadáveres siempre que se entierren los muertos. O sea, el negro esclavo vive en un ciclo donde siempre se le priva a las pretensiones de una vida mejor pero siempre trabaja duro en los cañaverales hasta su muerte. Y la angustia que el negro siente por su vida cotidiana difícil se expresa por las exclamaciones al final del poema. Son las expresiones de desesperación profunda asociada con ser un negro esclavo en los cañaverales.

Aparte de las adivinanzas y los proverbios encontrados en el poema de Guillén, como se encuentra dentro del estudio de la lengua africana, se identifica otra categoría de oralidad que consiste en las rimas infantiles. Como Finnegan apunta en su libro *Oral Literature in Africa*, estas rimas se describen normalmente como tonterías y muchas veces se asocian con una actividad:

⁵⁰ Los Nguni son un grupo étnico nómada de los bantús que ocupan una mayor parte de las zonas orientales y del sur de África.

Like children elsewhere, African children seem to have the familiar range of games and verse for their own play-nonsense songs, singing games, catch rhymes, and so on...These include the light-hearted songs by the young Lamba boys who spend long weeks in the rainy seasons in farm shelters scaring away birds and animals from the ripening rice, or the children's song among the Dogon, sung to discourage various birds from plundering the millet (303-305).

En la poesía de Guillén, se puede identificar algunos de estos poemas (infantiles) que están asociados con una actividad u otra, por ejemplo, en los poemas “Pregón”, “Odas mínimas” y “Canción de cuna para despertar a un negrito”. Guillén cumple a tejer los poemas en el tejido de este tipo de poesía infantil. Así, en “Pregón”⁵¹, en que se observa la venta de unos productos alimenticios, tal vez por la calle en un mercado cubano, se ve esta influencia de la rima infantil en el poema:

¡Ah,

Qué pedazo de sol,

Carne de mango!

Melones de agua,

plátanos,

⁵¹ Se explica en una nota de pie, en el libro *Summa Poética* que “en las Antillas, y especialmente en Cuba, los vendedores ambulantes, especialmente los de frutas, pregonaban sus productos con una tonada especial, que constituía, en ocasiones, una verdadera canción”.

¡Quencúyere, quencúyere,

Quencuyeré!

¡Quencúyere, que la casera

salga otra vez!

...

Trigueña de carne amarga,

ven a ver mi carretón;

carretón de palmas verdes,

carretón;

carretón de cuatro ruedas,

carretón de sol y tierra,

¡carretón!

Aunque se entiende el “**carretón**” como el vehículo que transporta los productos al mercado no está seguro si este “**quencúyere**” es también una fruta (africana) como el melón o el plátano. Sin embargo, es la repetición de estas palabras que da el ritmo al poema, un sentido de rima infantil que el vendedor, para propósitos del humor y broma, emplea para vender sus productos. Y se observa que este humor se amplía en el cambio de la posición del acento en la palabra quencúyere (en los versos 1^o y 2^o), desde “**ú**” a “**é**” (en el verso 2^o). Así, la pronunciación cambiará y también el tono

que efectúa el humor necesitado cuando el vendedor pregona sus productos. Y aunque es una manera infantil de leer el poema, da una perspectiva africana, no obstante de interpretar el poema, basado en su oralidad.

De igual modo, en el poema “Odas mínimas”, con el subtítulo *Regreso*, se presenta otra rima infantil por la repetición de “**matandile, dile, dile**” en la estrofa segunda:

Hoy

tengo ganas de cantar:

“al ánimo, al ánimo,

la fuente se rompió...”

O si no:

“matandile, dile, dile,

matandile, dilendó...”

¡Hoy

tengo ganas

de volver a empezar!

Por añadidura, se halla la rima infantil en el poema largo “Canción de cuna para despertar a un negrito”. En esta canción de cuna, una madre negra trata de despertar a su hijo al contrario de lo que Finnegan indica en su libro ya citado que:

Other African lullabies fit more easily into our common picture of a mother concentrated on the needs of her child; but even in these the tone and purpose may vary. Some lay the greatest emphasis on the idea of rocking the child to sleep, often brought by the rhythm and liquid vowel sounds of the original” (300).

Como ya está indicado, el propósito puede variar en lo que respecta la canción de cuna. Entonces, según la cita de Finnegan, las canciones de cuna se cantan para ayudar al niño a dormir. La autora apoya su punto de cantar para que duerma el niño con el ejemplo (de la canción de cuna) que se expresa en la lengua swahili:

Lululú, mwana (wa) lilanji,

Lululú, mwana (wa) kanda

Lululú, mwana (wa) lilanji

Lululú, mwana (wa) kanda

Para tratar de explicar este poema, se enfoca en el punto hecho anterior por Finnegan que, es el sonido producido por las vocales (“u”, “a” e “i”) que, de cierto modo, añade un ritmo que ayuda al niño para dormir. Pero, se puede decir también que el sonido de la letra “l” que es más suave a pronunciar da peso al ritmo que se encuentra en la canción de cuna. Esto es porque es probable que sea el sonido de la

letra “l” que produce la fluidez y el sonido asociados, por ejemplo, con el movimiento del agua o como Finnegan apunta “liquid vowel sounds”. Sin embargo, en el caso del poema de Guillén, “Canción de cuna para despertar a un negrito”, no se observa el mismo efecto (liquido) del ritmo producido, sino un sonido más fuerte, (de cacofonía) en la pronunciación de los consonantes de las palabras como “*upa*”, “*coco*”, “*cacao*”, “*cacho*”, “*cachaza*”, “*yaguaza*”, y “*negrazo*” entre otras. Aun, puesto que es una canción para un negrito, se supone que se minimiza el sonido fuerte cuando se la canta:

Una paloma

cantando pasa:

– ¡Upa, mi negro,

que el sol abrasa!

Ya nadie duerme,

ni está en su casa;

ni el cocodrilo,

ni la yaguaza,

ni la culebra,

ni la torcaza...

Coco, cacao,

cacho, cachaza,

¡upa, mi negro

que el sol abrasa!

Y como se explica en *Summa Poética*, se usan estas palabras con un sentido jitanjáforico que en cambio remonta al humor en la lengua africana y el deseo de cantar para acompañar las actividades cotidianas.

Está anotado anteriormente que el *ijala* de los Yoruba ofrece un ritmo con intenciones de cantar. Y si se enfoca particularmente en el *ijala* como parte de una tradición africana relacionada con una poesía con propósitos únicos, como Finnegan concluye el *ijala* también cumple la función de un canto que específicamente se canta durante el cazar. Y entonces, muy parecido a una canción de zulú para cazar un búfalo⁵², se concluye también que la canción para matar a una culebra “Sensemayá”, se dedica específicamente a la actividad de cazar.

Hablando del tema de la dicción de la literatura oral, es apropiado decir que la poesía de Guillén es a veces influenciada por el modo negro de hablar un idioma extranjero (correctamente) con las influencias de la lengua materna. En el caso de la poesía de Guillén, Dorothy Schons dice que “he uses the corrupt Spanish of the Negro and even some African words” (312). Esta aseveración de Schons está apoyado por Gerardo Mosquera que llama este encuentro entre el idioma español y la lengua africana como “clash of cultures”. Por eso, en los poemas como “Negro bembón”, “Mulata” y “Búcate plata” se ve el resultado del encuentro de las dos

⁵² Citado en *Oral Literature in Africa*, p 221.

culturas extranjeras en el habla de los personajes porque ellos hablan un español que se caracteriza por una influencia de su lengua materna. Más en adelante se discuten estas influencias de la lengua materna que afecta el habla efectiva del idioma español. Pero, la selección de las palabras desde los recursos lingüísticos de la comunidad negra, es lo que Kubayanda explica como “their own linguistic forms as an important agent of their own integrity”⁵³ (76). O sea, lo que los negros se identifican todavía, como parte de una comunidad africana, pese al hecho que se encuentran en una tierra extranjera, es su lengua africana. Pero, desafortunadamente, para sobrevivir en su nuevo hogar, su lengua materna ha sufrido muchas transformaciones y lo que resulta son fragmentos de su lengua y el idioma español. Esta forma lingüística es lo que Dorothy Schons apunta como “synthesis of African and creole elements” (314). Esta síntesis es lo que está viva, de nuevo, en los poemas como “Negro bembón”, “Búcate plata”, “Mulata” y muchos de los poemas de *Motivos de son*, que enfoca el habla del criollo.

En el caso del poema “Hay que tener voluntá”, Kubayanda apunta que la omisión de algunas letras como “l”, “r”, “s”, y “d” es el resultado de la dificultad que estas letras plantean para el locutor africano que hace el esfuerzo para hablar un idioma extranjero, cuya pronunciación de algunas palabras le cuesta mucho trabajo debido a la influencia fuerte de su lengua materna. Así, se lee “p’allá” y “p’acá” en vez de “para allá” o “para acá”:

Camina y no llore, negra,

⁵³ Véase *The Poet’s Africa, Africanness in the poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, de Josaphat B. Kubayanda.

vé p'allá;

camina, negra, y no llore,

vén p'acá;

camina, negra, camina,

¡que hay que tener voluntá!

Esta interferencia cultural es lo que Kubayanda explica más que:

Just as some African languages contain some phonological features that European speakers find difficult to assimilate, so do the conqueror European languages exhibit certain sounds equally baffling to the African learners. The interdental sound, as in English “the” or Castillian “decir”; the fully articulated consonantal endings “s” and “d”: the combination of “l” and “r” in a single word like “hablar”, and other European linguistic norms are absent in several West African languages (75).

Por lo tanto, se debe entender y apreciar la dificultad para los negros “bozales” (el africano “puro”)⁵⁴ como Vito Manué, el hablar el español en su nuevo hogar caribeño. Es una situación que no se da exclusivamente al negro africano en Cuba, sino como Paul B. Garrett anota, las dificultades de esta índole también existen en el criollo afro francés de la isla de Santa Lucía. El autor apunta esta semejanza por un ejemplo de una conversación larga entre una madre y su hija que también ofrece una

⁵⁴ La referencia es del libro *The Poet's Africa, Africanness in the poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, de Josaphat B. Kubayanda, la página 75.

vista fresca en el valor lingüístico común de los africanos esclavos transportados a las Antillas:

Mother: Wai yuu seeying dat, Tonia?!

‘Why are you saying that, Tonia?!’

...

Tonia: Noelicia, giv mui duu dat

‘Noelicia, give me do that’ [i.e. ‘let me do that’]

Mother: Paul naat koming in yoh bofdee patii

‘Paul is not going to come to your birthday party’

Mother: Wai yuu seeying dat, Tonia?!

‘Why are you saying that, Tonia?!’ (341-342)⁵⁵

Y aunque en la voz propia de Guillén, la lengua africana “was very limited...absolutely limited” (Garrett 353)⁵⁶, todavía, lo referido ofrece bastante recursos lingüísticos para infundir en la poesía de Guillén los elementos folklóricos africanos. Emplear los elementos folklóricos africanos ilumina un problema arraigado de poner la etiqueta al criollo como una lengua primitiva y grosera.

⁵⁵ Para leer la conversación completa, véase el artículo de Paul B. Garrett en “What a Language Is Good for: Language Socialization, Language Shift, and the Persistence of Code-Specific Genres in St. Lucia”

⁵⁶ Nicolás Guillén revela esta información en una entrevista con el autor Laurence E. Prescott del artículo “A Conversation With Nicolás Guillén” Nutibar Hotel en Colombia.

Aun todavía esta lengua “vulgar” del negro va más allá del ambiente social cubano para encontrarse en los poemas brasileños. En una observación de uno de los poemas, “Batuque”, del brasileño Gastón Figueira, Schons recuerda algunas influencias lingüísticas africanas que interesan “the auditory values of the dance, the shuffle of the Negroes, the shouting of the crowd and the instruments that accompany the dance” (315):

Batuque, batuque, batuque,

rimbombo del bombo!

El jongo zumba y retumba

como en una noche del Congo.

Chiqui-chá, chiqui-chá del maracá,

caracaxá, kerekexé, canzá.

...

Y parece que la roja noche tropical

se llena de un grito sediento:

Bailemos y cantemos

–majumbebé, majumbarilá–

que el señor del ingenio ya no aparecerá,

no nos castigará.

Bailemos y cantemos

--ohé-ohá, jui-jué, jui-já-

que mañana es carnaval... (315)

Como Schons explica, “the chiqui-chá refrain is the sound made by the maracas, gourds filled with stones and rattled as an accompaniment to the dance” (316). De nuevo, se siente la presencia de la audiencia como participante en el ritmo a que bailan los negros. Y aunque el *batuque* (como está apuntado en el artículo) es un baile de guerra, tal vez, la repetición constante de “**chiqui-chá, chiqui-chá**” remonte también a las sesiones de la adivinación ejecutada por los sacerdotes espirituales. Porque en la búsqueda de ponerse en contacto con los espíritus es necesario que los sacerdotes los evoquen con un idioma esotérico que los dos exclusivamente sepan para comunicarse. Y se puede decir lo mismo para la frase “**caracaxá, kerekexé, canzá**” porque las dos frases pintan claramente el sonido producido cuando se agita las maracas u otros objetos como la concha, el caracol y la nuez de palma en una jícara para hacer una pregunta o ruego a los espíritus. Y entonces, otra vez se nota el hilo cultural entre la religión, el ritmo y la lengua que los ata como aspectos importantes en la cultura africana. Además, de gran importancia, se da cuenta de que las jitanjáforas y las onomatopeyas no se limitan a la poesía de Guillén. Es un punto que recalca la resistencia de la lengua africana a las influencias extranjeras.

Esta misma experiencia de las jitanjáforas y las onomatopeyas se observa en el poema de Guillén, “Balada del güije” en el uso anafórico de los versos:

Mi chiquitín, chiquitón,

que tu collar te proteja...

...

Mi chiquitín, chiquitón,

sonrisa de gordos labios

...

¡Ah chiquitín, chiquitón,

pasó lo que yo te dije!

De nuevo, aquí la repetición del “**chi**” en las palabras “**chiquitín**” y “**chiquitón**” producirá, tal vez, el mismo efecto onírico para los participantes en la adivinación.

En un credo, la poesía de Guillén está caracterizada muchas veces por una calidad musical y muchas influencias culturales africanas. El poeta siempre procura invitar a la audiencia para que participe en la musicalidad de su poesía mientras visita momentos difíciles de la vida del negro en su nuevo hogar muy lejos de su tierra natal propia. Aun, el poeta intenta siempre ponerle al negro en contacto con su lengua y su alma espiritual. Esto, Guillén cumple con las jitanjáforas, onomatopeyas, imágenes escénicas, las adivinanzas, los proverbios y las rimas infantiles a los que el negro puede acercarse.

CONCLUSIÓN

La investigación estudia como la *cubanía*, la religión, el ritmo y la lengua africanos figuran en la *cubanía*. O sea, examina cómo estos elementos contribuyen para mejor conceptualizar la *cubanía* y darle significado más pleno a través del análisis de la estética poética de Nicolás Guillén. Por ende, algunos de los poemas seleccionados, de Guillén han sido abordados para llevar a cabo esta investigación. La investigación ha abordado una exposición crítica de la *cubanía* para mejor entender las identidades humanas y culturales que la componen. El estudio de la religión africana se ha enfocado, específicamente en la religión tradicional africana, mientras el del ritmo se ha centrado en los ritmos fuertes del tambor y el de la lengua ha sacado a luz la oralidad de la lengua africana.

El capítulo uno del estudio emprende la discusión de la *cubanía*. Aquí, se explora el concepto de la *cubanía* a través de un ámbito histórico de los hechos que afectan más el negro. La conclusión a que el estudio llega es que para que el negro pueda reivindicar su lugar en el marco cultural cubana, debe, en primer lugar, ponerse en contacto con su identidad humana que es el eje de la *cubanía*. En lo que a Guillén le respeta, su tarea es atraer la atención del pueblo cubano, por manera estética, a una identidad cultural complementado por los detalles culturales negros en el entorno socio-cultural de Cuba. Por ende, lo que Guillén hace, es usar su poesía como una herramienta revolucionaria para cumplir el concepto total de la *cubanía*.

Para mejor entender el sentido de la *cubanía* guilleneana, la investigación discute tres conceptos principales asociados con el tema, propuestos por Gustavo Pérez-Firmat. Así, la investigación llega a una conclusión de que los tres conceptos

cognados y consustanciales—*cubaneo*, *cubanidad* y *cubanía*—son atentos para definir la identidad cubana. A través del estudio, se da cuenta de que un intento adecuado sólo es posible si el negro se figura como un colaborador mayor al entorno cultural cubano.

Como se descubre en el estudio, la contribución del negro a la diversidad cultural de Cuba, se reconoce en la religión, la lengua y el ritmo. Desafortunadamente, no son muchos los que reconocen el aporte negro a la cultura cubana. Ángel Augier señala este punto cuando devela que siempre hay medidas para aislarle al negro del marco socio-cultural cubana. Y Guillén, en los poemas, identifica rápidamente que tales medidas sólo acabarán haciéndoles daño a los cubanos. De ahí, para hacerles ver este hecho, Guillén utiliza su poesía como la herramienta revolucionaria para volver a visitar las épocas difíciles en la historia cubana, y recrear los momentos de esperanza, particularmente para el negro. Pero, de parte del negro, su *prise de conscience* empieza cuando se da cuenta de su identidad humana.

Se revisan algunos poemas elegidos que documentan varios hechos de la historia de Cuba. Entonces, el estudio revisa la época del colonialismo, la independencia de 1898, los días del imperialismo y la revolución de 1959. A través de esta revisión, se da cuenta de que Guillén recuerda a los cubanos de los padecimientos que han aguantado durante estos periodos distintos, para que se unan. Los poemas seleccionados están analizados estéticamente para tratar los temas socio-culturales que entran en la *cubanía*. Por consiguiente, la obra de Guillén está

caracterizada profundamente por los detalles culturales que subrayan el aporte cultural del negro a la *cubanía*.

Luego, la investigación aborda las interpretaciones eurocéntricas que consideran pagana y fetiche, la religión tradicional africana y sus prácticas asociadas, amén de acusar sus seguidores de no creer en Dios. Para demostrar lo problemático que son estas interpretaciones eurocéntricas, la investigación ha dado una lectura desde una perspectiva afrocéntrica de la religión tradicional africana. De ahí, el estudio habla de creencias, mitos y rituales fundamentales que componen la religión tradicional africana y echa una mirada religiosa al sincretismo presente entre el vudú y la religión católica de Cuba, que da a luz al culto de la santería.

Lo que la investigación cumple más es estudiar las referencias mitológicas y ritualistas de la religión tradicional africana presentes en la poesía de Guillén, en el curso de analizar estéticamente la apreciación poética de la religión tradicional africana. Este análisis poético se lleva a cabo basado en dos poemas escogidos, “Sensemayá” y “Balada de los dos abuelos”. Del análisis estético, la investigación encuentra que el uso de parte de Guillén de las jitanjáforas, metáforas, detalles tremendistas, el estribillo, refranes y onomatopeyas, claramente ayudan a definir la religión tradicional africana, como una religión basada en las prácticas y creencias tradicionales auténticas. Y por años, la religión tradicional africana ha resistido fuertemente influencias ajenas para que sea posible la celebración de los rituales, los mitos y las creencias, hasta la fecha en Cuba, en el culto de la santería.

Luego, la investigación habla del ritmo africano. En este caso, la investigación subraya el poder verbal de ciertas expresiones lingüísticas que crean el

ambiente rítmico adecuado. El tema discutido ayuda a entender que el rasgo principal del ritmo africano es su naturaleza dinámica, que connota un ritmo fuertemente vigoroso por naturaleza. En este aspecto, el tambor africano se vuelve el instrumento musical principal que crea adecuadamente el ritmo fuerte y vivaz.

En el contexto histórico en que el negro se encuentra (en una tierra extranjera lejos de su hogar ancestral y sometido a una vida de esclavitud), el estudio revela que el ritmo del tambor puede producir los sentimientos de nostalgia para su tierra natal. Guillén efectúa este sentimiento nostálgico con las jitanjáforas, las interjecciones y la onomatopeya. Además, la investigación revela que hay una relación espiritual entre los participantes, durante una celebración religiosa por ejemplo, y los dioses del mundo místico. También, la investigación propone que el tocar del tambor y el ritmo fuerte producido, por consiguiente, sirven como una medida de autoexpresión combativa contra los años de opresión.

Por añadidura, la investigación encuentra que el ritmo africano está caracterizado por los polirritmos, que como se supone, están producidos por otros instrumentos de percusión. Y por el análisis poético de los poemas, se da cuenta de que los varios recursos estilísticos como los puntos de exclamación, la onomatopeya, la anáfora, la aliteración y la estructura quiasmática aumentan los polirritmos. Los poemas escogidos para el análisis, en este caso, son “Canto negro” y “Sensemayá”.

Por fin, la investigación también estudia la lengua africana, como un tema importante que forma parte integral de la *cubanía*. En este caso, el estudio explora la naturaleza oral de la lengua africana y vuelve a analizar el tema estilísticamente en la creación poética de Guillén. Al tratar este tema, el estudio analiza una variedad

buenos de los poemas de Guillén que se encuentran en los libros *Motivos de son y Sóngoro cosongo*, para nombrar solo a unos pocos.

Según la investigación realizada, la naturaleza oral de la lengua africana se asocia con lo dramático y los gestos físicos. Y en el análisis estético de algunos de los poemas de Guillén, tales características asociadas figuran en “Mulata” y “Negro bembón”, por ejemplo. Pero, como está apuntado en el estudio, la obra poética publicada lo hace difícil para apreciar la oralidad de la lengua africana. Ahora bien, se entiende y se aprecia mejor esta oralidad en una actuación o representación oral del poema. En este aspecto, la participación de la audiencia es crucial. Esta participación se vuelve visible en un poema como “Adivinanzas”. La música (y en este sentido, el ritmo) se vuelve otra vez una calidad importante, mientras la dicción también ocupa un lugar importante como todas estas características se avivan en la poesía de Guillén.

En definitiva, Nicolás Guillén dista mucho de hacer, con su labor poética, un recorrido sólo narrativo, anecdótico, estético, valorativo, y exegético de los elementos integrantes de la *cubanía*. Estos elementos, en fin se llegan a presentar como una amalgama totalizadora y definidora de dicha *cubanía*. *Cubanía*, por cierto, pero *cubanía* concebida como elemento fundamental en el desarrollo histórico y existencial de Cuba. En su labor, que se viene analizando en esta tesis, Nicolás Guillén aprovecha la realidad y la psico-dinámica colectiva de la *cubanía* para iniciar y concluir toda una exploración de un viaje desde lo más fundamental del deshumanizado sistema de explotación racial y económica; un viaje hacia una afirmación de unidad multirracial, de respeto mutuo, de posibilidades de afirmación

individual dentro de una conciencia mítica colectiva. Se trata de una sociedad que, anteriormente, no se afirmaba enteramente en función de los valores vitales inherentes a la *cubanía*. La originalidad de la importancia del labor de Nicolás Guillén radica en que mentaliza a la sociedad afrocubana, dispersa, empobrecida, marginada para llegar a una apreciación existencial operativa del ser individual y colectivo del afrocubano (desde lo rudimentario del *Motivos de son* hasta la voz triunfalista de *Tengo*). La *cubanía* en Nicolás Guillén deja ya de ser una realización indiferente de valores culturales afrocubanos para cobrar una legitimidad social y socializante, civil y civilizadora, una fuente de existencia revolucionaria y más humanizante.

EPÍLOGO

El poeta Nicolás Guillén, ha recurrido a la poesía y la ha transformado en una herramienta revolucionaria para provocar los cambios socio-políticos en la vida de los cubanos. Guillén artísticamente capta la historia de Cuba, viajando con el pueblo cubano a través de sus tiempos difíciles tal como la colonización, las luchas de independencia y la relación política con los Estados Unidos. El poeta hace este viaje con el motivo de llegar a una conciencia colectiva socio-cultural, donde los cubanos pueden volver a vivir como humanos en un porvenir que promete. Así, el poeta Guillén se dirige directamente a los personajes como el *negro bembón*, los dos abuelos, Sabás y Simón Caraballo que representan el perfil del pueblo cubano, quien debido a los tiempos duros han olvidado cómo vivir. Entonces, Guillén transforma la poesía en un ámbito cultural donde los valores humanos y culturales toman vida para procurar a rescatar los cubanos de su definición agobiante de ser esclavos para que empiecen a vivir como humanos. En este respecto, todos los personajes y las fases distintas de la historia cubana se guardan estéticamente en una creación intemporal. Por lo tanto, lo que esto significa es que Guillén confiere a todas las personas y los eventos involucrados en la historia de Cuba un estado inmortal donde la poesía siempre ofrecerá modos artísticos relevantes para discutir las perspectivas históricas y culturales de ser cubano.

El discurso de la relación cultural entre Cuba y todo lo africano todavía es relevante, hoy en día, en el discurso cultural cubano. Tal relevancia se figura en el artículo publicado de Sara M. Sánchez, “Afro-Cuban Diasporan Religions: A Comparative Analysis of the Literature and Selected Annotated Bibliography”, cuando la autora habla de las influencias culturales africanas que perfilan la

literatura, el arte y la lingüística cubana. En su artículo, Sánchez vuelve a acentuar las raíces africanas conectadas a la isla cubana. La autora menciona los sistemas religiosos, los cultos y las sectas creados desde el encuentro entre los africanos y los europeos. Así, Sánchez comenta la actitud receptiva de las religiones africanas que las permite adaptar a las prácticas religiosas europeas sin perder su espiritualidad individual. También, la autora apunta el uso de las lenguas africanas, la posesión del cuerpo de parte de los espíritus, tocando los tambores y los bailes como otras características de las religiones africanas aparte de ser sincrética. Más, la autora habla de las influencias de las lenguas africanas, que han contribuido a la *cubanía*, cuando describe la influencia lingüística que la secta religiosa Abakuá ha establecido sobre el idioma cubano, anotando la palabra *chévere*, que ahora es parte de la lingüística de la lengua callejera cubana. Este estudio lo encuentra valioso notar que este punto de la sociedad Abakuá recalca la influencia fuerte de las lenguas africanas en la manera de hablar la lengua cubana, que Guillén también siempre integra en su poesía, como características fuertes de la *cubanía*.

Quedándose en el mismo tema, de la relevancia, la novelista Cristina García⁵⁷, en una entrevista, hace algunos comentarios sobre tres de sus novelas. En su novela, *The Agüero Sisters* (1997), García explora la definición de la cubanidad a través de sus personajes Constancia y Reina. Según la novelista, lo que le interesa y le impulsa a explorar la definición de la cubanidad es la rigidez que acompaña el

⁵⁷ Cristina García nace en Habana en 1958, pero sus padres voluntariamente se mudan a los Estados Unidos, a la edad de dos años, durante el régimen de Fidel Castro. Mientras sus tres novelas *The Agüero Sisters* (1997), *Monkey Hunting* (2003) y *Dreaming in Cuban* (1992) exploran los temas políticos y culturales, su cuarta novela *A Handbook to Luck* (2007) más bien embarca en un viaje en la vida de los personajes desplazados de Cuba, Irán y El Salvador.

proceso de definir lo que es, y quien es cubano. Además, en su novela, *Monkey Hunting* (2003), García explora lo que en sus propias palabras describe como “continually evolving, fascinating creature that is Cuban culture” mediante la santería y la gastronomía cubana. Su foco en este aspecto es la contribución cultural inmensa de las razas distintas que han viajado a la isla cubana. Por añadidura, en el libro *Afro-Cuban Voices* (2000), los autores Jean Stubbs and Pedro Pérez Sarduy discuten las tensiones raciales que existen en Cuba, hoy en día, pese a los esfuerzos políticos del régimen de Castro para crear una sociedad sin los prejuicios y la discriminación asociados con la raza y las clases sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Augier, Ángel y Joseph M. Bernstein. "The Cuban poetry of Nicolas Guillen."

Phylon 12.1 (1951): 29-36. 1 de enero de 2011.

Augier, Ángel. *Nicolás Guillén obra poética Tomo I*. Habana: Editorial Letras

Cubanas, 2002. Impreso.

—. *Nicolás Guillén, estudio biográfico*. Habana: Ediciones Unión, 2005. Impreso.

Berry, Maya J. "From 'Ritual' to 'Repertory': Dancing to the time of the nation."

Afro-Hispanic Review 29.1 (2010): 55.

Castriota, Patricia. "Nicolas Guillen 100 years old and more relevant than ever to an

understanding of the Caribbean." *Caribbean Quarterly* 49.3 (2003): 1-10. 29

de septiembre de 2011.

Chiss, Jean-Louis. *Charles Bally (1865-1947): Historicité des débats linguistiques et*

didactiques : stylistique, énonciation, crise du français. Bristol: Peeters

Publishers, 2006. 27 de marzo de 2012.

Coulthard, George Robert. *Race and colour in Caribbean literature*. London: Oxford

University Press, 1962. Impreso.

Dianteill, Erwan y Martha Swearingen. "From hierography to ethnography and back:

Lydia Cabrera's text and the written tradition in afro-cuban religions."

Journal of American Folklore 116.461 (2003): 273-292. 14 de septiembre de

2011.

Finnegan, Ruth. *Oral literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press, 1970.

Impreso.

Firmat, Gustavo Pérez. "From ajiaco to tropical soup: Fernando Ortiz and the definition of cuban culture (Dialogue #93)." *LACC Occasional papers series* (1987). Impreso. 13 de marzo de 2013.

Garrett, Paul B. "What a language is good for: language socialization, language shift, and the persistence of code-specific genres in St. Lucia." *Language in society* 34.3 (2005): 327-361. 2 de abril de 2012.

Gier, F N. "*Religious syncretism*" *theology bluebook*. 3rd ed. Idaho: University of Idaho, 1994. Document. 15 de marzo de 2012. <<http://www.webpages.uidaho.edu/ngier/syncretism.htm>>.

Godoy, Amy y Raphael Martinez. *Document: cuban information archives*. de marzo de 1995. Web. 26 de marzo de 2012. <http://cuban-exile.com/doc_326-350/doc0337.html>.

Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 2002. Impreso.

—. *Summa Poética. La edición de Luis Iñigo Madrigal*. Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1990. Impreso.

Hoag, Charles K. "Sensemayá: a chant for killing a snake." *Latin American Music Review* 8.2 (1987): 172-184. Impreso. 29 de noviembre de 2011.

- Kubanyanda, Josaphat B. *The poet's Africa: africanness in the poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*. New York: Greenwood Press, 1990. Impreso.
- Lampsey, Victor A.O. *Cognitive creativity and ontological dynamism in negrista poetry: a case study*. Unimax Macmillan, 2004. Impreso.
- . *La poesía como conocimiento y marco vivencial: un caso negrista. Tomo I*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Hispánica, 1977. Impreso.
- Laremont, Ricardo René y Lisa Yun. "The Havana afrocubano movement and the Harlem renaissance: the role of the intellectual in the formation of racial and national identity." *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society* (1999): 18-30. 26 de junio de 2012.
- Lartey, Benjamin T. *News: GhanatoGhana*. 13 de junio de 2011. 26 de enero de 2013. <www.ghanatoghana.com/ga-people-ghana>.
- Ludwig, Frieder y Afe Adogame. *European traditions in the study of religion in Africa*. Göttingen: Hubert and Co, 2004. Impreso.
- Martin, Dellita L. "West african and hispanic elements in Nicolás Guillén's "La canción del bongó." *South Atlantic Bulletin* 45.1 (1980): 47-53. 18 de Marzo de 2013. <<http://www.jstor.org/stable/3198837>>.
- Miller, Ivor. "A secret society goes public: the relationship between Abakuá and cuban popular culture." *African Studies Review* 43.1 (2000): 161-188. Web. 07 de mayo de 2012. .

Morukian, Maria. "Cubanidad-the essence of being cuban." *Havanajournal* (n.d).
Web. 06 de junio de 2012.

<<http://havanajournal.com/culture/entry/cubanidad-the-essence-of-being-cuban>>.

Mosquera, Gerardo. "Africa in the art of Latin America." *Latin American Art Journal* 51.4 (1992): 30-38. Web. 19 de marzo de 2012.

Nodal, Roberto. "The social evolution of the afro-cuban drum." *The Black Perspective in Music* 11.2 (1983): 157-177. Web. 29 de noviembre de 2011.

Opoku, Asare Kofi. *West Africa traditional religion*. Singapore: FEP International Private Limited, 1978. Impreso.

Prescott, Laurence E. "A conversation with Nicolás Guillén." *Callaloo* 31 (1987): 352-354. Web. 19 de marzo de 2012.

Priestess Na Danon. "British Broadcasting Corporation" with James Copnall. *Voodoo*. British Broadcasting Corporation. BBC. n.d. Web. 12 de marzo de 2012.

Rabanales, Ambrosio. "Relaciones asociativas en torno al 'Canto negro', de Nicolás Guillén." *Onomázein* 8 (2003): 99-126. Web. 15 de marzo de 2012.

Sanchez, Sara M. "Afro-cuban diasporan religions: a comparative analysis of the literature and selected annotated bibliography." *CCAS Occasional Paper Series* (2000).

Schons, Dorothy. "Negro poetry in the Americas" *Hispania* (1942): 309-319. Web. 2 de abril de 2012.

Sobejano-Morán, Antonio, Bianco, Paola. *Introducción a la literatura española*. USA: Focus Publishing, 2006. Impreso.

Thompson, Robert Farris. "Icons of the mind: Yoruba herbalism Arts." *African Arts* 8.3 (1975): 52-59+89-90. Web. 28 de noviembre de 2011.

Torres, Roberto Zurbano. "Paginas salvadas." *Revista Casa de las Américas* 264 (2011): 150-158. Web. 28 de junio de 2012.

United States Government Printing Office. *Modern History: Fordham University*. n.d. Web. 21 de junio de 2012. <www.fordham.edu/halsall/mod/1901platt.asp>.

Valdés-Cruz, Rosa. "The black man's contribution to cuban culture." *The Americas* 34.2 (1977): 244-251. Web. 07 de mayo de 2012. .

Waterman, Richard A. "Hot' rhythm in negro music." *Journal of the American Musicological Society* (1948): 24-37. Web. 29 de noviembre de 2011.