UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA CREATIVA

LA MÚSICA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

NORMA AURORA CASTILLO EICHIN

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Literatura Creativa

Profesor Guía: María Carolina Pizarro Cortés

Santiago, Chile
2011

INFORME DE EVALUACIÓN DE TESIS

Título: “La música en la obra de Nicolás Guillén”

Alumna: Norma Aurora Castillo Eichin

La tesis de Norma Castillo, titulada “La música en la obra de Nicolás Guillén”, es una aguda exploración en las vinculaciones que se establece en la obra del poeta cubano entre la creación literaria y la utilización, como base rítmica, de una forma musical. La hipótesis específica que Norma plantea es que los poemas de Guillén están concebidos como obras musicales, la mayoría de ellos como sones. Propone que en la poética guilleniana la composición musical es un pilar fundamental, no solo como base sonora, sino también como una forma de construcción de sentido poético. El ritmo de los poemas es, como ella demuestra a lo largo de su impecable análisis, altamente significativo.

Para profundizar en el problema que le interesa, Norma propone cuatro capítulos de desarrollo en su trabajo. El primero de ellos está dedicado al análisis de la formación de la población cubana, concentrándose en los diferentes mestizajes y transculturaciones que la caracterizan. Ella se aproxima a la complejidad cultural de Cuba para mostrar con certeros ejemplos cómo operan los procesos de mezcla y síntesis de elementos provenientes de orígenes muy diversos, primando los legados de la población proveniente de España y de África. En un segundo capítulo, el trabajo se concentra en la evolución de la música cubana a partir de sus raíces españolas y africanas, mostrando cómo el son se constituye en el ritmo poético que más fielmente representa al cubano. En el tercer capítulo, Norma expone las razones de la elección del son como ritmo principal en la poética de Guillén y muestra su presencia en el desarrollo de su obra, desde su poesía temprana hasta su poesía madura. Finalmente, el cuarto capítulo consiste en el análisis de trece poemas de Guillén que han sido musicalizados con diferentes ritmos, comparando el ritmo dado por el poeta con su versión musical. Destaca en este capítulo la aproximación a las tres artes poéticas guillenianas que concentran la relación de la música con la poesía, siendo este uno de los varios puntos altos de la lectura que Norma propone, muy funcional a la demostración de su hipótesis. En último término, el trabajo expone un análisis de la estructura musical de la Elegía a Jesús Menéndez, mostrando en una obra compleja el funcionamiento de la vinculación entre literatura y música.

En todos los puntos de su tesis Norma logra alcanzar con creces sus objetivos. Tanto la parte histórica de su trabajo como el acabado análisis que hace de la obra de Guillén destacan por su rigurosidad y lucidez, sobrepasando con creces las exigencias de una tesis de licenciatura. A esto se suma un excelente manejo de importante bibliografía secundaria, lo que permite ubicar su tesis dentro de las investigaciones más actuales sobre la obra de Guillén. Es por esto que aconsejo a la autora que prepare, a partir de este manuscrito, una serie de artículos para su publicación, pues no me cabe duda que serán un gran aporte a los estudios de la poesía latinoamericana contemporánea, así como a los estudios intermediales.

Atendiendo a las razones antes expuestas, evalúo esta tesis con nota máxima (siete, 7).

Carolina Pizarro Cortés

A mi hermano

ABSTRACT

El presente trabajo es una investigación perteneciente al área de poesía latinoamericana contemporánea. En este amplio campo elegí como tema de investigación la obra de Nicolás Guillén, quien ha sido capaz de llevar a la poesía la cultura e inquietudes del hombre de su país. Al leer o escuchar la obra del poeta, se percibe el ritmo musical de su poesía y por este motivo este trabajo pretende probar que los poemas de Guillen, desde *Motivos de Son* hasta la *Paloma de Vuelo Popular*, están concebidos como obras musicales; la mayoría de ellos, específicamente, como sones.

Para comprender el folclor musical de Cuba, hay que considerar que ese país tiene una población mezclada en un largo mestizaje y sus manifestaciones culturales son producto de la interacción de las culturas europeas y africanas a través de varios siglos. El son es fruto de múltiples transculturaciones y el poeta lo elige como vehículo fundamental de su poesía, lo que se probará con el análisis de un corpus representativo de su obra.

La investigación tiene los siguientes capítulos: El primero está dedicado al análisis de la formación de la población cubana, considerando los diferentes mestizajes y transculturaciones que la caracterizan. El segundo, muestra la evolución de la música cubana a partir de sus raíces españolas y africanas, y verifica que, de sus cinco complejos genéricos, el son es el que más fielmente representa al cubano. El tercer capítulo plantea el son como ritmo principal en la obra de Guillén y analiza su evolución, desde sus creaciones juveniles hasta la poesía de su madurez. Por último, el cuarto capítulo consiste en el análisis del corpus escogido para la tesis y contempla principalmente los poemas de Nicolás Guillén que han sido musicalizados, comparando el ritmo de cada poema con el de su versión musical.

Palabras clave Mestizaje, sincretismo, transculturación, santería, rumba, prosodia, ritmo, métrica, colonialismo.

ÍNDICE

Páginas preliminares 1

Introducción 6

1.- Formación de la población cubana 9

1.1 Concepto de transculturación 9

1.2 Conquista, exterminio e introducción de mano de obra esclava. 12

1.3.- Adopción del cristianismo por los esclavos. Música de santería. 16

1.4.- Otras influencias europeas. 18

1.5.- Sincretismo desde los orígenes en población, religión y música 19

2.- Música cubana 23

2.1 Primer complejo genérico: El SON 27

2.2 Segundo complejo genérico: LA RUMBA 30

2.3 Tercer complejo genérico: LA CANCIÓN 32

2.4 Cuarto complejo genérico: EL DANZÓN 34

2.5 Quinto complejo genérico: EL PUNTO 36

3.- Guillén y el son 39

4.- Análisis del ritmo de los poemas de Guillén 51

4.0 La música y tres artes poéticas 51

4.1 De *Motivos de son* 60

4.2 De *Sóngoro cosongo* 66

4.3 De *West Indies Ltd.* 70

4.4 De *Cantos para soldados y sones para turistas* 78

4.5 De *El son entero* 83

4.6 De *Elegías* 86

4.7 de *La paloma de vuelo popular* 96

4.8.- *Poemas post revolucionarios.* 107

Conclusiones 116

Bibliografía 123

Anexos: 1 Instrumentos cubanos 126

2 Canciones compuestas sobre poemas de Nicolás Guillén 131

3 Elegía a Jesús Menéndez 133

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación perteneciente al área de poesía latinoamericana contemporánea. Este amplio campo ofrece una enorme gama de temas al investigador. En cada región de América Latina la producción literaria en general y poética en particular es muy variada, pero en los diferentes países casi no se conoce la producción del resto de los pueblos de América. Nuestra dependencia cultural nos hace mirar deslumbrados la producción europea y norteamericana, ignorando la riqueza de la literatura de los países de Nuestra América. Por esta razón, por el conocimiento y admiración que tengo por la obra de Nicolás Guillén, quien ha sido capaz de llevar a la poesía la cultura e inquietudes del hombre de su país, elegí como tema de investigación su poesía.

Una motivación para realizar este trabajo es la comprobación del desconocimiento acerca de la obra de Guillén. Durante mucho tiempo, en nuestro país, hablar de Cuba o lo cubano estuvo prohibido, y actualmente, sin prohibiciones, la obra del poeta no se menciona. Jorge Luis Arcos, en "Para una relectura de Nicolás Guillén", plantea que la recepción de su obra en Cuba ha pasado por varias etapas diferentes: antes de la revolución la poesía de Guillén causaba polémica, a veces era censurada por las autoridades y aclamada por los intelectuales y muchos lectores, por su contenido más que por su calidad literaria. Con el triunfo de la revolución, el poeta fue endiosado, se le leyó y estudió profusamente. Después de la muerte de Nicolás Guillén, el péndulo de la crítica se movió al otro extremo, y el poeta ni siquiera es discutido, es ignorado por la crítica y por sus potenciales lectores. Me parece necesario, y ojalá mi investigación ayude, que se vuelva a leer la obra de Guillén.

Al decidir el tema a investigar, me pregunté por qué me interesa escribir sobre Guillén. Recordé mi primer contacto con su poesía. Cuando era muy niña ─aún no iba al colegio─, escuché un poema de Guillén, no recuerdo cual, leído en voz alta. Tal vez no entendía el contenido del poema, sin embargo, me encantó el ritmo, sentí el poema como música y fue para mí un descubrimiento. En esa época yo sabía leer, me apoderé de los

poemas y continué leyendo las publicaciones del poeta, a medida que llegaban a mis manos.

El poeta viajó mucho ─por exilio y auto-exilio─, recorrió América y en todas partes conoció la vida real de los pueblos y los llevó a su poesía. Simultáneamente, ofreció recitales de su obra, conquistando con sus poemas a las personas que lo escuchaban. Un elemento importante de la poesía de Guillén es el ritmo, que atrapa al auditor o al lector que lo lee en voz alta. El poeta estuvo en Chile varias veces. La primera de sus visitas a nuestro país fue en 1946. En ese entonces las radios transmitían música cubana, que era muy popular. Al escuchar y leer poemas de Guillén percibí que el ritmo de su poesía era similar al de las canciones que escuchaba en la radio. Esa identificación entre la música cubana y el ritmo de los poemas no desapareció con el tiempo. Por el contrario, a medida que conocía la obra del poeta, me sentí cada vez más inclinada a pensar que sus poemas están concebidos como obras musicales.

Nicolás Guillén crea una poesía apta para ser cantada, más aún, muchos de sus poemas son música por sí mismos. Después de la etapa modernista del poeta, su poesía es múltiple en temática, métrica y estilos, sin embargo, su ritmo refleja las múltiples transculturaciones que se produjeron en Cuba. Esta nación tiene como sustento una población mezclada en un largo mestizaje producto de la interacción de las culturas europeas y africanas a través de varios siglos. Nicolás Guillén, cubano, mestizo, poeta del siglo XX, rescata y proyecta ese crisol humano.

En la presente investigación trataré de demostrar que los poemas de Nicolás Guillen, desde *Motivos de Son* hasta la *Paloma de Vuelo Popular*, están concebidos como obras musicales; la mayoría de ellos, específicamente, como sones. Buscaré determinar si hay coincidencia entre el ritmo original de los poemas y el de sus versiones musicales.

Para poder probar esta hipótesis y porque la música es un factor muy importante en su poesía, mi investigación debe explorar la música cubana tradicional y popular, para poder apreciar cabalmente el ritmo que percibo en la obra de Nicolás Guillén. Evidentemente, si se desea comprender el folclor musical de un país que no es el nuestro, es necesario buscar las raíces de la cultura que produce esas manifestaciones. Las raíces culturales latinoamericanas se encuentran en los diferentes grupos humanos que se dieron

cita para construir cada uno de nuestros países. Por lo tanto, para conocer y comprender algo de la música de Cuba, debo conocer cómo se constituyó la población cubana y de qué modo interactuaron las distintas culturas que en ese lugar se encontraron.

Una vez conocidos esos antecedentes estaré en condiciones de probar que el poeta elige el son como vehículo fundamental de su poesía y entonces tendré las herramientas necesarias para analizar el corpus escogido. Por lo tanto el desarrollo de mi investigación tendrá los siguientes capítulos:

1.- Análisis de la formación de la población y cultura cubanas, como un modo de comprender las características y los orígenes de sus producciones musicales. Este capítulo revisará los mestizajes y transculturaciones ocurridos en Cuba desde el descubrimiento.

2.- Evolución de la música cubana a partir de sus raíces españolas y africanas hasta llegar a sus cinco complejos genéricos: son, rumba, canción, danzón y punto guajiro. En este capítulo se explicarán las ventajas del son respecto a los otros complejos, como ritmo poético que representa más fielmente al cubano.

3.- Razones de la elección del son como ritmo principal en la poética de Guillén y desarrollo de su obra, desde el son más primitivo de los *Motivos de son,* hasta el son estilizado de *El son entero,* considerando la evolución de los temas de su poesía.

4.- Análisis de trece poemas de Guillén que han sido musicalizados con diferentes ritmos, comparando el ritmo dado por el poeta con su versión musical. Estudio de "La canción del bongó", que tiene un gran interés por su construcción. Este poema no ha sido transformado en canción, pero sí ha sido recreado con percusión. Por último, realizaré una somera revisión de la "Elegía a Jesús Menéndez", analizando la estructura musical de su composición y dos poemas post revolucionarios.

Como bibliografía secundaria incluyo un Cd con poemas de Nicolás Guillén, en la voz del autor y transformados en canciones para comparar los ritmos de las versiones.

1.- Formación de la población cubana. Raíces europeas y africanas.

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable)
(West Indies, Ltd.)

1.1.- Concepto de transculturación

Cuando se trata de determinar las características propias de la población de cualquiera de los países de América, se debe empezar definiendo un concepto que es capital para tal proceso de conformación: la transculturación. Esto es necesario porque la identidad de América se genera en el mestizaje ocurrido a causa de la conquista y a las interacciones culturales producidas entre los diversos grupos humanos que entraron en contacto a partir del descubrimiento.

La escuela antropológica norteamericana impuso el término "aculturación" para representar el proceso de interacción entre culturas diferentes. Según el antropólogo Fernando Ortiz, con este término "se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género" (254). En la introducción de *Contrapunteo cubano del tabaco y él azúcar*, del autor citado, Malinowski se refiere al término aculturación con las palabras siguientes:

> es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que «aculturarse» (…); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del «beneficio» de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental (…). El «inculto» ha de recibir los beneficios de «nuestra cultura»; es «él» quien ha de cambiar para convertirse en «uno de nosotros». (125)

Esta visión sesgada, que asigna primacía a una cultura sobre otra, es la que al antropólogo Fernando Ortiz le lleva a crear una palabra diferente: "*transculturación"*, "para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano" (254), y describe el término de la siguiente manera:

> Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (…) En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una "transculturación", y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (260).

Según Ramiro Podetti, Fernando Ortiz crea esta palabra en la publicación ya mencionada, después de investigar durante varias décadas la historia de la cultura popular cubana, en 1940, mientras en Europa imperaba el racismo. El *Contrapunteo…* y el nuevo vocablo se inscriben en la misma línea de reflexión de las obras publicadas por distintos intelectuales de nuestra América a comienzos del siglo XX.

Ortiz analiza las constantes inmigraciones a la Isla a partir del descubrimiento y sostiene que la historia de Cuba es la historia de sus múltiples transculturaciones; la llegada del hombre blanco, procedente de España, pero de regiones con culturas diversas, que se desarraigan del suelo patrio y se trasplantan a un territorio nuevo; los negros que son arrancados de su continente por el hombre blanco y traídos a la fuerza a América, desde comarcas y etnias africanas diferentes, a lo largo de cuatrocientos años para vivir la opresión de la esclavitud, hablar una lengua impuesta por los amos, obligados a ocultar sus creencias y a trabajar en condiciones inhumanas. Además de estas dos principales inmigraciones, llegaron a Cuba judíos, anglosajones, franceses, chinos, y gentes de distintos lugares que llegaban a la Isla en busca de un futuro de prosperidad.

Interpretando la descripción de Ortiz, Malinowski define el nuevo concepto del modo siguiente:

> *Transculturación...* es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para

> describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas *transculturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (125-126).

Cuarenta años más tarde, Ángel Rama discute el concepto desarrollado por Fernando Ortiz, refiriéndose a la transculturación en Latinoamérica, en los términos siguientes

> [El concepto de transculturación] [r]evela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, (…) como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente (…) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, (…) pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera (33-34)

En su texto *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama discute la visión orticiana diciendo: "Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una "parcial desculturación" (…) En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos sobrevivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera" (38). Cree necesario considerar los criterios de selectividad y de invención al aplicar el concepto de transculturación a las obras literarias. Por este motivo el escritor uruguayo propone cuatro operaciones que ocurren en la transculturación: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. "Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reconstrucción general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante" (39).

La visión de Rama detalla y puntualiza la descripción de Ortiz, pero es posible identificar ambas definiciones. Ortiz habla de desculturación, (pérdida según Rama). El ejemplo más claro para los esclavos es la pérdida de su lengua: debieron adoptar la lengua

de los amos, pero la modificaron con su prosodia original. “Fernando Ortiz [en un estudio acerca de la poesía africana] centra sus reflexiones en la génesis del lenguaje (…) En consonancia directa con la necesidad de comunicación a través de los sentidos es que surge la palabra como vía de expresión de las emociones, (…) El ritmo natural es el que sostiene (…) [y] puede transmitir una emoción, que en el caso de culturas primitivas se acentúa o no de acuerdo al ritmo de expresión que ya conlleva una cierta musicalidad” (Fuentes párr. 18).

Ortiz menciona las incorporaciones procedentes de la cultura externa, que Rama explicita en dos operaciones: selecciones e incorporaciones; podemos considerar en esta parte la adopción del catolicismo por los esclavos quienes seleccionan algunos ritos, especialmente el canto llano, y los incorporan a sus prácticas rituales. El tercer momento de Ortiz, es el esfuerzo de recomposición del sistema cultural, que para Rama contiene la operación de redescubrimiento, de los elementos de la cultura original y los externos, para lograr la recomposición que propone Ortiz. Esta recomposición Ángel Rama la menciona como reconstrucción del sistema cultural; en el caso de los esclavos incorporan los santos católicos, identificándolos con sus dioses originales, en un esfuerzo de recuperación de sus ritos y sus dioses ancestrales.

Para conocer estos procesos, es necesario analizarlos desde sus inicios.

1.2.- Conquista, exterminio e introducción de mano de obra esclava.

España, en la época del descubrimiento, estaba en un proceso de consolidación de la nacionalidad, poco más de una década después de su unificación política. La población española es una mezcla de múltiples etnias, debido a las diferentes dominaciones ocurridas sobre la península, durante más de un milenio. Sus lenguas y otras manifestaciones culturales eran diversas, según las regiones españolas de procedencia y la influencia resultante de los distintos sometimientos e intercambios culturales sufridos durante muchos siglos. Los inmigrantes españoles, llegados a colonizar el nuevo mundo, procedían de diversas regiones de la Península Ibérica y de las Islas Canarias. “A Cuba llegaron, preferentemente, andaluces, portugueses, gallegos, vascos y catalanes; y también otros

inmigrantes representativos de la milenaria cultura mediterránea, igualmente caracterizada por el mestizaje." (Morejón, *Nación* 25)

Los conquistadores tenían culturas diferentes, porque la unificación española era muy reciente. Tenían tradiciones distintas y hablaban lenguas diversas. En Cuba se produjo una primera transculturación entre ellos, que debieron convivir y tolerarse para lograr el objetivo común de colonizar la isla y obtener provecho de sus recursos.

El proceso de conquista y colonización de Cuba ocurrió inmediatamente después del descubrimiento. Cuando los conquistadores llegaron a Cuba, en la isla había sólo dos etnias originales. Los Siboneyes que se encontraban en vías de extinción y los Taínos, que eran más numerosos. En 1511 los españoles fundan las primeras ciudades y se reparten los indios, en encomiendas, a los conquistadores. Los indios fueron esclavizados para trabajar en los lavaderos de oro y las condiciones de su vida los diezmaron rápidamente. Carpentier afirma que la isla era pobre en oro. Había algo en los lavaderos, pero no lo suficiente para satisfacer las ambiciones de los conquistadores, quienes consideraban su estadía en Cuba como una etapa breve, a la espera de conquistar territorios más ricos. Había que hacer trabajar a los indios sin descanso ni distracciones, con muy poco alimento. Los conquistadores tuvieron descendencia mestiza con las indias, en los primeros tiempos, pero esos niños corrieron igual suerte que sus madres, porque para el hombre blanco sólo eran ganado. Algunos misioneros trataron de evangelizar a los Taínos y lograron que ellos construyeran algunos bohíos para iglesias y compusieran canciones para alabar a la virgen, pero el hambre, los malos tratos y el exceso de obligaciones que les asignaban los encomenderos no permitieron que los indios y su rudimentaria cultura trascendieran. "En un lapso no mayor a 50 años fueron exterminados prácticamente todos los aborígenes que habían habitado hasta entonces la Isla. Comenzó entonces un proceso de población, fundamentalmente por españoles de diversas regiones de España y por africanos traídos en calidad de esclavos para suplir la cada vez más escasa fuerza de trabajo aborigen" (Alen párr. 1).

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
(son número 6)

La explotación de los recursos de la isla hizo necesaria la introducción de mano de obra esclava traída desde África. A veinte años del descubrimiento ya había negros en Cuba, y posteriormente la trata de esclavos se transformó en un negocio que proporcionaba más recursos que el escaso oro. Después, el desarrollo del cultivo del tabaco y la formación y explotación de ingenios azucareros, hicieron cada vez más necesaria la traída de esclavos para realizar el trabajo.

> Aunque no sea posible precisar la fecha en que llegaron a Cuba los primeros negros, sabemos que los hubo en la isla a partir de 1513. Hernán Cortés llevó algunos negros a México. En 1526 ─nos dice Fernando Ortiz─ dos genoveses trajeron del Cabo Verde un cargamento de ciento cuarenta y cinco esclavos. En 1534 había ya, en la colonia, unos mil africanos (Carpentier 32).

En la formación de la población cubana hay dos elementos de igual importancia: por una parte los conquistadores europeos y por la otra los esclavos africanos arrancados de su continente. Entre amos y esclavos se produjo mestizaje desde el comienzo, por la violación de las esclavas por parte de los amos. Nacieron mulatos y todo tipo de productos intermedios cuyo lugar en la escala social era el más bajo, por tener sangre negra y ser esclavos. Debido al exterminio de la población original de la isla, en Cuba no concurren los indios a la constitución de la población, como ocurre en el continente americano, salvo casos aislados. La influencia taína es casi inexistente, y los vestigios de su cultura han llegado a Cuba a través de los otros pueblos antillanos.

> Por otra parte, el otro componente se gesta en la también diversa fuente de esclavos africanos traídos de las costas occidentales del continente negro (…) El esclavo africano, aunque en la misma condición de inmigrante, no se da cita con el conquistador español. El rasgo que diferencia una inmigración de otra es la función esencial que han de llevar a cabo uno y otro. Mientras los [europeos] llegaron a estas tierras (…) a buscar fortuna (…) los [africanos] eran traídos a la fuerza (Morejón, *Nación* 26-27).

Los esclavos procedían desde la costa occidental de África, pertenecían a tribus y culturas diferentes. Llegan a Cuba esclavos de las etnias Yorubas, que procedían de la región occidental de Nigeria, al norte del golfo de Guinea. Los Yorubas tenían una compleja cultura religiosa, con un gran panteón de dioses que recibían el nombre colectivo

de Orishas. Cuando se introduce el cultivo de la caña de azúcar en Cuba, se incrementa la trata de esclavos, la mayoría de procedencia Bantú, y el desarrollo de los ingenios azucareros los traslada al interior de la isla, en donde se establecieron "conguerías" para señalar que esos esclavos procedían del Congo.

> La región fundamental de extracción de esclavos para ser sustraídos a Cuba, se correspondió con la franja costera Occidental de África, desde el golfo de Guinea, hasta Angola. De estos, los grupos de mayor importancia fueron los filiados a los Yorubas conocidos en Cuba como Lucumís (…). Importantes por igual para la cultura cubana fueron los de las áreas de extensión Bantú, (…). Tambien vinieron esclavos de la región del antiguo Calabar identificados en Cuba como Carabalíes (…). De la región del antiguo Dahomey procedieron los owo-fon conocidos con el nombre de Arará. Además, se tienen datos sobre la llegada a Cuba de esclavos ashantí y fanti (conocidos en Cuba como minas), mandingas y gangas (Alen párr. 3).

Cada uno de los grupos mencionados estaba dividido en muchas tribus diferentes, con cultura, lengua y religiones distintas. Posiblemente ya en los barcos negreros se producen los primeros contactos culturales. En los ingenios azucareros se establecen barracones de esclavos, permitiéndoles agruparse en sociedades de socorro, por nación de procedencia. Estas agrupaciones, llamadas cabildos, permitían a los amos un mayor control, y simultáneamente separar a los esclavos de procedencias diferentes. En esos barracones se permitía a los negros tocar sus tambores, tener sus dioses e incluso hacer sus fiestas. La obligatoria convivencia entre esclavos de diferentes pueblos germina en un proceso de sincretismo y con el correr del tiempo en una transculturación de la cual emerge la cultura africana desarrollada en América.

En las ciudades los esclavos también se agrupan en Cofradías según el lugar de procedencia. Estas cofradías funcionaban en las iglesias, separadas de las agrupaciones seglares de los blancos. Tenían sus días específicos de oración y participaban de las fiestas religiosas.

> La fusión de las diferentes culturas africanas con los elementos de la culturas hispánicas dio inicio a un proceso de transculturación al cual, con el tiempo, se le añadieron elementos de otras culturas de posteriores migraciones como fue el caso

> de franceses, chinos, haitianos, jamaiquinos, y mexicanos. Otros elementos de culturas que ejercieron por la vía indirecta una fuerte influencia sobre la cultura cubana, fue el caso en el siglo XIX de la cultura italiana y en el siglo XX de la norteamericana (Alen párr. 4).

En la primera etapa de convivencia entre europeos y africanos el negro era considerado una cosa, sólo un objeto para hacer producir la tierra. Aún así, hasta el siglo XVII no había grandes barreras de discriminación contra los esclavos. Había leyes de manumisión, lo que permitía que hubiera un número creciente de negros libertos, que en la segunda mitad del siglo siguiente superaban los veinte mil. Esta nueva condición social de algunos ex esclavos, hizo aumentar la discriminación contra los negros y los distintos grados de mestizaje, impidiéndoles el acceso a ocupaciones lucrativas que estaban reservadas a los blancos.

1.3.- Adopción del cristianismo por los esclavos. Música de santería.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó)
(La canción del bongó)

> El africano, (…) en muchas ocasiones no pudo adaptarse al cambio de vida impuesto por el régimen esclavista. En muchos casos parecía, además de que se acortaba considerablemente el término de vida, o recurría al suicidio. De todos modos no escapaba al esclavista que se experimentaba una disminución en la productividad del esclavo. De aquí que surgieran algunos intentos por considerar su situación, desde la forma de conservarlo, las posibilidades de recría, y algunas formas para aliviarles las condiciones de vida, para que pudiera aumentar su rendimiento en el trabajo (León 35).

Aunque inicialmente se sostenía que los esclavos no tenían alma, y se les prohibía tocar tambores por su significación ritual, la necesidad de conservar a los esclavos hizo que los amos decidieran evangelizarlos y hacerles rendir homenaje al dios cristiano y a los santos católicos. Se permitió a los negros participar de algunas "alegrías" que se daban a la

población, ya desde fines del siglo XVI. Según el musicólogo Argeliers León, las procesiones de Corpus Cristi contaban con la participación de negros libres que ayudaban a la fiesta con músicas y danzas en las representaciones con las que se cerraban las procesiones. El significado de la fiesta era muy abstracto para el sentido mágico-religioso de los negros y la población blanca consideraba sus danzas muy atrevidas para la solemnidad de la fecha, por lo que la actividad desapareció con el tiempo. Como se consideraba que los negros tenían mentalidad infantil se les permitió participar en las fiestas de Reyes, los seis de enero, que desde entonces quedó en la memoria colectiva como la "Pascua de los Negros".

Durante el siglo XVI, Cuba es un lugar de intercambio, una especie de aduana, por su situación estratégica. Desde allí parten las expediciones al continente; en la mayor de las Antillas se establece el gran mercado de esclavos. Estos deben entenderse entre ellos, pese a que proceden de distintas etnias. Conservan su panteón de dioses, con los que tienen una profunda comunicación a través de la naturaleza. Los africanos se sintieron atraídos por la religión cristiana, sin abandonar a sus dioses ancestrales, que veneraban en sus corazones y convivían armónicamente con el ritual cristiano. En las iglesias se hacía música, lo que seducía a la población negra. Adoptaron los santos cristianos, identificando a cada uno de ellos con alguno de sus dioses ancestrales. Cuando les fue permitido, cantaban a sus dioses en lengua africana, imponiéndola sobre la lengua de los amos. Estos cantos se parecen a los cantos rituales de África, con un oficiante que guía el canto y un coro que le responde, pero ya es diferente por las múltiples influencias recibidas por los esclavos de parte de sus compañeros de infortunio y de sus amos. La música de Santería rinde culto a santos católicos y a los dioses africanos.

> La iglesia cristiana ejerció, desde el primer momento, una poderosa atracción sobre los negros traídos a América. (…) Claro está que no se renegaba, en el fondo, de los viejos dioses del África. (...) muchas divinidades cristianas fueron a enriquecer el panteón africano (…). Así fue como San Lázaro vino a hacerse uno con Babalú Ayé; la virgen de Regla, con Yemayá; Santa Bárbara, con Changó; Ochosí, con San Norberto; Eleguá con el Ánima Sola, etcétera (Carpentier 35).

La Santería fue una resistencia cultural capaz de hacer soportar el peso de la esclavitud. Al rendir homenaje a los santos católicos, oraban a sus propios dioses y muchas

veces en el interior de las imágenes de bulto ocultaban el ícono del dios africano representado por el santo católico. Los ritos de santería se realizan a través de cantos, acompañados de tambores de diversos orígenes africanos, conservando los valores rituales de la música, pero ya es un rito nuevo y una música diferente a la que se hacía en África. El sincretismo entre las diferentes etnias crea un producto nuevo que desciende de la matriz africana, se asienta en el nuevo territorio, conservando las características de la música de origen: colectiva, polirrítmica y responsorial. En el documental dedicado a la "Vieja Trova santiaguera", filmado en 1997, se ve a grupos de escolares haciendo música de santería, en lengua africana, con varios niños tocando los tambores batá y una niña bailando, mostrando que las tradiciones yoruba se conservan vivas en el pueblo cubano.

1.4.- Otras influencias europeas.

Las islas del Caribe estuvieron originalmente bajo dominio español. Paulatinamente España fue perdiendo su hegemonía, llegando otros europeos a las Antillas. Cuba era la puerta de ingreso y el emporio de esclavos para el nuevo mundo, por lo que fue el primer territorio antillano en recibir múltiples influencias europeas. A comienzos del siglo XVII, La Española fue despoblada en su parte occidental, lo que permitió que bucaneros se refugiaran en ese territorio, así como en las Bahamas. Los franceses se apoderaron de esa porción de la isla y a fines del siglo siguiente se creó el Sainte Domingue, actual Haití. La parte oriental de la isla, bajo dominio español, es la actual República Dominicana. Los ingleses dominaron Jamaica.

El comercio entre colonias, la trata de esclavos y las sublevaciones en los territorios arrojaron europeos de variadas procedencias, esclavos africanos y negros libertos a la mayor de las Antillas, que era el punto de entrada a América. A todo esto se agrega las incursiones de piratas y corsarios que influyeron en la formación de la cultura de Cuba.

> En las márgenes de este resguardado mediterráneo [el mar Caribe] surgieron poblaciones y se propiciaron áreas de desarrollo, donde se ubicaron hombres de las más variadas procedencias, y fueron visitadas, a veces en largas estadías, por

> navegantes que, por ocasiones, en contactos pacíficos o en relaciones de contrabando, o en asaltos piráticos de diferentes matices, iban dejando un sedimento de mutuos conocimientos. Relaciones de producción que se hacían peculiares a cada lugar fueron determinando diversas rutas de contactos y dependencias. Primero sobre la base de los galeones de las flotas españolas, luego cambiarían cuando Inglaterra, Francia y Holanda le disputaron la hegemonía a España (León 123-124).

Los intercambios entre europeos en territorio cubano aportaron múltiples influencias culturales a la población. Nuevos modos de hacer las cosas, diversiones, modas, que atenuaban los criterios más arcaicos de los españoles. Por otra parte, los negros libertos y esclavos fugados que migraban a Cuba, trajeron sus propios dioses, costumbres y culturas. Los negros procedentes de Haití hablaban creole y traían sus propias fiestas, ritos religiosos y músicas diferentes a las de los esclavos cubanos. El contacto entre culturas distintas tiene como resultado la creación de una tercera (o cuarta, quinta…) cultura en permanente evolución. "La colonización impuso en América un fenómeno de poblamiento sobre la base de una aportación humana diferenciada en tiempo y procedencias. Con la mezcla biológica y el choque cultural consecuente apareció un proceso transcultural que respondía a la evolución de la base económica de las sociedades americanas" (125).

Los esclavos llegaron a Cuba a lo largo de casi cuatro siglos. Cuando ya existían negros criollos llegaban nuevos esclavos que debían aprender el español y traían frescos los conocimientos de su vida africana, lo que permitía a los criollos reconstruir las tradiciones ya lejanas, adaptándolas a las condiciones de su vida actual. Los negros criollos recuperaban sus instrumentos originales, los ritos de consagración de sus tambores, en tanto los recién llegados aprendían a sobrevivir en el cautiverio, a hablar en la lengua de los amos, la nueva religión y las nuevas músicas, que los conquistaban. Las agrupaciones de esclavos procedentes de una misma etnia, los cabildos, fueron muy importantes en ese proceso al permitir el intercambio de conocimientos entre los esclavos.

1.5.- Sincretismo desde los orígenes en población, religión y música

¡Ah mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá adentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla,
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que rizó por siempre tu cabeza amarilla.
(El abuelo)

> Un proceso poblacional heterogéneo, el rápido surgimiento de generaciones sucesivas, mestizadas desde los primeros momentos, y las sucesivas oleadas migratorias, hicieron nacer formas culturales que iban adquiriendo caracteres de marcada peculiaridad, y frente a la heterogeneidad de elementos culturales, (…) se daba una unidad de estructura y organización sociales que no se puede atribuir a meras coincidencias (León 125).

Los conquistadores de Cuba procedían originalmente de España, que era una nación en formación, aún no integrada. Es más justo decir que eran andaluces, gallegos, castellanos, catalanes, etc. Un gran aporte a la población blanca fueron los canarios que llegaban a instalarse en la nueva tierra, debido a las características geográficas y de cultivos similares entre las Islas Canarias y Cuba. En este nuevo territorio, el color de la piel los hizo convivir y compartir sus diferentes culturas, de modo de poder dominar como un todo homogéneo, en un proceso más rápido que el que se producía en la península.

Los esclavos, como expliqué anteriormente, procedían de diferentes regiones de la costa atlántica de África, pertenecían a diversas etnias, con culturas distintas y un gran panteón de dioses. Entre ellos también se produce mestizaje y transculturación.

La interacción con los amos produjo mestizaje desde los primeros tiempos. Al ofrecérseles los santos cristianos ellos los aceptaron con gran devoción, siendo atraídos por el fausto de esta nueva religión y por la música que se hacía en las iglesias. Tuvieron que aprender el idioma de los amos, pero simultáneamente lo modificaron con su prosodia africana y crearon palabras que daban cuenta de su condición de esclavos. Por ejemplo se refieren al trabajo como "pega", aludiendo al hecho de trabajar sometidos al látigo de los capataces. Ese vocablo es usado hasta la actualidad en el español de América.

> Un cubano de cualquier ascendencia, incluso de cualquier clase social, presenta como signo distintivo, el mestizaje cultural. (…) De donde, la nacionalidad supone un crisol de razas y una cultura mestiza. Y no un crisol de razas y un crisol de culturas, como ocurre en otros países de cultura diversa, es decir, no transculturada (Morejón, *Nación* 30- 31).

La población cubana es el resultado de quinientos años de mestizaje entre africanos y europeos, una mezcla de carácter indisoluble, en la cual los componentes originales están totalmente diluidos. Hermanos, hijos de los mismos padres, muestran diferencias de colorido, cabellos más o menos lisos. Como un resabio del racismo colonial, en el siglo pasado se decía que un niño salió más adelantado, aludiendo a su piel más clara que la de sus hermanos.

La religión en Cuba se dice cristiana, pero se rinde culto a los dioses africanos, se realizan prácticas mágicas y la mayoría de la población usa los collares dedicados a los orishas.

Por otra parte, la música tomó los instrumentos y melodías europeos, los adaptó al gusto y circunstancia de las mezcladas clases populares, agregándoles otros instrumentos de percusión para reproducir la polirritmia africana, creando productos nuevos que, desde comienzos del siglo XVI, conquistaron el gusto de los europeos, se difundieron en la población de Cuba y algunos ritmos y melodías llegaron a Europa, en donde fueron adoptados por músicos doctos y populares.

En resumen, la formación de la población de Cuba se asienta sobre dos pilares. Uno de ellos es el mestizaje producido entre europeos y africanos, lo que genera una población mayoritariamente mulata, donde, al igual que en el resto de nuestra América, los "blancos" y "negros" puros son minorías. El segundo pilar es la transculturación que a través de múltiples procesos de sincretismos ha creado una cultura común.

La interacción entre las culturas de los europeos y de los africanos, tuvo las cuatro operaciones señaladas por Rama en el proceso transculturante: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Ortiz da el siguiente ejemplo de pérdida: "En África, Eleggua es el dios erótico, pero en Cuba parece haber olvidado ese carácter. Acaso porque ya su ritualismo de fertilización ha perdido su función social" (Ortiz ctd. en Portuondo, párr.39). Se continúa venerando al dios, pero es necesario adaptar el rito a la nueva realidad, por lo que se seleccionan componentes de ese ritual, que puedan acomodarse a las exigencias de la cultura blanca. Inicialmente a los negros se les prohibió hacer y tocar sus tambores. Incorporan la guitarra de los blancos a sus músicas y hacen el redescubrimiento del lenguaje del tambor, al que reemplazan con el rasgueo de la guitarra. Cada una de las

operaciones implica una revisión de las raíces culturales y una resistencia, que permitió que a través de siglos de transformaciones, la cultura de los esclavos, retroalimentada por la permanente afluencia de nuevos cautivos, lograra permear la cultura de los amos, en casi todos los aspectos de la cultura y la sociedad.

El cubano es afrohispano; el término afrocubano implica la existencia de lo "cubano" como anterior a la llegada del componente africano, pero ello no es así. En el cubano no sólo su sangre es mezclada, sino su espíritu. Su religión, música, tradiciones, leyendas, comidas y hábitos son el resultado de las sucesivas transculturaciones desarrolladas a lo largo de quinientos años de historia.

2.- Musica Cubana

> El hecho cierto es que, cuando aparecen, a fines del siglo XVIII, canciones cubanas estudiables y comparables por existir los manuscritos (…), nada se observa en ellas que no haya sido traído, (…), por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas. Si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aún en los casos en que esas raíces se entretejen al punto de constituir un organismo nuevo (Carpentier 27).

Los conquistadores llegaron a Cuba con sus músicas, algunos instrumentos y el romance destinado a perpetuar las hazañas de sus héroes y los grandes amores de su folclor. Había buenos músicos entre los conquistadores, pero eran soldados y sólo pasaban por Cuba a la espera de empresas mayores. De todos modos sembraron una semilla musical española en la isla, quedando allí los romances, la guitarra, la bandurria, el laúd y los instrumentos de bandas militares.

Las primeras generaciones nacidas en Cuba heredaron esa cultura y el primer músico cubano fue un mestizo, hijo de una india y un castellano, familiar del gobernador. Miguel Velázquez fue enviado a estudiar a España y a su regreso, en 1544, fue canónigo de la catedral de Santiago y regidor del ayuntamiento. Enseñaba canto llano, música y gramática a los miembros de la colonia.

A contar de la mitad del siglo XVI comienza la inmigración de españoles a establecerse en la isla, provenían de medios urbanos de la península buscando la posesión de tierras y su explotación. Los españoles traían consigo las coplas que habían reemplazado al romance en sus cantos. Ya no se cantaba a héroes ni a grandes hazañas, sino a la vida diaria y a las aventuras que esperaban vivir. El romance quedaba en las canciones de cuna y las rondas infantiles. Sin embargo, “Cuba es uno de los países de América que mejor ha conservado la tradición del romance” (Carpentier 29). La permanencia del romance en América se debe a que esclavos y sirvientes lo adoptaron y las nodrizas lo transmitieron a sus amitos blancos, mientras sus amos adultos optaban por las nuevas modas.

La inmigración canaria, que fue constante durante la colonia, aportó campesinos auténticos que se asentaron al interior de Cuba realizando sus cultivos. Ellos traían el canto

campesino en décimas que describían la vida del campo. En las poblaciones campesinas se desarrolló un folclor rural, con evoluciones diferentes entre las distintas zonas, por el aislamiento de los poblados.

Desde los inicios de la conquista llegan a Cuba los esclavos africanos, dueños de un desarrollo musical propio y absolutamente diferente al europeo. La música africana tiene un sentido mágico y ritual. Se elabora para homenajear a sus dioses y en conjuros destinados a protegerse de diferentes peligros. La experiencia de trabajo colectivo, en las tribus, es propicia al desarrollo de cantos de trabajo. El instrumento melódico fundamental es la voz humana, aunque se documenta el uso, en África, de algunas cañas como instrumentos de viento y las sanzas que son instrumentos de madera con lengüetas metálicas que se percuten con los dedos, capaces de producir melodías. El aporte instrumental básico es la percusión, destinada a producir ritmos acelerados, capaces de provocar un estado de trance entre los participantes del rito. Todas las etnias llegadas a la isla usaban los tambores para producir música, además de güiros, sonajas y diferentes elementos de percutir. Los diferentes dioses tienen oficios con tambores consagrados, casi siempre en grupos de tres: un tambor madre, el de mayor tamaño, destinado a llevar el canto en sonidos graves. Los otros dos tambores, de sonido medio y agudo, sirven de acompañamiento, al igual que los demás instrumentos de percusión. Los africanos en Cuba debieron reproducir sus instrumentos originarios con los materiales que tenían a su alcance[1].

Entre los Yoruba, el tambor mayor tiene un ritmo parlante, por la variedad de golpes diferentes que se pueden ejecutar sobre los parches. Sus cantos tienen giros melódicos amplios, enmarcados entre los registros de los tambores. Se dice que el tamborero hace hablar al tambor, para comunicarse con la divinidad. Entre los Bantú, los tambores se percuten o friccionan con un palo, lo que origina el nombre de paleros que se da a los ejecutantes. Los cantos son de motivos melódicos cortos, de sonidos imprecisos, copiando la estructura de su lengua de frases breves y entrecortadas.

Al encontrarse en Cuba los amos europeos con sus esclavos africanos, estos sucumben al encanto del canto llano que escuchan en las iglesias y las músicas y cantos populares que interpretan los blancos. Se encuentran así los instrumentos melódicos con el

[1] Ver anexo 1.

ritmo de la percusión, pero además la música monódica de las iglesias con el canto responsorial y satírico que viene de África. Junto a esto las formas armónicas europeas, llevan la melodía en las voces agudas y las tonalidades graves sirven de acompañamiento, exactamente al contrario de la forma usada en los tambores. Todas estas diferencias entre ambas culturas musicales, en lugar de ser una traba, fueron un aliciente para el desarrollo musical de la isla. Rápidamente se produjeron procesos sincréticos: a la guitarra y otros instrumentos, pulsados por los europeos, los africanos agregaron el rasgueo destinado a reproducir con ellos el ritmo de los tambores; los esclavos adoptaron y transformaron los instrumentos europeos, con su incipiente oficio de luthier. Por su parte los europeos adoptaron las modificaciones hechas a sus canciones, aprendieron el rasgueo de la guitarra para acompañar el zapateo de los bailes andaluces y aprendieron algunos bailes de los africanos.

Además de la música de santería, mencionada en el capítulo anterior, los esclavos recrean, con ocasión de sus trabajos colectivos, los cantos de trabajo que conservan las raíces, responsorial, polirrítmico y aún el lenguaje africano. La evolución continúa con cantos profanos en los cuales el solista se expresa en castellano, y el coro aún responde en lenguaje africano[2].

Desde principios de la colonia, los negros tocaban instrumentos, participaban en los coros de las iglesias y también en la ejecución de música profana, para animar las fiestas y bailes coloniales. La pequeña población de la isla y la escasez de músicos impidió desde el comienzo la discriminación racial entre ellos. Según cuenta Carpentier, a fines del siglo XVI en la Habana no había músicos profesionales y en Santiago había una pequeña orquesta formada por dos negras libertas y tres blancos, que tocaban en las iglesias y para las fiestas.

Cuatro siglos de intercambio entre amos y esclavos, a través de múltiples sincretismos, dio origen a una transculturación que produjo una música absolutamente nueva, propia de Cuba y las Antillas, que se difundió por el mundo, recibió todo tipo de influencias, pero siempre conservando a la vista sus raíces originarias. Hubo danzas europeas que al llegar a Cuba fueron modificadas y al volver a la península fueron acogidas

[2] Pistas 1,2,3 del CD adjunto.

y adoptadas por los españoles, olvidando a veces que eran originarias de España. Como ejemplo puedo mencionar el fandango, que según el musicólogo Argeliers León, es cubano, aunque es muy probable que sea originalmente andaluz y haya sido enriquecido en Cuba con la polirritmia negra. "[L]as primitivas danzas, traídas de la Península, adquirían una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo,* en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad" (Carpentier 53). Lo mismo se puede decir de la canción trovadoresca francesa, que llegó a Cuba con los conquistadores, se multiplicó en la isla, dando origen a múltiples ritmos y formas de interpretar, entre ellos la trova cubana en la que un autor-intérprete, trovador en suma, canta acompañado de su guitarra, su propia visión del mundo.

> En el devenir histórico se produjo, además, una integración de las tradiciones musicales locales surgidas en las diferentes regiones del país, y estas llevaron hacia la integración de una cultura musical nacional con diversos campos de desarrollo a partir fundamentalmente, del desarrollo de los géneros musicales. Encontramos pues, en las distintas regiones del país diferentes formas de hacer música (Alen párr 6).

Simultáneamente en toda América, y especialmente en Cuba, se creaban nuevas expresiones musicales, que conquistaron la península, encontrándose referencias en el teatro del siglo de oro: Lope de Vega menciona la chacona y al describir el baile, menciona el gesto de coger el delantal con ambas manos, que se da en muchos bailes de negros en América. Lo mismo ocurre con la zarabanda, el zambapalo y el retambico que son danzas nacidas en nuestro continente. El tango, la habanera, ambas danzas de ritmo 2/4 (como el son, pero con diferente tempo) y muy similares, tienen antecedentes en Cuba desde el siglo XVIII, aunque nunca hubo interés por esas danzas, y la difusión que tuvieron las habaneras en la isla se debió a la belleza de sus melodías y el encanto de las letras.

> En la actualidad podemos hablar de cinco grandes grupos a los cuales llamaremos en el presente trabajo "complejos genéricos", ya que estos integraron no uno sino varios géneros musicales afines para determinar un comportamiento o una actitud musical específica donde no solo el género como tal interviene sino además el estilo, los instrumentos y las agrupaciones musicales (Alen párr 7).

2.1 Primer complejo genérico: El SON[3]

El son es un ritmo cubano que nace simultáneamente con el país y desde el siglo XVI es la expresión más genuina del carácter mestizo de su población. A fines del siglo XVI en Santiago de Cuba había una pequeña orquesta ya mencionada anteriormente. Las dos mujeres del grupo eran hermanas dominicanas: Micaela y Teodora Ginés. Los músicos se trasladaron a La Habana, pero Teodora se quedó en Santiago. Ella era famosa por sus canciones, una de las cuales se ha conservado hasta ahora y permite conocer cómo era la música en el siglo XVI: El Son de la Ma' Teodora. Este son es simplemente un romance de Extremadura, cuya melodía se modificó de acuerdo a la entonación popular. Una de las modificaciones consiste en separar los incisos del romance por un estribillo rítmico y rasgueado en las cuerdas de la bandola. Además aparentemente la bandola de Ma' Teodora había perdido algunas cuerdas, lo que la convirtió en un instrumento similar al tres, que es uno de los instrumentos cubanos usado hasta hoy. La letra del son es de versos octosílabos, clásicos del romance, acentuados en las sílabas impares. Lo nuevo que le introdujo la cantante de Santiago fue un estribillo rasgueado, netamente africano, tanto es así que dicho ritmo es similar al de las coplas de la resbalosa, una danza de negros que se bailaba en el siglo XIX en Chile y Argentina. Los dos elementos básicos del son, son sus coplas de origen español y su estribillo con un rasgueo de origen africano. En el son se funden las dos raíces étnicas que producen el ritmo esencialmente cubano. La única frase del estribillo, que se repite insistentemente, se encuentra presente aún en el son montuno. En esta parte del son (el montuno) además del estribillo, los cantantes improvisan diversas coplas, para prolongar la exhibición de la destreza de los bailarines. "Si el examen del son de la Ma' Teodora resulta interesante en extremo, es porque revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturización destinada a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas" (Carpentier 43). El son es, por lo tanto, un ritmo sincrético que funde las dos vertientes culturales, española y africana, que dan origen a Cuba.

[3] Pistas 4 y 5 del CD adjunto.

"Por su forma, el son parte de la alternancia de copla y estribillo. De ésta hay referencia desde el siglo XVIII. De aquí surgió un canto que se acompañó de la guitarra y del tres, y que perfiló la parte más grave con la botija o la marímbula[4]" (León, 119). La botija es una vasija de barro que se utilizaba para el transporte de aceite. A través de un agujero lateral el músico soplaba una sílaba, produciendo sonidos graves que servían de acompañamiento. La marímbula desciende de las sanzas africanas, pero es un cajón de gran tamaño usado para producir sonidos de gran intensidad y se usa como acompañamiento rítmico, en lugar de instrumento melódico. En la cuarta década del siglo pasado, se reemplazó a estos instrumentos por el contrabajo, ejecutado en pizzicato. Un instrumento vital, no sólo en el son, sino en toda la música cubana es la clave, que consiste en dos cilindros de madera, que el cantante percute uno contra el otro, marcando el ritmo a todo el grupo de instrumentos.

Según el musicólogo Alen, con el son se inicia la difusión y transformación de los instrumentos africanos, dando origen a instrumentos nuevos, típicamente cubanos, conocidos a nivel mundial. A modo de ejemplo puedo mencionar dos: La marímbula que transformó las pequeñas sanzas melódicas, en instrumentos rítmicos de gran tamaño con formas diferentes, y el bongó, que es un instrumento formado por dos tambores pequeños, unidos por una barra metálica o de madera, con parches de cuero de chivo, que se afinan mediante llaves. Se usa apoyado en la pierna del músico y los sonidos se obtienen por medio de un amplio repertorio de toques con manos y brazos golpeando los parches, además de glisandos que se ejecutan frotando el parche, obteniéndose sonidos similares a los bramidos de los tambores ekue.

> Pero el mérito del género no radicó simplemente en el auge y divulgación de estos instrumentos cubanos, sino también en la forma en que eran ejecutados. La libertad e independencia rítmica de la ejecución individual caracterizó cada elemento perceptivo dentro de un resultado polirrítmico general y llevó incluso a formas muy específicas de la improvisación. A partir de esta última se definió el estilo interpretativo del son y el complejo genérico como tal alcanzó su fase más madura y los formatos instrumentales dedicados a la interpretación del son, comenzaron a proliferar (Alen párr. 10).

[4] Ver anexo 1.

El son había pasado desde Santiago de Cuba hasta la Sierra Maestra, donde se cultivó y conservó, como baile campesino, cuyas primeras referencias datan del siglo XVIII. Durante la guerra de Independencia se cantaban y bailaban sones entre los soldados mambises del ejército libertador. Después de la Independencia, en 1909, el presidente Zayas creó el ejército permanente, y para evitar sublevaciones desarraigó a los soldados, haciéndolos servir en lugares alejados de su medio original. Por este motivo se produjo un intercambio musical entre las provincias de Cuba: el son llegó a La Habana y se propagó por todo el país, del mismo modo que el guaguancó salió de La Habana y se difundió por toda la isla.

El son llegó a la capital en la segunda década del siglo XX y "se le rechazó en los salones elegantes, pero con su enorme fuerza de gran himno popular rompió aquellas barreras sociales" (León 122). En la tercera década del siglo XX, el son era el baile más popular en Cuba, y con la difusión por la radio, discos y los múltiples contactos con viajeros, se difundió por los países caribeños y aquellos con acceso al Caribe, adoptando en cada uno de ellos características diferentes. En Cuba genera otros ritmos nacidos del son: son montuno, guaracha, changüí, y otros de menor difusión; En Veracruz nace el son jarocho, el porro en Colombia, el tamborito en Panamá, etc. En todos ellos se pueden apreciar los mismos rasgos: "copla con estribillo, alternancia constante de solo-coro de la música africana, y se juntan los instrumentos del negro con las guitarras, tiples y bandolas… del blanco" (León 126). Los instrumentos usados para el son se agruparon en sextetos formados por tres (sigue al cantor en la parte aguda), guitarra (acompañamiento y llena la parte grave), maracas, clave (tocada por el cantante solista), bongó y contrabajo. El sexteto se convirtió en septeto con la incorporación de una trompeta y luego se agregó un piano, pero continuó hablándose de septeto.

La métrica del son es muy similar al romance, pero las estrofas de versos octosílabos terminan con un remate de uno o dos versos de metro menor, lo que le da su especial sonoridad. Estos remates son un comentario a la estrofa recién interpretada, generalmente humorístico. Sus raíces están en los textos satíricos africanos y en las cuartetas humorísticas del coplero español, que cantaban los campesinos de ese origen.

El son tiene compases de 2/4, los cantantes y el tres se encuadran totalmente en dicho ritmo, pero los otros instrumentos melódicos hacen los cambios de acorde desfasados

en una corchea (½ tiempo), al unísono con la percusión. Al escuchar algún son tradicional cubano se advierten las características señaladas.

2.2 Segundo complejo genérico: LA RUMBA[5]

La sociedad colonial era estratificada. Estaban los ricos terratenientes, los pequeños propietarios y los blancos sin tierra que trabajaban a las órdenes de los más poderosos. Bajo ellos se encontraban los "hombres de color", esclavos y libertos, negros y mestizos. En las ciudades y sus alrededores se origina la rumba que integra muchos elementos africanos con otros de raíz española, no con motivo ritual, sino como música profana. La rumba no es un ritmo, sino una ocasión de fiesta, diversión colectiva, en la que participa la población negra y los blancos pobres. Se ambienta en los suburbios de las ciudades y en las zonas apartadas.

> El vocablo Rumba está comprendido dentro de una serie de palabras afro-americanas como son: tumba, macumba, tambo y otras que designan dentro de un significado general de grupo, un tipo de fiesta colectiva y profana. Así en sus inicios rumba tuvo sólo el significado de fiesta para algunos sectores de la población cubana, sobre todo, aquellos sectores marginados de la infraestructura suburbana. Solo en el transcurso del desarrollo histórico llegó la Rumba a conformar un género musical, a tener un estilo propio, a adquirir formatos instrumentales específicos para su interpretación y llegó incluso a crear sus propios instrumentos: las tumbadoras cubanas[6], que han llegado a alcanzar una difusión internacional (Alen párr. 17).

La rumba, como fiesta colectiva, reúne elementos afrocubanos con otros de raíz hispánica, pero ya cubanos, porque son expresiones criollas, que surgen en la isla, junto a las nuevas relaciones sociales que están emergiendo. La fiesta tiene un carácter representacional de las nuevas relaciones en esos estratos de la sociedad y también los cantos dan una versión de otro modo de cantar que se separa de las formas españolas o rituales africanas.

En una casa, un café u otros lugares de reunión se arma una rumba espontáneamente, usando como instrumentos los objetos que en ese momento estén al

[5] Pista 6 del CD adjunto.
[6] Ver anexo 1.

alcance de los rumberos. ”Una pequeña habitación sirve de escenario, utilizando como instrumento (…) una gaveta de la cómoda, para repiquetear un par de cucharas, el sartén, las tenazas de atizar el carbón y unos palos cualesquiera” (León 153). La práctica de la rumba pasó de su nacimiento en sectores marginales a ser una expresión generalizada en el pueblo cubano, perfeccionándose en los cantos, mediante coros de rumba y creando nuevos instrumentos. La gaveta de la cómoda fue reemplazada por el cajón que traía el bacalao. Este cajón se desarmaba, cepillaba y se volvía a armar, lográndose un instrumento de buena sonoridad en donde se sentaba el tocador para repiquetear con ambas manos. Este cajón grande se complementaba con un cajoncito de velas que sufría un tratamiento similar y producía un sonido más agudo. A este cajoncito y a las pequeñas cajas construidas con ese objeto se les llamó quinto, aludiendo al sonido agudo del requinto (instrumento europeo, de la familia de los clarinetes).

> Con el tiempo, los cajones fueron sustituidos por tres tumbas abarriladas denominadas inicialmente como hembra, macho y quinto y posteriormente como salidor, tres-dos, y quinto. En su conjunto, estos tres instrumentos recibieron el nombre de tumbadoras y con ello se estabilizó el formato instrumental de la rumba. Frecuentemente se le añade al formato instrumental un pequeño catá (tronco de madera ahuecado que se golpea con dos palitos) (Alen párr. 19).

La rumba comienza con una “diana” que puede ser una décima improvisada o de texto conocido, en la que se expone el tema que motiva la rumba. A veces la “diana” es un simple tarareo. Además de la “diana” se canta un coro de dos o tres versos, como estribillo. Una vez terminada la diana entran los instrumentos y luego las voces, alternando solista y coro. En la rumba aparecen tres ritmos que conservan las características de la música africana, pero el canto es en castellano. Esos ritmos son la columbia, el yambú y el guaguancó. Este último es el de mayor trascendencia. Su música es predominantemente rítmica y originalmente el único instrumento melódico en su ejecución era la voz humana.

La columbia es un baile de hombre solo que realiza movimientos acrobáticos, respondiendo con figuras a los toques del quinto, en una suerte de diálogo. El canto alternado entre solista y coro, acompaña el baile. La columbia nace en los pueblos del interior, en las explotaciones azucareras y aún se practica en los descansos de las zafras.

El yambú es una rumba antigua, suave, que se baila en pareja. El canto es un largo relato descriptivo, en décimas y los movimientos en el baile son galantes y reposados en el hombre, destacando la coquetería de la mujer. El baile parodia el cortejo entre ancianos.

En el guaguancó el ritmo es más rápido que en el yambú. "Es un baile de parejas en cuya música y danza son aún evidentes los elementos antecedentes de la cultura Bantú." (Alen párr. 19). La pareja de bailarines realiza una coreografía de atracción y rechazo, hasta que el hombre realiza un movimiento pélvico como símbolo de posesión y la mujer responde con un gesto de entrega. Según Argeliers León se ha comparado este baile con los movimientos de galanteo entre las aves de corral.

La columbia y el yambú son de origen rural y el guaguancó es urbano. Desde el siglo XIX existían "coros de rumba" que preparaban los cantos para Navidad y otros festejos populares, tenían sus propios locales que adornaban para las fiestas, organizaban comparsas para los carnavales y desaparecieron en el siglo siguiente, pero el guaguancó siguió cultivándose y en menor medida la columbia. Desaparecieron el yambú y otros tipos de rumbas miméticas que presentaban movimientos de distintos oficios en las comparsas carnavalescas.

2.3 Tercer complejo genérico: LA CANCIÓN[7]

> Las formas locales específicas de cantar llevaron en algunos casos a la conformación de géneros definidos que fueron independizándose y posteriormente se proyectaron hacia el resto del país. La cristalización del género se produjo de forma general al pasar de su forma de canto folclórico a la canción profesional. Surgieron así Habaneras, Guajiras, Criollas, Canciones Líricas, Canciones Trovadorescas, Boleros y otras formas (Alen párr 27).

La canción, nacida en el sur de Francia, en la Edad Media, es una forma de composición oral que, mediante una melodía, ofrece una narración o un poema. Los juglares las difundieron en Europa y llegó a América con los conquistadores. Este género tiene como objetivo satisfacer el deseo de escuchar y en el teatro, durante la colonia,

[7] Pistas 7 y 8 del CD adjunto.

presentaban cantantes líricos y populares durante el desarrollo del espectáculo. La canción tenía originalmente múltiples artificios vocales e instrumentales, sobre un ritmo de vals lento, con forma sonata: ABA, estrofa, estribillo, estrofa. En Cuba evolucionó perdiendo los artificios, incorporó elementos rítmicos locales y se hizo más criolla. Se cantaba a dos voces, acompañadas por dos guitarras. En algunos tipos de canción, ambas voces cantaban textos diferentes, complementarios entre sí.

> La canción cubana se articuló en dos amplios períodos musicales que se repetían con el mismo texto o con nuevas estrofas. La primera sección se hizo de carácter expositivo, propositivo o descriptivo de una situación, cuyas consecuencias o desenlace se planteaban en el segundo período, el que adquiría un movimiento más acelerado o una elaboración rítmica más figurativa, más movida, y donde estaba el climax melódico (León 188-196).

Siguiendo las líneas de la canción cubana, se compusieron canciones urbanas referidas a la vida campesina: guajiras, que alternaban ritmos de 6/8 con 3/4 y criollas que superponían ambos ritmos, en melodías más fluidas.

La canción cubana, con su ritmo más criollo, dio origen en el siglo XIX a la habanera, que es una romanza en ritmo 2/4 que se desarrolla en los medios urbanos. Las habaneras son canciones de amor, estilizadas, románticas, con muy bellos textos. Se cantaba en los salones, en los conciertos y al llegar a Europa, fue incorporada por muchos compositores: Ravel, Bizet, Debussy, Albéniz, de Falla y otros, en sus obras. Como canción popular de amor se difundió en América, tuvo grandes autores en el país de origen. En nuestro país, alrededor de 1900, era muy popular la habanera "*Ausencia"*, cuya melodía se conservó con otro texto[8], olvidándose la canción original, hasta que medio siglo después fue recopilada por Violeta Parra. A mediados del siglo XIX empieza a desaparecer la habanera del gusto popular cubano, reemplazada por otras formas de canción.

En esa época surgen canciones de contenido patriótico, disfrazadas de canción de amor. Se luchaba por la independencia y por la abolición de la esclavitud. A fines del siglo aparece un nuevo ritmo que no sólo está destinado a la escucha, sino también al baile: el bolero. Este ritmo no tiene similitud alguna con el bolero español, salvo la usurpación del

[8] "Canto a la pampa" que narra la masacre de la Escuela Santa María de Iquique.

nombre. Se encuadra en las líneas de la canción cubana, con otras fórmulas rítmicas. El gran intercambio musical que existía con México enriqueció el bolero cubano, proporcionándole nuevos textos, distintos tipos de instrumentación y en general una retroalimentación que surgía de la difusión del bolero mexicano.

La canción cubana es el único complejo genérico que admite textos extranjeros o poemas alejados del paisaje local. Esto ocurre porque la canción, y especialmente el bolero, describe el paisaje de la conciencia: "los boleros tratan de la interioridad humana, en especial de la del latinoamericano o de la latinoamericana."[9] Esta ausencia de paisaje físico permite la identificación del auditor con el hablante lírico y como consecuencia la rápida universalización del género.

> Así como la guaracha, el son, la conga, la rumba, la clave, el punto guajiro, tiran del ambiente, llevando palabras mancornadas al carácter de la música, la canción y el bolero se apoderaron de versos de Luis Urbina, de Amado Nervo, de Pedro Mata, sin la menor dificultad, cuando no se pasearon en los jardines verlainianos de los pequeños imitadores de Darío (Carpentier 147).

Desde fines del siglo pasado, en Miami, se formó la Fania All Stars, empresa discográfica de cubanos en el exilio que reclutó a los músicos de distintos países de Centroamérica para sus grabaciones. Esta empresa impuso la música salsa que no es propiamente un ritmo, sino un conjunto de ritmos latinos y cuya base fundamental la constituyen el son, la rumba y el bolero.

2.4 Cuarto complejo genérico: EL DANZÓN[10]

Durante el siglo XVIII Francia luchaba por dominar el mercado del azúcar, en sus colonias de América. La hegemonía de Francia influyó en las ciudades cubanas que asimilaban las modas que procedían de la corte francesa, entre ellas las *piezas de cuadro* que eran bailes de varias partes en los que se representaba distintas figuras, bajo la dirección de un bastonero. Con la independencia de Haití, llegaron a Cuba los terratenientes franceses con sus esclavos negros, lo que aumentó la influencia francesa en todas las

[9] Aporte del curso "Clásicos AM" dictado por el profesor Ricardo Martínez.
[10] Pista 9 del CD adjunto.

manifestaciones culturales. Los haitianos esclavos, que se decían franceses, trajeron consigo la *tumba francesa,* que era una fiesta colectiva similar a la rumba. Los bailes tenían algo de las cuadrillas y un baile de hombre solo, similar a la columbia. Alrededor del 1800 se afianzó en Cuba la contradanza, que rápidamente perdió el ritmo de 3/4, tomando el de 2/4, y ya se hablaba de contradanzas criollas.

La contradanza es un baile de cuadros, con cuatro figuras: *paseo, cadena, sostenido y cedazo*, distribuidos en treinta y dos compases. Además de modificar el ritmo, el nombre se abrevió a danza. A mediados del siglo XIX surge el danzón que se bailaba entre veinte parejas, provistas de arcos de flores, al compás de habaneras. El desarrollo del baile continuó abandonándose gradualmente los arcos floridos y el sentido colectivo, transformándose en un baile de pareja suelta o enlazada. La música también sufrió transformaciones. La contradanza y la danza tenían ritmo de 3/4 o 6/8, que no pasaron al danzón, que desde sus comienzos tuvo el ritmo cubano de 2/4. Según León el danzón se hizo más variado que la danza. En esta, la repetición en las cuatro figuras era siempre igual: AB-AB, etc. En el danzón, en cambio, la repetición era constante en la primera parte, pero la segunda variaba así: AB-AC-AD-AE. Los conjuntos que interpretaban las contradanzas criollas estaban formados por instrumentos europeos y algunos cubanos. Constituyeron dos formas diferentes:

> [L]a primera de ellas, Charanga Típica, cuyo instrumental estaba compuesto por una flauta de cinco llaves, dos violines, un piano, un contrabajo, un par de pailas cubanas (timbaletas) y un güiro. Y la segunda, La Orquesta Típica Cubana, se componía de dos violines, dos clarinetes, un contrabajo, una trompeta, un trombón, un fingle, un par de pailas cubanas y un güiro. De estas dos sin embargo, la que tuvo mayor desarrollo fue la Charanga típica cubana que partió de la combinación de la flauta, el piano y el violín y llegó a tomar el nombre de la segunda de estas agrupaciones al caer ésta en desuso durante el siglo pasado (Alen párr 34).

El danzón se desarrolló enriqueciéndose con nuevas articulaciones rítmicas. Cuando los ejecutantes de las músicas eran negros, improvisaban nuevas superposiciones de ritmos que eran muy bien recibidos por los bailarines y el público en general. El baile fue muy popular durante alrededor de cincuenta años, hasta 1920, en que fue desplazado por el son en el gusto popular.

En la actualidad se siguen componiendo danzones, pero sólo como una recreación folclórica. Por la riqueza de sus melodías y los quiebres rítmicos se ha incorporado el danzón en composiciones doctas. En su época de auge, el danzón fue conocido internacionalmente y en México fue acogido y bailado con entusiasmo, hasta mucho después de que había dejado de interesar a los cubanos. Este baile comenzó a decaer, justo en la época en que la difusión radial y discográfica podría haber aumentado su popularidad. La decadencia del danzón se debe fundamentalmente a que no tiene texto, lo que impide la reproducción callejera. A mediados del siglo XX se le puso letra a algunos danzones, pero, para entonces, el son había ganado terreno en el gusto popular y era imposible desplazarlo.

La permanente presencia norteamericana en Cuba provocó algunos descendientes del danzón. Como los turistas no podían bailar ese ritmo y se enredaban con los cambios y polirritmia del danzón, Enrique Jorrín creó un nuevo ritmo, similar al danzón, pero sin las variaciones de éste. La contradanza, la danza y el danzón no admitían canto, pero el músico agregó un montuno, en el que se comentaba picarescamente la actualidad o algún personaje. Con estos elementos quedó constituido el cha-cha-cha, que se difundió internacionalmente.

A mediados del siglo pasado, Dámaso Pérez Prado creó otro descendiente del danzón, el mambo que era un danzón más simple, pero interpretado por una Big Band, agrupación orquestal que estaba de moda, impuesta por el cine de Hollywood. De este modo el ritmo adquiría mayor sonoridad y se podían hacer variaciones instrumentales.

Durante el siglo pasado se quiso instaurar el danzón como danza nacional de Cuba, pero ello no prosperó, debido a la decadencia del género y al auge creciente del son. La idea de considerar al danzón como baile nacional tenía su origen en el deseo de negar la influencia negra en la vida de Cuba, del mismo modo que en Colombia el ritmo nacional "oficial" es el bambuco, pero para todo colombiano su baile nacional es la cumbia, y el resto de los latinoamericanos pensamos igual, a pesar de la belleza del bambuco.

2.5 Quinto complejo genérico: EL PUNTO

Según el musicólogo Argeliers León, el canto campesino cubano es un complejo de elementos instrumentales y de canto en donde los aportes hispánicos se han incorporado e

integrado de modo que actualmente es imposible determinar de qué región de España proceden.

Durante los tres primeros siglos de colonización se formó una población campesina, constituida por españoles que llegaban a establecerse, cultivando la tierra. Como dije al comienzo, el aislamiento de las poblaciones dio origen a diversos desarrollos musicales, lo que se tradujo en una diferenciación zonal. "Se operó un proceso de ruralización de unos elementos culturales hispánicos que primero habían tenido asiento en medios urbanos elementales: la décima, la guitarra y la bandurria, así como el punteado en estos instrumentos" (León 98). Se conservaron en Cuba tradiciones que iban desapareciendo en España, en donde ya se aceptaba el rasgueo de los instrumentos y algunos zapateados.

En el siglo XIX se desarrolla el canto campesino, con nuevas migraciones por el desarrollo de la industria azucarera. El canto va acompañado de baile y zapateo y en las ciudades compite con la contradanza y otros bailes españoles. Incluso la población negra improvisaba décimas, tocaba el tiple y bailaba el zapateo.

Después de la independencia de Cuba las clases dominantes promovieron una etapa de *guajirismo*, buscando un prototipo de lo cubano lo más blanqueado posible. En las principales ciudades, diversos grupos, imitaron los cantos campesinos, copiaron sus vestimentas, cantando textos que alababan la belleza idílica de un campo con arroyuelos, palmas, sinsontes y bellas guajiritas. En los programas radiales se presentaban improvisadores de décimas, que daban parabienes y saludos a pedido de los auditores, lo que implicó una decadencia en la música y la creatividad poética, pese a servir de promoción del canto campesino.

Actualmente hay un renacer del canto campesino, mediante festivales que se organizan en las zonas rurales, movimientos de aficionados, talleres de décimas y otras actividades y agrupaciones destinadas a recordar y conservar las viejas tonadas del campo. "La tonada campesina, el punto fijo, el punto libre, la seguidilla y otros géneros de este complejo se encuentran hoy muy difundidos en los sectores rurales que abarcan todo el occidente y región central del país y también en algunas regiones de la parte más oriental" (Alen párr. 42).

El *punto libre* corresponde a la región occidental de la isla y en él el campesino canta con un ritmo determinado por el ritmo del texto. Al punto libre se le conoce también por *punto*

pinareño o *punto vueltabajero* por las regiones en donde se practica. En Camagüey y Las Villas se cultiva el *punto fijo* o *punto en clave* o *camagüeyano.* El cantor entona una tonada de métrica regular y constante. Los temas de las décimas son de tres grandes áreas: quejas por las condiciones de vida, cantos a lo humano y cantos a lo divino.

Existen varios tipos de encuentros de cantores, en todos ellos se producen competencias de improvisación sobre temas dados por el público, el jurado o los competidores.

En el intento de blanqueamiento de la sociedad cubana pre-revolucionaria se consideró lo guajiro como representativo de una música más noble y melódica. En todo el siglo XIX se imprimieron enormes cantidades de décimas para ser cantadas, pero sin una nota musical. "Cuando el guajiro cubano canta, observa un tipo de melodía heredado, con la mayor fidelidad posible. (…) Muy poeta, el guajiro cubano no es músico. No crea melodías. En toda la isla, canta sus décimas sobre diez o doce patrones fijos, muy semejantes unos a otros, cuyas fuentes pueden hallarse en cualquier romancero tradicional de Extremadura" (Carpentier 275).

De lo anteriormente expuesto se puede concluir lo siguiente: los cinco complejos de la música cubana son: El son, la rumba, la canción, el danzón y el punto. Los tres últimos complejos musicales son mayoritariamente de origen europeo, aunque están todos ellos influidos por la polirritmia africana que domina los géneros musicales de la Isla. Esta influencia es menor en el punto, debido al poco intercambio entre los sectores campesinos en donde se cultivó y conservó el género; pero el punto no tiene una gran riqueza musical que ofrecer, sólo la belleza de los textos, al igual que el canto a lo poeta de nuestro país. Si escuchamos, en cambio, un danzón o un bolero cubano, percibiremos de inmediato el ritmo africano que sostiene la construcción musical y las infinitas variedades que pueden ofrecer al auditor o al bailarín.

Si consideramos el texto de las diferentes músicas, el guaguancó (ritmo principal del complejo de la rumba), casi no tiene texto, sólo un coro y a veces hay un texto en la diana. El danzón no tenía texto, hasta la tercera década del siglo XX, sin embargo, en Cuba ya había perdido terreno frente al son. Este último complejo genérico tiene texto, ritmo, melodía y es el resultado de innumerables transculturaciones, que lo convierten en el ritmo con el que todo cubano se identifica y lo considera su baile nacional.

3.- Guillén y el son

En cuanto a desarrollar las posibilidades formales del son, Guillén sigue siendo el mejor músico sonero. *León*

Nicolás Guillén nació con el siglo XX (1902). Fue hijo de padres mulatos, quienes alentaron sus lecturas de los clásicos españoles. Su padre, periodista de gran prestigio, había sido soldado del ejército mambí[11] durante la guerra de independencia, posteriormente fue senador del partido liberal y dirigía un periódico en Camagüey, llamado *Las Dos Repúblicas* (nombre que aludía a la "amistad" entre la república yanqui y la cubana). Cuando el poeta tenía quince años, su padre fue asesinado por soldados, y el poeta se vio obligado a trabajar para ayudar a la mantención del hogar. Comenzó muy joven a escribir poesía y sus poemas iniciales son modernistas. Admiraba y reconocía la influencia de Rubén Darío ─"un pájaro principal/ me enseñó el múltiple trino" (Arte Poética)─ y a los dieciocho años se trasladó a La Habana para iniciar sus estudios de Derecho, que no completó. Volvió a Camagüey, su ciudad natal; colaboró en periodismo redactando noticias, crónicas y avisos publicitarios, generalmente en verso. En 1926 volvió definitivamente a la capital, donde se encontró con la miseria y discriminación sufrida por la población "de color" de La Habana. Recibió las influencias vanguardistas y continuó ejerciendo el periodismo. En ese entonces bromeaba diciendo que era un poeta jubilado y con pensión, pues llevaba casi diez años sin escribir poesía.

El poeta relata:

> Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro bembón*. (…) Me levanté temprano y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos. (…) Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde tenía un puñado de poemas –ocho o diez– que titulé de una manera general

[11] Ejército Libertador cubano. Organización militar forjada en el siglo XIX por los revolucionarios de la Isla para liberar a su patria del coloniaje español.

> *Motivos de son*. Entre ellos uno "Sóngoro Cosongo" que daría título al libro que apareció un año después. ¿Qué eran los *Motivos de son*? Todo y nada. Regino Boti los ha llamado el "polvo de oro" (Guillén, *Páginas* 78-79).

Guillén, en 1930, escribió de una sola vez el conjunto de poemas llamados *Motivos de son*. Aparecieron de forma tan fluida en su mente que incluso dudó que fueran suyos. El son era muy natural en el poeta, pues en su infancia había escuchado cantar sones campesinos y probablemente los había bailado en su juventud, en La Habana. Mostró los *Motivos de son* a un amigo, quien los publicó en el diario. Los poemas tuvieron una gran repercusión. Fueron rechazados por los blancos que veían que el habla de la calle, se introducía en el mundo culto, y por las sociedades negras que se creían caricaturizadas y acusaron al poeta de "inventar" otra forma de discriminación. ¿Cuál era el pecado cometido por él? Había tendido el puente entre la oralidad cubana, aceptada como elemento folclórico, y la lengua escrita de la poesía culta, en una fusión fluida y armónica. Entre los intelectuales hubo divergencias en la apreciación. Mientras el periodista Ramón Vasconcelos teme que el poeta tome el camino de buscar la popularidad fácil y critica la temática de "*Motivos de son*" diciendo "esto es lo que canta Guillén y esto tiene cantores de sobra entre la gente de «cumbancha»…" (244), el antropólogo, Fernando Ortiz, decía:

> Los versos de Guillén no son folklóricos en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto esos versos pasarán al repertorio popular y se olvidará quizás quien sea su autor. Y acaso este sea el mérito mayor de su obra: ¡apoderarse del alma popular como nacida de ella misma! (320).

El tiempo le dio la razón a Ortiz. Los sones de Guillén sólo él podía escribirlos. El poeta estaba dando cuenta de una cultura marginada hasta entonces, y con tal respeto por la autenticidad de la expresión popular, que con el correr de los años mucha gente del pueblo cree que algunos versos de Guillén son expresiones folclóricas, como señala Roberto Fernández Retamar en su ensayo "¿Quién es autor de la poesía de Nicolás Guillén?"

Por otra parte, los poetas y los músicos celebraron el tesoro que Guillén les entregaba y tanto músicos populares como doctos hicieron versiones musicales de los poemas.

> Esos *Motivos de son* hicieron famoso, de la noche a la mañana, a un joven mulato camagüeyano a quien poco le importaba todo, como no fuera su alegre bohemia. (…) [Guillén] ofreció un día a los intelectuales cubanos, que influidos por modas de reflejo europeo, tanteaban la inserción del negro en nuestras letras, la solución correcta: ni forzadas onomatopeyas, ni ensayos pastichistas de lo puro africano, sino, en forma escueta y simple, lo que era en Cuba la natural realidad de lo mulato. El son. (…) Sones de Guillén escritos ya no para cantar ─aunque pudieran cantarse y, de hecho, tentaran a muchos compositores─ sino para crear un vehículo poético de nacional autenticidad (Aguirre 27-28).

Posiblemente los *Motivos de son* se deben a la influencia de las vanguardias, que rescataban el primitivismo, pero Guillén no estaba haciendo poesía negra, que era la moda en ese tiempo, sino que buscaba una forma de expresión netamente cubana, para dar a conocer los problemas de su pueblo. Al escribir esos versos el poeta no está ofreciendo pinceladas de color local, sino dando cuenta de una realidad más profunda y de paso respondiendo interrogantes vitales. Descubre su identidad y sus orígenes, mezcla de africano y español, al igual que el resto de los cubanos.

> Ya el son constituía una genuina síntesis criolla de lo africano y lo español. Guillén al trasvasarlo al reino poético, logra su contribución expresiva más singular; logra un tono lírico nuevo, con un ritmo, una melodía propiamente poéticas, tan inéditas como lo eran los personajes y las voces que desde ellos cantaban. (…) Con su poema-son encontró Guillén la más acabada incorporación creadora del idioma del Romancero, (…) con la expresión intransferiblemente suya, personal y, a la vez, popular y universal. (…) Es como si todas las vertientes culturales, de sensibilidad, que confluyen en Guillén se expresaran transfiguradas desde esa única voz (Arcos, 32-33).

Él hace sones porque el son es tan intrínsecamente cubano como el mulato. A lo largo de su vida le preguntaron muchas veces por las influencias literarias que hay tras los *Motivos de son* y el poeta respondió siempre que sus influencias eran el Trío Matamoros y el Septeto Habanero. Esa era la música en la cima de la popularidad en esa época, que era escuchada y bailada a diario en La Habana. Estos sones del siglo XX, no son una imitación del son de la Ma' Teodora, sino un ritmo flexible, ágil, que refleja el carácter del cubano.

> Volviendo a la influencia que ejercieron los *Motivos* en la música cubana, no estaría de más recordar que dicha influencia abarcó así el campo popular como el "culto", expresión ésta que pongo entre comillas porque no me gusta. En el primer caso están los sones de los hermanos Grenet (Emilio y Eliseo), y en el segundo los de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. De Roldán, por desdicha, no tengo ningún recuerdo personal, (…) él se lanzó sobre mis versos como sobre *res nullius*, y me enteré de que les había puesto música sólo cuando leí la noticia en los periódicos. Me parece que los cantó por primera vez la soprano cubana Lydia de Rivera, en Caracas, Venezuela.(…) Unos días más tarde publiqué yo el "Secuestro de la mujer de Antonio", poema construido sobre la pauta del Trío Matamoros, y que en aquellos días gozaba de una figuración muy importante (Guillén, *Páginas* 84-86).

Los *Motivos de son*, además del ritmo popular, llevan a la poesía el habla callejera del habanero, imitando la prosodia del mulato en la ortografía de los textos. Este recurso fue abandonado más tarde por el poeta y en las ediciones posteriores de los *Motivos de son* los poemas aparecen con la ortografía correcta. Muchos críticos han hablado de "la forma son", pero Mirta Aguirre asegura que esa forma no existe. Según la poeta y ensayista, el son es un ritmo que no obedece a una estructura estrófica determinada, aunque generalmente está formado por dos o tres cuartetas y un estribillo con versos de pie quebrado. Pero las cuartetas pueden ser octosílabas o de metro menor y muchas veces el estribillo no existe o se refugia en las estrofas del texto. Al respecto analiza:

> Un *son* ─para comenzar─ se hace con versos de arte menor, preferentemente con octosílabos. Si se le desmenuza se ve que, por lo general, comienza con algo que concentra el "motivo" y que podría llamarse *exposición*; que prosigue con el *desarrollo* sobre la idea-base antes apuntada, [exposición y desarrollo casi siempre en cuartetas]; y que culmina con una sucesión *estribillesca* integrada por un género indeterminado de versos, de pie quebrado en los pares. (…) Y hay sones que, al final, exponen, de nuevo en cuatro versos, una conclusión o clausura temática. (112)

Como ejemplo podemos considerar el primer poema, que dio origen a los sones de Nicolás Guillén; "Negro Bembón":

¿Po qué te pones tan brabo[12],
cuando te dicen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

La exposición alude al enojo del personaje por el apodo que recibe, que lo ofende por sus labios gruesos, y al mismo tiempo le dice que su boca es bella. Desde el primer poema, Guillén trata que el negro y el mulato reconozcan su propia belleza, menospreciada por los blancos que fijan sus propios cánones estéticos y los imponen al resto de la población. Al respecto, Nancy Morejón, en el prólogo de la *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, dice: "Guillén descubre al alienado negro cubano su propia belleza, rescatándosela de las manos a la supremacía de los cánones griegos o latinos impuestos durante la Colonia" (11).

La estrofa siguiente continúa:

Bembón así como ere
tiene de tó;
Caridá te mantiene,
te lo da tó.

El desarrollo cuenta que Caridad, su pareja, mantiene al negro, lo ama tal como es.

Luego aparece el estribillo, el montuno del son, que insiste en el apodo que molesta tanto al negro:

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de drí blanco,
negro bembón;
sapato de dó tono,
negro bembón.

[12] La ortografia corresponde a la prosodia del negro habanero.

Aquí se puede destacar algunas características del lenguaje: Pega alude a trabajo, recordando el trabajo esclavo, y harina se refiere genéricamente a los alimentos. El tercer verso del montuno podemos interpretarlo como: "sin trabajo igual tienes comida". Los versos siguientes se refieren al elegante atuendo del negro: chaqueta de dril blanco y zapatos bicolores que eran la moda de esa época.

El son termina repitiendo la cuarteta de desarrollo, a modo de conclusión, recordando al negro que es amado y mantenido por Caridad.

Tal como afirma Mirta Aguirre, se pueden encontrar esas cuatro partes al analizar algunos sones, pero no ocurre así en todos. Más importante que el texto es el ritmo del son. Cintio Vitier hace un análisis más simple del texto del son y por lo tanto, de aplicación más general:

> Así como la obra de Langston Hughes, el altísimo poeta de "El negro habla de los ríos", halla su centro intuitivo en el ritmo y sabor del spiritual (…) análogamente la obra de Guillén parte del descubrimiento de las posibilidades poéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son. (…) En su primer libro, *Motivos de son* (1930), sigue claramente el esquema del son musical: primero el *motivo*, lo que viene a ser la letra, y en seguida el montuno, que es el comentario malicioso, burlón, a punto siempre de adquirir una tal autonomía rítmica, que se olvide el asunto inicial. El gran acierto folklórico de Guillén consiste precisamente en haber captado esa alegría elemental, incontenible, que lleva al negro popular cubano a resolver las situaciones sentimentales, pintorescas o dramáticas, en un comentario risueño, en un puro exceso de vitalidad rítmica, en un son (298).

Pese al éxito obtenido por los *Motivos de son*, el poeta no se estancó ni recurrió a la popularidad fácil, sino que continuó la búsqueda de su expresión poética. Al respecto Roberto Fernández Retamar opina: "Realmente, hay dos cosas que agradecerle a Guillén a propósito de estos poemas: una, el haberlos hecho; otra, el no seguir haciéndolos, el no haber caído en la trampa tendida por su inmensa popularidad, y en cambio arriesgarse a una poesía mucho más ambiciosa" (52). El mismo ensayista señala que en su obra posterior Guillén constantemente maneja dos registros poéticos: el poema breve, como una canción, y el poema amplio y discursivo.

Un año más tarde Guillén publicó su primer libro, *Sóngoro Cosongo* (financiado por él), que contenía los *Motivos de Son*, además de una nueva serie de poemas. Incluyó un prólogo, donde afirma: "estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero". Al final de su prólogo, dice: "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 poemas quieren adelantar ese día" (*Páginas* 93).

El primer poema de este libro es "Llegada". Aquí el poeta recurre al verso amplio, menos rítmico y más descriptivo, en donde afirma la relevancia del aporte africano a la formación de Cuba: "Traemos / nuestro rasgo al perfil definitivo de América"; y que a pesar de la dura esclavitud, el negro proporciona alegría a la vida: "Bajo el sol / nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos, / y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas, / nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.//

> En el segundo libro de Guillén, *Sóngoro Cosongo,* derivando del pintoresquismo hacia la poesía social, el son ronda, pero sólo excepcionalmente cuaja, como al final del "Secuestro de la mujer de Antonio" y al final del fragante "Pregón". (…) Simultáneamente, sin embargo, Guillén se acerca al romance de estirpe española, para plantear ya los dos elementos originales de su sensibilidad: lo africano y lo español. Así salen "La canción del bongó", romance del negrismo un tanto demagógico, y el "Velorio de Papá Montero", con final de luna lorquiana, pero criollísimo en el son que lo centra categórico:
>
> ¡Ahora sí que te rompieron,
>
> Papá Montero! (Vitier 299-301)

En *Sóngoro Cosongo* el poeta abandona la prosodia habanera y usa el castellano correcto en todos los poemas. Cuando quiere ilustrar lo negro, se vale de jitanjáforas que imitan el sonido del lenguaje africano, como en el "Canto negro" que comienza: "¡Yambambó, yambambé! / repica el congo solongo, / repica el negro bien negro; / congo solongo del Songo / baila yambó sobre un pie. //" Este poema tiene un ritmo muy marcado, es alegre y casi sin contenido. Junto a éste hay romances, ya mencionados en la cita, pinturas costumbristas: "Chévere", "Rumba", "Quirino"; otros poemas que se acercan al son, sin serlo del todo y a lo largo del volumen emerge la preocupación social del poeta que

ya no es sólo un pintor del paisaje habanero, sino el hombre que analiza y critica la realidad de Cuba, como por ejemplo; "Caña":

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
Que se nos va!

En sólo ocho versos brevísimos, hay un contundente discurso antiimperialista. Según Ezra Pound, la poesía es la forma más concentrada de toda expresión verbal. Incluso establece que, en alemán, la raíz del vocablo poesía, "Dichtung" es el verbo "Dichten" (condensar). En "Caña" encontramos la esencia misma de la poesía, un rotundo discurso, sintetizado al máximo. En este breve poema emerge muy clara la inquietud social del poeta, su preocupación por la nueva forma de colonialismo impuesta por Estados Unidos a Cuba, y la condición desmedrada del negro en la sociedad. Esta preocupación social se desarrollará en sus siguientes publicaciones, sin abandonar la musicalidad de los poemas, alternando los sones con las estructuras clásicas de la poesía española.

En 1934 publica *West Indies Ltd.,* un volumen marcado por el fracaso de la revolución de 1930. En cada uno de los poemas de este libro el poeta muestra su desacuerdo con la sociedad en que vive, usando versos amplios para describir situaciones amargas y los infaltables sones para el comentario irónico que suscitan. El primer poema da nombre al libro; está dividido en ocho cantos que describen la realidad de Las Antillas, convertidas por el imperialismo en una gran empresa azucarera. A un canto narrativo, escrito en verso libre, le sigue "cinco minutos de interrupción / La charanga de Juan el Barbero / toca un son //". Aparece el son en toda su rítmica musicalidad, comentando e ilustrando el canto anterior. Este juego a dos voces, la culta y la popular, hace más claro y

accesible el discurso. El poeta escribe para todos, especialmente para los desposeídos. Este mismo juego se da en el resto del libro.

Aunque en *West Indies Ltd.* prima la preocupación social, no por ello se deja de lado la poesía negra. Quizás en este volumen se encuentran los dos mejores poemas de raíz africana de Guillén: "Sensemayá" y "Balada del Güije". El primero, un conjuro para matar una culebra, y el otro, una leyenda acerca de un monstruo acuático. Aparte de estos dos poemas de raíz folclórica, toca el tema negro, ya no desde la discriminación, sino desde la integración, en "El abuelo", "Dos niños", "Balada de los dos abuelos" y otros. Casi todo el libro es un cuadro amargo de la sociedad. Allí encontramos a "Sabas", el negro sin veneno, a quien aconseja no ser "tan bruto, ni tan bueno" y en el final del poema inaugural "West Indies Ltd.", anuncia la rebelión diciendo: "Lentamente, de piedra, va una mano / cerrándose en un puño vengativo /"

Tres años después viaja a México, donde publica *Cantos para soldados y sones para turistas*, dedicado a su padre, de contenido abiertamente político y anti imperialista. Los cantos son muy rítmicos y el son está presente en la mayoría de ellos. Su contenido es una invitación a los soldados a reconocer su clase y no actuar contra ella. En la "Elegía a un soldado vivo", señala:"Tú, paria en Cuba, solo y miserable, / puedes rugir con voz del Continente: / la sangre que te lleva en su corriente / es la misma en Bolivia, en Guatemala, / en Brasil, en Haití…", invitando al soldado a luchar por la liberación de sus pueblos. Los sones para turistas son cantados por un hombre del pueblo, José Ramón Cantaliso, que es un personaje similar a Juan el Barbero y muestra a los turistas la verdadera situación del pueblo cubano. En lugar de mostrar a los turistas los cabarets y hoteles elegantes, los lleva a un solar donde les presenta a la tuberculosa, al caramelero y otros personajes que viven juntos sus miserias. Ese mismo año, 1937, viaja a España en plena guerra civil y escribe "España (poema en cuatro angustias y una esperanza)", en donde reconoce sus raíces españolas, se conduele por el martirio de la Madre Patria y el asesinato de Federico García Lorca. En España en guerra, adhiere al partido comunista, en una actitud de compromiso social que se anunciaba desde varios años antes, pero que ahora se hace oficial.

> Y Nicolás Guillén, a vueltas de sus estampas plásticas y pintorescas (Rumba, Quirino) reanuda en West Indies el camino cubanísimo, no africano del son. (…) Pero la flor cubana del son es la que triunfa y sigue luciendo cada vez más

> fragante y sola, a través de los "Cantos para soldados y sones para turistas", de revuelta atmósfera combativa, hasta cuajar en los frutos redondos y graves de "El son entero"(…) (Vitier 302).

El compromiso político de Nicolás Guillén le hizo muy difícil la vida en su país. A su regreso de España, en 1937, el partido comunista era ilegal en Cuba, y las personas se encontraban aterrorizadas por el régimen brutal de Batista. Esta situación obligó al poeta a viajar por América, aceptando diversas invitaciones de los círculos intelectuales de Haití, México, Colombia, Venezuela y otros países. En nuestro país estuvo por primera vez en 1946, invitado por Pablo Neruda. Este largo auto-exilio le permitió conocer la realidad de los diferentes países de nuestro continente y dio más madurez a su poesía. En 1947 publicó *El son entero,* un conjunto de veinticuatro sones en los que el lenguaje se ha depurado, el ritmo se suaviza, sin dejar de ser son; el poema tiene un contenido más explícito y aparece un Guillén más subjetivo, que habla del amor y de la muerte. Hace gala de su dominio de las formas clásicas, construyendo una glosa sobre una cuarteta del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco y como primer poema del volumen ofrece "Guitarra", arte poética que expresa su compromiso con la poesía y la liberación de su pueblo y de toda América Latina. Al respecto, Cintio Vitier opina: "El son al cabo descubre su almendra pura, donde el ritmo ha perdido ya toda la teluricidad, donde puede reposar entero el suave rayo de la luz del alma. *Son* ingrávido, canción anónima; lo más personal y lo más profundamente popular, del pueblo eterno, sin razas que ha escrito Guillén" (305).

La publicación de *El son entero* apareció en un volumen del mismo nombre, con un subtítulo que decía: *suma poética (1929-1946),* en donde se agrupaba toda la producción del poeta, desde *Motivos de son* en adelante. Las publicaciones posteriores, de editorial Losada y Quimantú, además de los poemas de *El son entero* incluían los *Cantos para soldados y sones para turistas,* probablemente debido al contenido americanista de ambos volúmenes.

En 1948 fue asesinado el líder azucarero Jesús Menéndez, amigo y compañero de ruta del poeta. Como homenaje, Nicolás Guillén compuso la *Elegía a Jesús Menéndez*, obra compleja que demoró tres años en terminar y publicó en 1951. La aparición de estos textos impidió al poeta vivir en Cuba y salió al exilio y no pudo regresar hasta el triunfo de la Revolución Cubana, de la que se enteró estando exiliado en Buenos Aires.

Durante su largo exilio viajó por todo el mundo, su compromiso político y social se universalizó y en 1958 publicó un nuevo volumen de sones llamado *La paloma de vuelo popular* en donde incluyó las *Elegías*, que había escrito en el mismo período. *La paloma de vuelo popular* comienza con "Arte poética", en donde Guillén describe su trayectoria, desde el modernismo a la preocupación social y al trabajo para lograr el triunfo y la liberación. Vitier considera que esta obra se aleja de la preocupación racista y ya no habla del negro, blanco o mestizo, sino del cubano, que es una mezcla compleja de todos esos factores, unidos por una cultura común. Afirma: "Esa zona no racial, aunque sí profundamente popular, es la que toca Guillén (…), en los momentos más altos de su poesía. Entonces no es el poeta negro o mulato tocando una cuerda que nos hace vibrar a todos. Esa cuerda es el son liberado de sus amarras ancestrales y telúricas, el suave son por donde cruza, como él mismo dice, la paloma de vuelo popular" (307).

En *La paloma de vuelo popular* el poeta habla de los ríos del mundo y después de mencionar los ríos europeos, vuelve sus ojos a América. Nombra los ríos mayores, diciendo: "pero yo sé que bañan / tierras de amargo limo donde mi voz florece / y lentos bosques presos en sangrientas raíces / ¡Bebo en tu copa, América, / en tu copa de estaño, / anchos ríos de lágrimas! //" Como poeta, vibra y se nutre de América, pero su obra tiene un contenido universal. En este libro escribe acerca de la revolución china, del primer sputnik, del cerro Santa Lucía, del cañaveral, además de otros temas locales y antillanos. Al igual que las *"Elegías"* que hablan de Camagüey, Cuba, su apellido y de muertos ilustres o anónimos. Entre ellas se encuentra la "*Elegía a Jesús Menéndez"* que combina versos de distintos metros y prosa en una construcción musical de alto vuelo y en donde, por supuesto, no puede faltar el son.

Siguiendo el camino del son en la poesía de Nicolás Guillén, puedo concluir que en la medida que se amplía el ámbito social y geográfico de sus inquietudes, el son evoluciona en el ritmo de sus obras, desde el más popular y rítmico, hasta un son estilizado, sutil, que encanta a los lectores de cualquier cultura, que esperan impacientemente que aparezca en el desarrollo de un poema.

Motivos de son es un conjunto de poemas que muestran al mulato habanero y su música, con un ritmo marcado y al que sólo le falta la melodía para cantarlo. *Sóngoro Cosongo* refleja y critica la realidad cubana. Aparece el verso amplio, más clásico y

conserva el son rítmico, pero su texto abandona la prosodia callejera y junto al castellano correcto introduce nombres africanos y jitanjáforas de similar sonido, para ilustrar mejor que ahora se habla de Cuba. *West Indies Ltd.*, de contenido claramente político, analiza la situación de Las Antillas y el verso se hace más descriptivo, con un vaivén entre poemas claramente de origen español, otros de ritmo y texto de raíz africana, y el grueso de los poemas son combinaciones de ambas vertientes, entre los cuales aparecen los sones, más depurados en ritmo y lenguaje. En los *Cantos para soldados y sones para turistas* emerge la inquietud americana, el poeta toma conciencia de la situación de toda América Latina, canta a los soldados para que tomen el bando que les corresponde por su origen social, en sones y versos más amplios dirigidos a todo el continente. Los sones dirigidos a los turistas norteamericanos no son alegres ni amistosos, sino agresivos con el invasor: "Todos estos yanquis rojos / son hijos de un camarón, / y los parió una botella, / una botella de ron. /" El son sólo está ausente en *España (poema en cuatro angustias y una esperanza)* en donde sus poemas son de origen español, porque el tema lo requiere. Después de un largo silencio y maduración aparece *El son entero* que, en sí mismo, resume el camino recorrido por el poeta, con sones estilizados, en los que el contenido es más importante que el ritmo, buscando la liberación de toda América, sometida al imperialismo yanqui. La última publicación pre revolucionaria, *La paloma de vuelo popular y Elegías,* de contenido más universal, tiene sones junto a otros ritmos del continente. Por ejemplo "Chile" tiene ritmo de tonada y "Elegía a Emmett Till" es claramente un espiritual, porque el poeta usa el ritmo más representativo de la realidad que describe. En todo este camino, la música es la compañera inseparable de la obra de Nicolás Guillén.

4.- Análisis del ritmo de los poemas de Guillén

4.0 La música y tres artes poéticas

Desde mucho antes de *Motivos de son* los poemas de Guillén eran posibles de musicalizar, sin que el compositor necesitara modificar el texto, pues su construcción era rítmica, de modo que para transformarlo en canciones bastaba con agregarles la melodía.

Sus poemas de adolescencia, recogidos en el volumen *Cerebro y corazón,* no fueron publicados hasta más de cuarenta años después, a instancias de su biógrafo, Ángel Augier, porque Guillén sostenía que los poetas no deben publicar su primer libro. En ese volumen, modernista y sentimental, había un poema, "El espejo", que fue conocido en 1924 por Juan Francisco García, compositor dominicano de visita en Camagüey, quien le puso música y lo publicó en su país. Muchos años después, el poeta recibió en la UNEAC[13] a unos intelectuales dominicanos y les preguntó por su canción. Ellos se sorprendieron al saber el origen cubano de una canción que en Santo Domingo estaba incorporada al folclor, como canción de cuna, cantada por las madres a sus niños.

En este primer volumen, en el poema "Alma-música", el poeta escribe: "Tengo el alma hecha ritmo y armonía; / todo en mi ser es música y es canto, / desde el réquiem tristísimo de llanto / hasta el trino triunfal de la alegría. //. Según Augier este sentido musical también aflora en los poemas "El piano" y "Solo de flauta".

Al analizar la musicalidad de los poemas de Guillén, es interesante considerar las diferentes artes poéticas escritas por él a lo largo de su obra. En *Cerebro y corazón,* el autor incluye su primera arte poética, "Ansia", en la que, según el mismo Augier, "ya hay una anticipación de sus futuros vínculos al alma popular y sus moldes e instrumentos de expresión musical".

La palabra es la cárcel de la idea.
Yo, en vez de la palabra,
quisiera, para concretar mi duelo,
la queja musical de una guitarra.

[13] Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Una de esas guitarras cuya música
dulce, sencilla, casta,
encuentra siempre para hacer su nido
algún rincón del alma...

El poeta es un adolescente, con los múltiples dolores de esa etapa de la vida: búsqueda de sí mismo, persecución del amor, deseo de ser, agravados por el dolor del asesinato de su padre, la necesidad de mantener la familia, todas las angustias de un joven que es proyectado violentamente de la infancia a la vida adulta. Son muchos duelos que debe concretar en palabras, pero éstas son incapaces de representarlos fielmente. En este breve poema, Guillén plantea la dificultad del lenguaje para enunciar a cabalidad los sentimientos. Sólo la música tiene esa capacidad, e identifica a la poesía que quisiera hacer con el sonido de la guitarra, cuyos acordes pueden expresar todos los pensamientos, sentimientos y emociones del poeta.

Como dice Guillén "El tiempo corrió después, / corrió el tiempo sin cesar"[14]. Una vez completado el manuscrito de *Cerebro y Corazón,* el poeta pasó un largo período sin escribir poesía. Su guitarra estaba silenciosa y entretanto Nicolás Guillén ejercía el periodismo, vivía y observaba la vida habanera. De pronto su guitarra rasgueó con un sonido rítmico y alegre, había vuelto la música en el ritmo del son habanero y el poeta lo volcó al papel. Desde ese momento su guitarra cantaba el son, mostrando ya no sólo La Habana en *Motivos de son,* sino Cuba en *Sóngoro Cosongo;* luego el drama de Las Antillas, en *West Indies Ltd.;* los problemas y bellezas de América Latina, en *Cantos para soldados y sones para turistas;* España destruida por la guerra civil, en *España (Poema en cuatro angustias y una esperanza);* nuevamente América, en *El son entero,* y el mundo todo en *La paloma de vuelo popular* y *Elegías*. El poeta maduraba, conocía el mundo, comprendía las causas de la miseria y discriminación que sufrían los pueblos en casi todo el mundo y junto a él crecía su poesía. Los sones de su guitarra se hacían amplios, con un mensaje más nítido. Y junto a la denuncia, ya su guitarra apuntaba a un futuro y trataba de formular la solución de los males causados por las diferentes formas de colonialismo.

[14] "Agua del recuerdo" de *El son Entero.*

Aunque la guitarra es la portadora de la poesía, Guillén personaliza y da vida a los instrumentos para representar la realidad. En *Sóngoro Cosongo* aparece "La canción del bongó", instrumento que representa al cubano, formado por dos tambores inseparables, el africano y el español. Más tarde en *West Indies Ltd.* aparece el poema "Maracas", donde describe las maracas del puerto que se someten al turista en busca de dinero y las contrapone a la maraca artista que, en el sexteto, canta para su pueblo y no se vende.

Aproximadamente un cuarto de siglo más tarde de "Ansia", en 1947, Nicolás Guillén publica *El son entero,* cuyo primer poema es una segunda arte poética: "Guitarra"[15]. Esta guitarra es la poesía y el hablante lírico interpela al guitarrero, que es el poeta, indicándole su misión. Debe liberar a la guitarra, recuperar su sencillez y dulzura, arrancarla del burdel, devolverle la dignidad para que pueda cantar sin ataduras y guíe a su pueblo a la liberación.

Tendida en la madrugada,
la firme guitarra espera:
voz de profunda madera
desesperada.

Su clamorosa cintura,
en la que el pueblo suspira,
preñada de son, estira
la carne dura.

Arde la guitarra sola,
mientras la luna se acaba;
arde libre de su esclava
bata de cola.

Guillén personaliza a la guitarra, del mismo modo como lo hizo con otros instrumentos. La poesía es entonces una guitarra-mujer, consciente de la realidad que la rodea. Ella espera ansiosamente salir a la luz, yace esperando al poeta que construya los

[15] Pistas 10 y 11 del CD adjunto

sones que le permitirán vibrar y llegar al pueblo que la recibirá. Para ese encuentro no quiere artificios ni vuelos; abandona la bata de cola, que vistió en la colonia en las manos andaluzas y que en la nueva colonia visten las rumberas de los clubes nocturnos para agasajar a los turistas. La guitarra espera erguirse pura con su mensaje directo, abandonando la servidumbre.

Dejó al borracho en su coche,
dejó el cabaret sombrío,
donde se muere de frío,
noche tras noche,

y alzó la cabeza fina,
universal y cubana,
sin opio, ni mariguana,
ni cocaína.

El poeta tiene en esta etapa un conocimiento directo de las condiciones de vida de América Latina. En el mismo volumen escribía "─canto en Cuba y Venezuela, / y una canción se me sale: / ¡qué petróleo tan amargo, / caramba, / ay, que amargo este petróleo, / caramba, / que a azúcar cubano sabe!//"[16], aludiendo a que la miseria de los países de nuestra América tenían igual causa: la explotación de las materias primas y de los pueblos productores, por parte del imperialismo norteamericano. Cuba es el burdel de América. La música, el baile y la guitarra son parte de las entretenciones ofrecidas a los turistas. La poesía se presenta para cantar la vida de Cuba y del resto del mundo. Ya no es instrumento de evasión ni de aturdimiento, sino una voz popular auténtica, destinada a mostrar la realidad objetiva. La música, liberada de los vicios y la mala vida, se presenta orgullosa de su nueva misión. Espera al guitarrero que la haga cantar y contar lo que observa.

¡Venga la guitarra vieja,
nueva otra vez al castigo
con que la espera el amigo,

[16]" Son venezolano" de *El son Entero.*

que no la deja!

Alta siempre, no caída,
traiga su risa y su llanto,
clave las uñas de amianto
sobre la vida.

Se invita a la poesía a surgir, altiva y desafiante, volver a derramarse en canciones, entregarse a su pueblo, alzar la voz para representar la vida con todas sus características: su dureza, penas y alegrías; sin evasiones, sino con las durísimas uñas de amianto incrustadas en la realidad, para denunciarla y poder modificarla.

Cógela tú, guitarrero,
límpiale de alcohol la boca,
y en esa guitarra, toca
tu son entero.

El son del querer maduro,
tu son entero;
el del abierto futuro,
tu son entero;
el del pie por sobre el muro,
tu son entero. . .

Cógela tú, guitarrero,
límpiale de alcohol la boca,
y en esa guitarra, toca
tu son entero.

El poeta es el encargado de purificar la poesía, entregarla limpia, al servicio de la liberación de su pueblo. El montuno indica el significado del son entero. El son entero es el cantar maduro al amor, pero no al de claros de luna, sino al comprometido con la realidad; anuncia el futuro que se construirá cuando el pueblo pueda superar las trabas que restringen su desarrollo y liberación.

Es interesante observar que el montuno termina con puntos suspensivos que ofrecen al sonero la posibilidad de improvisar otras características de "el son entero", del mismo modo que se realiza en el son cantado.

Los años siguientes el poeta vivió en el exilio, conoció la solidaridad de algunos y la indiferencia de otros. Observó otras realidades que reafirmaron su convencimiento del compromiso que debía tener su poesía. Estando en Brasil se enteró del asesinato de su compañero Jesús Menéndez, para quien escribió su obra más importante. Fue expulsado de Francia y le fue negado el ingreso a México; sólo Argentina, por gestiones de Rafael Alberti, le brindó asilo.

Alrededor de diez años después de *El son entero*, en *La paloma de vuelo popular* Guillén incluye como primer poema del volumen una tercera arte poética llamada así: "Arte Poética"[17]. En ella describe sus comienzos de poeta lírico, el abandono de ese tipo de poesía, las razones de la evolución de su obra y plantea las obligaciones del poeta al realizar su creación. Nuevamente, la poesía es la guitarra.

Conozco la azul laguna
y el cielo doblado en ella.
Y el resplandor de la estrella.
Y la luna.
En mi chaqueta de abril
prendí una azucena viva
y besé la sensitiva
con labios de toronjil.

Ya en sus poemas de juventud, Guillén se rebelaba en contra de los lugares comunes de la poesía sentimental. En la "Elegía moderna del motivo cursi", contemporánea a *Cerebro y corazón*, manifiesta que la Musa debe ser educada, desde pequeña en una "fobia sincera contra las cosas de la Luna, / satélite cornudo, desprestigiado y feo. //" y pide una musa moderna, que viva de cara a la realidad normal, participando de lo que ocurre a su alrededor. Tempranamente criticaba su poesía, que recién escrita, lo dejaba disconforme e insatisfecho.

[17] Pista 12 del CD adjunto

El poeta describe su poesía inicial que no está ausente de los temas líricos, las imágenes de belleza, descripción de paisajes, naturales y afectivos, el canto de amor en la juventud y la exaltación de los sentimientos.

Un pájaro principal
me enseño el múltiple trino.
Mi vaso apuré de vino.
Sólo me queda el cristal.

Reconoce la influencia modernista, especialmente de Rubén Darío, a quien llama el pájaro principal. Este canto aprendido está lleno de artificios, bellas combinaciones de palabras, pero vacío de contenido. Sólo es una forma bella, pero el fondo es muy pobre o inexistente. Esa poesía inicial no hablaba de aspectos vitales de la realidad que afecta a las grandes mayorías en el mundo. No se refiere a la discriminación, a la trata de esclavos, ni a las precarias condiciones de vida de los pueblos. La guitarra debe denunciar esas verdades.

¿Y el plomo que zumba y mata?
¿Y el largo encierro?
¡Duro mar y olas de hierro,
no luna y plata!
El cañaveral sombrío
tiene voraz dentadura.
¡Que sepa el astro en su altura
de hambre y frío!

Los africanos son cazados por el hombre blanco, arrancados de su territorio y encerrados como bestias en los barcos negreros. Un largo traslado por mar los trae a nuestro continente, en donde los sobrevivientes son esclavos en las centrales azucareras, llevando una vida de hambre y desprotección cuyo único testigo es la luna que observa desde lo alto. Los esclavos son obligados a trabajar, bajo los golpes del látigo. Ese es el origen de que la palabra “trabajo” tenga como sinónimo la palabra “pega” en nuestra América.

Se alza el foete mayoral.
Espaldas hiere y desgarra.
Ve y con tu guitarra
dilo al rosal.

Dile también del fulgor
con que un nuevo sol parece:
en el aire que la mece,
que aplauda y grite la flor.

La guitarra cantará al rosal, no bellas metáforas, sino todo lo que ocurre en la realidad que vive: el látigo que obliga a trabajar a los esclavos, el sudor mezclado con la sangre y la indefensión de las grandes mayorías. Junto a la denuncia, a la guitarra también le corresponde el anuncio de la próxima liberación, para que la flor del pueblo pueda aplaudir, disfrutar y crear una nueva vida.

En los tres poemas reseñados Guillén plantea la música como elemento fundamental de su obra, identifica al poema con la guitarra que debe cantar la realidad y anunciar un futuro de liberación. Ya en "Guitarra", exige la madurez del cantar y pone la mirada en un mañana promisorio. En "Arte poética" explica la evolución de su poesía y pide, no sólo a sí mismo, sino a todos los poetas que denuncien las injusticias y explotación, además de cantar al futuro que liberará a los pueblos y les permitirá una realización plena.

Otro elemento de análisis de la musicalidad de la obra de Guillén se encuentra en lo escueto del lenguaje. Mientras algunos poetas acumulan palabras para describir una situación o contar una historia, Nicolás Guillén elige colocar la palabra justa y exacta para entregar su discurso. Entre la tercera y cuarta estrofas de "Arte poética", con un mínimo de versos, el poeta explica las razones del cambio de temática en su obra. Desde el cristal vacío de su copa inicial, pasa a preocuparse de otros temas para él más vitales y eso lo entrega en seis versos, al contrario de Neruda, por ejemplo, quien en "Explico algunas cosas"[18] desarrolla una idea similar en algo más de cuarenta versos, en los cuales describe sus motivaciones en detalle.

Del mismo modo que en una canción se cuenta una historia, en dos o tres minutos, con economía de lenguaje, los poemas de Guillén conservan esa cualidad musical de la palabra precisa para expresar una idea. Estos poemas aparecen con un aspecto muy espontáneo, pero no lo son. El poeta cuenta que escribió los *Motivos de son* en un día, en forma fluida, "como si recordara algo sabido alguna vez" (*Páginas*, 78). Esta fue una

[18] de *España en el corazón.*

situación excepcional, porque el poeta es un escritor que pule, poda, rehace y elimina sus versos hasta encontrar el término o la palabra que, considera, da la idea exacta y el impacto que desea producir.

Muchos poemas de Guillén han sido musicalizados, porque su ritmo invita a ponerles de forma explícita la música que subyace en ellos. Los *Motivos de son*, fueron musicalizados por músicos doctos (Amadeo Roldán y García Caturla) y compositores populares (los hermanos Grenet), el mismo año de su publicación, según cuenta Guillén en sus memorias[19].

El son musical tiene compases de 2/4. Nicolás Guillén creó en abril de 1930 el poema-son, un poema que reproduce el ritmo del son que, sin embargo, no obedece a una estructura estrófica determinada, tal como analicé en el capítulo anterior, basada en las opiniones de Mirta Aguirre, quien asegura que no existe la forma son. Se puede decir que, en general, el son está formado por cuartetas de versos octosílabos con un estribillo de versos de pie quebrado. Al escuchar algún son tradicional cubano se advierten las características señaladas y se puede apreciar claramente la relación entre el ritmo del son, con la cadencia que da Nicolás Guillén a sus poemas cuando los lee él.

Los poemas de los volúmenes posteriores, *Sóngoro cosongo* y siguientes, por ser mayoritariamente octosílabos, se adaptan perfectamente a los distintos ritmos hispanoamericanos y también han sido convertidos en canciones, ya no todos como sones, la mayoría por músicos latinoamericanos. Del mismo modo que los poemas de Guillén han alimentado la producción musical de Cuba y América, algunos sones de la época inspiraron poemas al autor. En *Sóngoro cosongo* hay dos poemas inspirados en sendos sones: "El secuestro de la mujer de Antonio" basado en el son de Miguel Matamoros "La mujer de Antonio", y "Velorio de Papá Montero" sobre la base del son de Eliseo Grenet "Papá Montero".

En la presente investigación realizaré el análisis de trece poemas de Guillén que han sido musicalizados[20] con diferentes ritmos, comparando el ritmo dado por el poeta con su versión musical. Además analizaré un poema, "La canción del bongó", que no ha sido transformado en canción, pero sí ha sido recreado con percusión por un gran actor cubano,

[19] Ver cita página 42.
[20] Ver anexo 2 "Canciones compuestas sobre poemas de Nicolás Guillén"

Alden Knight y el grupo Rumbatá. Este poema tiene un gran interés por su construcción. Por último, realizaré un somero estudio de la "Elegía a Jesús Menéndez", analizando la estructura musical de su composición y dos poemas post revolucionarios.

4.1 De *Motivos de son*

Los *Motivos de son* constan de ocho o diez poemas que fueron publicados en el Diario de la Marina el 20 de abril de 1930 y al año siguiente fueron incluidos en el primer libro del autor, *Sóngoro Cosongo*. Lo incierto del número de motivos es que originalmente se publicaron algunos que luego el poeta eliminó o cambió por otros en su publicación en libro. Estos motivos tienen claramente marcado el ritmo musical del son bailable, tienen textos algo humorísticos, pero su trasfondo muestra la realidad de la población de color de La Habana, que vive marginada, en la miseria, hacinada en solares, sin acceso a la sociedad cuyos hombres ayudaron a liberar en la guerra de independencia.

Los *Motivos…* suprimidos por el poeta de la edición en libro son: "Ayé me dijeron negro", "Curujey" y "Me bendo caro". El primero de estos poemas comenzaba así:

Ayé me dijeron negro
pa que me fajara yo
pero e'que me lo desía
era un negro como yo

Este motivo, como el resto, apunta al problema de discriminación racial existente en Cuba, promovido por los blancos, y que se manifestaba entre la gente de color que, si podían, ocultaban sus orígenes y trataban de pasar por blancos. La discriminación racial, unida a las malas condiciones económicas, mantenía a un sector importante de la población en la miseria, sin medios de subsistencia, ni acceso a la educación ni al trabajo.

4.1.1 "Mulata"[21]

[21] Ver pista 13 del CD adjunto.

Este poema, por su estructura, es el más canónico de los sones escritos por Guillén. Siguiendo el análisis de Mirta Aguirre, en "Mulata" aparecen claramente diferenciadas las partes que componen el son: exposición, desarrollo, estribillo (montuno) y conclusión.

Ya yo me enteré, mulata[22],
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

La primera estrofa entrega el motivo del texto. Esta exposición presenta el problema del prejuicio racial entre negros y mestizos, que zahieren y menosprecian a cualquier persona que tenga la piel más oscura, o algo más acusados los rasgos africanos que él mismo. El hablante negro se queja de la mulata, un poco más clara que él, que critica su nariz ancha y chata. Comienza el primer verso con un antirritmo en las tres primeras sílabas, como una advertencia del negro a la mulata. El desarrollo del tema presenta la respuesta del negro a la ofensa recibida:

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqque tu boca é bien grande,
y tu pasa, colorá.

El negro, herido por la mulata, restriega a la mujer los defectos que ella tiene: No está tan cerca del aspecto de los blancos (adelantada), es trompuda y su cabello (pasa) es crespo y corto, no largo y liso como el de las blancas. La sociedad cubana blanca de esa época discriminaba a los mestizos, considerándolos a todos negros y traspasando sus prejuicios a la población de color, cuya máxima aspiración era ser algo más claros para gozar de las ventajas de los blancos.

El axis rítmico es trocaico, muy fluido, de versos octosílabos, en las dos cuartetas iniciales. Esta fluidez permite exponer con claridad el tema y su desarrollo. Los versos presentan acentos extra rítmicos en la segunda sílaba del segundo verso de la exposición, primero y tercero del desarrollo. Este último verso presenta un anti ritmo en las sílabas sexta y séptima, que enfatiza que la boca de la mulata es muy grande.

[22] La ortografía corresponde a la prosodia de los habaneros marginales

El montuno ridiculiza la presunción que la mulata tiene por su belleza:

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

La expresión "tanto tren" se refiere a tanto aspaviento y se ríe de la presunción de la mulata con su cuerpo, boca y ojos. El estribillo alterna versos heptasílabos con acentos en las sílabas pares y trisílabos, con acentos en las sílabas impares, lo que reproduce la polirritmia del son musical.

Por último, el negro despechado pone la nota de clausura de la discusión: la conclusión del tema:

Si tú supiera, mulata,
la veddá:
que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa ná!

"El negro impreca a la mulata presumida que se ha burlado de sus rasgos toscos y de su color oscuro y le grita su orgullo racial con desdén" (Augier, *Estudio* 96). La conclusión alterna acentos rítmicos y extra rítmicos en todos los versos. La variedad de la acentuación produce el ritmo sincopado del son. El penúltimo verso presenta un anti ritmo que destaca el orgullo que siente el hombre por su negra.

Este poema-son fue musicalizado y grabado por el conjunto Inti Illimani, respetando el ritmo de son, con gran difusión internacional.

4.1.2 "Mi Chiquita"[23]

Este poema, al contrario del anterior, se aparta de la estructura señalada para el son. Están claras la exposición y el desarrollo, pero el montuno y la conclusión del tema están confusos, sin embargo, su ritmo de son es preciso y exacto.

[23] Pista 14 del CD adjunto

La chiquita que yo tengo
tan negra como é
no la cambio por ninguna,
por ninguna otra mujé.

El hablante hace el elogio de su esposa negra, en la exposición del tema. Tan negra, pero no la cambia por ninguna otra; es una afirmación de su orgullo de raza. El segundo verso comienza con un anti ritmo que ayuda a destacar el ritmo acentual de los otros tres versos.

Ella laba, plancha, cose[24],
y sobre tó, caballero,
¡cómo cosina!
Si la vienen a buscá,
pa bailá,
pa comé,
ella me tiene que llebá
o traé.

El desarrollo describe las virtudes domésticas de la mujer destacando la comida que ella prepara. Además ella le proporciona las diversiones, compartiendo con él las invitaciones que recibe. El terceto tiene acentos rítmicos en los versos octosílabos y un extra ritmo en el verso pentasílabo, que marca el énfasis por la comida que hace la mujer. La otra estrofa tiene dos versos octosílabos y tres tetrasílabos. Estos y el primer octosílabo tienen acentos rítmicos. El segundo octosílabo presenta un extra ritmo en la cuarta sílaba. Esta construcción, con versos de métrica irregular, proporciona el ritmo sincopado del son.

Ella dice: mi santo,
tú no me puede dejá,
buscamé,
buscamé,
buscamé
pa gosá.

[24] En la versión musical el texto fue modificado, aludiendo a la gracia de la mujer y no a sus habilidades domésticas.

La conclusión comienza con un heptasílabo que la versión musical transformó en octosílabo, con acentos rítmicos, al igual que el segundo verso. Los cuatro versos restantes, funcionan como un montuno, son tetrasílabos con acento rítmico. El último verso no tiene connotación sexual, como sería en el castellano de Chile, sino se refiere al baile. En el lenguaje popular cubano se goza al estar participando de una rumba.

Este poema-son fue musicalizado en una fusión de 3/4 y 6/8 por el conjunto Inti Illimani, que lo grabó y logró una gran difusión a nivel internacional. Los poemas-son, constituidos mayoritariamente de versos octosílabos, se adaptan naturalmente a la mayoría de los ritmos de nuestra América, en donde el romance español se mantuvo como base de los cantos tradicionales. En la versión musical, los tetrasílabos de la conclusión son agrupados de dos en dos, para que funcionen como octosílabos.

La aparición de *Motivos de son* no pasó inadvertida. Fue rechazada por blancos, que la menospreciaban, y cuestionada por círculos negros que se sentían menoscabados por los poemas. En una entrevista periodística en *La Semana*, del 6 de mayo de 1930, el poeta declaró:

> 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. (…) Mis *poemas-sones* me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza (Guillén ctd en Augier, *Estudio* 98).

Desde su tribuna de periodista, Guillén publicó en *El País*, el 12 de junio del mismo año el artículo "Sones y soneros", en el cual refuta las críticas de Ramón Vasconcelos, sosteniendo: "Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecerse con unos versos primarios escritos en la forma en que todavía hablan ─piensan─ muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado" (100). El poeta aún no lo sabía, pero esa declaración marca un camino revolucionario, con el rescate y respeto por las propias raíces.

Entre los detractores de *Motivos de son* había grupos de la aristocracia negra, que se sentían caricaturizados en los poemas y, para ellos, dio Guillén una conferencia en el

exclusivo Club Atenas, que tituló "Motivos literarios", pues no podía llamarla "Motivos de son", por la animadversión que despertaban esos poemas entre los socios de ese club. El texto de esa conferencia se había extraviado, pero Ángel Augier recibió el original que estaba en poder de Félix Nápoles, un amigo del poeta. En dicha charla, Guillén comenzó explicando su concepto de vanguardia, en donde planteó lo siguiente:

> (…) El vanguardismo no es una "escuela", en lo que este concepto tiene de restringido y circular. Es tan solo un conjunto de tendencias, con tal de que se renueven, con tal de que sirvan para darnos una visión inesperada del panorama interior del artista. Al lado de la llamada "poesía pura", (…) están muchas formas poéticas más que también traducen, de bien distinto modo, la sociedad contemporánea, (…) Yo creo que siempre ha habido vanguardismo, y lo estimo como una necesidad imprescindible del alma humana, ansiosa, cuando el metal de que está hecha es duradero, de vaciarse del viejo molde como de un vaso roto. (…) Hay toda una renovación de imágenes, todo un proceso de disolución de cosas gastadas, y un ansia enorme, otras veces, de *expresar nuestro tiempo con las cosas de nuestro tiempo* (Guillén ctd. en Augier, *Estudio* 101-102).

Después de defender la necesidad de renovación artística, su búsqueda del alma popular y la presencia del negro en la vida cubana, y la diferencia entre ser profesional y ser una persona culta, el poeta se refería a su reciente obra, con las siguientes palabras:

> Los *Motivos de son* representan para mí una simple contribución a la poesía popular en Cuba. (…) Si esos versos me han salido un poco oscuros, es porque Cuba no es de otra manera. (…) En los *Motivos de son* no pinto yo nuestros defectos, babeando de placer. (…) Insisto en afirmar que los personajes a que me estoy refiriendo circulan a nuestro lado. Intervienen en nuestra vida y hasta ¿por qué lo vamos a negar?, nos contagian con su psicología exuberante. Son bellos porque son sinceros. Dicen mejor como es nuestro pueblo que otras muchas manifestaciones de la vida social del país (103).

Finaliza su conferencia explicando la creación del poema-son, aclarando al auditorio los aspectos formales de su obra:

> Técnicamente, el poema de son ya se sabe lo que es. No trato más sino de que el verso corra con sencillez (con la relativa sencillez que puede comunicarle un

hombre que lleva tras de sí la horrible tara de la Retórica) para que pueda lograr ingenuidad parecida a la que alcanza en las manos del pueblo. Y en lo que respecta a su distribución rítmica, persigue siempre cierta semejanza con el compás que el son tiene, tan arraigado entre nosotros y que por modo tan completo aterroriza a muchas personas cultas. Muy sencillo, por supuesto. Sin embargo, todo esto me cuesta muchísimo trabajo. Y él me hace creer, junto con ciertos espíritus más cultivados que yo, que en tal labor hay arte, puro y verdadero arte, no obstante la opinión adversa de quienes hoy todavía están enamorados del claro de luna (104).

4.2 De *Sóngoro cosongo*

Un año después, en 1931, Guillén publica *Sóngoro cosongo*, que incluía en sus páginas los *Motivos de son*. Según Mirta Aguirre, *Sóngoro cosongo* "tenía, por lo pronto, la insolencia de decir a voz en grito que Cuba no era una tierra blanca, sino mulata" (46). Tal vez por este motivo el libro no fue a librerías, sino que el autor lo obsequió a quienes juzgó tenían los merecimientos para leerlo. El volumen contenía un prólogo, escrito por el autor, en el que dice: "Estos son unos versos mulatos" y continúa diciendo que Cuba es mulata, que quienes rechazan esos versos no reconocen sus orígenes y plantea:

> Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan cuando ven un caldero. (…) 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 miniaturista desenredar el jeroglífico. (…) Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes (Guillén, *Páginas* 93).

Para ilustrar poéticamente las ideas expresadas en el prólogo, el poeta escribe "La canción del bongó"[25], y usa este instrumento como alegoría del cubano. El bongó[26] consiste en dos pequeños tambores unidos por una barra, que no puede sacarse sin destruirlo, del

[25] Pistas 15 y 16 del CD adjunto
[26] Ver capítulo 2

mismo modo que un cubano no puede renunciar a ninguna de sus dos raíces, sin desaparecer. El instrumento es producto de varias transculturaciones que partieron con los grandes tambores africanos que en nuestro continente redujeron su tamaño, cambiaron las maderas utilizadas y se modificaron de muchas formas, hasta que en el siglo XIX se creó el bongó en la parte oriental de la isla y se usó para marcar el ritmo del son. En 1909 llegó a La Habana y su uso se popularizó. Además del mestizaje, el cubano está definido por una cultura común que, también, es producto de las múltiples transculturaciones ocurridas en Cuba.

"La canción del bongó" es un romance de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. Tiene un verso inicial (eneasílabo), que anuncia el tema y luego tres estrofas de catorce versos cada una. El ritmo de timbre es en "o" acentuada, que representa el sonido del tambor hembra (el mayor y más grave) del bongó[27]. Los versos impares representan al tambor macho, de sonido más agudo, emulando la diversidad de toques con acentos extra rítmicos en la mayoría de ellos. Este romance no tiene versión musical, pero su análisis es importante, porque además de su contenido, su construcción imita el sonido del bongó.

Esta es la canción del bongó:
—Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos y almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.

[27] Aporte del curso Literatura Hispanoamericana III, dictado por el profesor Felipe Cussen

Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

El mulato alza su voz y conmina a quienes se sienten superiores a escucharlo. Una vez que ha logrado la atención, plantea que negros y blancos son lo mismo, que ya sea por la piel (cueripardos) o por su cultura (almiprietos), todos tienen mucho de negros, "donde el que no tenía sangre negra en las venas tenía, por lo menos, el espíritu mestizo" (Aguirre 46). Los dos primeros versos aparecen, como estribillo, al final de las dos primeras estrofas, recordando el montuno del son. El primero (y penúltimo) verso tiene un anti ritmo marcado por monosílabos que enfatiza la llamada y provoca a quienes se sienten superiores al resto.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
Vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.
Aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo.

Los cuatro primeros versos dan cuenta de los orígenes del cubano y cómo las culturas de negros y blancos se han entrelazado. Quienes presumen de arios ocultan a sus abuelos, se inventan títulos españoles para ocultar algunas raíces africanas. "Podían los que quisieran, correr alarmados a esconder a la abuela en la cocina" (Aguirre 28). Por eso es mejor callar y no escarbar en el pasado, reconociendo que descienden de inmigrantes y que son inseparables.

> Así, en tono burlón, al mostrar esa unánime asistencia a la convocatoria del bongó ─la percusión del tambor que evoca al ancestro o que impone la sutil ley de la transculturación─, el poeta probaba que no había razones profundas para el prejuicio racial en un país de tantas mezclas y entremezclas y en el que la influencia negra no sólo penetra por las arterias sino por el espíritu. (Augier, *Estudio* 126)

La sátira construida sobre el serio problema de la discriminación racial en Cuba también es una herencia ancestral, traída por los africanos a nuestro continente, y es usada por el poeta como un modo de hacer reflexionar a sus lectores acerca de lo absurdo del prejuicio.

Habrá quién llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quién me escupa en público,
cuando a solas me besó...
A ése, le digo:
—Compadre,
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás la 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!

El bongó emplaza, ahora, al común de la gente, la mayoría. Aquella que no comparte la discriminación, pero no se atreve a enfrentar los prejuicios y actúa igual que el resto, menospreciando al hombre de color. Esas personas que públicamente actúan siguiendo las normas sociales impuestas sin compartirlas, pero que en realidad son los culpables de que se mantenga la discriminación al no atreverse a enfrentarla. Esa gran mayoría despertará alguna vez y actuará según su conciencia y podrá compartir, sin temores, con negros y mulatos.

El quinto verso está separado en dos, uno pentasílabo y el otro trisílabo, para enfatizar el tono apelativo del resto del poema. La mayoría de los acentos son rítmicos con algunos extra ritmos, generalmente en los versos impares, imitando los glissandos que se ejecutan sobre la membrana del tambor macho. En el duodécimo verso hay dos anti ritmos en las sílabas 3,4 y 6,7 que destaca el momento futuro en que se acabarán las diferencias. El último verso tiene un anti ritmo en las sílabas 2,3 y 4, que enfatiza el orgullo del bongó de ser el más propiamente cubano.

4.3 De *West Indies Ltd.*

West Indies Ltd. fue publicado en 1934, después del fracaso de la revolución de 1930. Aquí el poeta muestra su preocupación social por el drama ya no sólo de Cuba, convertida por el imperialismo en una gran empresa azucarera, sino también por las otras islas de Las Antillas, centros mono productores, dejando en la miseria a los países que producen la riqueza. Se podría decir que el volumen completo es una fotografía ampliada de la realidad esbozada en el poema "Caña" de *Sóngoro cosongo*, pero ahora describiendo puntualmente los diferentes aspectos de la sociedad. Allí está el poema que da nombre a la colección que es un gran mural que muestra todas las deficiencias de la sociedad: "/Este es un oscuro pueblo sonriente / (…) donde a veces corre mucho dinero, / pero donde siempre se vive muy mal. /". Tanto este poema, como todo el libro están escritos en dos registros[28]: poemas narrativos o descriptivos con versos amplios (voz culta) y poemas breves, como canciones, con versos de arte menor (voz popular). Cuando ambos tipos de versos coexisten en un mismo poema, el verso breve cumple la función del montuno en el son: comentario irónico que resume e ilustra lo dicho en el discurso anterior. La temática de *West Indies Ltd.* es el problema social de Las Antillas, "donde la miseria antillana une a los niños blancos y a los negros, donde los desocupados andan por la ciudad como perros abandonados, donde Simón Caraballo busca trabajo y no puede encontrarlo" (Aguirre 49), pero entre sus poemas se incluyen dos textos de raíz claramente africana: la "Balada del Güije" y "Sensemayá canto para matar una culebra". "Sensemayá…" tiene antecedentes cubanos en algunos

[28] Ver capítulo anterior

cantos folclóricos para matar una culebra y también en otros países de América. A modo de ejemplo, en el cuento *Cocorí*, del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez, aparece un canto para librarse de una culebra: "Talamanca me quiere comer / Talamanca la Bocaracá / Crótalos que no me coma / Crótalos que no me coma / y la serpiente se va //"

> En el primero, utiliza la creación del güije, especie de gnomo maligno en la mitología cubana. El segundo, "Sensemayá canto para matar una culebra", es aún más intenso al mostrarnos ese trasfondo misterioso y acercarnos a él mediante un ritmo bárbaro y eficacísimo que, arrancando directamente del folklore (…), tiene esas recias cualidades que distinguen a las persistentes obras populares (Fernández 22-23).

4.3.1 "Sensemayá, canto para matar una culebra"[29]

> Este poema es un conjuro mágico para matar una culebra. "Como en el caso de la "Balada del Güije", aquí estamos en presencia de una especie de ritual de reminiscencias totémicas, donde el canto acompañado de ceremonias convencionales parece tener un poder mágico sobre un animal ─la culebra─ que simboliza un enemigo o una potencia maligna para el que quiere destruirla (Augier, *Estudio* 157).

El canto tiene una métrica irregular, con estrofas de cuatro u ocho versos, y estos de diferente número de sílabas. Esta métrica produce un ritmo general del poema, basado en la polirritmia africana, que está sustentado en el ritmo de cada estrofa, y apoya el dramatismo del conjuro. Por tratarse de un conjuro, el poema conserva la forma responsorial de los ritos: un oficiante solista (brujo, hechicero o sacerdote) y un coro (fieles) que responde.

El poema comienza con un estribillo compuesto por un verso que se enuncia tres veces: "Mayombe - bombe - mayombé". Los guiones que aparecen en el estribillo son silencios de corchea, cuya finalidad es enfatizar el ritmo y es una invitación a participar en

[29] Pistas 17 y 18 del CD adjunto

el conjuro. Estas palabras usadas como jitanjáforas aluden a Mayombé, un macizo cordillerano de África ecuatorial, y también es el nombre de una secta del sistema Yomba, cuyos ritos en Cuba evolucionaron hacia la brujería. Se puede suponer que el primer verso lo dice el oficiante solo y los otros dos versos llevan el acompañamiento del coro.

Inmediatamente después del estribillo aparece la primera estrofa, que corresponde al solista:

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.

Esta estrofa tiene dos cuartetas de metro diferente, (12-12-10-7-10-10-10-7 sílabas respectivamente). La rima es consonante, pues repite la palabra final en los versos (1 y 4, 2 y 3, 5 y 8, y 6 y 7). Es interesante destacar la forma circular de la descripción, producida por la repetición señalada y la rima consonante entre los dos primeros hemistiquios de los primeros versos. El poema describe la culebra y el ritmo de la estrofa es ondulante, lo que complementa la descripción.

Se repite el estribillo por el coro y a continuación aparece la segunda estrofa:

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Esta estrofa de cuatro versos decasílabos, excepto el segundo que tiene cuatro sílabas, tiene rima asonante en los versos impares y consonante en los versos pares. Transmite la sensación de urgencia y peligro con el ritmo apresurado que proporcionan los monosílabos (29 palabras de las cuales 25 son monosílabos). Para reforzar el sentido de la advertencia, la estrofa es apostrófica y no cuesta imaginarla emitida por el oficiante.

A continuación se presenta la tercera estrofa, dichos los versos impares por el solista

y los pares por el coro:

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca
sensemayá.

Esta estrofa tiene cadencia de son con ocho versos alternados de ocho y cuatro sílabas. Los versos pares repiten el nombre de la culebra y los versos impares aluden a sus características. Busca adormecer o hipnotizar a la culebra, para vencerla.

La cuarta estrofa tiene dos cuartetos con igual métrica (12- 12- 8- 7 sílabas):

¡La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr!
¡La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
no puede morder!

El oficiante repite el ritmo ondulante del primer octeto, pero con mayor énfasis. Todos los versos terminan en infinitivos (palabras agudas) que reafirman la imagen. Hay rima consonante entre los versos 1-4-6-8 y 2-3-5-7. Esta estrofa pretende paralizar a la culebra haciéndola aceptar su muerte.

La última estrofa es el conjuro final, que es dicho por el coro:

¡Mayombe – bombe – mayombé!
Sensemayá, la culebra…
¡Mayombe – bombe – mayombé!
Sensemayá, no se mueve,
¡Mayombe – bombe – mayombé!

Sensemayá, la culebra…
¡Mayombe – bombe – mayombé!
¡Sensemayá, se murió!

Esta última estrofa alterna el verso del estribillo con la descripción de lo que está ocurriendo: la culebra no se mueve, y la culebra murió.

El mágico e intenso ritmo de este poema conquisto a Silvestre Revueltas, quien en 1938 compuso una tocata orquestal para gran orquesta llamada "Sensemayá", que es la obra más popular del autor y la pieza sinfónica mexicana de mayor prestigio mundial. En el ámbito de la música popular de raíz folclórica, en la década del 70, Horacio Salinas, director del conjunto Inti Illimani, compuso una canción sobre el texto del poema, también muy popular a nivel mundial.

4.3.1 "Me matan si no trabajo"[30]

El poema que da nombre al libro está constituido por ocho cantos, a dos voces: la culta, con verso amplio, y la popular, con sones que se alternan con los poemas anteriores y comentan el discurso recién escuchado. No uso la palabra leído, porque la oralidad es básica para disfrutar la musicalidad de los poemas de Guillén, que se aprecian mejor leyéndolos en voz alta. En el poema "West Indies Ltd." hay tres sones, los cantos dos, cinco y siete. Estos tres poemas-sones conservan el ritmo inconfundible del son guilleneano, pero tienen estructuras diferentes entre ellos y, por supuesto, están muy alejadas de la forma de los poemas de los *Motivos de son.*

Augier, quien en su artículo "Los «sones» de Nicolás Guillén" analiza la estructura de los sones de "West Indies Ltd.", describe el canto séptimo así:

> Comienza y termina con la misma estrofa ("Me matan, si no trabajo, / y si trabajo me matan. / Siempre me matan, me matan, / ¡siempre me matan!"); entre ambas se intercalan otras dos estrofas semejantes entre sí en el número, seis, de los versos iniciales, donde se repiten los dos primeros, pero distintas en los cinco versos

[30] Pistas 19, 20 y 21 del CD adjunto

finales, tres de los cuales son de estribillo, de seis y cinco sílabas respectivamente, en contrapunteo con el octosílabo dominante. (29-30)

Los sones son anunciados como una interrupción del poema general mediante un epígrafe igual para los tres y que ya mencioné en el capítulo anterior:

Cinco minutos de interrupción.
La charanga de Juan el Barbero
toca un son

Juan el Barbero es el personaje popular dueño del conocimiento empírico que le permite cuestionar la sociedad y resumir en frases simples el discurso culto y elaborado anterior. Este personaje reaparece bajo otros nombres en la obra del poeta. Es Simón Caraballo en este mismo libro, José Ramón Cantaliso cuando canta los *Sones para turistas,* y Juan Bimba cuando canta el "Son venezolano".

─Me matan si no trabajo,
y si trabajo me matan.
Siempre me matan, me matan,
¡siempre me matan!

Esta estrofa, que se repite al final del son, refleja la realidad de Las Antillas, convertidas por el imperialismo en centrales azucareras, plantaciones de café y productores de frutas exóticas. Este tipo de explotación tiene a los trabajadores en una de dos situaciones: cesante, sin acceso a los medios de subsistencia (por lo tanto justifica el primer verso); o bien trabajando para las centrales, y el segundo verso se refiere a las inhumanas condiciones de trabajo, que rápidamente consumen la vida de los obreros, sobre explotados, con salarios miserables.

La estrofa consta de tres versos octosílabos y uno pentasílabo; el ritmo acentual en todos los versos tiene acentos rítmicos y extra rítmicos.

Ayer vi a un hombre mirando,
mirando el sol que salía;
ayer vi a un hombre mirando,
mirando el sol que salía:
el hombre estaba muy serio

porque el hombre no veía.
Ay,
los ciegos viven sin ver
cuando sale el sol,
cuando sale el sol,
¡cuando sale el sol!

Al analizar el son, me debo referir al canto anterior, porque el son comenta lo que allí se dijo. El canto anterior habla de "/ los que trabajan con un haz de destellos / (…) / los que codo con codo / todo lo arriesgan: todo /", refiriéndose a los trabajadores que luchan por lograr un mundo de justicia, eliminando la opresión. El son, en su comentario, plantea el reverso de la moneda: la gran masa desesperanzada y "apolítica", que no ve la salida a la opresión y la miseria. Los primeros seis versos de la estrofa se refieren al hombre que mira hacia el sol, pero no se inmuta, porque no ve lo que se está gestando a su alrededor. La segunda parte de la estrofa lamenta esa insensibilidad social y la incapacidad de ver cómo se desarrolla la lucha. Los versos octosílabos tienen el mismo ritmo acentual de la primera estrofa y el estribillo tiene sólo acentos rítmicos.

Ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño;
ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño:
hay niños que se parecen
a los hombres trabajando.
¡Quién les dirá cuando crezcan
que los hombres no son niños,
que no lo son,
que no lo son.
que no lo son!

Los obreros azucareros habían acordado una huelga por aumentos salariales y mejores condiciones laborales. El coronel Batista, jefe de la dictadura, contestó con el ultimátum: "habrá zafra o habrá sangre". El ejército se encargó de la represión, hubo sangre en las centrales azucareras y en el canto anterior se habla de "/ los que ante el máuser

exclaman: «¡hermanos soldados!» / y ruedan heridos / con un hilo rojo en los labios morados /". Los primeros seis versos del son se refieren a los soldados que, como niños sin sentido de clase, cumplen las órdenes que los obligan a matar a sus hermanos. La segunda parte de la estrofa llama a los soldados a convertirse en adultos, reconociendo a qué sector de la sociedad pertenecen. Este llamado del poeta será desarrollado tres años después en *Cantos para soldados y sones para turistas.* El ritmo acentual de esta estrofa es similar al de la estrofa anterior, salvo en el estribillo que al estar compuesto por monosílabos, es un gran antirritmo que llama a los soldados a alinearse junto a sus hermanos de clase.

El son termina repitiendo la primera estrofa, que comenté al comienzo. Su repetición, más que un recurso rítmico, es semántico, pues está destinado a enfatizar el discurso expresado.

Me matan si no trabajo,
y si trabajo me matan.
Siempre me matan, me matan,
¡siempre me matan!

En el Lyceum-Lawn Tennis Club de La Habana, a fines de 1945, el poeta dio una charla acerca de su evolución poética y se refirió a los sones de *West Indies Ltd.* diciendo:

> …el verso no cascabelea. El ritmo del bongó, que empezara enloqueciendo la fina cola de las batas, adquiere colérica profundidad. El son no es del negro bembón, chulo, a quien sostiene la mujer, vistiéndolo de dril blanco y zapatos de dos tonos, sino el del trabajador que muere en una faena en los cañaverales cuya dureza bárbara no resiste su cuerpo mal pagado, o que se desploma sin lograr trabajo, seco de hambre por las calles (Guillén, ctd en Augier, *Una inscripción…* 281-282).

Este son fue musicalizado por Daniel Viglietti, compositor uruguayo, quien le dio ritmo de 6/8, un aire de parabién, similar a las canciones del cono sur compuestas en la época de "La nueva canción" y la mejor versión que he encontrado de la canción es la realizada por Ana Belén, quien aceleró el ritmo, dejándolo como un aire de joropo.

4.4 De *Cantos para soldados y sones para turistas*

En enero de 1937 el poeta viaja a México, invitado para participar en el congreso de la LEAR[31], a instancias de Juan Marinello, quien estaba exiliado en dicho país. Una vez allí, Guillén publicó *Cantos para soldados y sones para turistas*, cuya dedicatoria decía: "A MI PADRE, MUERTO POR SOLDADOS". Ese asesinato que puso fin a su infancia, era una herida abierta en el alma del poeta, a la que se agregaba todo lo ocurrido en Cuba en los últimos años, el fracaso de la revolución de 1933 y verificar como el ejército nacional actúa al servicio de una potencia extranjera. El poeta abandona el pesimismo de *West Indies Ltd.* y crea una obra que funde el dolor personal en la gran pena colectiva, denuncia sus causas y señala el camino de las soluciones en este volumen. "Por esa experiencia [la revolución de 1933], de la función del ejército-gendarme del imperialismo mostrada con tanta eficacia contra el pueblo cubano, es que su poesía se dirige a despertar en el soldado la conciencia de su origen popular y de la injusticia de los intereses a cuyo servicio había sido puesto" (Augier, *Estudio* 187).

Cantos para soldados y sones para turistas es un libro claramente político y muy combativo, en el que se invita a los soldados a defender su clase y no los intereses imperialistas. La segunda parte, los *sones para turistas* muestra la miseria en que se debate el pueblo cubano, mientras los turistas yanquis se divierten en la Isla.

> Y cuando en 1937 publica *Cantos para soldados y sones para turistas*, su voz desborda ya no tan sólo la Antilla grande y el continente, sino que llega hasta Abisinia donde tropas mussolinescas desangran el África. Pero el mensaje se fija, sobre todo, en esa América Latina donde, llámese el país como se llame, la tragedia es la misma, los Judas son los mismos e idénticos los procedimientos represivos y esclavizantes (Aguirre 51).

Entre los *Cantos para soldados* el poeta hace uso de diversas estructuras métricas, sones con predominio de octosílabos y versos de pie quebrados. En otros cantos, como "Fusilamiento", combina metros diversos: decasílabos, hexasílabos, trisílabos, heptasílabos y dodecasílabos, que contribuyen a la riqueza rítmica del poema. Recordando el Siglo de

[31] Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

Oro español, crea una silva de impecable factura, de gran fuerza y contenido, dirigida a los soldados de todo el continente, entendiendo su drama: "… / ofreciendo tu cuello / tus uñas, tu resuello / para encender sortijas, / empujar automóviles, / y sucio ver el vientre de tus hijas / con las manos inmóviles//", e incitándolos a cambiar de bando y luchar por la liberación de sus patrias. En contraste la mayoría de los cantos tienen un lenguaje coloquial y fraterno, invitando a los soldados a tomar el lugar que les corresponde junto a su pueblo.

4.4.1 "Soldado aprende a tirar"[32]

Este es el primer poema de *Cantos para soldados y sones para turistas.* El poeta se dirige al soldado, indicándole cual debe ser su lugar en la lucha, en un tono persuasivo y afectuoso.

Soldado, aprende a tirar:
tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar.
¡Desde abajo has de tirar,
si no me quieres herir!

El poeta asume la voz colectiva de su pueblo, pide al soldado que no lo hiera, porque la lucha por la liberación será larga y le señala el lugar que debe ocupar en esa lucha. Lo invita a ubicarse junto a él, para no herir a sus hermanos. El axis rítmico es trocaico, pero con acentos extra rítmicos en todos los versos, con excepción del penúltimo, con sólo acentos rítmicos, que hacen que el verso fluya como una unidad.

Abajo estoy yo contigo,
soldado amigo.
Abajo, codo con codo,
sobre el lodo.

Advierte al soldado que abajo estará junto a su clase, acompañado de los suyos. Esta estrofa alterna versos octosílabos con versos de pie quebrado, un pentasílabo y un

[32] Pistas 22 y 23 del CD adjunto

tetrasílabo. Los versos octosílabos tienen la misma acentuación de la primera estrofa, el pentasílabo es yámbico y el último verso es trocaico. El ritmo acentual de esta estrofa corresponde a la polirritmia africana y la estrofa en sí tiene el formato del montuno del son.

Para abajo, no,
que allí estoy yo.

El final del canto reitera las advertencias hechas en las estrofas iniciales, con dos versos hexasílabos para prevenir al soldado que no debe usar las armas contra el pueblo. El primer hexasílabo tiene sólo acentos rítmicos y el otro tiene rítmico sólo el acento final, siendo extra rítmicos los acentos anteriores, como una advertencia importante.

Soldado, aprende a tirar:
Tú no me vayas a herir,
que hay mucho que caminar.

El poema termina repitiendo los tres versos iniciales, para reiterar la advertencia.

La casi totalidad de los versos del poema son trocaicos, con acentos rítmicos, y la mayoría de los versos tienen uno o más acentos extra rítmicos. Con ello logra el poeta reproducir la cadencia del son musical y la polirritmia africana que es el elemento básico de estos cantos.

Este poema fue musicalizado por Daniel Viglietti, con un ritmo de 3/4, como una tonada del Cono Sur.

4.4.2 "No sé por qué piensas tú"[33]

El segundo poema del libro es un son, cuyo soporte rítmico está construido sobre la base de la sabia utilización de los pronombres yo y tú. Estos pronombres también son el cimiento sobre el que se construye el mensaje del poema. Augier en su artículo "Los «sones» de Nicolás Guillén", escribe: "…los pronombres tú y yo riman entre sí en casi todos los versos en una función estribillesca muy especial, que impone el golpe rítmico sonero" (31).

[33] Pistas 24 y 25 del CD adjunto

No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo,
si somos la misma cosa
yo,
tú.

Tú eres pobre, lo soy yo;
soy de abajo, lo eres tú;
¿de dónde has sacado tú,
soldado, que te odio yo?

La primera estrofa está formada por tres versos octosílabos y dos monosílabos, los pronombres. Los dos primeros versos son el estribillo, que se repite durante todo el poema, destinado a explicar al soldado que el pueblo no lo odia. El tercer verso explica al soldado que él es parte de ese mismo pueblo, obrero o campesino, idea que reafirman los pronombres y que se desarrolla en la segunda estrofa, donde el hablante explica al soldado la realidad: es pobre y de clase baja, como todo el pueblo al que debe reprimir. Esta estrofa es una cuarteta de versos octosílabos. El axis rítmico es trocaico, pero los versos comienzan con un acento extra rítmico, generalmente, en la segunda sílaba, excepto los dos primeros versos de la segunda estrofa que tienen sólo acentos rítmicos. El verso que da nombre al poema presenta un antirritmo en las sílabas cuarta y quinta que enfatiza lo erróneo de la percepción del soldado. Como señalé en los análisis anteriores, este juego acentual reproduce la polirritmia de la música cubana.

El poema continúa, en tono afectuoso y comprensivo:

Me duele que a veces tú
te olvides de quién soy yo;
caramba, si yo soy tú,
lo mismo que tú eres yo.

Pero no por eso yo
he de malquererte, tú;
si somos la misma cosa,

yo,
tú,
no sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo.

Estas estrofas reprochan en tono persuasivo y fraternal, al soldado, por olvidar que pertenece al pueblo, sirviendo al bando equivocado. Pese a ello, el hablante le asegura que no hay rencores. El ritmo acentual es similar al de las dos estrofas anteriores, manteniendo la cadencia y el sentido del discurso destinado a convencer al soldado.

Ya nos veremos yo y tú,
juntos en la misma calle,
hombro con hombro, tú y yo,
sin odios ni yo ni tú,
pero sabiendo tú y yo,
a dónde vamos yo y tú
¡No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo!

La conclusión del tema está en esta estrofa de ocho versos octosílabos en los que el poeta habla de un futuro en que el soldado tome su lugar, junto a su clase, para construir en conjunto una sociedad más justa. Los versos primero, tercero, quinto y sexto tienen acentos antirritmícos en las últimas sílabas, donde se unen los pronombres para insistir en la importancia de la futura unión.

Este poema fue musicalizado por Horacio Guarany y grabado por Los Fronterizos, a comienzos de los sesenta, con ritmo de cueca cuyana. Posteriormente Ana Belén grabó una versión diferente, con ritmo de canción.

Los otros cantos para soldados continúan desarrollando el tema, con el mismo tono, destinado a convencer al soldado, en forma afectuosa. Sólo la "Elegía a un soldado vivo", silva mencionada más arriba que cierra los cantos, se permite levantar la voz, además de persuadir, reprochar y advertir al soldado, para que tome el lugar que le corresponde en la lucha.

4.5 De *El son entero*

A casi veinte años de la publicación de *Motivos de son* el poeta publica en 1947 *El son entero*. En todo el tiempo transcurrido Nicolás Guillén ha explorado las muchísimas posibilidades del son, que al mando de su pluma se ha transformado en un instrumento dócil, que emite las notas que el tema requiere. En este momento Guillén puede decir con propiedad: "Camino sobre mis pies / sin muletas ni bastón / y mi voz entera es / la voz entera del son"[34]. El son, dominado, liberado de sus ataduras, en las manos del poeta puede transmitir cualquier acorde que se le exija.

> …en *El son entero* hay más: hay la plenitud expresiva y espiritual de la madurez. El *son* ya no es sólo negro o mulato, sino también guajiro, plenamente popular, *cubano* completo: (…) He aquí ya, completo y desprendido, el delicado organismo del *son*. Desde el primer libro de Guillén lo hemos visto cómo se va independizando, liberándose de su función de comentario jocoso (…) para servir de instrumento dúctil y fino a la protesta social, para convertirse en arma natural de combate, graciosa e incisiva (…) (Vitier 302-305).

Como comenté en el capítulo anterior, en *El son entero* el poeta se permite ser subjetivo, publicando poemas que tratan sobre el amor y la muerte. Nicolás Guillén es un poeta urbano y su música vibra con los problemas de la sociedad que lo rodea. Si describe la caña, no le interesa el paisaje natural de su entorno, sino el drama del hombre que trabaja en ella. En *El son entero* hay cuatro sones en los que canta a la naturaleza. "Cada uno de ellos ─los que asocian las maderas preciosas de Cuba a los avatares de la existencia humana, el que esculpe la grácil palmera del escudo nacional, el que extrae de sus azules aguas la breve Isla de eufónico nombre─ es una obra maestra de genuina poesía, donde los recursos rítmicos del son muestran muy delicados matices" (Augier, *Los sones* 37-38). Uno describe la isla de Turiguanó y los otros tres se refieren a árboles cubanos. Los sones destacan los rasgos utilitarios de la madera del "Ébano real", al que le pide sucesivamente diversos objetos: "/—Ébano real, yo quiero un cofre, / ébano real, de tu negra madera... / Ahora no puede ser, / espérate, amigo, espérate, / espérate a que me muera. // Arará,

[34] "Cuando yo vine a este mundo"

cuévano, / arará sabalú.//". También le canta a la madera del "Ácana", pero este árbol es elegido por la musicalidad de su nombre, que el poeta usa como soporte rítmico del son: "Ay, ácana con ácana, / con ácana / ay, ácana con ácana. //"

El tercer árbol descrito por Nicolás Guillén es la palma cubana, símbolo nacional, en el son "Palma sola". Este poema retrata en una descripción lírica al árbol que se desarrolla en la Isla, sin la intervención humana.

4.5.1 "Palma sola"[35]

La palma que está en el patio
nació sola;
creció sin que yo la viera,
creció sola;
bajo la luna y el sol,
vive sola.

La primera estrofa describe la palma cubana. El árbol solitario nace, crece y vive, junto al hombre, sin exigirle cultivo. Es un elemento autosuficiente y su vida es independiente del ser humano. La estrofa está formada por seis versos, en los que se alternan octosílabos y versos de pie quebrado, tetrasílabos. Todos los versos son trocaicos y los tetrasílabos son la base del ritmo sonero, especialmente el adjetivo "sola" con el que terminan. Los dos primeros versos de pie quebrado presentan un antirritmo en las sílabas centrales, que destacan la soledad del árbol. El último verso tiene acentos rítmicos. Los octosílabos presentan dos acentos rítmicos y un extra ritmo, que en los dos primeros octosílabos aparece en la segunda sílaba y en el último se traslada a la cuarta. Esta acentuación marca el ritmo sincopado del son.

Con su largo cuerpo fijo,
palma sola;
sola en el patio sellado,
siempre sola,

[35]Pistas 26 y 27 del CD adjunto

guardián del atardecer,
sueña sola.

La segunda estrofa describe la forma de la palma y le atribuye la capacidad de soñar en el crepúsculo. La estructura de la estrofa es igual a la anterior. Los versos de pie quebrado tienen sólo acentos rítmicos, al igual que el primer octosílabo. Los dos últimos octosílabos presentan acento extra rítmico en la cuarta y segunda sílaba, respectivamente. "La figura de la palma solitaria se recorta como una silueta en este son ligero y simple, sabiamente resuelto dentro de su simplicidad, no solo por el ritmo que le aporta el octosílabo que alterna con el tetrasílabo" (Augier, *Estudio* 249).

La palma sola soñando,
palma sola,
que va libre por el viento,
libre y sola,
suelta de raíz y tierra,
suelta y sola,
cazadora de las nubes,
palma sola,
palma sola,
palma.

La conclusión del son conserva la misma estructura de las estrofas anteriores en los ocho primeros versos. La alternancia entre octosílabos y tetrasílabos se rompe por la repetición del octavo verso y el verso final que es bisílabo. Esta estrofa describe el sueño de libertad de la palma, que desea perder su anclaje en la tierra y volar de modo de alcanzar las nubes, disfrutando su soledad, como símil de las ansias de Cuba de tener una independencia real y poder decidir su destino sola. El ritmo acentual es similar al de las primeras estrofas y los dos últimos versos anuncian el final al ser más breves, lo que desacelera el ritmo. Tanto por su lirismo, como por la estricta alternancia entre octosílabos y tetrasílabos, este poema es un son lento, sin montuno, en el que el estribillo (los versos de pie quebrado terminados en la palabra sola), se ha refugiado entre los versos.

> Si "Negro bembón" es un extremo de la cadena, podría decirse que el otro está en "Palma sola". (…) Logro alado que se diría imposible de conseguir sobre la base del

montuno, Guillén ofrece este poema como el producto más refinado que es capaz de brindar lo estribillesco (…) En este ejemplo, sin que se pierda del todo, el juego rítmico se suaviza tanto como la temática del poema. (…) Sin todo lo anterior, incluido "Negro bembón", raro habría sido que naciera. (…) Con este poema, todo está conseguido. La evolución del manejo de los contrastes acentuales, de los elementos del *son* músico y la gracia lírica han madurado (…), (Aguirre 136-137).

"Palma sola" fue musicalizada por Hugo Lagos, grabada por el conjunto Quilapayún, como un son lento, respetando el ritmo dado por Guillén al poema.

4.6 De *Elegías*

Las Elegías fueron compuestas a lo largo del decenio posterior a la publicación de *El son entero,* en forma paralela a la escritura de los poemas de *La paloma de vuelo popular*. El orden en que fueron escritas es: "Elegía a Jacques Roumain", "Elegía a Jesús Menéndez", "El apellido", "Elegía cubana", "Elegía a Emmett Till" y "Elegía camagüeyana". Las Elegías fueron publicadas en Buenos Aires en 1958, en el mismo volumen que *La paloma de vuelo popular*.

4.6.1 "Elegía a Jesús Menéndez"[36]

En 1948, estando Guillén en Brasil, fue asesinado en Manzanillo el dirigente Jesús Menéndez. Este líder obrero era compañero y amigo del poeta. Al conocer el asesinato, el poeta comenzó a escribir una elegía de homenaje a su amigo, que demoró tres años en completar. Nicolás Guillén escribió La *Elegía a Jesús Menéndez,* que fue publicada en 1951 y constituye la obra más importante de todas las escritas por el poeta. Mirta Aguirre escribió, inmediatamente después de publicada la elegía, el ensayo "Un gran poema, para una gran muerte" en el que comentaba el poema.

[36] La extensión de la "Elegía…" amerita transcribirla como anexo 3, y no en el texto del análisis.

Jesús Menéndez fue un dirigente comunista de los trabajadores azucareros de Cuba. Fue diputado en dos ocasiones por el Partido Socialista Popular (Comunista). Al momento de su asesinato tenía treinta y seis años, era diputado y Secretario general de la federación de trabajadores azucareros. Por orden del imperialismo norteamericano, el presidente cubano lo mandó a detener, acto ilegal pues el diputado tenía inmunidad. El capitán encargado de apresar al dirigente le disparó por la espalda, asesinándolo el 22 de enero de 1948.

Nicolás Guillén se enteró en Brasil del asesinato de su amigo y compañero y compuso la "Elegía…", que publicó en una edición, muy sencilla en Cuba en 1951.

> Hay poemas que son música. No en lo que se refiere a lo melódico sino a lo arquitectónico. Ambiciosos y felices poemas que logran sin ser partituras, la robusta sustancia de lo orquestal. (…) puede decirse que es música la "Elegía a Jesús Menéndez", ese poema grande que hoy toda la crítica literaria señala (…) como el logro más alto de cuanto ha producido la poesía cubana en cien años. Y, acaso, en toda su historia (Aguirre 15).

Con este comentario se inicia el ensayo *En torno a la Elegía a Jesús Menéndez*, que Mirta Aguirre escribiera algunos meses después de la publicación de la "Elegía…". La ensayista hace un análisis de los hallazgos poéticos, musicales, plásticos y políticos, contenidos en el poema.

Realizaré una descripción somera y un breve análisis de la estructura musical de esta elegía pues un estudio acabado de ella excede los propósitos de esta investigación. Haré un estudio detallado solamente del son que es parte de este gran poema.

La "Elegía…" está dividida en siete cantos, cada uno con un epígrafe.

El primer canto, con epígrafe de Góngora: "…*armado / más de valor que de acero*.", describe el cañaveral, el hábitat natural de Jesús Menéndez, con la angustia de las cañas que tratan de advertirle del peligro que lo acecha. "¡Con qué voz te llamaban, / te lo decían, / cañas / desesperadas, / agitando las manos! /". El poema presenta al héroe sonriendo entre las cañas, en tanto el "Capitán del odio" acecha para darle muerte. Luego el disparo, "el golpe de la pólvora" y el capitán "en tu profunda sangre sumergido". El canto está escrito en verso libre, su axis rítmico es mayoritariamente yámbico, lo que da al canto una atmósfera de presagio trágico e ineludible, como en las tragedias clásicas. La

descripción ha sido calificada por múltiples críticos como cinematográfica. En realidad, el lector puede ver nítidamente la escena narrada.

El segundo canto usa como epígrafe una noticia bursátil:"*hubo muchos valores que se destacaron. / New York Herald Tribune. / (sección financiera)"*. Cambia violentamente la escenografía y del medio rural, propio de Jesús, se pasa al centro de la telaraña donde se revelan los motivos del asesinato: la bolsa de valores de Nueva York. En verso libre se denuncia el crimen: "Al fin sangre solar caída, / disuelta en agrio charco sobre azúcar" y desde la siguiente estrofa se pasa a describir la actividad bursátil: " títulos que mejoran / o bajan medio punto", para luego pasar a las cotizaciones de las distintas acciones, en tercetos rítmicos que indican los valores de apertura y cierre, hasta que "De repente / un gran trueno cuartea el techo frágil, / un rayo cae / desde aquel bajo cielo sulfúrico hasta el salón congestionado: *Sangre Menéndez, hoy, al cierre / 150 puntos 7/8 con tendencia al alza*." A continuación enumera a los beneficiados con el crimen en once versos de tetrasílabos graves, hasta que cambia en el duodécimo verso a un bisílabo esdrújulo, que marca una cadencia especial, en contraste con los versos anteriores y continúa con un trisílabo, también esdrújulo, para seguir con trisílabos graves, disminuyendo el ritmo, para terminar la sección con bisílabos graves. El canto continúa con verso libre, para terminar con un artículo financiero, en prosa, y un terceto de dos versos endecasílabos y el último heptasílabo: "El capitán partió rumbo al cuartel / con una aguja cuajada de sangre / pinchándole los ojos. //" El poeta repone al capitán en escena, para ocuparse de él en el tercer canto.

Desde el punto de vista rítmico este segundo canto es de tono mayor, disminuyendo la velocidad en los versos breves, para volver al brío del tono mayor, tanto en los versos libres como en el artículo en prosa. El terceto final anuncia el ritmo yámbico del siguiente canto.

> Una vez presentadas, en planos sucesivos, la escena del crimen y la de su repercusión en el ámbito de sus grandes inductores, aparece el criminal en la sección III y es natural que cambie la forma. Versos de romance heroico en eneasílabos con asonantes e-e los pares, describen la odisea del capitán asesino, a quien nada ni nadie (…) salva de que «tras él corra la muerte» (Augier, *Estudio* 406).
>
> El tercer canto comienza con un epígrafe de Lope de Vega "…si no hay entre

nosotros / hombre a quien este bárbaro no afrente". La primera estrofa presenta al asesino: "Mirad al Capitán del Odio, / entre un buitre y una serpiente; / amargo gemido lo busca, / metálico viento lo envuelve. / En una ráfaga de pólvora / su rostro lívido se pierde; / parte a caballo y es de noche, / pero tras él corre la Muerte. //" Todas las estrofas terminan con el mismo verso que funciona como un coro, indicando que el capitán no tiene escapatoria. El ritmo del canto refuerza la angustia del asesino, quien se sabe condenado. Se refugia en el cuartel, su madre trata de protegerlo, a pesar de que lo culpa, su hijo llora por llevar su sangre, su mujer se avergüenza de haberlo amado. El capitán huye, sin encontrar salvación, ni en la institución a la que pertenece ni entre sus seres queridos.

Las estrofas son de ocho versos eneasílabos, de ritmo yámbico, con algunos acentos extra rítmicos que hacen de este canto un poema solemne, con el anatema que pesa sobre el capitán reforzado por el antirritmo del verso final de cada estrofa.

El canto cuarto tiene un epígrafe de Plácido: "Un corazón en el pecho, / de crímenes no manchado." El hablante lírico evoca a la víctima en tercetos de versos libres[37], donde los últimos riman consonantemente en "ida", salvo en el penúltimo terceto, cuya rima es asonante. Dice Mirta Aguirre: "…Nicolás Guillén acude al bíblico estilo versicular, creando un párrafo que puede considerarse estrofa o una estrofa que es párrafo suavizado por una rima consonaría ─«amanecida», «embravecida, «perdida», «encendida», …─ en la que casi al final se inserta una asonante…" (21). El estilo versicular del que habla la ensayista, es mencionado por diversos autores, Vitier y Augier, entre otros. Aunque el poeta no es religioso, juega con la comparación entre el líder azucarero y el Jesús bíblico.

El canto comienza describiendo las características físicas y el compromiso social de Jesús, su modo de hablar, origen, trabajo sindical y termina con el desafío a los asesinos: "¡subid, y contemplaréis desde su frente / con que fragor hierve a sus pies y se renueva / en ondas interminables la vida!"

El ritmo es lento, solemne como una letanía y musicalmente podría ser un adagio o un rondó. El final del canto introduce la atmósfera para el canto siguiente, ahora sí, francamente en prosa.

[37] Algunas ediciones han publicado los tercetos como párrafos, que riman entre sí.

El canto quinto tiene un epígrafe de Ercilla: "Vuelve a buscar a aquel que lo ha herido, / y al punto que miró, le conocía". En este canto, el poeta se refiere a la inmortalidad del dirigente, la persistencia de sus enseñanzas en la gente del pueblo. Comienza con una frase que podría ser un terceto de pentasílabos: "Los grandes muertos son inmortales: no mueren nunca.", y desde allí comienza a desarrollar el tema de la supervivencia del líder y la muerte del asesino, que aún cuando respira, ya está condenado: "El vivo es el muerto. Rojo de sangre ajena, habla sin voz y nadie le atiende ni le oye". La frase "El vivo es el muerto" se repite al final del párrafo como un soporte rítmico que anticipa la aparición del verso, en una estrofa que habla de las obsesiones del capitán: "Caña Manzanillo ejército / bala yanqui azúcar / crimen Manzanillo huelga / ingenio partido cárcel / dólar Manzanillo viuda / entierro hijos padres / venganza Manzanillo zafra//" y las obsesiones continúan con las voces del pueblo que deplora la muerte de Menéndez, incluyendo soldados que lamentan el crimen y de entre ellos el poeta destaca a uno, quien canta el son más hermoso compuesto por Guillén, con el que termina el canto. Ángel Augier en su artículo "Los «sones» de Nicolás Guillén" escribe: "El poema-son más cercano a los de *El son entero* es el que figura como sección V de la «Elegía a Jesús Menéndez». Tal cercanía se percibe en el entrañable impulso lírico de la canción que entona el soldado «compañero de Jesús»"[38] (38).

Para los lectores de poesía se produce una identificación entre Guillén y el son, pese a que el poeta es autor de muchos poemas que no son sones: romances, silvas, décimas, sonetos y composiciones en verso libre e incluso en prosa que superan en cantidad al número de sones compuestos por Guillén. Fernández Retamar comenta que así como al amigo que toca la guitarra, los asistentes a un evento, preguntan ¿trajo la guitarra?, los lectores de Guillén están siempre esperando en un poema, que aparezca el son, "aquella estrofa saltarina y cariñosa" (70). La solemnidad de la "Elegía…" no impide que aquí también llegue el son:

Yo bien conozco a un soldado,
compañero de Jesús,
que al pie de Jesús lloraba

[38] Pista 28 del CD adjunto

y los ojos se secaba
con un pañolón azul.
Después este son cantaba:

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
roja le brillaba un ala,
que yo la vi,

El hablante presenta al soldado que canta el son lamentando el asesinato de su amigo. La paloma tiene el ala herida y ya no podrá volar. Como señala muy bien Augier en el artículo citado, este son presenta la novedad de comenzar con el estribillo que se alterna con cada una de las estrofas, cambiando el lugar herido del cuerpo de la paloma. Sólo después de cantado el estribillo aparece la primera estrofa del son.

Ay, mi amigo,
he andado siempre contigo:
tú ya sabes quién tiró,
Jesús, que no he sido yo.
En tu pulmón enterrado
alguien un plomo dejó,
pero no fue este soldado,
pero no fue este soldado,
Jesús,
¡por Jesús que no fui yo!

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí,
rojo le brillaba el pico,
que yo la vi.

El soldado describe el asesinato a mansalva del líder y le jura que él no es el hombre

que le disparó, porque siempre fue su amigo. La paloma tiene herido el pico, lo que le impedirá ser el portavoz de sus compañeros. La segunda estrofa señala la reacción que tendría quien hubiera perpetrado el crimen:

Nunca quiera
contar si en mi cartuchera
todas las balas están:
nunca quiera, capitán.
Pues faltarán de seguro
(de seguro faltarán)
las balas que a un pecho puro,
las balas que a un pecho puro,
mi flor,
por odio a clavarse van.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí,
rojo le brillaba el cuello,
que yo la vi.

El culpable del crimen, por odio asesina a un hombre justo. Ahora la paloma tiene herido el cuello, lo que significa que la vida la abandona. En la tercera estrofa el soldado lamenta su posición de verdugo de sus hermanos de clase:

¡Ay, qué triste
saber que el verdugo existe!
Pero es más triste saber
que mata para comer.
Pues que tendrá la comida
(todo puede suceder)
un gusto a sangre caída,
un gusto a sangre caída,
caramba,
y a lágrima de mujer.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
rojo le brillaba el pecho,
que yo la vi.

En la tercera estrofa, el verdugo lamenta su oficio de soldado, porque al matar, siempre estarán presentes la sangre derramada y el dolor causado. En el estribillo la paloma tiene herido el pecho, por lo que ya está muerta. La cuarta estrofa muestra el absurdo y la inutilidad del crimen:

Un sinsonte
perdido murió en el monte,
y vi una vez naufragar
un barco en medio del mar.
Por el sinsonte perdido
ay, otro vino a cantar
y en vez de aquel barco hundido,
y en vez de aquel barco hundido,
mi bien,
otro salió a navegar.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí,
iba volando, volando,
volando, que yo la vi.

El sinsonte perdido y el barco hundido fueron reemplazados por otros iguales, en el canto y en la navegación. Del mismo modo, el asesinato del dirigente obrero, por doloroso que resulte, no dejará a la clase sin voz, porque el relevo se producirá rápidamente. Por este motivo la paloma seguirá volando eternamente.

El soporte rítmico del son está en las expresiones típicas del son mencionadas por Augier: «mi flor», «caramba», «mi bien». Ellas no son muletillas, sino expresiones folclóricas, similares a las que se usan en la cueca chilena. Lo más interesante y novedoso

es que en este son, el poeta las incluye como versos de pie quebrado, sin alterar la fluidez de los octosílabos.

> Si en algún lugar el ya asimilado *color cubano* culmina, si en alguna de sus creaciones el mulato Nicolás Guillén ha hecho del *son* un hallazgo transcultural, es en el son que canta el soldado (…). Veinte años habían pasado del nacimiento de *Motivos de son:* los mismos veinte años durante los cuales, pasando por «Palma sola», Nicolás Guillén fue capaz de llegar a él, desde las raíces de «Negro bembón» (Aguirre 138-139).

La estrofa de presentación es de seis versos octosílabos de axis rítmico trocaico, con un extra ritmo en los versos primero, tercero y sexto. El estribillo es una cuarteta de tres versos octosílabos trocaicos y el último pentasílabo, yámbico. Los dos primeros octosílabos tienen acentos extra rítmicos. El quebrado final es un antirritmo, (todos son monosílabos) que destaca la condición de testigo del soldado. La última cuarteta de estribillo, está formada sólo por octosílabos, terminando el último verso con el mismo antirritmo de las primeras cuartetas. La expresión "que yo la vi" tiene el valor de verdad absoluta, no es "supe" o "me dijeron", es una realidad indiscutible.

Las estrofas del "Son del soldado" son décimas de versos octosílabos, con la excepción del primer verso que es tetrasílabo y el penúltimo que es un trisílabo que usa las expresiones que sirven de soporte rítmico del son. El octavo verso es repetición del séptimo lo que da un énfasis mayor al discurso. Todos los versos de la estrofa, salvo el penúltimo son trocaicos, con extra ritmos en algunos de ellos, para producir la cadencia del son y trabar el desarrollo del verso en algún detalle relevante.

No hay versión musical de este hermoso son, tal vez debido a lo extenso que es.

El canto sexto, mayoritariamente en prosa, comienza con un epígrafe de Rubén Darío: "Y alumbrando el camino de la fácil conquista, / la libertad levanta su antorcha en Nueva York." Este canto muestra la persistencia de la lucha y como las enseñanzas de Jesús Menéndez traspasan las fronteras y recorren los países de América. El ejemplo de Jesús viaja por Cuba, Venezuela, Chile, Colombia, Haití, Puerto Rico, México, Perú, la Patagonia, lugares conocidos por el poeta en su largo periplo por el continente. Luego vuela por Centro América, atraviesa México hasta llegar a Estados Unidos, en cuyas ciudades

principales “bulle el festín de Baltasar”. En un poema de versos, la mayoría endecasílabos, agrupados en cuatro estrofas de ocho versos, con el octavo igual en todas ellas: “¡Va por la muerte, por la muerte va!”, denuncia la política norteamericana: las amenazas de la bomba de hidrógeno, los crímenes del Ku Klux Klan, el racismo y el macartismo en toda la sociedad. Continúa el canto en prosa, usando de soportes rítmicos las palabras “danzad” y más adelante “siete” que al repetirse van marcando una cadencia amenazante. Termina el canto con los símbolos de Jesús: el puño poderoso y la mirada en lo alto, hoces y martillos.

Ambos cantos al estar en prosa podrían ponerse en labio de actores que les den la solemnidad que requieren, narrados, cantando sólo los fragmentos en verso.

El último canto es triunfal, asegura el triunfo de la revolución, usando como metáfora la vuelta de Jesús, cuya voz se oye entre los trabajadores de América: “un agua de palabras puntiagudas / que encuentran en el viento / el camino del grito, / que encuentran en el grito / el camino del canto, / que encuentran en el canto / el camino del fuego, / que encuentran en el fuego / el camino del alba,” El canto continúa llamando a los pueblos a sumarse al camino de la liberación y cuando ésta llegue, se escuchará la voz del «General de las Cañas» diciendo: “-Fue largo el viaje y áspero el camino. / Creció un árbol con sangre de mi herida. / Canta desde él un pájaro a la vida. / La mañana se anuncia con un trino.”

El séptimo canto está formado por tres estrofas de un número variable de versos (entre diecisiete y treinta y tres), la mayoría endecasílabos con algunos heptasílabos. El ritmo es yámbico y podría componerse como un himno.

La construcción de la “Elegía a Jesús Menéndez” tiene características sinfónicas, se alternan los cantos en tonos mayores y menores, con las aceleraciones y desaceleraciones del ritmo acostumbradas en la música docta. Mirta Aguirre sostiene que se puede percibir este poema como un gran oratorio revolucionario. Creo que es más adecuado pensarlo como una cantata popular, con todos los fragmentos en verso cantados y las partes en prosa narradas.

4.7 de *La paloma de vuelo popular*

En 1958, en Buenos Aires, Nicolás Guillén publica dos series de poemas: *La paloma de vuelo popular* y *Elegías*, en un volumen de editorial Losada, escritos paralelamente durante los once años transcurridos desde su publicación anterior. Muchos de los poemas de *La paloma de vuelo popular* llamaron la atención de compositores, desde su publicación hasta iniciado este siglo. A casi treinta años de los *Motivos de son*, el poema-son ha evolucionado, conservando su ritmo, pero con una sutileza que permite musicalizar los poemas, dándoles otros ritmos de nuestra América. Este proceso, que ya se había producido con algunos de los *Cantos para soldados*, en este volumen se agudiza, al hacerse el ritmo más suave y adaptable a otros de América Latina, porque los poemas incluyen, además del son, otros ritmos, y la poesía de Guillén es más universal en su temática.

> Todo el libro respira la atmósfera lírica que Guillén acostumbra a imprimir a su poesía y el espíritu revolucionario que le es consustancial. Si siempre hay que destacar la correspondencia entre contenido y forma lograda (…) y la realidad de recursos que utiliza, la versatilidad y dominio de su instrumento en tres vertientes fundamentales (moldes estróficos tradicionales, verso libre y poema-son), también resalta su diversidad temática. Junto a esos poemas de cólera y combate, la nota lírica, tierna y sugerente, de poemas como "La pequeña balada de Plovdiv", (…), "Un son para Portinari" (Augier, *Estudio* 415).

4.7.1 "Un son para Portinari"[39]

El poeta cuenta que conoció personalmente a Cándido Portinari en Buenos Aires en 1947, entablando con él desde el comienzo una gran amistad. El pintor brasileño, recién llegado de París, realizó en la capital argentina una exposición durante julio-agosto de ese año, con el mismo éxito que había tenido en Francia. La intelectualidad argentina ofreció

[39] Pistas 29 y 30 del CD adjunto

un banquete a Portinari, pintores locales decoraron la impresión del menú y entre los dibujos Guillén incluyó el son para el agasajado:

Para Cándido Portinari,
la miel y el ron,
y una guitarra de azúcar,
y una canción
y un corazón.
Para Cándido Portinari,
Buenos Aires y un bandoneón.
¡Ay, esta noche se puede,
se puede,
ay, esta noche se puede,
se puede,
se puede cantar un son!

La exposición del son ofrece al pintor el homenaje de Cuba, a través de los dulces regalos que le entrega, y además el homenaje de Buenos Aires, rendido ante la obra de Portinari. La segunda estrofa es un estribillo que muestra la alegría de los asistentes (más de quinientas personas). La primera estrofa tiene como primer y penúltimo versos la frase "Para Cándido Portinari", eneasílabos aparentes. Si se hace pausa entre el nombre y el apellido del pintor, quedan dos tetrasílabos, recurso muy usado en la rítmica guilleneana. El último verso es decasílabo y dentro de la estrofa se alternan octosílabos y pentasílabos. El estribillo alterna octosílabos y trisílabos. Los versos son trocaicos y el ritmo acentual presenta acentos rítmicos y extra rítmicos en todos los versos.

A continuación, en el desarrollo, se describe una pintura:

Sueña y fulgura.
Un hombre de mano dura,
hecho de sangre y pintura,
grita en la tela.
Sueña y fulgura,
su sangre de mano dura;

sueña y fulgura,
como tallado en candela;
sueña y fulgura,
como una estrella en la altura;
sueña y fulgura,
como una chispa que vuela...
Sueña y fulgura.

Esta estrofa de trece versos alterna octosílabos trocaicos y pentasílabos yámbicos, con un ritmo acentual similar a las estrofas anteriores. La descripción del cuadro transmite al lector la angustia del hombre, motivo de la tela, y al mismo tiempo la fuerza y el fuego de su puño y su mirada a lo alto. La rítmica sonera está al servicio del mensaje que, en este caso, no es un discurso revolucionario, ni la denuncia de injusticias, sino la descripción de una pintura de Portinari, y el efecto que produce en el observador. Nicolás Guillén logra realizar en este poema una descripción visual, de tanta calidad que funde lo pictórico con la música y la palabra en una mezcla, en que cada expresión artística potencia a las otras dos.

La conclusión del poema-son refuerza el efecto visual de la pintura:

Así con su mano dura,
hecho de sangre y pintura
sobre la tela,
sueña y fulgura
un hombre de mano dura.
Portinari lo desvela
y el roto pecho le cura,
al hombre de mano dura
que está gritando en la tela,
hecho de sangre y pintura.

Sueña y fulgura.

La conclusión agrega detalles de la pintura: El hombre está herido en el pecho y el pintor restaña su herida revelándolo al espectador, quien puede sentir los gritos del hombre. El axis rítmico es trocaico, con dos pentasílabos de ritmo yámbico. En casi todos los

versos, aparecen acentos rítmicos y extra rítmicos, que conservan la cadencia sincopada del son musical.

La sonoridad especial de este poema–son esta dada por el ritmo de timbre de las últimas dos estrofas. En veinticuatro versos hay sólo dos rimas consonantes: "ura" y "ela". Esta última rima aparece cada cuatro versos en la estrofa de desarrollo y cada tres en la estrofa de conclusión, siendo todos los otros versos terminados en "ura", que es la rima dominante.

El montuno "sueña y fulgura", no aparece asociado al estribillo, sino que se inserta en las dos últimas estrofas, lo que ofrece una nueva variante del poema–son.

Ángel Augier, en su artículo "Los «sones» de Nicolás Guillén", comenta este son con las siguientes palabras: "Un son para Portinari", dedicado al pintor brasileño Cándido Portinari, y escrito en Buenos Aires en 1947, cuando coincidieron allí ambos artistas (…) muestra una soberana estructura rítmica y un sorprendente lujo de imágenes" (39).

Es curioso anotar que el poeta, en sus memorias, recuerda este son y las circunstancias de su creación, pero no parece darle mayor relevancia, porque cita un fragmento solamente. Asimismo, en todas las grabaciones de los poemas dichos por su autor, no aparece este son.

Este poema fue musicalizado por Horacio Salinas, director del conjunto Inti Illimani, que lo grabó con gran éxito. El ritmo dado a la música es una fusión de ritmos en 3/4 y 6/8.

4.7.2 "Canción de cuna para despertar a un negrito"[40]

Del mismo modo que el poema anterior es el resultado de una emoción estética, en *La paloma de vuelo popular* hay lugar para la ternura, expresada en la "Canción de cuna para despertar a un negrito", que usa como epígrafe los dos primeros versos de una canción de cuna de Emilio Ballagas, poeta contemporáneo de Nicolás Guillén. El poema de

[40] Pistas 31, 32 y 33 del CD adjunto

Ballagas está hecho para adormecer a un negrito y Guillén hace uno para revertir el proceso, y despertar al negrito.

Dórmiti, mi nengre,
mi nengre bonito...
E. Ballagas

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!

Si se considera el título del poema y su epígrafe como realmente una canción de cuna, el hablante lírico despierta a un niño. Le recuerda que ya amaneció, que todas las personas y los animales están realizando sus quehaceres y lo invita a despertar y participar de las actividades. Sin embargo, a partir de la segunda estrofa, el texto admite una segunda lectura, menos ingenua.

Negrazo, venga
con su negraza.
¡Aire con aire,
que el sol abrasa!
Mire la gente,
llamando pasa;
gente en la calle,
gente en la plaza;
ya nadie queda

que esté en su casa...
Coco, cacao,
cacho, cachaza,
¡upa, mi negro
que el sol abrasa!

La segunda estrofa ya no admite la visión tierna de una canción de cuna, sino se puede entender como un poema alegórico: el "negrito" es el pueblo que está dormido y debe despertar para participar de la vida y lucha por su país. El pueblo debe participar con sus hombres y mujeres por igual ("Negrazo, venga / con su negraza."), salir a la calle, copar las plazas, dejando su reclusión en las casas ("ya nadie queda / que esté en su casa") y participar en el movimiento de liberación de Cuba. El poeta escribió este texto en el exilio, cuando la situación de dependencia de su país y el gobierno títere que lo conducía, tenían al pueblo sumido en una gran miseria, luchando por liberarse de la tiranía de Batista y del imperialismo norteamericano. La tercera estrofa es aún más explícita.

Negrón, negrito,
ciruela y pasa,
salga y despierte,
que el sol abrasa,
diga despierto
lo que le pasa...
¡Que muera el amo,
muera en la brasa!
Ya nadie duerme,
ni está en su casa:
¡coco, cacao,
cacho, cachaza,
upa, mi negro,
que el sol abrasa!

El poeta exige a su pueblo, viejos y jóvenes ("Negrón, negrito / ciruela y pasa") despertar a la vida cívica, no conformarse con la vida semicolonial de su patria y una vez despierto, desde su estado de vigilia, denunciar ("diga despierto / lo que le pasa") las

condiciones de vida injusta ("¡Que muera el amo / muera en la brasa!") y sin futuro que soporta. A la luz de este análisis se explican los primeros versos del poema: "Una paloma / cantando pasa: / —¡Upa, mi negro, / que el sol abrasa!" La paloma es el símbolo de la paz y la libertad, y en el texto es quien llama al pueblo a despertar y liberarse.

El poema consta de tres estrofas, formadas cada una por una décima y una cuarteta de estribillo. Todos los versos son pentasílabos, el axis rítmico es yámbico y aproximadamente un verso de cada cuatro, presenta un acento extra rítmico en la primera sílaba. El poema tiene una sola rima consonante en los versos pares, incluyendo el estribillo, lo que produce por sí solo un ritmo especial. El estribillo presenta aliteraciones en "c" y "ch", lo que también produce cortes y movimientos en la cadencia del poema. El ritmo podría ser lento y hasta algo monótono, como corresponde a una canción de cuna, pero la versión del autor presenta un ritmo alegre, como de canción infantil, producido fundamentalmente por la brevedad de los versos, para resaltar la felicidad de luchar por la emancipación.

Existen dos versiones musicales del poema: La primera de ellas fue compuesta por el músico argentino César Isella, quien le dio ritmo de tonada salteña en 6/8 que ha sido interpretada por Los Fronterizos, Mercedes Sosa y algunos otros conjuntos menos conocidos. La otra versión es de la cantante chilena Marta Contreras, quien compuso un son que ha sido cantado por ella, Amparo Ochoa y otros intérpretes de diversos países. Esta segunda versión es la más conocida por el público latinoamericano.

4.7.3 "La muralla"[41]

El contenido de este poema es francamente revolucionario. Fue escrito entre 1953 y 1958, durante el exilio del poeta, mientras en Cuba se gestaba la liberación, con los guerrilleros desarrollando la lucha desde Sierra Maestra, después del heroico asalto al Cuartel Moncada. El mundo sabía de esa gesta que para todos los revolucionarios era de la máxima importancia. El poeta vibraba con lo que ocurría en su patria y éste y muchos de sus poemas son la contribución que él aportó al movimiento de liberación de su país.

[41] Pistas 34 y 35 del CD adjunto

La primera estrofa plantea la construcción de una muralla de resistencia, para oponerse a la tiranía:

Para hacer esta muralla,
tráiganme todas las manos:
Los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Ay,
una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien,
allá sobre el horizonte.

La primera estrofa pide todas las manos, los órganos que han permitido al hombre dominar la naturaleza y construir una civilización. Exige la participación de todos, blancos y negros por igual en la lucha, para lograr el triunfo en todos los lugares del país ("desde el monte hasta la playa") y aún más allá. El crítico y profesor martiniqueño Alfred Melon, dice al respecto: "La constante yuxtaposición fraterna y solidaria del negro y del blanco, su constante mezcla, mejor dicho, es tal vez la obsesión máxima de Nicolás Guillén, y no es un mero sentimentalismo porque es prometedora de eficacia y fuerza constructiva" (216).

Desde el punto de vista rítmico, todos los versos de ambas cuartetas son octosílabos, trocaicos, con un acento extra rítmico en cada uno de ellos. Riman sólo los versos pares. En la segunda cuarteta los tres últimos versos presentan antirritmos en las sílabas cuarta y quinta, tercera y cuarta, segunda y tercera, respectivamente, para enfatizar la extensión de la muralla. Riman los versos pares y los impares entre sí.

Aunque este poema no es un son, el poeta incluye un estribillo con montuno, como segunda estrofa.

—¡Tun, tun!
—¿Quién es?
—Una rosa y un clavel...
—¡Abre la muralla!

─¡Tun, tun!
─¿Quién es?
─El sable del coronel...
─¡Cierra la muralla!

─¡Tun, tun!
─¿Quién es?
─La paloma y el laurel...
─¡Abre la muralla!

─¡Tun, tun!
─¿Quién es?
─El alacrán y el ciempiés...
─¡Cierra la muralla!

En esta estrofa hay una dramatización del objetivo de la muralla, que permitirá el paso de los valores y símbolos vitales: las flores que representan el amor, la paz, libertad y triunfo. Simultáneamente, el muro de resistencia impedirá la entrada a las armas amenazantes del poder y a los bichos de mal agüero representados por insectos dañinos.

La estrofa está compuesta por cuatro cuartetas de dos versos trisílabos, un octosílabo y un hexasílabo. Los dos primeros muestran la llamada en la muralla y la pregunta al visitante. Ambos versos tienen antirritmos que grafican la representación. El tercer verso ofrece la respuesta del visitante. Si el visitante es indeseable el verso tiene un acento extra rítmico, que hace notar la amenaza; los visitantes aceptables se representan con sólo acentos rítmicos. El cuarto verso muestra la reacción de los guardianes del muro, sólo con acentos rítmicos. Los acentos extra rítmicos, en los poemas de Guillén, generalmente marcan la cadencia de la música cubana al trabar de alguna forma la fluidez del verso. En este caso ese pequeño obstáculo en el desarrollo del verso es usado por el poeta como advertencia de que el visitante es indeseable. Los versos sólo con acentos rítmicos se deslizan suavemente, y al oído llegan como una sola unidad.

La tercera estrofa contiene las instrucciones de abrir o cerrar la muralla, según el visitante.

Al corazón del amigo,
abre la muralla;
al veneno y al puñal,
cierra la muralla;
al mirto y la yerbabuena,
abre la muralla;
al diente de la serpiente,
cierra la muralla;
al ruiseñor en la flor,
abre la muralla...

Las instrucciones son de franquear el paso al amor, la amistad, las flores y yerbas benignas, la belleza y alegría. Por el contrario, cerrar la muralla frente a las distintas formas de muerte, a la agresividad y al poderío de la maldad representada por la serpiente y su diente que destila el veneno.

La estrofa alterna versos octosílabos y hexasílabos, todos trocaicos, presentando algunos octosílabos un acento extra rítmico. Los versos hexasílabos tienen acentos rítmicos solamente.

Después de enunciados los objetivos de la muralla, reitera la invitación a construirla en la última estrofa.

Alcemos una muralla
juntando todas las manos;
los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien,
allá sobre el horizonte...

El esfuerzo revolucionario en desarrollo, construye un muro de oposición para derrotar la tiranía de la dictadura de Batista, sirviente de los intereses del imperialismo norteamericano. El poeta invita al pueblo a unirse a esa construcción, para derrotar las

fuerzas malignas y liberar su país. El texto de esta estrofa es muy similar al de la primera estrofa, por lo que su ritmo y rima son casi iguales.

Este poema fue musicalizado por el conjunto Quilapayún, con ritmo de joropo, con gran difusión internacional. Aunque el ritmo original del poema es son, su musicalización como joropo es acertada, porque es un canto que llama a la acción colectiva y el joropo es rápido, alegre y más familiar al oído latinoamericano que el son.

4.7.4 "Ronda"[42]

Este poema juega con la idea de una paloma mensajera entre dos enamorados.

Paloma, sube a mirar
desde esa rama de pino:
dime si viene mi novia,
si viene por el camino.
¿Qué piensas tú?
Tu novia está en casa,
comiendo cuzcuz.

El hablante pide a la paloma que observe si viene su novia, pero ella se encuentra en su casa, indiferente a su enamorado.

Paloma, vete a buscar
a la mujer que amo yo;
dile que aún espero el beso
que anoche me prometió.
¿Qué piensa usted?
Su novia está en casa,
tomando café.

El enamorado pide a la paloma que traiga a su novia, pero ésta se encuentra tomando café en su casa, sin acudir al llamado del amor.

[42] Pistas 36 y 37 del CD adjunto

Paloma, dile a mi novia
que cuando venga a mi entierro
toque bien duro a la puerta,
porque la puerta es de hierro.
¿Qué piensas, di?
Tu novia está en casa,
majando maíz.

El enamorado se siente derrotado, por la indiferencia de la novia. Piensa en la muerte y se lo hace saber a la novia, quien continúa indiferente, dedicada a sus quehaceres.

El poema presenta tres claras etapas de la decepción amorosa: la espera, el ruego y el chantaje emocional ante la indiferencia de la pareja, quien come, bebe café y realiza sus actividades, indiferente a los requerimientos del enamorado.

Las tres estrofas están construidas del mismo modo: una cuarteta de versos octosílabos, trocaicos con rima consonante en los versos pares; a continuación un terceto con rima asonante en los versos impares, formado por un verso pentasílabo yámbico (la pregunta), y dos hexasílabos trocaicos. Todos los versos tienen acentos extra rítmicos y los versos pentasílabos comienzan con un antirritmo que muestra la ansiedad del hablante lírico, por conocer la respuesta a su pregunta.

Este poema fue musicalizado por el cantautor uruguayo Daniel Viglietti, con ritmo de 3/4, en un aire de tonada.

4.8.- *Poemas post revolucionarios.*

Aunque el objetivo de esta tesis es demostrar que los poemas desde *Motivos de son* hasta la revolución cubana están concebidos como obras musicales, incluiré el análisis de dos poemas de sendas obras posteriores, para mostrar que el poeta continuó el resto de su vida produciendo poemas que son música desde su origen.

Los poemas en análisis fueron musicalizados, e interpretados con gran éxito de público y por diversos intérpretes.

4.8.1 de ***Poemas para el Che:*** "Guitarra en duelo mayor" [43]

El 9 de octubre de 1967 fue asesinado en Bolivia el guerrillero Ernesto Guevara, el Che. Desde fines de septiembre, en Cuba se esperaban noticias claras pues en el continente circulaban rumores acerca de que el grupo del Che estaría cercado. Según cuenta Nicolás Guillén, él se puso a escribir cuando se esperaban noticias y el 18 de Octubre, en el acto de homenaje al Che leyó "Che Comandante", que fue publicado en Granma al día siguiente.

> En cambio, los otros poemas que yo dediqué al gran guerrillero, surgieron de modo menos dramático. El primero en orden fue «Guitarra en duelo mayor», que venía a cumplir mi propósito de ofrendar a la memoria del héroe un poema netamente popular, así por su forma como por su contenido. Si se compara éste con sus tres hermanos, se verá que se trata de una composición en octosílabos, fácil de musicalizar (Guillén, *Páginas* 244).

"Guitarra en duelo mayor" está escrita en versos octosílabos, lo que corresponde a las intenciones de Guillén de componer un poema popular. Según diversos autores, el octosílabo es una forma de versificación natural, especialmente en castellano y es un formato apto para el recitado y el canto, fácil de memorizar.[44]

Los poemas dedicados al Che son "Che comandante", "Guitarra en duelo mayor" y "Lectura de domingo", escritos en ese orden antes del 20 de octubre. El segundo de esos poemas se conoció y musicalizó en nuestro país en ese mismo mes. Comienza así:

Soldadito de Bolivia,
soldadito boliviano,
armado vas con tu rifle,
que es un rifle americano,
que es un rifle americano,
soldadito de Bolivia,
que es un rifle americano.

[43] Pistas 38, 39 y 40 del CD adjunto

[44] Aporte del curso "Clásicos AM" dictado por el profesor Ricardo Martínez

Te lo dio el señor Barrientos,
soldadito boliviano,
regalo de míster Johnson,
para matar a tu hermano,
para matar a tu hermano,
soldadito de Bolivia,
para matar a tu hermano.

Las dos primeras estrofas interpelan al soldado de Bolivia, quien porta un rifle americano, regalo del gobierno norteamericano al de su país, con el objetivo de matar a su hermano de clase, que lucha por la liberación de su pueblo. Hay una acusación explicita al imperialismo yanqui de organizar el asesinato del Che y de financiar a los ejércitos para atacar a sus compatriotas.

Cada estrofa presenta una idea simple y la repetición de conceptos tiene finalidades didácticas: facilitar la comprensión en la gente sencilla y lograr una rápida memorización del texto. Esto ocurre a lo largo de todo el poema.

¿No sabes quién es el muerto,
soldadito Boliviano?
El muerto es el Che Guevara,
y era argentino y cubano,
y era argentino y cubano,
soldadito de Bolivia,
y era argentino y cubano.

Él fue tu mejor amigo,
soldadito boliviano,
él fue tu amigo de a pobre
del oriente al altiplano,
del oriente al altiplano,
soldadito de Bolivia,
del oriente al altiplano.

La tercera y cuarta estrofas identifican y describen a la víctima de los disparos del soldado. El muerto es el guerrillero argentino-cubano, Che Guevara, quien fue amigo de los pobres de Bolivia, incluyendo entre ellos al mismo soldado.

Está mi guitarra entera,
soldadito boliviano,
de luto, pero no llora,
aunque llorar es humano,
aunque llorar es humano,
soldadito de Bolivia,
aunque llorar es humano.

No llora porque la hora,
soldadito boliviano,
no es de lagrima y pañuelo,
sino de machete en mano,
sino de machete en mano,
soldadito de Bolivia,
sino de machete en mano.

Esta pareja de estrofas describen el dolor del pueblo frente a esa terrible muerte, pero no es tiempo de llorar sino de proseguir la lucha por la liberación y la justicia.

Con el cobre que te paga,
soldadito boliviano,
que te vendes, que te compra,
es lo que piensa el tirano,
es lo que piensa el tirano,
soldadito de Bolivia,
es lo que piensa el tirano.

Despierta, que ya es de día,
soldadito boliviano,
está en pie ya todo mundo,

porque el sol salió temprano,
porque el sol salió temprano,
soldadito de Bolivia,
porque el sol salió temprano.

Coge el camino derecho,
soldadito boliviano;
no es siempre camino fácil,
no es fácil siempre ni llano,
no es fácil siempre ni llano,
soldadito de Bolivia,
no es fácil siempre ni llano.

Pero aprenderás seguro,
soldadito boliviano,
que a un hermano no se mata,
que no se mata a un hermano,
que no se mata a un hermano,
soldadito de Bolivia,
que no se mata a un hermano.

Las cuatro últimas estrofas son para crear conciencia en el soldado acerca de su situación de mercancía frente al gobierno. Este le paga para que ejecute órdenes sin razonar. El poeta llama al soldado a abrir los ojos, el tiempo es de lucha y el soldado debe tomar el camino que señala su clase, aún cuando sea áspero y sinuoso. En ese camino el soldado aprenderá que no puede matar a un hermano.

La estructura del poema es de diez estrofas de versos octosílabos. Tiene sólo una rima consonante, «ano» para todo el poema, en el segundo, cuarto, quinto y séptimo versos de cada estrofa. Los otros versos de cada estrofa no riman. El segundo y sexto verso de cada estrofa son constantes en todo el texto. En cada una de las estrofas hay un verso que se repite en el cuarto, quinto y séptimo lugar.

El ritmo acentual es trocaico, con acentos extra rítmicos en aproximadamente la mitad de los versos del texto. Lo que marca un ritmo lento, casi monótono que refleja la tristeza del hablante, el pueblo latinoamericano. Para enfatizar aún más el dolor ante esa muerte, está el título, "Guitarra en duelo mayor", juego de palabras entre un sistema armónico y el dolor gigante provocado por el asesinato del Che. Una vez más, el poeta muestra la identificación entre la poesía y la música.

Este poema fue musicalizado por Ángel Parra, algunos días después del asesinato. Eliminó la primera repetición del cuarto verso, con lo que quedaron las estrofas de seis versos, una cuarteta además del verso constante "soldadito de Bolivia" y la repetición del último verso de la cuarteta. Para la canción, con ritmo de chacarera, suprimió la cuarta y novena estrofas. Otra musicalización de este poema la realizó Paco Ibáñez, trovador español, quien suprimió la octava y novena estrofas, dejando las restantes con los siete versos originales. Le dio el ritmo tradicional español que se usa en las coplas. Según Nicolás Guillén, "Guitarra en duelo mayor" también fue musicalizada por el compositor cubano Harold Gramatges. Dicha composición no se conoce en Chile.

4.8.2 de ***La rueda dentada:*** "Canción" o "De qué callada manera" [45]

En 1972, a sus setenta años, el poeta publicó *La rueda dentada*. Este libro, entre muy bellos poemas, contiene uno rítmico, fresco y juvenil, que parece escrito por un adolescente, salvo por la maestría y oficio de su composición, "Canción":

¡De qué callada manera
se me adentra usted sonriendo,
como si fuera
la primavera !
¡Yo, muriendo!

Y de que modo sutil

[45] Pistas 41 y 42 del CD adjunto

me derramó en la camisa
todas las flores de abril

En las dos primeras estrofas, el hablante lírico, se declara conquistado por su pareja, quien en silencio, con dulzura y alegría logró hacerlo sentirse vivo nuevamente. Halaga a la pareja por su delicadeza para entregarle alegría y belleza.

¿Quién le dijo que yo era
risa siempre, nunca llanto,
como si fuera
la primavera?
¡No soy tanto!

En la tercera estrofa, el hablante explica a su pareja, quien le reprocha sus cambios de humor. Le dice que él no está en la juventud, y no puede exigirle estar siempre alegre.

En cambio, ¡Qué espiritual
que usted me brinde una rosa
de su rosal principal!

La cuarta estrofa agradece el amor que la pareja le proporciona. El poeta construye una fina metáfora, en la que el amor físico está enunciado como una rosa, del rosal más importante, calificando la entrega amorosa como un acto espiritual.

De que callada manera
se me adentra usted sonriendo,
como si fuera
la primavera
¡Yo, muriendo!

La última estrofa es una repetición de la primera, el poeta le quitó el énfasis de la sorpresa, pero mantuvo la puntuación en el último verso, declarándose rendido al amor.

La estructura del poema consta de tres estrofas de cinco versos separadas por tercetos octosílabos. En las estrofas hay rima consonante entre el primero, tercero y cuarto verso y también hay rima consonante entre el segundo y el quinto verso. En los tercetos hay rima consonante entre los versos extremos, quedando el segundo verso libre.

Las estrofas constan de dos versos octosílabos y tres quebrados, dos pentasílabos y el último tetrasílabo. Todos los versos octosílabos son trocaicos al igual que los tetrasílabos. Los versos pentasílabos son yámbicos. Los segundos versos de cada estrofa tienen sólo acentos rítmicos, en la mayoría de los otros versos hay acentos extra rítmicos, lo que produce el ritmo sincopado del poema. Los versos menores de las estrofas, funcionan como un montuno y los tercetos, por su ritmo, funcionan como estribillo.

Este poema fue musicalizado por Pablo Milanés, como son. Múltiples intérpretes le aceleraron el ritmo, ejecutándolo como salsa. Estas versiones tienen una gran difusión en Latinoamérica.

4.9.- Resumen del análisis

El análisis realizado a los poemas de Nicolás Guillén que han sido musicalizados, permite establecer algunas ideas básicas:

La mayor parte de los poemas-sones están compuestos por versos octosílabos, típicos del romance español, y según Guillén aptos para ser musicalizados. El estribillo y montuno mezcla octosílabos con versos de pie quebrado. Por acentuación, puntuación o simplemente, por entonación de la frase, algunos octosílabos se separan en un pentasílabo y un trisílabo o bien en dos tetrasílabos. La combinación de metros diversos que se origina con esos cortes y además los versos de pie quebrado, dan el ritmo sonero que busca el poeta.

El poeta y sus compañeros de generación y críticos, Mirta Aguirre y Ángel Augier, sostienen que no existe la forma son como una estructura estrófica determinada. La construcción del poema-son obedece a un ritmo y no a una métrica específica.

Como ejemplo Aguirre muestra la décima espinela recortada “Touring for Trujillo”, que en nueve versos hexasílabos, produce el ritmo sincopado del son, logrado originalmente con alternancia de octosílabos y quebrados:

Cosas imprevistas:
de un barco de guerra,
descienden a tierra

cuatro mil turistas.
Escopetas listas,
dedo en el gatillo
para quien proteste:
¿Qué relajo es éste?
─Touring for Trujillo

El ritmo mencionado por la ensayista está presente en el poema anterior, aunque la métrica usada se aparta de las formas tradicionales y la mayor parte de las palabras usadas son graves con escasos extra ritmos, al contrario del contraste, usado en el son, entre palabras agudas y esdrújulas.

El ritmo acentual de los poemas de Guillén sirve a dos objetivos. En primer lugar la acentuación marca la cadencia del son, con sus quiebres y desfases, reproduciendo el ritmo del son musical. En segundo lugar los acentos se usan para dar relevancia a alguna parte del verso: los acentos rítmicos producen un verso fluido que el auditor percibe como una sola unidad, por ejemplo: "Pero mi repique bronco / pero mi profunda voz /". Ambos versos tienen sólo acentos rítmicos, aptos para la descripción que hace el bongó de su convocatoria. En la misma estrofa aparecen acentos extra rítmicos, que interrumpen el flujo del discurso e indican al auditor que el detalle es importante: "pues quien por **fue**ra no es noche / por **den**tro ya oscureció", indicando que el mulato lo es por sangre o por cultura. Por último los anti ritmos son utilizados para enfatizar una parte del verso, señalando su importancia: "A**quí el que más fi**no sea", desafío del mulato a quien se siente superior al resto, con un antirritmo de cuatro sílabas contiguas acentuadas.

Como señalé al final del capítulo anterior, hay poemas de Guillén que, siendo musicales, abandonan el son y tienen ritmos que sugieren la realidad que el poema describe, porque en el desarrollo de su obra el poeta tiene siempre presente la coherencia entre el contenido y la forma del poema.

CONCLUSIONES

Buceando en las raíces de la musicalidad de la obra de Nicolás Guillén, he debido remontarme hasta el Descubrimiento de América y las múltiples transculturaciones que se produjeron en Cuba durante la conquista y la colonia. Los conquistadores exterminaron a la población aborigen y tuvieron que traer esclavos desde África. Tanto europeos como africanos llegaron por oleadas durante los cuatrocientos años de dominación española. Cada grupo nuevo aportaba, a la naciente mezcla de sangres y culturas, elementos diversos, de modo tal que el antropólogo Fernando Ortiz explica la formación de Cuba con la metáfora del "ajiaco", plato cubano tradicional: "…el proceso de integración de lo nuevo, lo viejo, lo mismo y lo diverso en la simple cazuela, (…) tan mezclado e integrado que se hace difícil, por no decir imposible, destacar el destino de cada particular sustancia" (Fuentes párr. 9).

Los esclavos debieron adoptar la lengua de los amos, pero la modificaron con su prosodia original. Adoptaron la religión católica, pero rendían culto a sus dioses ancestrales identificándolos con los santos cristianos. Tocaron y construyeron guitarras, pero reprodujeron, al rasguear las cuerdas, el sonido de sus tambores y los blancos aprendieron esta nueva forma musical, y así en todos los aspectos sociales y culturales. El cubano es afrohispano; en el cubano no sólo su sangre es mezclada, sino su espíritu. Su religión, música, tradiciones, leyendas, comidas y hábitos son el resultado de las sucesivas transculturaciones desarrolladas a lo largo de quinientos años de historia.

Continuando la búsqueda, investigué la música cubana, sus orígenes y desarrollo. Distintos musicólogos coinciden en clasificarla en cinco grandes complejos musicales, como árboles que exhiben orgullosos sus raíces afro-europeas y con copas frondosas que entregan múltiples ritmos.

El primer complejo genérico es el son, que es el más antiguo ─hay antecedentes desde el siglo XVI─ y desde sus orígenes presenta la mezcla de elementos hispanos (la copla con estribillo) y africanos (responsorial y polirrítmico). En Cuba genera otros ritmos: son montuno, guaracha, changüí, y otros. En todos ellos se pueden apreciar los mismos rasgos: copla con estribillo, alternancia constante de solo-coro, instrumentos de percusión del negro con instrumentos de cuerda del blanco. Los otros complejos genéricos son la

rumba, la canción, el danzón y el punto. Los tres últimos complejos musicales son mayoritariamente de origen europeo, aunque están todos ellos influidos por la polirritmia africana que domina los géneros musicales de la Isla. Esta influencia es menor en el punto, debido al aislamiento de los poblados campesinos en donde se conservó el género, que es rico en los textos, pero musicalmente pobre. Un danzón o un bolero cubano, en cambio, presentan el ritmo africano que respalda a la melodía y las variaciones que ofrecen al auditor o al bailarín.

Si se considera el texto de las diferentes músicas, el guaguancó (ritmo principal del complejo de la rumba), casi no tiene texto. Sólo un coro y a veces hay un texto en la diana. El danzón no tenía texto, hasta la tercera década del siglo XX, sin embargo, en Cuba ya había perdido terreno frente al son con el que todo cubano se identifica y lo considera su baile nacional. Este último complejo genérico tiene texto, ritmo, melodía y es el resultado de innumerables transculturaciones. Desde comienzos de la colonia, a fines del siglo XVI, aparece el son que amalgama tradiciones musicales, formas de cantar, instrumentos y modos de ejecución, españoles y africanos. El rudimentario Son de la Ma' Teodora evolucionó en el sur de la Isla y con el nacimiento de la república se diseminó por toda Cuba, conquistando primero a las clases populares y luego entró a los salones, para quedarse.

A fines de la tercera década del siglo anterior, el son era el baile más popular en Cuba y con la naciente radiodifusión conquistó al público, sin contrapeso de otros ritmos. En esa época Nicolás Guillén llega a La Habana donde ejerce el periodismo y se considera poeta jubilado, porque hacía varios años que no escribía. El poeta tenía experiencia como escritor, aunque no había publicado. Desde sus poemas de adolescencia, el asigna a la música, más que a la palabra, la capacidad de expresar emociones y sentimientos. La fuerte presencia del son en La Habana, influye en el poeta, quien describe la vida de los habaneros marginales en una decena de sones muy rítmicos que escribió en sólo un día. Los llamó *Motivos de son*. Se publicaron inicialmente en el Diario de La Marina logrando inmediata fama popular, prestigio entre los intelectuales y fueron musicalizados de inmediato por diversos compositores, pese a que algunos sectores de la población los rechazaron.

Con el poema-son, Guillén crea el puente entre la oralidad folclórica cubana y la poesía culta, encontrando además una forma de expresión auténticamente cubana, que representa a la gran mayoría mulata del país. En un continente cuyas clases desposeídas presentan un porcentaje enorme de analfabetismo, el poema-son es apto para difundir y comentar la realidad; sus versos de arte menor son fácilmente memorizables y de fácil comprensión. El comentario humorístico del estribillo sirve para fijar la idea expresada en las coplas del son.

En "Obra poética", prólogo de la *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón plantea que el desarrollo de la poesía del autor se produce sobre la base de círculos concéntricos que van desarrollando a través del tiempo los mismos temas. Discrepo de la autora en el símil escogido. Los círculos concéntricos originados por una pulsación, se debilitan en la medida que se alejan del centro de perturbación. Veo más bien, en la obra de Guillén, una espiral ascendente, en cuyo origen está la música y la realidad de su patria, pero en la medida que se desarrolla va ampliando las inquietudes y el territorio descrito, se hace más claro, fuerte y explícito el mensaje, hasta llegar a una obra tan genial como la "Elegía a Jesús Menéndez".

En los *Motivos de son*, Guillén ofrece un bosquejo de la vida de las clases marginales de La Habana. Son poemas con pinceladas folclóricas y como el montuno en el son musical, un comentario jocoso. Simultáneamente con entregar esos motivos al público, el poeta profundiza esa imagen, se acerca a las causas y luego publica *Sóngoro Cosongo*, en donde detalla esa realidad que ya no admite el comentario humorístico del volumen anterior, sino exige la denuncia. Aparece el verso amplio y discursivo, además de los sones; abandona la prosodia callejera y junto al castellano correcto introduce nombres africanos y jitanjáforas. En este primer libro publicado, el autor entrega "Caña", poema breve que será desarrollado en *West Indies Ltd.*, donde analiza los problemas esbozados en "Caña", no sólo de Cuba, sino del resto de las Antillas, y discute la posición de los soldados que, a pesar de pertenecer a las clases desposeídas, defienden los intereses imperialistas y de la oligarquía cubana. "Quién les dirá cuando crezcan / que los hombres no son niños, / que no lo son". En este momento (1934), la temática guilleneana es claramente política, pero jamás panfletaria. La importancia del contenido que el poeta desea entregar lo hace aún más cuidadoso en la forma, sin olvidar jamás que está creando obras artísticas. En la medida que

el autor madura, su compromiso revolucionario se hace mayor, su poesía evoluciona, sin abandonar su musicalidad, estilizando el son, siempre al servicio del mensaje que es cada vez más explícito. Posteriormente retoma el tema de los soldados, verdugos de su clase, en *Cantos para soldados y sones para turistas*, obra comprometida con la liberación de los pueblos de América. El poeta asume la voz de los desposeídos del continente, ahondando su conocimiento de las sociedades y problemas que viven. Canta a los soldados para que asuman su compromiso de clase, y dirige sones a los turistas norteamericanos que invaden nuestra América. Su compromiso político no hace bajar la calidad literaria de su obra. Por el contrario, la calidad lírica de sus poemas aumenta. "Por cumplir con estos deberes hay en este libro obra revolucionaria, no por la anécdota ni por la intención, sino por la presencia de una limpia sustancia lírica, madre de la buena eficacia política. A nada se ha renunciado aquí, pero todo ha cobrado, en la postura del poeta y del hombre, una postura más alta" (Marinello 288). El son sólo está ausente en *España (poema en cuatro angustias y una esperanza*. Los años posteriores aumentaron su conocimiento del mundo y de las luchas de liberación de los distintos pueblos. Su compromiso con la revolución se hizo mayor, y todo ello fue un capital más en beneficio de su poesía, que a mayor exigencia de contenido, requería del poeta una forma más perfecta. Después de un largo silencio aparece *El son entero* que, en sí mismo, resume el camino recorrido por el poeta, con sones estilizados, en los que el contenido es más importante que el ritmo, buscando la liberación de toda América, sometida al imperialismo yanqui. Una década después en la última publicación pre revolucionaria, anuncia el próximo triunfo de la revolución. *La paloma de vuelo popular y Elegías*, es un volumen de contenido más universal, tiene sones y otros ritmos del continente, representativos de los lugares que describe. Después del triunfo revolucionario en Cuba el poeta cantó a la revolución, alabando sus realizaciones, en poemas que jamás cayeron en lo propagandístico, sino continuaron conservando la calidad poética y su ritmo musical. En toda esta espiral ascendente, en contenido y forma, la música es la compañera inseparable de la obra de Nicolás Guillén.

El análisis rítmico del corpus escogido para esta investigación permite deducir lo siguiente:

a.- La mayoría de los poemas-sones de Nicolás Guillén están compuestos por estrofas con estribillo que se alternan a lo largo del poema.

b.- El montuno es una frase que se repite insistentemente, que aparece generalmente en el estribillo del son.

c.- En los poemas-sones de Guillén el montuno aparece a veces en las estrofas, no en el estribillo, y en algunos sones no hay montuno.

d.- La mayor parte de los sones de Guillén están compuestos de versos octosílabos y en el estribillo se alternan con versos de pie quebrado.

e.- La combinación de metros diversos produce el ritmo buscado por el poeta.

f.- Algunos octosílabos son separados en dos tetrasílabos o en un pentasílabo y un trisílabo con diferentes recursos rítmicos: acentos, puntuación y entonaciones de la frase.

g.- Las entonaciones de las palabras en la prosodia cubana, proporcionan al verso, no sólo ritmo, sino también melodía.

h.- El ritmo acentual, con acentos rítmicos, extrarritmos y antirritmos, oponiendo palabras agudas a palabras esdrújulas, marca la cadencia del son reproduciendo los quiebres y desfases del son musical.

i.- En otros sones la métrica y distribución acentual son diferentes, pero el ritmo general del poema sigue siendo son.

La espiral ascendente de la poesía de Guillén se desarrolla cronológicamente a partir de sus poemas de adolescencia. En ellos muestra su buen uso del lenguaje, adhiriendo al modernismo tardío, con una incipiente búsqueda musical. Su silencio poético y el ejercicio periodístico le ayudaron a madurar el hallazgo del son como forma poética para expresar sus inquietudes. Desde allí en adelante el desarrollo continuó en sentido creciente, tanto en forma como contenido, hasta lograr una obra como la "Elegía a Jesús Menéndez", que es una producción de características sinfónicas en lo musical y rotunda en la denuncia y condena de la injusticia social.

La musicalidad presente en la obra de Nicolás Guillén hace de él un poeta lírico, que recupera el sentido original de la poesía, hecha para cantar y donde el texto y la música son un todo inseparable. Aunque gran parte de la obra del poeta es épica por su contenido, que

impulsa y narra la gesta liberadora de su patria, su forma musical, ritmo, cadencia y melodía, son la expresión de una excelente poesía lírica.

La "Elegía a Jesús Menéndez" está estructurada en varias partes, con métricas diferentes, según el tema tratado. La primera parte muestra a Jesús en su medio natural, la plantación de azúcar; los elementos rurales, el viento, las cañas, tratan de advertir a la víctima. El canto está escrito en verso libre, su axis rítmico es mayoritariamente yámbico, lo que crea una atmósfera ominosa. El segundo canto presenta el corazón del capitalismo, la Bolsa de Nueva York y sus beneficios a causa del asesinato. Este canto se percibe en tono mayor, haciendo el contrapunto al primero. Está escrito en verso libre, disminuyendo el ritmo en versos brevísimos, continuando en prosa y terminando con un terceto. La tercera parte describe la angustia del asesino, que se sabe condenado, en octetos de versos eneasílabos, que dan al poema solemnidad y lentitud. La cuarta parte es una evocación de Menéndez escrita en tercetos de versos libres con rima consonante. El ritmo es lento, solemne como una letanía y musicalmente podría ser un adagio o un rondó. La quinta parte comienza en prosa y muestra la inutilidad del crimen que transforma en inmortal a la víctima. La prosa es interrumpida, con una estrofa que muestra las obsesiones del asesino y termina con el más bello son del poeta. El canto sexto habla de la multiplicación de Jesús en otros dirigentes, en prosa y luego, en el canto final, su vuelta entre los suyos, en verso libre. La construcción es musical, no en el sentido rítmico de los primeros poemas, sino en la forma de alternar los movimientos rápidos y lentos y los tonos mayores y menores. Es una gran obra, poco conocida, pero que muestra la gran capacidad del poeta para usar diferentes formas de expresión.

La calidad literaria de la "Elegía a Jesús Menéndez", que mezcla prosa y verso en una fusión armoniosa y expresiva, tiene mérito suficiente para ser objeto de un trabajo de investigación serio y acabado, que hecho en profundidad sería apto para una tesis de grado en literatura.

Cuando era muy niña (Desde la escuela / y aún antes… Desde el alba, cuando apenas / era una brizna yo de sueño y llanto)[46] escuché un poema de Guillén, no recuerdo

[46] "El apellido" de *Elegías.*

cual, leído en voz alta. Me encantó el ritmo, sentí el poema como música y fue para mí un deslumbramiento que me conquistó definitivamente para disfrutar la poesía. Algunos años después, en 1953, hubo un Congreso de la Cultura y me llevaron a escuchar a Guillén, quien recitó algunos poemas suyos. Desde ese momento mi admiración fue absoluta y hasta ahora, siento la misma emoción frente a sus poemas.

Por razones extra literarias, las personas jóvenes de nuestro país ─con excepción de los estudiantes y profesores de literatura─ no conocen la obra de Nicolás Guillén, y este desconocimiento les ha privado de una gran riqueza. Los poemas de Guillén no son piezas de museo ni objetos para encerrar en bibliotecas. Son para leerlos en voz alta, recitarlos, cantarlos o discutirlos. Están llenos de vitalidad y aunque el tema que traten sea terrible, transmiten esperanza y belleza. Los niños los disfrutan aún cuando no los entiendan y los jóvenes pueden encontrar en los poemas de Nicolás Guillén respuesta a muchas de sus inquietudes. El poeta le habla al indo-afro-iberoamericano[47], revoltijo de sangres mezcladas e injusticias que parecen no tener fin, desde sus propias vivencias, con su lenguaje y su música, produciendo la identificación, sin la cual no hay emoción posible.

Otra línea de investigación útil para dimensionar la obra de Guillén es tratar de recuperar los poemas que no están incluidos en libros, que aparecieron en la prensa cubana con el seudónimo de Juan Descalzo o simplemente anónimos, por razones de seguridad.

En lo que respecta a la musicalidad de los poemas de Nicolás Guillén, ya hay una cantidad apreciable de ellos que están transformados en canciones, pero hay muchos más que tienen méritos suficientes para ser musicalizados. Con motivo del centenario del poeta se compusieron músicas para algunos de sus poemas, que no se han difundido en nuestro país. Es imperativo, sin embargo, que algún compositor se interese en volcar la "Elegía a Jesús Menéndez" a la música y componga una gran cantata que haga justicia al poema.

[47] Nominación de Carlos Fuentes.

BIBLIOGRAFÍA

Alén, Olavo. *Conformación genérica de la música cubana*. ”Lenguaje musical de Cuba” Revolución y Cultura, Nº11, 1985. *www.ecured.cu/index.php/Olavo_Alén* - 20/05/09

Aguirre, Mirta. *Un poeta y un continente*. La Habana: Editorial Letras Cubanas: 1982

Arcos, Jorge Luis. “Para una relectura de Nicolás Guillén”. México, D.F.: Fondo de Cultura económica: 2001

Augier, Ángel. “Los «sones» de Nicolás Guillén” intr. *El libro de los sones.* La Habana: Editorial Letras Cubanas: 1993

- - -. *Nicolás Guillén-estudio biográfico crítico*. La Habana: Ediciones Unión: 2005

- - -. “*Una inscripción geográfica*”. La Habana: Casa de las Américas: 1972

Carpentier, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica: 1946

Fernández Retamar, Roberto. *El son de vuelo popular*. La Habana: Editorial Letras cubanas: 1979

Fuentes de la Paz, Ivette. “Lo «africano» como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén”. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística: 2006 www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper3Fuentes.pdf *02/09/10*

Guillén,Nicolás. *Donde nacen las aguas*. Comp. Codina, Norberto y Hernández Nicolás. México, D.F.: Fondo de cultura económica: 2005

- - -. *Páginas Vueltas*. La Habana: Ediciones Unión: 1982

Ibarra, Jorge. *El ritmo acentual en el verso español*. En Pedraza. "Manual de literatura hispanoamericana". Berriozar, Navarra: Cénlit Ediciones 1998

León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas: 1984

Malinovski, Bronislaw. "Introducción" a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Por Fernando Ortiz. Madrid: Ediciones Cátedra: 2002

Marinello, Juan. "Hazaña y triunfo americanos de Nicolás Guillén". La Habana: Casa de las Américas 1972

Melon, Alfred. "El poeta de la síntesis" La Habana: Casa de las Américas 1972

Morejón, Nancy. "Obra poética. Introducción a la obra de Nicolás Guillén". La Habana: Casa de las Américas 1972

- - -. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión: 1982

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Madrid: Ediciones Cátedra: 2002

- - -. "Presentación de *Motivos de son".* La Habana: Casa de las Américas: 1972

Podetti, Ramiro. "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización" *euroxacourthes.wordpress.com/.../mestizaje-y-tranculturacion-la-propuesta-latinoamericana-de-globalizacion-j-**ramiro-podetti**-vi-corre...2004 30/05/10*

Portuondo, Gladys. "La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto". *Mérida, 1999* www.letralia.com/86/en02-086.htm *02/09/10*

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura*. Madrid : Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores o.a de c. v. ed. Carmen Valcarce. 2004

T. Navarro, Tomás. *Métrica española*. Madrid-Barcelona: Ediciones Guadarrama S.A. 1974

Vasconcelos, Ramón. "Motivos de son". La Habana: Casa de las Américas: 1972

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la Poesía*. La Habana: Instituto del Libro: 1998

Anexo 1

INSTRUMENTOS FOLCLÓRICOS CUBANOS

TAMBORES EKUE

TAMBOR BATÁ

TAMBORES IYA

TAMBORES DE YUKA

TAMBORES ABAKUA

TAMBORES DE BEMBÉ

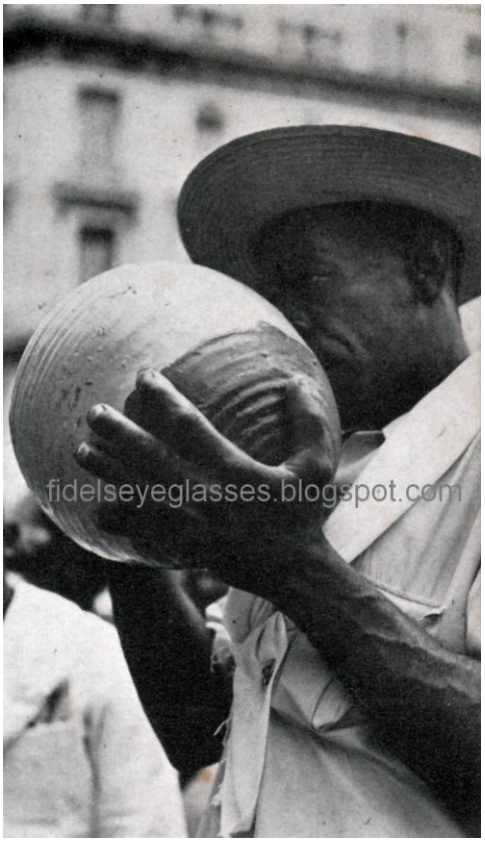
BONGOES

TUMBADORA, CONGA, QUINTO Y BONGÓ

MARÍMBULA

SANZA

MARÍMBULA



BOTIJA

Anexo 2

Canciones compuestas sobre poemas de Nicolás Guillén

Balada del policía y el soldado *(Fernando Celdrán)*

Burgueses *(Pablo Milanés)*

Canción o [Amigo podrás decirme] *(Marta Contreras)*

Canción o [De qué callada manera] *(Pablo Milanés)*

Canción de vísperas *(Adolfo Celdrán)*

Canción para despertar a un negrito *(César Isella)*

Canción para despertar a un negrito *(Marta Contreras)*

Canción portorriqueña *(Marta Contreras)*

Cantaliso en un bar *(Daniel Viglietti)*

Canto negro *(Eduardo Carrasco)*

Che Guevara *(Enrique Núñez)*

Che Guevara *(Marta Contreras)*

Chile *(Ángel Parra)*

De vuelta (Horacio Salinas)

Doña Maria *(Adolfo Celdrán)*

El banderón americano *(Sergio Ortega)*

Elegía a Jesús Menéndez [Fragmento] *(Roy Brown)*

Guitarra *(Augusto Blanca)*

Guitarra *(Soledad Bravo)*

Guitarra en duelo mayor *(Ángel Parra)*

Guitarra en duelo mayor o [Soldadito boliviano] *(Paco Ibáñez)*

Ho Chi Minh *(Pablo Milanés)*

La diana *(Fernando Celdrán)*

La muralla *(Quilapayún)*

La Pasionaria *(Marta Contreras)*

Marchemos *(Sergio Aschero)*

Mariposa *(Pablo Milanés)*

Me matan si no trabajo *(Daniel Viglietti)*

Mi chiquita *(Horacio Salinas)*

Mi patria es dulce por fuera *(Marta Contreras)*

Mulata (*Horacio Salinas)*

No sé por qué piensas tú *(Horacio Guarany)*

Oh, general en tu Pentágono *(Víctor Manuel)*

Palabras fundamentales *(Pablo Milanés)*

Palma sola *(Hugo Lagos)*

Pasan días *(Pablo Milanés)*

Proposiciones para explicar la muerte de Ana *(Víctor Manuel)*

Puente *(Pablo Milanés)*

Qué largo camino anduve *(Marta Valdés)*

Responde tú... *(Marta Contreras)*

Responde tú... *(Pablo Milanés)*

Responde tú... *(Víctor Manuel)*

Retrato del gorrión *(Víctor Manuel)*

Ronda *(Daniel Viglietti)*

Se acabó *(Marta Contreras)*

Sensemayá o [Canto para matar una culebra] *(Horacio Salinas)*

Soldado, aprende a tirar *(Daniel Viglietti)*

Solo de flauta *(Pablo Milanés)*

Son más en una mazorca *(Víctor Manuel)*

Soneto *(Amaury Pérez)*

Soy como el árbol florido *(Marta Contreras)*

Te lo prometió Martí o [Se Acabó] *(Adolfo Celdrán)*

Tengo *(Pablo Milanés)*

Tú no sabe inglé *(Víctor Manuel)*

Tú no sabe inglé *(Pablo Milanés)*

Un son para Portinari *(Horacio Salinas)*

Además se deben considerar musicalizaciones que se hicieron con los *Motivos…*que ni siquiera consideraron el nombre del poeta y otras versiones musicales realizadas que no han tenido suficiente difusión.

Anexo 3

Elegía a Jesús Menéndez

...armado
más de valor que de acero.
Góngora

Las cañas iban y venían
desesperadas, agitando
las manos.
Te avisaban la muerte,
la espalda rota y el disparo.
El capitán de plomo y cuero,
de diente y plomo y cuero te enseñaban:
de pezuña y mandíbula,
de ojo de selva y trópico,
sentado en su pistola el capitán.
¡Con qué voz te llamaban,
te lo decían,
cañas
desesperadas,
agitando las manos!
Allí estaba,
la boca líquida entreabierta,
el salto próximo esculpido
bajo la piel eléctrica,
sentado en su pistola el capitán.
Allí estaba,
las narices venteando
tus venas inmediatas,
casi ya derramadas,
el ojo fijo en tu pulmón,
el odio recto hacia tu voz,
sentado en su pistola el capitán.
Cañas
desesperadas
te avisaban,
agitando las manos.
Tú andabas entre ellas. Sonreías
en tu estatura primordial y ardías.
Violento azúcar en tu voz de mando,
con su luz de relámpago nocturno
iba de yanqui en yanqui resonando.
De pronto, el golpe de la pólvora. El zarpazo
puesto en la punta de un rugido,
y el capitán de plomo y cuero,
el capitán de diente y plomo y cuero,
ya en tu incansable, en tu marítima,
ya en tu profunda sangre sumergido.

II

...hubo muchos valores que se destacaron.
New York Herald Tribune
(Sección Financiera)

Al fin sangre solar caída,
disuelta en agrio charco sobre azúcar.
Al fin arteria rota;
sangre anunciada, en venta
una mañana de la Bolsa
de Nueva York. Sangre anunciada, en venta
desde esa cinta vertiginosa
que envenena y se arrastra como una
víbora interminable de piel veloz marcada
con un tatuaje de números y crímenes.

Títulos que mejoran
o bajan medio punto.
Bonos sin vencimiento que ganaron
hasta el cinco por ciento de interés en un año.
La Cuban Atlantic Company
ayer martes,
operó, por ejemplo,
a veintinueve y medio con baja de dos puntos.
La Punta Alegre Sugar Company,
cerró con alza de un octavo de punto.
El Wall Street Journal anuncia
que la Minnesota and Ontario Paper Company
ganó cuatro millones
más que al año anterior. (El New York Times
bate palmas y chilla: ¡Vamos bien!)
Dow Jones comunica por un hilo exclusivo
que la Fedders Quigan Corporation
ha retirado su propuesta para
advertir las acciones comunes.
La Cuban Railroad Company
estuvo activa y firme.
La Mullings Manufacturing Company
recibió del Ejército
un colosal pedido
para fabricar proyectiles de artillería.
En fin, cotizaciones varias:

Cuban Company Communes:
abre con 5 puntos,
cierra con 53/8.

West Indies Company,

abre con 69 puntos,
cierra con 695/8.
United Fruit Company,
abre con 31 puntos,
cierra con 311/8.
Cuban American Company,
abre con 21 puntos,
cierra con 213/4.
Foster Welles Company,
abre con 40 puntos,
cierra con 415/8.

De repente
un gran trueno cuartea el techo frágil,
un rayo cae
desde aquel bajo cielo sulfúrico
hasta el salón congestionado:
Sangre Menéndez, hoy, al cierre,
150 puntos 7/8 con tendencia al alza.

El coro allí de
comerciantes
usureros
papagayos
lynchadores
amanuenses
policías
capataces
proxenetas
recaderos
delatores
accionistas
mayorales
trúmanes
macártures
eunucos
bufones
tahúres;
el coro allí de gente
seca
sorda
ciega
dura;

el coro allí junto a la abierta espalda
del alto atleta vegetal, vendiendo
borbotones de angustia, pregonando

coágulos cotizables, nervios, huesos de aquella
descuartizada rebeldía;
una mordida
no más en el pulmón ya perforado.
Y el capitán detrás de las medallas,
cóncavo en la librea,
el pensamiento en la propina,
la voz a ras con las espuelas:
-Please, please! Come on, ladies and gentlemen!
Oh please! Come on, come on, come on!

Finalmente, este cauteloso suspiro de angustia se escapó de un diario de la tarde:

Aunque las ganancias ayer fueron impresionantes, el volumen relativamente bajo de un millón seiscientas mil acciones da motivo para reflexionar. A pesar de la variedad de razones expresadas, parece muy probable que la mejoría haya sido de naturaleza técnica, y puede o no resultar de un viraje de la tendencia reciente, dependiendo de que los promedios logren penetrar sus máximos anteriores...

El capitán partió rumbo al cuartel
con una aguja de cuajada sangre
pinchándole los ojos.

III

...si no hay entre nosotros
hombre a quien este bárbaro no afrente?
Lope de Vega

Mirad al Capitán del Odio,
entre un buitre y una serpiente;
amargo gemido lo busca,
metálico viento lo envuelve.
En una ráfaga de pólvora
su rostro lívido se pierde;
parte a caballo y es de noche,
pero tras él corre la Muerte.

Allá donde anda su revólver
en diálogos con su machete
y le yelan cuatro fusiles
el pesado sueño que duerme,
libre prisión un alto muro
su duro asilo le concede.

¡Oh capitán, el bien guardado!
Pero tras él corre la Muerte.

Quien le cuajara en nueve lunas
el violento perfil terrestre,
si doce meses lo maldice,
también lo llora doce meses.
Un angustiado puente líquido
de rojas lágrimas le tiende:
lo pasa huyendo el capitán
pero tras él corre la Muerte.

Quien le engendró dientes de lobo
soñándole angélica veste,
el ojo fijo arder le mira
y en lenta baba revolverse.
Baja, buscándole en el bosque
cubil seguro en que esconderle:
huye hasta el bosque el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

Un mozo de dorado bozo,
de verde tronco y hojas verdes,
derrama en el viento su voz,
llora por la sangre que tiene.
¡Ay, sangre (sollozando dice)
cómo me quemas y me dueles!
El capitán huye en un grito,
pero tras él corre la Muerte.

Quien de sus rosas amorosas
le regaló la de más fiebre,
teje una cruel corona oscura
y es con vergüenza como teje.
Le resplandece el corazón
en la gran noche de la frente;
huye sin verla el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

En medio de las cañas foscas
galopa el hirsuto jinete;
va con un látigo de fósforo
y el odio cuando pasa enciende.
Jesús Menéndez se sonríe,
desde su pulmón amanece:
huye de un golpe el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

IV

Un corazón en el pecho
de crímenes no manchado.
Plácido

Jesús es negro y fino y prócer, como un bastón
de ébano, y tiene los dientes blancos y corteses,
por lo que su boca se abre siempre amanecida;

Jesús brilla a veces con ojos tristes y dulces;
a veces óyese bramar en sus ojos un agua embravecida;

Jesús dice carro, río, ferrocarril, cigarro,
como un francés renuente a olvidar su lengua
de niño, nunca perdida;

pero es cubano y su padre habló con Maceo; su
padre, que llevaba en el hombro una estrella de
oro, una ardiente estrella encendida;

alguna vez anduve con Jesús transitando de
sueño en sueño su gran provincia llena de hombres
que le tendían la mocha encallecida;

su gran provincia llena de hombres que gritaban
¡Oh Jesús! como si hubieran estado esperando
largamente su venida;

viósele entonces hablarles sin tribuna y tan
cerca de ellos que les contaba los poros y les
olía la piel agria y repartida;

se le vio luego sentárseles a la mesa
de blanco arroz y oscura carne; a la mesa sin vino
ni mantel, y presidirles la comida;

Jesús nació en el centro de su isla y allí
se le descubre desde el mar, en los días claros,
cubierto de nubes fijas;

¡subid, subidlo y contemplaréis desde su frente
con qué fragor hierve a sus pies y se renueva
en ondas interminables la vida!

V

Vuelve a buscar a aquél que lo ha herido,
y al punto que miró, le conocía.
Ercilla

Los grandes muertos son inmortales: no mueren nunca. Parece que se marchan; parece que se los llevan, que se pudren, que se deshacen. Pensamos que la última tierra que les llena la boca va a enmudecerlos para siempre. Pero la lengua se les hincha, les crece; la lengua se les abre como una semilla bárbara y expulsa un árbol gigantesco, un árbol duro, cargado de plumas y de nidos. ¿Quién vio caer a Jesús? Nadie lo viera, ni aun su asesino. Quedó en pie, rodeado de cañas insurrectas, de cañas coléricas. Y ahora grita, resuena, no se detiene. Marcha por un camino sin término, hecho de tiempo sutil, polvoriento de instantes menudos, como una arena fina. No esperes a que Jesús te bendiga y te oiga cada año, luego de la romería y el sermón y la salve y el incienso, porque él no espera tanto tiempo para hablarte. Te habla siempre, como un dios cotidiano, a quien puedes tocar la piel húmeda temblorosa de latidos, de pequeñas mariposas de fuego aleteándole en las venas; te habla siempre como un amigo puro que no desaparece. El desaparecido es el otro. El vivo es el muerto, cuya persistencia mineral es apenas una caída anticipada, un adelanto lúgubre. El vivo es el muerto. Rojo de sangre ajena, habla sin voz y nadie le atiende ni le oye. El vivo es el muerto. Anda de noche en noche y amenaza en el aire con un puño de agua podrida. El vivo es el muerto. Con un puño de limo y cloaca, que hiede como el estómago de una hiena. El vivo es el muerto. ¡Ah, no sabéis cuántos recuerdos de metal le martillean a modo de pequeños martillos y le clavan largos clavos en las sienes!

Caña Manzanillo ejército
bala yanqui azúcar
crimen Manzanillo huelga
ingenio partido cárcel
dólar Manzanillo viuda
entierro hijos padres
venganza Manzanillo zafra.

Un torbellino de voces que lo rodean y golpean, o que de repente se quedan fijas, pegadas al vidrio celeste. Voces de macheteros y campesinos y cortadores y ferroviarios. Ásperas voces también de soldados que aprietan un fusil en las manos y un sollozo en la garganta.

Yo bien conozco a un soldado,
compañero de Jesús,
que al pie de Jesús lloraba
y los ojos se secaba
con un pañolón azul.
Después este son cantaba:

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
roja le brillaba un ala,

que yo la vi,

Ay, mi amigo,
he andado siempre contigo:
tú ya sabes quién tiró,
Jesús, que no he sido yo.
En tu pulmón enterrado
alguien un plomo dejó,
pero no fue este soldado,
pero no fue este soldado,
Jesús,
¡por Jesús que no fui yo!

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
rojo le brillaba el pico,
que yo la vi.

Nunca quiera
contar si en mi cartuchera
todas las balas están:
nunca quiera, capitán.
Pues faltarán de seguro
(de seguro faltarán)
las balas que a un pecho puro,
las balas que a un pecho puro,
mi flor,
por odio a clavarse van.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí,
rojo le brillaba el cuello,
que yo la vi.

¡Ay, qué triste
saber que el verdugo existe!
Pero es más triste saber
que mata para comer.
Pues que tendrá la comida
(todo puede suceder)
un gusto a sangre caída,
un gusto a sangre caída,
caramba,
y a lágrima de mujer.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;

rojo le brillaba el pecho,
que yo la vi.

Un sinsonte
perdido murió en el monte,
y vi una vez naufragar
un barco en medio del mar.
Por el sinsonte perdido
ay, otro vino a cantar
y en vez de aquel barco hundido,
y en vez de aquel barco hundido,
mi bien,
otro salió a navegar.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí,
iba volando, volando,
volando, que yo la vi

VI

Y alumbrando el camino de la fácil conquista,
la libertad levanta su antorcha en Nueva York.
Rubén Darío

Jesús trabaja y sueña. Anda por su isla, pero también se sale de ella, en un gran barco de fuego. Recorre las cañas míseras, se inclina sobre su dulce angustia, habla con el cortador desollado, lo anima y lo sostiene. De pronto, llegan telegramas, noticias, voces, signos sobre el mar de que lo han visto los obreros de Zulia cuajados en gordo aceite, contar las veces que el balancín petrolero, como un ave de amargo hierro, pica la roca hasta llegarle al corazón. De Chile se supo que Jesús visitó las sombrías oficinas del salitre, en Tarapacá y Tocopilla, allá donde el viento está hecho de ardiente cal, de polvo asesino. Dicen los bogas del Magdalena que cuando lo condujeron a lo largo del gran río, bajo el sol de grasa de coco, Jesús les recordó el plátano servil y el café esclavo en el valle del Cauca, y el negro dramático, acorralado al borde del Caribe, mar pirata. Desde el Puente Rojo exclama Dessalines: «¡Traición, traición, todavía!» Y lo presenta a Defilée, loca y trágica, que le veló la muerte haitiana llena de moscas. Hierven los morros y favelas en Río de Janeiro, porque allá anunciaron la llegada de Jesús, con otros trabajadores, en el tren de la Leopoldina. Puerto Rico le enseña sus cadenas, pero levanta el puño ennegrecido por la pólvora. Un indio de México habló sin mentarse. Dijo: «Anoche lo tuve en mi casa». A veces se demora en el Perú de plata fina y sangrienta. O bajando hacia la punta sur de nuestro mapa, júntase a los peones en los pagos enérgicos y les acompaña la queja viril en la guitarra decorosa. ¿A dónde vuela ahora, a dónde va volando, más allá del cinturón de volcanes con que América defiende su ombligo torturado por la United Fruit desde el Istmo

roto hasta la linde azteca? Vuela ahora, sube por el aire oleaginoso y correoso, por el aire grasiento, por el aire espeso de los Estados Unidos, por ese negro humo. Un vasto estrépito le hace volver los ojos hacia las luces de Washington y Nueva York, donde bulle el festín de Baltasar.

Ahí ve que de un zarpazo Norteamérica
alza una copa de ardiente metal;
la negra copa del violento hidrógeno
con que brinda el Tío Sam.
Lúbrico mono de pequeño cráneo
chilla en su mesa: ¡Por la muerte va!
Crepuscular responde un coro múltiple:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Aire de buitre removiendo el águila
mira de un mar al otro mar;
encapuchados danzan hombres fúnebres,
baten un fúnebre timbal
y encendiendo las tres letras fatídicas
con que se anuncia el Ku Klux Klan,
lanzan del Sur un alarido unánime:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Arde la calle donde nace el dólar
bajo un incendio colosal.
En la retorta hierve el agua química.
Establece la asfixia el gas.
Alegre está Jim Crow junto a un sarcófago.
Lo viene Lynch a saludar.
Entre los dos se desenreda un látigo:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Fijo en la cruz de su caballo, Walker
abrió una risa mineral.
Cultiva en su jardín rosas de pólvora
y las riega con alquitrán;
sueña con huesos ya sin epidermis,
sangre en un chorro torrencial;
bajo la gorra, un pensamiento bárbaro:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Jesús oye el brindis, las temibles palabras, el largo trueno, pero no desanda sus pasos. Avanza seguido de una canción ancha y alta como un pedazo de océano. ¡Ay, pero a veces la canción se quiebra en un alarido, y sube de Martinsville un seco humo de piel cocida a fuego lento en los fogones del diablo! Allá abajo están las amargas tierras del Sur yanqui, donde los negros mueren quemados, emplumados, violados, arrastrados, desangrados, ahorcados, el cuerpo campaneando trágicamente en una torre de espanto. El jazz estalla en

lágrimas, se muerde los gordos labios de música y espera el día del Juicio Inicial, cuando su ritmo en síncopa ciña y apriete como una cobra metálica el cuello del opresor. ¡Danzad despreocupados, verdugos crueles, fríos asesinos! Danzad bajo la luz amarilla de vuestros látigos, bajo la luz verde de vuestra hiel, bajo la luz roja de vuestras hogueras, bajo la luz azul del gas de la muerte, bajo la luz violácea de vuestra putrefacción! ¡Danzad sobre los cadáveres de vuestras víctimas, que no escaparéis a su regreso irascible! Todavía se oye, oímos todavía; suena, se levanta, arde todavía el largo rugido de Martinsville. Siete voces negras en Martinsville llaman siete veces a Jesús por su nombre y le piden en Martinsville, le piden en siete gritos de rabia, como siete lanzas, le piden en Martinsville, en siete golpes de azufre, como siete piedras volcánicas, le piden siete veces venganza. Jesús nada dice, pero hay en sus ojos un resplandor de grávida promesa, como el de las hoces en la siega, cuando son heridas por el sol. Levanta su puño poderoso como un seguro martillo y avanza seguido de duras gargantas, que entonan en un idioma nuevo una canción ancha y alta, como un pedazo de océano. Jesús no está en el cielo, sino en la tierra; no demanda oraciones, sino lucha; no quiere sacerdotes, sino compañeros; no erige iglesias, sino sindicatos: Nadie lo podrá matar.

VII

Apriessa cantan los gallos
e quieren crebar albores.
Poema del Cid

¡Qué dedos tiene, cuántas
uñas saliéndole del sueño! Brilla
duro fulgor sobre la hundida zona
del aire en que quisieron destruirle
la piel, la luz, los huesos, la garganta.
¡Cómo le vemos, cómo habrá de vérsele
pasar aullando en medio de las cañas,
o bien quedar suspenso remolino
o bien bajar, subir,
o bien de mano en mano
rodar como una constante moneda,
o bien arder al filo de la calle
en demorada llamarada,
o bien tirar al río de los hombres,
al mar, a los estanques de los hombres
canciones como piedras,
que van haciendo círculos de música
vengadora, de música
puesta, llevada en hombros como un himno!

Su voz aquí nos acompaña y ciñe.
Estrujamos su voz
como una flor de insomnio
y suelta un zumo amargo,

suelta un olor mojado,
un agua de palabras puntiagudas
que encuentran en el viento
el camino del grito,
que encuentran en el grito
el camino del canto,
que encuentran en el canto
el camino del fuego,
que encuentran en el fuego
el camino del alba,
que encuentran en el alba un gallo rojo,
de pólvora, un metálico
gallo desparramando el día con sus alas.

Venid, venid y en la alta
torre estaréis, campana y campanero;
estaremos, venid,
metal y hueso juntos que saludan
el fino, el esperado amanecer
de las raíces; el tremendo hallazgo
de una súbita estrella;
metal y huesos juntos que saludan
la paloma de vuelo popular
y verde ramo en el aire sin dueño;
el carro ya de espigas
lleno recién cortadas;
la presencia esencial
del acero y la rosa:
metal y huesos juntos que saludan
la procesión final, el ancho séquito
de la victoria.
Entonces llegará,
General de las Cañas. con su sable
hecho de un gran relámpago bruñido;
entonces llegará,
jinete en un caballo de agua y humo,
lenta sonrisa en el saludo lento,
entonces llegará para decir,
Jesús, para decir:
-Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas.
Para decir:
-He vuelto, no temáis.
Para decir:
-Fue largo el viaje y áspero el camino.
Creció un árbol con sangre de mi herida.
Canta desde él un pájaro a la vida.
La mañana se anuncia con un trino.