



Hipertexto 3
Invierno 2006
pp. 64-71

**Lo “africano” como una de las expresiones de la cubanidad:
el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén**

Ivette Fuentes de la Paz
Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana

[Hipertexto](#)

En plena relación dialógica, el contacto entre culturas ha propiciado la evolución histórica de los pueblos. Este contacto, sea marcado por episodios fugaces o por interrelaciones de mayor duración dados, en este caso, por flujos migratorios, invasiones coloniales y/o neocoloniales, siempre deja profundas huellas que mueven, y crean por capas de sedimentación, nuevos modos de cultura.

Si bien el proceso de diálogo entre culturas tomó diversos nombres de acuerdo a las ópticas de mira, la escuela antropológica de Bronislaw Malinowski acuñó el término de “aculturación” (acculturation) para explicar la relación como un tránsito donde las culturas en cuestión perdían sus caracteres para adquirir los que definirían su nuevo perfil.

Pero el diálogo de culturas no es un choque desigual de elementos que subraya primacías, la que, por otro lado, estará determinada por una concepción fijada también por códigos culturales preconcebidos, sino que es la fórmula equitativa que establece un intercambio de proposiciones que supera la fase de equilibrio para alcanzar un grado más alto de la misma ecuación.

Los cambios atañen a todos los factores que intervienen en dicha ecuación, de tal modo que las llamadas culturas “desarrolladas” o “subdesarrolladas” como referentes entre sí, no deciden ninguna primacía sino una dinámica dual que verifica una continua retroalimentación.

Estudiando este proceso dentro de la cultura cubana, donde el encuentro de culturas a más de violento y severo por la impronta colonial, fue diverso y vasto por la pluralidad de elementos participativos a lo largo de nuestra historia, el etnógrafo y polígrafo cubano Fernando Ortiz (llamado por muchos el “tercer descubridor de Cuba” por sus decisivos aportes al conocimiento de su identidad)

propuso el término “transculturación” para definir el fenómeno amplio y complejo que es el choque entre culturas, en el que tanto se ganan como se pierden características en pro del alcance de una nueva figura cultural. Vale recordar tal definición en palabras de Fernando Ortiz:

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 anglonorteamericana *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.¹

El mismo Ortiz aplica este concepto al explicar el proceso de integración de la nacionalidad cubana, el que explica, como fórmula química y alquímica, en la metáfora del “ajiaco”, plato de la más auténtica cocina cubana y que tan bien ilustra el ser de la “cubanidad” tanto como resultado como en la denotación de su elementalidad.

Para entenderlo, debemos comentar que es este plato, oriundo de la cocina aborigen, el resultado de la cocción en cazuela de barro de legumbres, viandas y carnes de la más variada especie, aderezadas con ají, entre otros condimentos. De la cazuela se tomaba en el día lo que se fuera a ingerir, y dentro de ella quedaba el resto hasta el otro día en que se le echaban nuevas viandas y carnes que recogían el sabor de lo dejado, de tal modo que, sin dejar de ser el mismo caldo, era otro, y así sucesivamente, el sabor recogiendo del fondo, sedimentado, cocinado, conjuntado, los sabores transmutados por la acción del tiempo y el fuego, y el arte del hombre que así trabajaba, sin saberlo, su propia condición.

Comprendiendo el proceso de integración de lo nuevo, lo viejo, lo mismo y lo diverso en la simple cazuela, Ortiz encontró el exacto parangón de nuestra nación: “Cuba es un ajiaco”², tan mezclado e integrado que se hace difícil, por no decir imposible, destacar el destino de cada particular sustancia. Tarea ardua en la que se han empeñado tantos estudiosos, entre ellos el mencionado Ortiz, para destacar el justo lugar que en la “cubanidad” tienen las raíces africanas.

La justeza y preponderancia que el componente africano tiene en nuestra cultura, participa de lleno en la obra de otro cubano, el poeta Nicolás Guillén, el que trascendiendo el nivel pintoresco que la figura del “negro” había adquirido en el contexto social cubano, y superando, además, las implicaciones raciales integradas a ese propio contexto para enfilar su sentimiento hacia connotaciones más esenciales de lo africano en nuestra cubanía, más universales, más cósmicas e intrínsecas, rescató lo sustancial de este componente de nacionalidad. Por la

¹ Fernando Ortiz: “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba” en *Fernando Ortiz y la cubanidad*, La Habana, UNION, 1996. p 43. Este texto pertenece al Capítulo II del libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), La Habana, Ciencias Sociales, 1999. pp. 86-90.

² Véase Fernando Ortiz: “Los factores humanos de la cubanidad” en *Fernando Ortiz y la ... op.cit.* p.9

misma línea planteada tan sabiamente por Ortiz, Nicolás Guillén condujo su ánimo, a pesar de las conscientes dificultades que tropezaba. Sobre estos pormenores escribió el poeta en el “Prólogo” a su libro *Sóngoro Cosongo* (1931):

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.³

Consciente de la carga preponderante de lo “africano” en la nacionalidad cubana, además del equilibrio que esa carga presupone en la categoría de “lo negro” dentro de la definición étnica de “lo cubano”, Guillén procura “desentrañar el jeroglífico” sin perjuicio de la madeja ni desdeño de la calidad del hilo que desea entresacar, es decir, consciente de que no será ya lo africano puro aquello que determina su carácter dentro de “lo cubano”, toda vez que en el proceso de transculturación, “lo africano” se encuentra diluido en el gran ajiaco de la cubanidad. Esta distinción e indistinción de lo africano en lo cubano, fundamenta una estética que, al decir de la poetisa y ensayista Nancy Morejón, se sustenta en el concepto de “transculturación” como ideologema característico de la obra de Guillén que así se hace “imagen y deseo, sugerencia y propósito”⁴

De ese “oleaje negriblanco – al decir del poeta – (es que) nace nuestro perfil nacional”⁵ y lo “precipita”, en interacción química, al concepto de “mestizaje”. Fiel a este pensamiento, la poesía de Guillén la componen los “versos mulatos” que fijan el fiel equilibrio en esa oleada “negriblanca” que logra, en su integración, el “color cubano”, sintagma que, partiendo de lo verbal puro en plena evocación del sustento espiritual de lo poético, hace decir al escritor Miguel de Unamuno en carta a Guillén, refiriéndose al libro *Sóngoro cosongo*:

Usted habla, al fin del prólogo, de “color cubano”. Llegaremos al color humano, universal o integral. La raza espiritual humana se está haciendo. Sobre ella incuba la poesía.⁶

En la misma carta refiere Unamuno la admiración del poeta español Federico García Lorca por el cubano, simpatía que no hace más que reforzar, y hasta más bien indicar, las ilaciones de espíritu entrambos, la que acierta tanto en lo estético como en la poética que, a nuestro juicio, hermana a estos poetas a partir de la común exaltación e integración de los elementos conformadores de sus culturas (la cubana, la hispana) no en afán de relevancia folclórica, sino como transmutación o “transculturación” de los elementos que la componen, ya sea el caso, y que en ambos también se instituyen, con suma intuición, en lo musical: Lorca a partir de la acentuación de los valores del “cante jondo” andaluz; Guillén apoyado en la musicalidad del “son”, médula de autenticidades.

³ Nicolás Guillén: “Prólogo” a *Sóngoro Cosongo*, en *Obra Poética* t I, La Habana, UNION, 1974. p. 176

⁴ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje*, La Habana, UNION, 1982. p. 41

⁵ Nicolás Guillén: *Prosa de prisa* t III, La Habana, Arte y Literatura, 1975, p. 288

⁶ Esta carta está recogida en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (selección, notas y prólogo de Nancy Morejón), La Habana, Casa de las Américas, 1974. p. 324

De la entrañable madeja de la musicalidad cubana, Guillén extrajo el hilo de lo africano, a sabiendas de que ya la sola manera de hacerlo arrastraría consigo múltiples hechuras entreteljadas. Y así descubrió que la música, y con ella el ritmo, es el valor que refleja, en plena muestra de mestizaje, la musicalidad rítmica de la cubanía, acuñada desde el ritmo, plañidero y emotivo, de las tumbas genuinamente africanas.

En un poco conocido estudio sobre los orígenes del canto y la poesía entre los negros africanos⁷, Fernando Ortiz centra sus reflexiones en la génesis del lenguaje y en los procesos neurosíquicos que lo hacen evolucionar. 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, las que estarán a su vez mancomunadas al ritmo interno del hablante, acompasado éste al ritmo del universo. El ritmo natural es el que sostiene el decursar de la palabra en su interrelación cósmica. Esto hace que la sola emisión de sonidos, aun sin una orgánica articulación semántica, 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. Es esta la filiación genética de la poesía y la música, las que se aúnan en el canto como vibración rítmica dicha con palabras. En los cantos africanos que llegan a Cuba con la trata de esclavos, se evidencia este sentido rítmico del canto aun cuando la palabra está adherida a la propia musicalidad, de tal modo que una simple exclamación de melancolía o de llanto, se vuelve forma musical.

Es precisamente este carácter genuinamente africano el que recoge Guillén en sus poemas para recordar, ya como estrofa poética, elaborada y traducida en los códigos comunicativos de la palabra, sea por voces o por giros idiomáticos, el componente negro de lo cubano. Pongamos por ejemplo su “Canto negro”:

¡Yambombó, yambambé!
Repica el congo slongo
Repica el negro bien negro
Congo solongo del Songo
Baila yambó sobre un pie.

Mamatumba,
Serembe, enserembé.
(...)
Tamba, tamba, tamba, tamba,
Tamba del negro que tumba;
Tumba del negro, caramba,
Caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambumbé!⁸

Tanto el sentido del ritmo como el de la traslación de voces africanas a la poesía, tiene una raíz casi religiosa de invocación y evocación más que de una

⁷ Véase al respecto Fernando Ortiz: “Orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos” en *Ensayos etnográficos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1984. pp.163-230

⁸ Nicolás Guillén: “Canto negro” (*Sóngoro cosongo*) en *Obra poética t I, op.cit.* p. 183

atmósfera, del mundo mismo que así penetra y se asume como “cubanidad”, mestizaje que nada significaría ni por el contenido ni por la fonética que brindan una interpretación metafórica de la cosmogonía africana.

Si bien los giros idiomáticos no son voces exactas sino “transculturadas” a partir de la interconexión de modulaciones verbales y musicales, modulación fonética que recoge una vibración del alma, son estos elementos, los que perpetúan el sentir que Guillén quiere transmitir para re-crear el mundo de ancestros que conforman, como subyacencia, la cultura cubana en su rango de mestizaje.

Esa calidad fonética de la palabra, basada su significación más en el ritmo y la musicalidad que en la propia semántica, sostiene el sentido cósmico de la poesía de Guillén, tal y como se entiende en el siguiente fragmento de su poema “Si tú supiera..”

¡Ay, negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
Y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
Que cuando no tuve plata
Te corrite de bachata,
Sin acódate de mí.
Sóngoro cosongo,
Songo be,
Sóngoro Cosongo
De mamey (...)⁹

La intención del ritmo en la poesía de Guillén no es sólo expresión de una cosmogonía singular sino que se erige, ella misma, forma intrínseca del espíritu que desvela y del que el propio Guillén no escapa.

Reflejando uno y otro estrato de las variantes étnicas dentro del mismo espectro mítico africano, Guillén va desde la más elaborada forma *lucumí*, pasando por la *yoruba* hasta la más sencilla de la *conga*. Entre la religiosidad yoruba y la conga, la primera con una mayor mesura en la posesión espiritual, y la segunda más necesitada de recursos externos como son la violencia en el canto y la danza, Guillén se erige un “babalocha” (sacerdote, en voz yorubá), que envuelve con su propio canto al que escucha para llevarlo a un éxtasis como rito de mediático, proceso gradativo de “inspiración” basado en la repetición de frases, sentido del ritmo que permite una concentración emotiva que eleva a la persona hasta un estado participativo con lo suprasensorial que en la cultura africana son las deidades de la naturaleza, imposibles de alcanzar en estado pasivo o contemplativo.

Este estado de “inspiración mántica” lo capta y traslada Guillén a su poesía a partir de una versificación sonora y acentuada en letanía que, por repetición, crea un clima propicio al fervor de la religiosidad.

⁹ Nicolás Guillén: “Si tú supiera..” en *Obra ... op.cit.* p. 168

En su poema “Son número 6”, al par que asume una identidad de plena conjunción con la cultura africana que le sirve de plataforma de ideas, logra, por la exaltación y la cada vez mayor acentuación rítmica, una atmósfera mística, subrayada la importancia de este logro en que no sólo se apoya en frases idiomáticas, como en otras ocasiones, sino en una lengua de común entendimiento con ideas claras y precisas, de plena raíz cubana pero con la latente sonoridad africana. Así dice:

Yoruba soy, lloro en yoruba
Lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
Que suba el alegre llanto yoruba
Que sale de mí.
Yoruba soy,
Cantando voy,
Llorando estoy,
Y cuando no soy yoruba,
Soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:
(...)
Estamos juntos desde muy lejos,
Jóvenes viejos,
Negros y blancos, todo mezclado,
Todo mezclado y otro mandado,
Todo mezclado;
San Berenito y otro mandado
Todo mezclado;
(..)
San Berenito, todo mezclado,
Todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
¡todo mezclado!
(...)
Salga el mulato
Suelte el zapato,
Díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe;
Mire y no pare,
Oiga y no pare,
Beba y no pare,
Come y no pare,
Viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar!¹⁰

El lenguaje, que es unidad de sonido con significado, adquiere en Guillén una significación propia en la frase rítmica que logra un efecto de emoción, como

¹⁰ Nicolás Guillén: “Poema número 6” (*El son entero*) en *Obra ... op.cit.* pp.271-273

movimiento de sentimiento, que traslada hasta el que lee o escucha. El énfasis en la dicción que apoya un ritmo y elabora una música verbal, logra un “encantamiento” apoyado en la plasticidad de las palabras. Ritmo y verbo en Guillén alcanzan una “gestualidad” de lo poético, remanente del espíritu africano oculto en ellos.

No es fortuito que Guillén haya escogido para trasladar el sentido de “lo cubano”, la forma musical del “son”, toda vez que es éste una de las primeras danzas que gesta el mestizaje cultural, pleno de la fuerte sonoridad de la música africana y de la suave cadencia del baile cubano, formas que llevarán a su apogeo a la música y la danza hasta representar, en las formas de baile de salón, al conocido “danzón”, representativo de nuestra nacionalidad, que no es otro que la “puesta en escena” del más traído y popular “son”.

Como el propio baile, los poemas de Guillén que más representan la idiosincrasia cubana y dan el elemento transculturado de lo africano, repiten el esquema musical: un estribillo rítmico al inicio y el gran jolgorio final que resuelve el dilema planteado en la letra. El “son”, ajeno a la carga dramática y a veces trágica que puede inspirar una rumba o una tumba, es de sentido burlón y hasta sarcástico, el que desvela la misma ligereza en la que se convierte la tristeza y melancolías africanas, para llenarlas de alegría y de “choteo” criollos.

De esta compaginación entre los “motivos de son” y la obra de Guillén, es que aciertan las consideraciones del poeta y ensayista Cintio Vitier cuando la categoriza como genuinamente cubana en la incorporación de lo negro africano:

La poesía de Guillén -dice Vitier- basada en los valores rítmicos, es la prueba de fuego para la tesis de la *no teluricidad* esencial de lo cubano. La tesis, creo, sale airosa de la prueba. Ni siquiera lo negro, al incorporarse realmente a las esencias de la isla, conserva su esplendor telúrico. Se aligera, se sonríe, se evapora.¹¹

La “fundación de la imagen” de lo cubano que es la poesía de Nicolás Guillén, es un digno rescate de uno de los más importantes e –injustamente- mancillados componentes de nuestra nacionalidad. Lo más alto de su valor, el más acertado logro, es haber transmitido una visión cósmica del mundo africano plenamente insertada en el ser cubano, con el lenguaje propio de nuestras raíces: su musicalidad y su sonrisa.

La amalgama indistinta del ajiaco se esparce en sus sabores: a cada elemento corresponde un ritmo que nos recuerda, con cada apelativo, el nombre de sí mismo. Tal nos dice Guillén en “La canción 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,

¹¹ Cintio Vitier: “Breve examen de la poesía “social” y “negra”. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del “son”. En *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958. p. 368

Pero mi profunda voz,
Convoca al negro y al blanco,
Que bailan el mismo son,
(...)
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 calarse, 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.¹²



Ivette Fuentes de la Paz es investigadora titular del Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana) y directora del Centro de Estudios del Arzobispado de La Habana y de su revista *Vivarium*. Ha publicado *Lezama Lima, una cosmología poética* (coautora) 1990; *Danza y Poesía* (1992); *Nombrar las cosas* (1994); *De lo cubano en la Danza* (1998); *El oscuro desafío de la luz* (2000); *A través de su espejo. Sobre la poética de Eliseo Diego* (2005), entre otros libros de ensayo, además del volumen de cuentos *En el umbral* (1990). También tiene en prensa el título *La incesante temporalidad de la poesía (sobre el concepto espacio-temporal en la obra de José Lezama Lima)*.

¹² Nicolás Guillén: “La canción del bongó” (*Sóngoro Cosongo*) en *Obra... op.cit.* pp. 178-179.