



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



Aproximación a la configuración de “Motivos del son”, de Nicolás Guillén.

\*\*\*\*\*

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

MARÍA FERNANDA RUIZ SALAS

ASESOR

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

Ciudad Universitaria, Noviembre del 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Acuérdate bien, chaleco,  
que te conocí sin mangas...”

Rosendo Ruiz, “Te veré”

“El negro –a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden en garfio submarino como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. 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.*”

N. Guillén, prólogo a *Sóngoro cosongo*.

## **Agradecimientos o lo que es lo mismo “disculpe la tardanza”.**

Es difícil nombrar a cada una de las personas que estuvieron en la realización de este trabajo. Si olvido mencionar a alguien espero disculpe mi descuido y aseguro que no es desagrado, simple nerviosismo.

A mi mamá, Adriana, porque nunca dejó de creer en mí. Mami, este trabajo es más tuyo que mío, ¡sí se pudo!. Gracias por tanto.

A Juanito Aguirre, que me encontró en el camino. Gracias por ser mi amigo, confidente, mi cómplice de aventuras, mi lector, mi crítico favorito. Gracias por ser y estar, TE AMO.

A mi abuelita Ema, soporte y pilar; a mi abuelo, por sus palabras; a mi hermano, Julián de Santiago y a mis tíos (Mayra, Jorge y Ale).

A Sergio Ugalde por su amabilidad, paciencia y por siempre impulsarme a terminar este proyecto. A Ariel Contreras, maestro y amigo, agradezco sus sabios consejos y su enorme dedicación para hacer de la literatura una enseñanza de vida. Porque me enseñó que “no hay camino, se hace camino al andar”. A mis sinodales, por su tiempo y sus acertadas observaciones: Gustavo Ogarrío y Rafael Mondragón.

Al CIALC y a la DGAPA por su apoyo que me brindaron como becaria del proyecto PAPIIT 404013 “Interculturalidad y relaciones interétnicas entre los afrodescendientes y los indígenas en México y Nuestra América”, pero sobre todo al Dr. Jesús “Chucho” Serna, por nunca dejar de creer que los jóvenes son el futuro para un mejor país. Gracias por abrirme las puertas de su casa, su oficina y amistad. Al Instituto Mora, principalmente a la Dra. Ana Buriano, por el apoyo como becaria y por su paciencia infinita. A pesar de la distancia la memoria nos une.

A mis amigos de parranda, de lecturas y vida, de sufrimientos y alegrías: Daniel Juárez, mi reyista favorito (el único reyista que conozco); Zuleyma, por la admiración y la complicidad del tiempo; Ricardo “Richi” Conde Garza, gracias por sus acertados comentarios, tus consejos de trabajo y vida, por Machado de Asis y la castidad; Yafé ¡apúrale!; Soni, siempre estás en mi corazón y pensamiento; Lupe y Roxi, tengo una duda socrática ¿quién paga las cheves para celebrar?; A la “celera hispanista” más dulce, Valentina; a Armando e Ixchel. A los PAPIIT’OS: Jimenita, Ashanti, Richard, Leslie,

Edith, Vero, Fernando, Ananda, de cerca o a lo lejos, les agradezco sus “porras”, por escuchar mi frustración tesística y su entrañable amistad.

A mis maestros de literatura que me enseñaron a ver las letras como creencia, esperanza y lucha. A mis alumnos del taller literario: Queña, Óscar, Lupita, Maqui, Maricruz, Teresita, Vicky, Blanca y Ruth porque cada jueves es un viaje de aprendizaje, risas y reflexión. A la familia Aguirre Torres, a la familia Jiménez Servín, principalmente a Rita Servín. A todos por su buena onda. A Cuba.

Ahora sí, a...

Vivir la vida y aceptar el reto,  
recuperar la risa, ensayar el canto,  
bajar la guardia y extender las manos,  
desplegar las alas e intentar de nuevo,  
celebrar la vida y retomar los cielos [...]

**M. Benedetti.**

**A mi madre.**

**A Juanito, por supuesto.**

## Índice

Introducción	3
<b>1. Motivos intelectuales</b>	
1.1. <i>Las “Armonías” de Gustavo E. Urrutia.</i>	20
1.1.1. <i>Raza, racismo y reflexión.</i>	22
1.2. <i>“Entre nosotros” o un crédito, ¡no!</i>	32
1.3. <i>Espigando en la inquietud (cubana) de Lino D’ou.</i>	34
1.4. <i>Nicolás Guillén y los motivos intelectuales.</i>	38
<b>2. Motivos literarios</b>	
2.1. <i>Los Motivos gitanos de Federico García Lorca         y la tradición hispánica.</i>	42
2.1.1. <i>Motivos con cante y flamenco.</i>	50
2.1.2. <i>Motivos gongorinos.</i>	56
2.2. <i>Los Motivos “negros” de Langston Hughes.</i>	62
2.3 <i>Guillén y los motivos literarios.</i>	73
<b>3. Motivos musicales</b>	
3.1. <i>Motivos hispánicos y africanos.</i>	81
3.2. <i>Del motivo al son y viceversa.</i>	90
3.3. <i>Motivos populares y “cultos”</i>	101
<b>4. Motivos del son</b>	
4.1. <i>Poema-son de corazón</i>	117
4.2. <i>Los poemas</i>	120
<b>Mis motivos.</b>	134
Bibliografía	142

## Introducción

Nicolás Guillén es uno de los escritores más importantes de América Latina. Su producción poética y su compromiso político lo llevaron a ser considerado el “Poeta Nacional de Cuba”, de ahí el gran reto para acercarme ya que son vastos los trabajos en torno a su obra.

Cuando conocí a Guillén fue en la extraordinaria clase de Ariel. El acercamiento coincidió con mis intereses adolescentes: mi intento de ser flautista. Una compañera cantó un poema. Explosión, curiosidad. Mis aspiraciones musicales fracasaron y me refugié en la literatura en otro frustrado (trompetista): Cortázar (¿coincidencia?). Música y literatura, música y literatura.

Posteriormente llegué a la *negritud* de la mano ugaldiana y comencé con poesía caribeña francófona. La *negritud* fue un grito que se expandió y llegó a Harlem, a Langston Hughes. Me llamó la atención la importancia del afroamericano en América Latina, tanto, que hasta Borges tradujo “The negro speaks of rivers”. La curiosidad me llevó a descubrir que su *grito* llegó, también, a Cuba, a Guillén. Volví al principio.

La importancia de volver a la primera etapa, al primer Guillén, radica en un desafío de revalorización, pues si bien *Motivos del son* (1930) no es la mejor obra del poeta, como *West Indies LTD* (1934) o *El son entero* (1947), sí es el primer intento que le otorga ingreso al campo literario cubano. La riqueza de estos poemas radica en las lecturas meridionales y en la extensa recepción de su obra (tanto literaria como musical). La primera vez que escuché un arreglo de “Sóngoro cosongo”, en la voz de Omara Portuondo, supe que *Motivos* había rebasado mis expectativas y que el cubano sintetizaba mis dos intereses: música y poesía.



Desafortunadamente, a pesar de su importancia, en el Colegio de Estudios Latinoamericanos no hay tesis sobre su obra, aunque sí hay *latinoamericanistas* que lo han cantado en voz de Café Tacuba o Joaquín Sabina, pero pocos saben quién es Nicolás Guillén y cuáles son sus *Motivos*. Todo esto me llevó a conciliar este trabajo porque simboliza el ánimo latinoamericanista. Explosión.

Nicolás Cristóbal Guillén Batista (Camagüey, 10 de julio, 1902 - La Habana, 16 de julio, 1989) desde sus primeras publicaciones, hasta su muerte, desarrolló una intensa labor literaria que abarca la poesía y la nota periodística. La recepción de su obra suele enmarcarse en el movimiento *negrista*, que se originó como parte de la problemática racial y que se extendió en el Caribe. Fue una voz de la reivindicación de la cultura negra y tuvo una importante militancia en la Cuba revolucionaria y el Partido Comunista. De esto último, Cabrera Infante menciona que cuando Guillén se afilió al Partido Comunista lo elevaron a la categoría de gran maestro. Un chusco declaró entonces que el son se había hecho sonsonete. [...] si se lee un poema de Guillén después de su conversión se ve cómo su arte se vuelve artesanía y su poesía deviene propaganda de partido”<sup>1</sup>, (léase con el tono ácido de G.Caín.). Guillén destaca porque a través de la creación de su *poema-son* el cubano recurre a una serie de hallazgos poéticos donde música y poesía condensan la *cubanidad*.<sup>2</sup> Aquellos hallazgos constituirían el ímpetu de la *vanguardia* que, adjuntos a las inquietudes nacionales-políticas, la incipiente desazón por lo negro y su participación

---

<sup>1</sup> Guillermo Cabrera Infante, —Vías para leerlas” cfr. <http://neorrabioso.blogspot.mx/2015/09/troya-literaria-786-cabrera-infante.html>, consultado el 05 de junio, 2015.

<sup>2</sup> Entre sus principales obras se encuentran: *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931), *West Indies, Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), *España: Poemas en cuatro angustias y una esperanza* (1937), *Sóngoro cosongo y otros poemas* (1942), *El son entero. Suma poética* (1947), *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití* (1948), *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958), *En algún sitio de la primavera* (1966), *Poemas de amor* (1967), *El gran zoo* (1967), *La rueda dentada* (1972), *El diario que a diario* (1972), *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel: poemas para niños mayores de edad* (1977), *Nueva Antología Mayor* (1979), *Sol de domingo* (1982). Para ver más información sobre su obra y vida existen varios trabajos pero también su autobiografía *Páginas vueltas*.

como sujeto (estético), y la construcción de la tradición literaria (donde se conjugan otros proyectos que coordinan fuera de la isla, principalmente el de Federico García Lorca y su tradición hispánica-gongorina y el del afroamericano Langston Hughes) favorecerán el panorama para la propuesta del proyecto cultural de Nicolás Guillén.

Las expresiones artísticas no se vieron ajenas a los cambios experimentados en el primer tercio del siglo XX en Cuba. Desde la tardía proclamación de la isla como República, en 1902, la intervención norteamericana, así como la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y la represión que ejerció a sus opositores, fueron determinantes para que los opositores se consolidaran a través del grupo *minorista*, orientado por Rubén Martínez Villena, Jorge Mañach y Juan Marinello. Ellos impulsaban la renovación literaria y artística y se solidarizaban con el movimiento de inconformidad nacional contra el status semicolonial. Las revistas fueron espacios de suma importancia ya que en ellas se promovían las vanguardias y la oposición antimachadista-antiyankee; *Social*, *Bohemia*, *Carteles*, *Revista de Avance* y el suplemento literario en el *Diario de la Marina* serán fundamentales en el panorama cultural de la década de 1920 a 1930.

Por otro lado, la expresión musical percibirá también estos cambios. La propuesta de Guillén deriva de tomar al *son* en un período en donde el género se encontraba en el momento álgido de su popularización; representaba la síntesis cubana y el proyecto *nacional-popular* de los inicios republicanos. Hija mulata, nacida de la mezcla de España y África, encuentra en Cuba su mejor expresión en el siglo XX. No obstante, padecerá una serie de dificultades y marginación por la presencia negra. Lo negro ya no podía ser fácilmente relegado, comenzaba a tener un papel preponderante. Estos hechos

determinaron a Nicolás Guillén de tal forma que la perplejidad fue apr(h)endida en toda su obra junto con una pizca de humor, principales características guillenianas.

La publicación de *Motivos del son* marca la pauta de un proyecto cultural donde se concilia la preocupación *nacional*, con las tensiones sociales y políticas de la época, y las tensiones estéticas de la *vanguardia*. La frustración republicana quedará expresada a través de la experimentación estética que los vanguardistas proponen y que Nicolás Guillén proyectará en su poesía, para manifestar su inquietud sobre la construcción nacional (popular) de Cuba.

Me propongo realizar un análisis de *Motivos* desde una perspectiva si bien ya trabajada no menos novedosa al recuperar las voces de aquellos que configuraron e influyeron al poeta, es decir los motivos de *Motivos*. La publicación en “Ideales de una raza” en el *Diario de la Marina* resulta un simbolismo ya que ahí se encuentran todas las voces reunidas: poesía (con los poemas de Guillén), música (Rosendo Ruiz), vanguardia (Marinello y Lino D’ou), *nación* y *mulataje* (*discusiones*). No lo considero coincidencia sino causalidad poética. Conocer las tradiciones literarias, musicales y las discusiones intelectuales las considero de suma importancia pues configuraron la *construcción nacional* y el proyecto de Nicolás Guillén, por eso reunir los *motivos* que *motivaron* (sic) la creación poética es fundamental ya que es un proceso de apropiación y de incidencias contextuales.

El primer capítulo, *Motivos intelectuales*, es una recuperación de las discusiones que se generaron en torno a los círculos de los personajes y sus espacios. A través de los artículos que acompañan a *Motivos*, en el suplemento “Ideales...” de Lino y Urrutia, desentraño su discurso que contiene reflexiones raciales: sobre todo la preocupación del negro en la isla y discusiones sobre la actualidad intelectual de la época. Por medio del

análisis del discurso y de conocer el ámbito que rodea a Guillén, este primer capítulo pretende adentrar al lector a la situación en la que se encontraba Cuba en sus inicios como República.

El segundo capítulo, *Motivos literarios*, recupera las críticas que generó *Motivos* en el ámbito intelectual y social pues causó emoción y controversia. A partir de ahí se acusó a Guillén de copiar el proyecto de Hughes y Lorca. Más que copia es una apropiación porque sus poemas se construyen desde la tradición literaria e incluye la tradición hispánica. Lorca y Hughes, por entonces, visitan la isla y dan a conocer su cosmovisión poética que coincide con la preocupación universal de la situación de los grupos marginados. Guillén se empapa de estos proyectos, así como de su tradición hispánica con Góngora. Extraigo, pues, la situación de Lorca y Hughes a nivel contextual para vislumbrar los objetivos que cada uno tenía y ver cómo Guillén se apropia, comparte y cubaniza aquellas experiencias.

El tercer capítulo, *Motivos musicales*, recupero el *son*, desde su conformación musical, histórica y social para conocer detalles sobre su desarrollo en la isla. Asimismo extraigo a grandes rasgos los movimientos musicales que se gestaron y que impulsaron el nacionalismo (popular) musical en Cuba. La importancia para acércame al género deriva de que Guillén se encontraba interesado en llevarlo al contexto literario.

El cuarto capítulo, *Motivos del son*, “es la bajada de la montaña” para encontrarse directamente con los poemas. La oralidad, el ingenio, la tradición literaria, la fonética popular y los temas que resalta el poeta le dieron lugar para entrar a la escena cubana. Guillén, me parece, cree desde la posición cultural que los problemas raciales, sociales y políticos no se resuelven con la poesía sino que sirven de puente para dialogar y exponer los problemas universales de la época.

En sus memorias, Guillén confiesa que *Motivos del son* nació de una noche de insomnio. No pretendo negar lo dicho por el mulato, no obstante, mi hipótesis gira en torno a que la obra literaria es resultado no ingenuo sino de un proceso socio-estético donde se revelan intenciones creativas, coyunturas políticas y sociales, históricas y sensibles. Así, espero (re) animar e invitar a cualquier curioso a leer a Guillén desde perspectivas que vayan del *Motivo al son* y viceversa.

## 1. *Motivos intelectuales.*

El 20 de abril de 1930 aparecen en el suplemento dominical “Ideales de una raza”, del *Diario de la Marina*, “Motivos del son” escritos por Nicolás Guillén. Ocho fueron los primeros poemas publicados, acompañados de una ilustración por Mario Carreño<sup>3</sup> y dedicados a José Antonio Fernández de Castro. Entre los artículos diseminados en esa misma página están: “Armonías: incidencia y reflexión” y “Entre nosotros” de Gustavo Urrutia<sup>4</sup>; un texto titulado “El crédito” y una caricatura de Rosendo Ruiz realizada por Nicolás Guillén: “En este trabajo se anunciaba un homenaje que le sería ofrecido al músico el 17 de mayo, en la Sociedad de Torcedores de la Habana”<sup>5</sup>; y un artículo de Lino D’ou titulado “Espigando en la inquietud”. En todos estos textos, se destaca el análisis y preocupación del negro; tocan el tema del racismo y apuntan hacia una necesidad de igualdad en términos sociales y estéticos.

Los *motivos intelectuales* que aportaron a la configuración del poemario tienen que ver precisamente con aquellos círculos editoriales y también con las discusiones que se generaban en torno a temas sociopolíticos y estéticos; era ahí donde Guillén se relacionaba. El valor de los periódicos y revistas jugaron un papel fundamental para llevar a cabo dichos acontecimientos porque en sus páginas el ánimo vanguardista<sup>6</sup> y los temas raciales encontraron un espacio de discusión.

---

<sup>3</sup> Guillén al respecto de la ilustración comenta que: –el centro de la página[...] aparecía ocupado por una gran dibujo del pintor Mario Carreño, entonces muy joven, y el cual [...] representaba a un negro tocando el bongó; un negro cubista, pues por aquellos días Carreño estaba de lo más entusiasmado con esa tendencia artística” en *Páginas vueltas. Memorias*. México. Presencia latinoamericana, 1982, p. 77.

<sup>4</sup> Gustavo Urrutia fue arquitecto y escritor cubano (1881-1958). Editor del *Diario de la Marina* y ministro consejero; fue de los primeros intelectuales en tratar el problema del negro en la sociedad cubana. Crea el 11 de noviembre de 1928 la sección –Ideales de una raza” en el *Diario*. En esta sección promovió y colaboró en defensa de los valores negros.

<sup>5</sup> *Páginas vueltas. Memorias, op. cit.* p. 78.

<sup>6</sup> La *vanguardia* será un ánimo de ruptura e innovación. Parte de un anhelo de transformación que coincide con las tensiones que los jóvenes están experimentando con respecto a la situación del país. Se encuentra

En lo que respecta a los periódicos, “en el primer cuarto de siglo existían decenas de publicaciones [...] en el país. Pero reinaban varios grandes: *El Mundo*, *El Heraldo de Cuba*, *La Discusión*, *La Lucha* y *el Diario de la Marina*. Este último fue el más reaccionario en su tiempo.”<sup>7</sup>

El *Diario de la Marina* brindó un espacio de continuidad para la vanguardia.<sup>8</sup> Aunque en sus inicios era de corte conservador y sus principios eran “Dios, Patria, Hogar”, con la dirección de Fernández de Castro y el suplemento literario (que concibió desde 1920) le dio un vuelco intelectual. Autores como Alejo Carpentier, Manuel Navarro Luna, Martín Casanovas, Ramón Guirao, Raúl Roa, Pedro Henríquez Ureña, Leopoldo Marechal, José Bergamín, José Carlos Mariátegui, entre otros, fueron colaboradores. Posteriormente, en abril de 1928, Urrutia crea, dentro del *Diario*, la página “Ideales de una raza” para promover la cooperación entre blancos y negros, y las discusiones raciales. Dentro de la plana dominical también se hablaba de deportes:

[...] se titulaba *The Sport*. El deporte no era el objetivo fundamental de esta sección pero, [...] estaba bien representada, había 27 artículos, un poema de Guillén dedicado a Chocolate y seis noticias de crónica social que reseñadas por Raúl Urrutia, hijo de Gustavo Urrutia. [...] la connotación social del deporte en Cuba y también su impronta en la cuestión racial, eran habituales<sup>9</sup>

---

influenciado por los movimientos artísticos de Europa y América y por la honda preocupación de generar un arte propio. Para más información sobre la vanguardia ver el primer número de *Revista de Avance*.

<sup>7</sup> También aparecieron otras publicaciones como: “*El Heraldo de Cuba*, *La Tarde*, *El Imparcial*, *El Triunfo* y *El Cubano Libre* (el mismo de las guerras de independencia). Otras que salen a la luz por este tiempo representan la diversidad del periodismo cubano: *Liborio*, *El Día*, *La Prensa*, *El Mercurio*, *El Cuarto Poder* (creado por Ramón Vasconcelos) y *Patria*. [...] la minoría, de carácter revolucionario y crítico. Existían publicaciones independientes como los voceros religiosos *El Debate*, *La Aurora* y *El Faro*, o los de los chinos como Hoi Men Kong Po y Man Sen Yat Po. La situación de la prensa fuera de la capital era [...] lamentable. A ello se sumaba la falta de recursos para emprender proyectos [...]. Aun así, [...] circulan entre otros *El Camagüeyano*, *El Pensil de Santiago de Cuba* e *Iris* de Pinar del Río.” Para más información acerca de los periódicos que circulaban véase J. Figueroa Ledón, “La prensa en Cuba durante los primeros años del siglo XX. Particularidades de los diarios de Las Villas y Santa Clara” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales* en [www.eumed.net/rev/cccss/12/](http://www.eumed.net/rev/cccss/12/) consultado el 05 de mayo, 2014.

<sup>8</sup> *Diario de la marina* fue un periódico conservador español que nació en 1844 bajo la dirección de Isidro Araujo de Lira y tuvo una circulación por más de cien años. Se autodenominó el “decano de la prensa cubana”. Para ver algunos números visitar la Biblioteca Digital de la Universidad de Florida en <http://ufdc.ufl.edu/UF00001565/00006/allvolumes> , consultado el 01 de octubre, 2013.

<sup>9</sup>Pedro Cubas, “La sección “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*” en [http://www.lajiribilla.cu/2004/n190\\_12/190\\_25.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_25.html) consultado el 01-abril-2014.

Al principio, “Ideales...” se publicó como columna intersemanal, sin embargo, debido al éxito se incluyó en el suplemento dominical. Entre los principales colaboradores se encontraba Lino Dou, Regino E. Boti, Nicolás Guillén, Urrutia, Regino Pedroso y Salvador García Agüero.

Entre las revistas destacaban: *Revista de Avance (RDA)* (1927-1930), *Social* (1916-1938), *Carteles* (1933-1960), *Bohemia* (1908-actual), *El Figaro* (1885-1943?), *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Revista Cubana* (1849-1933), *Revista Bimestre Cubana* (1831-actual), *Revista Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930), *Musicalia* (1928-1940), *Atuei* (1927-1928), *Gráfico* (1913-1918), entre otras. En ellas se exponía una crítica especializada, se difundía la vanguardia artística y se exponía el nuevo periodismo gráfico y la cultura visual.

Como portavoces de la vanguardia, estos espacios eran fundamentales ya que se promovieron las ideas del grupo *minorista* y los ideales nacionalistas de Cuba. Entre las principales voces estaban Juan Marinello, Jorge Mañach, Martín Casanovas, Carpentier, Félix Lisazo, Manuel Navarro Luna, Rubén Martínez Villena. El *minorismo* tuvo dimensiones políticas y estéticas, fueron impulsores del arte y la cultura en Cuba, se opusieron al gobierno de Alfredo Zayas (1921-1924) y después a la dictadura de Gerardo Machado (1924-1933). La primera aparición del grupo fue en la “Protesta de los trece”<sup>10</sup>, encabezado por Rubén Martínez Villena, el 18 de marzo de 1923 donde irrumpieron al

---

<sup>10</sup> —La Protesta de los trece” fue un acontecimiento liderado por Rubén Martínez Villena en donde la juventud intelectual irrumpió el homenaje realizado en el salón de actos de la Academia de Ciencias de Cuba, a Paulina Luissi. El motivo fue para denunciar la negociación que llevó a cabo el gobierno de Zayas para comprar el Convento de Santa Clara a un precio —easi regalado” en medio de —la danza de los millones. En el acto se denunció a Erasmo Regüeiferos, que ayudó al gobierno a llevar a cabo dicha transacción. Para más información ver —Protesta de los trece” en [http://www.ecured.cu/index.php/Protesta\\_de\\_los\\_Trece](http://www.ecured.cu/index.php/Protesta_de_los_Trece) consultado el 08 de enero, 2015 y Juan Marinello, —Festimonio: cincuenta años de la Protesta de los trece” en <http://www.bohemia.cu/centenario-bohemia-2/protesta-13.html> consultado el 08 de enero, 2015. También ver Rubén Martínez Villena, José A. Fernández de Castro et. al, —La firma de la Declaración del grupo Minorista” en *Revista Social*, junio de 1927, p. 7 en [http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo\\_minorista/declaracion.html](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html) consultado el 14 de agosto, 2013.



Secretario de Justicia repudiando la compra del Convento de Santa Clara. Desde entonces los jóvenes intelectuales se reunían en el Café La isla y el Café Martí “al calor de la amistad” para discutir y preparar, también, la antología de *Poesía Moderna de Cuba. 1882-1925*, organizado por José Antonio Fernández de Castro y Félix Lizaso. Guillén no fue incluido en la antología debido a sus visitas fugaces –seguramente por su recientísima procedencia provinciana, su extrema juventud [...] y su repentina desaparición de la peña capitalina”<sup>11</sup>

Al mismo tiempo se llevó a cabo un movimiento de reforma universitaria dirigido por Julio Antonio Mella, quien posteriormente organizaría con Carlos Baliño el Partido Comunista. Los jóvenes cubanos no se veían ajenos a los sucesos políticos y tomaban acción política que se enriquecía con la creación estética.<sup>12</sup> La formación de grupos de oposición buscaban reformas políticas, así también se encontraban –la Falange de Acción Cubana, organizada por miembros del Grupo Minorista, y la Junta de Renovación Cubana liderada por Fernando Ortiz, así como organizaciones de veteranos de las guerras de independencia y de estudiantes universitarios.”<sup>13</sup> Los minoristas se pronunciaron por:

[...] Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, [...] Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria. Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui. Contra las dictaduras políticas universales [...] Contra los desafueros de la pseudo democracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno. En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero. Por la cordialidad y la unión latinoamericana.<sup>14</sup>

Constituían un grupo de pocos miembros cohesionados por un corto período (1923-1928) pero de un fuerte e importante activismo político que les causó, posteriormente,

---

<sup>11</sup> Ángel Augier, “Primeros años, primeros versos” en *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana: Unión, 1984, p. 28

<sup>12</sup> Para más información sobre el panorama cultural de la isla ver José Antonio Portuondo, “Introducción a Cuba. Literatura” en *Panorama de la Cultura Cubana*, Cuba: Política, 1983, pp.9-65.

<sup>13</sup> R. D. Moore, “La vanguardia minorista: modernismo y afrocubanismo” en *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en la Habana. 1920-1940*. España: Colibrí, 1997, p. 244

<sup>14</sup> R. Martínez Villena, José A. Fernández de Castro et. al, *art.cit.*

actuaciones aisladas y en grupos más pequeños, como afirman los trabajos de Ana Cairo, especialista de las corrientes intelectuales de Cuba:

La minoría constituye un grupo sin reglamento, sin presidente, sin secretario [...] sin campanilla ni tapete; pero es [...] la más viable organización de un grupo de intelectuales. [...] La minoría sabe hoy que es un grupo de trabajadores intelectuales (literatos, pintores, músicos, escultores, etc) [...] puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran pero él ha sido en todo caso un grupo mayoritario, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna y el índice de la mayoría del pueblo; con propiedad es minoría, solamente, en lo que a su criterio sobre arte se refiere.<sup>15</sup>

Posteriormente, comenzó a tener incidencias intelectuales. Crearon la *RDV*, radicalizaron *Social*, publicaron en *Bohemia* y *Carteles* y en las distintas revistas que mencioné antes.<sup>16</sup> Robin. D. Moore, afirma que inicialmente estos activistas “no aspiraban a la revolución, sino más bien a una renovación social.”<sup>17</sup> El arte se presentaba como una posibilidad no solamente de inspiración sino de acción e “inclusión”:

Creíamos que se podía mantener la vida pública cubana dividida en dos zonas: la zona de la cultura y la zona de devastación. Y creíamos que, ampliando poco a poco, por el esfuerzo educador, la primera de esas parcelas –con artículos, conferencias, libros y versos- acabaríamos algún día por hacer del monte, orégano.<sup>18</sup>

La modernidad de los años veinte trae consigo transformaciones en el campo cultural. La nueva sensibilidad hará eco en las revistas pues convivía el arte y lo comercial. Por ejemplo, *Social* (1916-1933), creada y dirigida por Conrado Walter Massaguer, conciliará el arte con la publicidad, con la ilustración, la caricatura y la fotografía

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> También fueron impulsores del arte y la cultura en Cuba. *Revista de Avance* será fundamental en este quehacer ya que coordina, por ejemplo, la exposición de “Arte Nuevo” en 1927, donde queda inaugurada formalmente la vanguardia en Cuba. En esta exposición muestran su obra Víctor Manuel, Carlos Henríquez, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Marcelo Pogolotti, Amelia Peláez, María Josefa Lamarque, Rafael Blanco, María Capdevila, etc. Martín Casanovas menciona detalladamente a todos los participantes de la exposición y dice que “fue en el campo de las artes plásticas que la proyección de *Revista de Avance* tuvo mayores alcances y penetración, [...] La exposición de Arte Nuevo (del 7 al 31 de mayo de 1927, celebrada en la Asociación de Pintores y Escultores) ocasionó una violenta sacudida, y puede ser considerada como el [...] primer signo de una nueva era en la plástica cubana. [...] se enfrentaron el academismo y el vanguardismo, [...] el término “vanguardismo” [...] en 1927, invitaba a la combatividad y sonaba a reto.” En Martín Casanovas, “Prólogo” a *Órbita de la Revista de Avance* en <http://ufdc.ufl.edu/UF00081392/00001/2j>, p. 19. Consultado el 02-febrero-2014.

<sup>17</sup> R. D. Moore, *Op. Cit.* p. 243

<sup>18</sup> Jorge Mañach en Ana Cairo Ballester, *El grupo Minorista y su tiempo*, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1978, p. 140.

comercial. En su primera etapa (1916-1922) fue una revista al servicio de la burguesía cubana, no obstante, hacia 1922 y 1923 comenzó a comprometerse con el *minorismo* que encontró “un vehículo para canalizar sus inquietudes [...] porque la revista poseía la base estética para nuclear en torno a ella”<sup>19</sup> Emilio Roig de Leuchsering fue nombrado director editorial y renovó la revista ya que incorporó “colaboraciones de los nuevos valores que surgían en la vida cultural cubana.”<sup>20</sup> Moore, al respecto, afirma que *Social*:

Continúo presentando temas tópicos, como las modas femeninas y reseñas de las últimas películas, pero también comenzó a incluir trabajos políticos y a promover dibujos y poemas vanguardistas. [...] reprodujo ensayos intelectuales [...] hispano-parlantes, y gradualmente fue creando un círculo de relaciones con otras revistas literarias para promover el diálogo internacional.<sup>21</sup>

Por su parte, *Carteles* comenzó a publicarse desde 1919<sup>22</sup> bajo la dirección de Óscar H. Massaguer. En 1924 se incorpora Alejo Carpentier como jefe de redacción. Con ello se propuso convertirse en “la mejor revista gráfica de Cuba Republicana”.<sup>23</sup> Entre su contenido destacaba la gráfica visual, su sección cinematográfica, artículos de opinión política, críticas y debates de los problemas internos del país lleno de un marcado humorismo.

*Bohemia* inició en 1908. El fundador y propietario fue Miguel Ángel Quevedo Pérez. Fue una publicación cultural pero “semejando a publicaciones europeas de la época.”<sup>24</sup> El nombre deriva de la ópera de Puccini. Promovía concursos de belleza, y sorteos. Hacia finales de los veinte, la revista se opone a Machado y sus publicaciones

---

<sup>19</sup> –Social en su segunda etapa” en <http://www.cubaliteraria.cu/monografia/social/segundaetapa.htm>, consultado el febrero 05, 2014.

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> R. D. M, *Op. cit*, p. 248

<sup>22</sup> Robin. D. Moore afirma que *Carteles* se publica en 1920 bajo la dirección de Alfredo T. Quílez y la mayoría de artículos digitales coinciden en la fecha de 1919 y reconocen como director y creador a Óscar H. Massaguer. Alfredo T. Quílez, hacia 1924, asume la dirección ya que anteriormente fue gerente general. Para ver la información consultar *Ibidem*, –Efemerides. Aparece el primer número de la Revista Carteles” en <http://www.habanaradio.cu/efemerides/aparece-el-primer-numero-de-la-revista-carteles/>, consultado el febrero 05, 2014 y –Revista Carteles” en [http://www.ecured.cu/index.php/Revista\\_Carteles](http://www.ecured.cu/index.php/Revista_Carteles), consultado el febrero 05, 2014. Utilizo la información de los artículos.

<sup>23</sup> –Revista Carteles” en *Ibidem*.

<sup>24</sup> –Reseña histórica” en [http://www.bohemia.cu/\\_shared/quienessomos.html](http://www.bohemia.cu/_shared/quienessomos.html) , consultado el febrero 05, 2014.

comienzan a ser más críticas ante la situación. La consecuencia fue que tuvo más difusión y hacia los treinta “se convirtió en la primera publicación cubana y latinoamericana, dada su profusa tirada y circulación”<sup>25</sup> *Social*, *Carteles* y *Bohemia* fueron espacios donde se promovía la cultura gráfica más destacada. Resaltan los dibujos de Conrado Massaguer a color y también la aparición de caricaturas que eran ensayos elegantes e irónicos. La vanguardia artística encontraba, así, un lugar para darse a conocer.

**1. Portadas de Revistas *Carteles*, *Social* y *Bohemia*.**



---

<sup>25</sup> *Ibidem*.



Portadas de *Social*, *Carteles*, *Bohemia*.  
**FUENTE:** Nathalie Bondil (edit), *Cuba. Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días*, Canadá: The Montreal Museum of Fine Arts-Lunwerg, 2008, pp. 108-113.



**Revista de Avance. Varios Títulos. FUENTE:** <http://www.edicionescubarte.cult.cu/home/59-revista-de-avance.html>

RDA (1927-1930) promoverá arte y artistas. Habrá dibujos, viñetas, fotografías, aunque se dedicará exclusivamente a ser tribuna del *minorismo* y a promover la cultura de Europa, América y Cuba. RDV tendrá un papel preponderante en la cultura cubana. El primer cuadro editorial estaba compuesto por “los cinco”: Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Juan Marinello. Con el tiempo salieron y entraron otros personajes como José Z. Tallet y Félix Lizaso. En su último momento pasaron a ser cuatro. La revista jugó un papel destacado, por ejemplo, en las discusiones sobre la raza y la cultura porque criticaban los prejuicios de la población blanca en contra de la cultura afrocubana. Poco a poco RDA, principalmente durante sus últimos dos años de vida, tuvo una serie de publicaciones de corte más político: “hacia 1929 se había transformado en un foro de crítica sobre política nacional e internacional. [...] estaban por la autodeterminación de Cuba, denunciaban la Enmienda Platt y promovían la solidaridad



latinoamericana.”<sup>26</sup> Su oposición a Machado les causó la persecución y provocó su clausura. Este contexto editorial favoreció a Guillén para su proyecto poético.

Las otras revistas mantendrán su perfil de variedades. Ninguna se vio ajena a los cambios que experimentaba la isla y se hicieron partícipes, en mayor o menor grado. Por ejemplo, la revista *Atuei*, editada por Enrique de la Osa y Francisco Masiques, pretendía: “la promoción del nacionalismo cultural; la crítica de la política de Norteamérica y Cuba y la difusión de la vanguardia.”<sup>27</sup> Moore afirma que la revista tiene el mérito de haber publicado el primer poema afrocubanista, en 1928, “La rumba” de José Z. Tallet, aunque en *El Caribe en su discurso literario*, Margarita Mateo y Luis Alvarez afirman que Ramón Guirao con su poema “Bailadora de rumba” también es de los primeros poemas negristas y que ambos se publican en 1927 con meses de diferencia.

Fue este el ambiente de vanguardia con el que se encuentra Guillén en La Habana de los veinte. Desde su juventud, el mulato colaboró en periódicos y revistas provincianos como *Camagüey gráfico*, *Orto* y *Castalia*. Participó en *El camagüeyano* con “versos de ocasión en la sección humorística y comercial [...] pisto manchego.”<sup>28</sup> En la Habana ya se reunía con algunos de lo que anticipaban el *minorismo*.<sup>29</sup>

A finales de 1928, invitado por Urrutia y D’ou Guillén comienza a colaborar en la sección de “Ideales...” con sus *Versos de ayer y hoy* y posteriormente con notas periodísticas.

---

<sup>26</sup> R.D. Moore, *op. cit.*, p. 251

<sup>27</sup> A. Cairo, *Op. Cit.*, apud *Ibid.*, p. 250.

<sup>28</sup> Ángel Augier, “II. La poesía de Nicolás Guillén (visión Panorámica)” en *Acercamientos a la poesía de Nicolás Guillén*, Cuba: Pueblo y educación, 2004, p. 7

<sup>29</sup> Para más información sobre las tertulias y los detalles del grupo minorista ver Ana Cairo, *El grupo minorista y su tiempo*, apud Carmen Ruiz Barrionuevo, “Nicolás Guillén y Juan Marinello: en torno a Sóngoro cosongo y la poesía cubana “en Matías Barchino Pérez y Ma. Rubio Martín (ed.), *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 153.

Me negué de mil modos, diciéndole que yo era [...] un poeta jubilado. A su insistencia dile unos poemas que [...] titulé *Versos de ayer y de hoy*. Ahí estaban los “vanguardistas” (que eran los de hoy) junto a otros (los de ayer) en que figuraban un soneto a un lirio, unas estancias a la muerte, y algunos más que no recuerdo<sup>30</sup>.

En 1929 con “Pequeña oda a Kid chocolate” que Guillén comienza a atraer la atención de los intelectuales cubanos ya que el poema cantaba “[...] la singular fuerza de un boxeador negro, pero no existía la convicción de una poética sino tan sólo la ocasional sorpresa de un encuentro.”<sup>31</sup>

“El camino de Harlem” fue su primer artículo publicado el 21 de abril de 1929. Le siguieron una serie de entrevistas y críticas. En ellos se plantea el problema del racismo en la isla, así como la relación con los blancos que considera hipócrita porque:

para el blanco [...] el negro es su hermano, sobre todo cuando se lo pregunta un negro; y para este, el blanco es su amigo entrañable, más que nada cuando tiene que hablar en presencia de un blanco. Pero todo esto es formal, epidérmico, casi siempre. Y este es uno de mis grandes dolores como negro y como cubano: hay muchas localidades de la isla donde, a semejanza de [...] los yankees, los blancos y los negros transitan en paseos públicos [...] por zonas perfectamente delimitadas, cuya violación [...] por los negros, da origen a verdaderos conflictos.<sup>32</sup>

Sin embargo, no es sino hasta el año siguiente, con la publicación de *Motivos de son*, que la poesía guilleniana tomará un nuevo rumbo. Como afirma Ángel Augier, del silencio lírico al despunte de la notoriedad literaria. Se inaugura así una estrecha relación poética entre Guillén y la vanguardia.

Me parece vital decir que el primer ordenamiento de *Motivos* en la página “Ideales...” y los artículos que lo rodean son muy simbólicos. No es injustificado que los *Motivos* estén al centro de la página y que Urrutia y Lino lo acompañen. Las discusiones intelectuales se encuentran incorporadas por los temas raciales y por la vanguardia. Urrutia discutirá el tema racial y D’ou sobre un ensayo de Marinello, es decir una de las voces del

---

<sup>30</sup> Ángel Augier, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. Cuba: Universidad Central de las Villas, 1964, p. 57

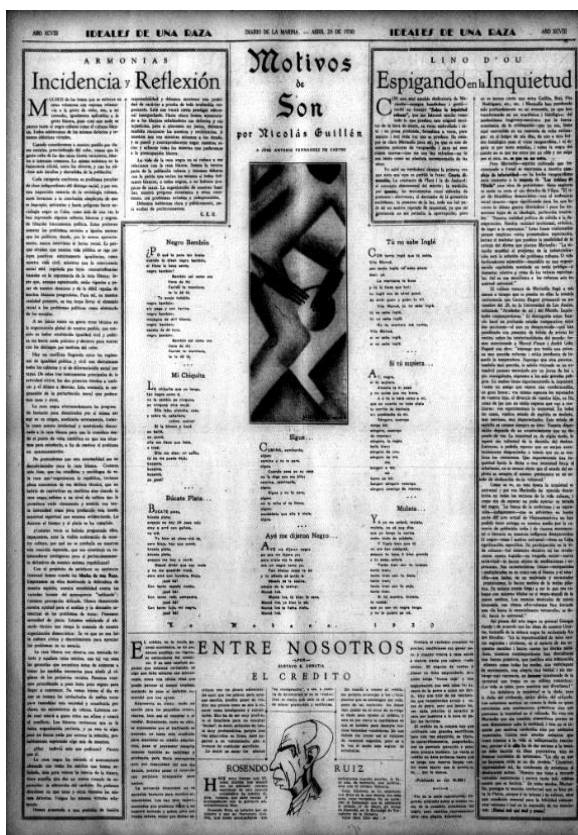
<sup>31</sup> *Ibidem* p. 154

<sup>32</sup> N. Guillén, “El camino de Harlem” en *Prosa de prisa. Crónicas*, La Habana: Universidad Central de las Villas-Dirección de publicaciones, 1962, p. 4.



minorismo. Asimismo, el anuncio de Rosendo Ruiz, uno de los soneros más conocidos de la época, termina por amalgamar el simbolismo. Se puede entrever que los personajes y

tópicos que rodean a los poemas son los que demandarán las inquietudes por la construcción nacional en Cuba pero también son el impulso cultural y político en la obra de Nicolás Guillén. La pertinencia estética intelectual y socio-política se sintetizan en “Ideales de una raza”. Los motivos de los *Motivos* amalgaman el simbolismo: poesía, música, vanguardia, *nación* y *mulataje*<sup>33</sup>. No lo considero coincidencia sino causalidad poética. Por esta razón me detendré en cada uno de los textos de esa página ya que los considero los motivos de



FUENTE: “Ideales de una raza” en *Diario de la Marina*, No. 109, Año XCVIII, 20 de abril de 1930, p. 38 en <http://ufdc.ufl.edu/UF00001565/05625/38>

*Motivos* de son.

### 1.1. Las “Armonías” de Gustavo E. Urrutia.

“Armonías” fue la columna de Gustavo Urrutia en el *Diario*; en ella, buscaba la defensa de los valores positivos de las expresiones afrocubanas. Desde su aparición, en 1928 hasta 1931, Urrutia destacó la honda preocupación sobre el prejuicio racial y la desigualdad socio-política e intelectual. En lo que respecta a la columna de 1930, que lleva

<sup>33</sup> Nancy Morejón tiene amplios ensayos sobre la *mulatez* en N. Guillén. Ella asume el término para referirse al mestizaje porque afirma que se acopla más a la situación de la isla. Consultar Nancy Morejón, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana: Unión, 1982.

consigo “Incidencia y Reflexión”, Urrutia adscribe su posición crítica frente a varias cuestiones que se derivan del problema racial.

Asevera que más allá de la división social por motivos de color, tanto negros y blancos, comparten intereses comunes, virtudes idénticas y padecen problemas particulares porque adolecen “de los mismos defectos.”<sup>34</sup> El cubano afirma que se ha llegado a conclusiones simplistas reduciendo todos los problemas y soluciones a uno solo ya que han sometido el factor racial a los problemas políticos y los han eliminado de los sociales. Una contradicción que es patente en la época. Para Urrutia “existe un grave error técnico en la organización [...] de nuestro pueblo, que consiste en haber establecido igualdad civil y política sin hacer nada práctico [...] para acabar con los distingos por motivos de color.” El principal conflicto que deriva de ese error técnico es el desequilibrio en la *praxis* política y civil ya que en vez de unificar se disocia. Mientras en la práctica política (en lo público) la igualdad “ciudadana” es una búsqueda por construir un *nacionalismo*, en la convivencia social (es decir, privada) la desigualdad racial “está regulada por leyes consuetudinarias basadas en la supremacía de la raza blanca”<sup>35</sup> Urrutia no pretende (ya que se incluye en la “raza negra”) que sea un descubrimiento para los blancos:

Creemos, [...] que los estadistas y sociólogos de esta raza que organizaron la república tuvieron plena conciencia de ese defecto técnico, que no habría de convertirse en conflicto sino cuando la raza negra subiese a un nivel de cultura que le permitiera verlo [...] y sentirlo con [...] intensidad como para producirle esta honda inquietud espiritual [...]<sup>36</sup>

El periodista reflexiona sobre el error de construir una *república* organizada por blancos. La reacción de esa omisión por parte de los negros se encuentra expresada en la

---

<sup>34</sup> Las citas del artículo provienen de la biblioteca digital del Caribe de la Universidad de Florida. Gustavo Urrutia, “Armonías. Incidencia y Reflexión” en “Ideales de una raza” en *Diario de la Marina*, No. 109, Año XCVIII, 20 de abril de 1930, p. 38 en <http://ufdc.ufl.edu/UF00001565/05625/38> Al ser una sola página me veo en la necesidad de mencionar que todas las citas provienen de ella.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*

creación de "Ideales de una raza", que es una demostración de lo que constituye la sensibilidad de análisis y discusión para resolver los problemas raciales. A través de "Ideales" señala esos absurdos que rompen la armonía de la (anhelada) organización democrática. Subraya, también, la esperanza de que algún día se reúnan intelectuales, negros y blancos, para remodelar la sociedad y constituir la sin distinciones de color. Urrutia cree que para que el conflicto cese la sociedad debe estar construida por clases sociales y no por razas. Los blancos, dice, saben la solución pero no hacen nada pues esperan algo de los negros. Mientras tanto, los negros no descansan en su búsqueda. Reconoce que no pueden "achacar todas las miserias que padecemos a los blancos pues sería pueril, reducir sus relaciones con la raza blanca". Urrutia concluye afirmando que la responsabilidad de los deberes con la patria no tiene prejuicios de raza.

Me llama la atención el concepto de raza al que se acerca Urrutia. Cabe señalar que las discusiones sobre el concepto y la problemática racial son fundamentales tanto en el plano político como intelectual, por eso Urrutia y el mismo Guillén manifiestan una honda preocupación.

### *1.1.1 Raza, racismo y reflexión.*

La raza<sup>37</sup> es un concepto en sí confuso e impreciso, como reconoce uno de los mayores estudiosos de dicho problema, Fernando Ortiz: "pocos conceptos hay más confusos y envilecidos que el de raza. Confuso por lo impreciso, envilecido por los despreciables menesteres políticos y sociales en que ha sido empleado"<sup>38</sup> Resulta imposible encontrar una definición exacta. Suele afirmarse que se comienza a usar el concepto desde

---

<sup>37</sup> El concepto raza implica, sin duda, una jerarquización biológica, una construcción de diferencia y distinción a partir del color de la piel. El racismo es la marginación de un sector social por el color de piel.

<sup>38</sup> Fernando Ortiz, *El engaño de las razas*, La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2011, p. 17

el siglo XVI ó XVII. Al principio tuvo una connotación de distinción entre caballos, según comenta Ortiz en su obra *El engaño de las razas* (1946). Desde el siglo XVIII hasta el XIX pretendía tener un visión científica pues se pensaba en los grupos humanos muy parecidos a las plantas o animales, no obstante, resultó una falacia. “Al extenderse metafóricamente a los humanos, llevó [...] implícita una conceptualización de animalidad, por lo que desde su origen tuvo un sentido despectivo.”<sup>39</sup>

En Cuba, el término raza lo utilizó la élite criolla-blanca para cohesionar una idea de nación con una consistencia étnica y cultural, donde se promovía un “blanqueamiento” de la isla debido al miedo extendido de “africanización”, de barbarie. El uso colonialista del término fue determinante para que se arraigara el racismo. Desde el siglo XIX, por ejemplo, se crearon instituciones que se encargaron de los debates y estudios en torno no solamente al concepto sino a la anatomía y patología de las razas, así como de la conformación étnica de la sociedad cubana, por ejemplo, la creación de la Real Academia de Ciencias Médicas Físicas y Naturales de la Habana (1861)<sup>40</sup> y la creación de la Sociedad Antropológica de la isla de Cuba (1877); el artículo de Armando García y Consuelo Naranjo es muy esclarecedor al respecto.<sup>41</sup>

Maricelys Manzano menciona que hay tres antecedentes principales: la esclavitud, el síndrome del “Miedo al negro” y el impacto en Occidente.<sup>42</sup> Dichos antecedentes fueron

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 419-420

<sup>40</sup> De ahora en adelante, en el texto, se reconocerán por sus siglas RACMFNLH y SAIC.

<sup>41</sup> Armando García González y Consuelo Naranjo Orovio, “Antropología, “raza” y población en Cuba en el último cuarto del siglo XIX” en <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/375> consultado noviembre 20, 2014.

<sup>42</sup> Maricelys Manzano García, “Ortiz y Urrutia, dos miradas entorno a la problemática racial en Cuba” en <http://ojs.uo.edu.cu/index.php/stgo/article/viewFile/14508313/2636> consultado noviembre 20, 2014.

puntos importantes para la división racial en Cuba.<sup>43</sup> Hay que mencionar, además, la discusión, científica e intelectual que se generó en torno al problema.

En la isla, así como en el resto del Caribe, la esclavitud fue el punto de partida porque ahí se comenzó a construir una “identidad racial” que respondía a factores políticos y económicos. La superioridad de blancos sobre negros respondía a una homogeneidad económica que anulaba la heterogeneidad humana. Durante siglos los negros fueron invisibles en la construcción de la nación<sup>44</sup> que tenían los blancos y que se remitía a la reconstrucción de un imaginario occidental. La raza respondía, así, a consideraciones ideológicas, como afirma Benemelis en “Raza y Nación”. Más adelante el autor afirma que “la esclavitud no nació del racismo; por el contrario, el racismo fue la consecuencia de la esclavitud.”<sup>45</sup>

Sin embargo, en la época de la plantación de caña de azúcar, tabaco y café “se inició el tránsito de la economía hacendística a la de plantaciones”<sup>46</sup> lo que propició una expansión masiva de la esclavitud.<sup>47</sup> En el siglo XIX, el fortalecimiento y crecimiento del sistema de plantación del azúcar, principalmente, consolidó la industria del monocultivo que, además, por contradictorio que resultaba, fue el “triunfo cubano [...] una respuesta de nación frente a los conceptos arcaicos de feudo que preconizaban los españoles”<sup>48</sup> La economía de plantación generó una marcada estratificación de clases donde las relaciones sociales

---

<sup>43</sup> Para más información acerca de la división racial ver el trabajo de Rafael Duharte Jiménez, “África en Cuba. Apuntes sobre la presencia de África en la historia y la cultura cubanas” en Luz Ma. Martínez Montiel (coord.), *Presencia africana en el Caribe*, México: CONACULTA, 1995, pp. 89-163.

<sup>44</sup> Y también lo fueron los indígenas pues hay que recordar que durante los primeros años de la llegada europea la población disminuyó a tal grado que se habla de su extinción de la isla. “A los 32 años de establecido el dominio colonial [...] sólo quedaban 893 aborígenes; significa que el 99.21% había desaparecido” ver el trabajo de Eduardo Torres-Cuevas, *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la Nación*, Cuba: Pueblo y educación, 2001, también las investigaciones de Rolando Pérez sobre música indígena en Cuba. Finalmente destacan las investigaciones del Dr. Jesús Serna como *Cuba un pueblo nuevo: herencias etnoculturales indígenas en la región oriental*, México: CCYDEL-UNAM, 2007.

<sup>45</sup> Juan F. Benemelis, “Raza y Nación” en <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2014/09/v21-benemelis.pdf> consultado noviembre 20, 2014.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>47</sup> Aproximadamente quince millones de africanos esclavizados fueron trasladados al Caribe.

<sup>48</sup> Miguel Barnet, “La cultura que generó el mundo del azúcar” en *Ibid*, p.167.

estuvieron totalmente racializadas, como lo confirma Yolanda Wood: “[...] generó un tipo de sociedad en donde predominó la mano de obra esclava, lo que provocó que surgiera el racismo como ideología dominante.”<sup>49</sup> Por consecuencia se instaló un canon de belleza hispana dicotomizado: blanco o negro, civilización o barbarie, cuestión, por ejemplo, que influyó mucho para que se le diera un vuelco a las artes en el siglo XX.

En el XIX se extendió un estado de histeria que se conoció como el síndrome del “miedo al negro” donde la población blanca temía que los negros se sublevaran y organizaran como lo habían hecho en Haití. Desde entonces y hasta la abolición de la esclavitud en 1886<sup>50</sup>, prevaleció un ambiente tenso, más entre los blancos, de ahí que la oligarquía cubana siguiera el ánimo racista. A finales del siglo XIX, José Martí ya anunciaba el anhelo utópico de una América donde “no hay odio de razas, porque no hay razas.”<sup>51</sup> El líder independentista abogaba por la igualdad más allá del color porque “peca contra la humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de las razas.”<sup>52</sup> No obstante, la segregación racial no cesó: la población negra siguió padeciendo la desigualdad aún en la incipiente República. Los negros fueron integrados en un sentido “ideológico”

---

<sup>49</sup> La Dra. Yolanda Wood impartió el curso “El Caribe en sus artes plásticas. Proceso histórico e imaginario cultural” en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 4 de febrero del 2015. Las citas que haga son palabras textuales que la Dra. dijo en dicho curso.

<sup>50</sup> Considero esta fecha a pesar de que fue desde 1880 que se firmó la ley de la abolición de la esclavitud, “El 13 de febrero de 1880, el rey de España firmó la ley de la abolición de la esclavitud en Cuba, que estableció en sus dos primeros artículos: Art. 1º Cesa el estado de esclavitud en [...] Cuba con arreglo a las prescripciones de la presente ley. Art 2º Los individuos que sin infracción de la Ley de 4 de Julio de 1870 se hallaran inscritos como siervos en el censo ultimado en 1871 se hallaran inscritos como siervos en el censo ultimado en 1871 y continuasen en servidumbre a la promulgación de esta ley, quedarán durante el tiempo que en ella se determina bajo el patronato de sus protectores.” Véase Hortensia Pichardo, *Documentos para la historia de Cuba*, Vol. I, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1970, p. 414 en *Ibidem*, p. 147.

<sup>51</sup> José Martí, “Nuestra América” en Rafael Hernández y Rafael Rojas (Selección, prólogo y notas). *Ensayo cubano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 29.

<sup>52</sup> *Ídem*.

más no en las prácticas sociales o políticas.<sup>53</sup>Y esa es una de las críticas a las que recurre constantemente Urrutia en su artículo.

Robin D. Moore explica que la presencia afrodescendiente fue muy importante a principios del siglo XX debido a varias cuestiones: en primer lugar al aumento de la población negra que se dio en el siglo XIX<sup>54</sup> y en segundo lugar, a la influencia afrodescendiente por los cabildos que permitieron la “perpetuación de formas culturales africanas en Cuba, incluyendo [...] idioma, prácticas religiosas y tradiciones musicales y danzarias.”<sup>55</sup>

Ante tal situación los intelectuales cubanos vieron la necesidad de acercarse a la problemática porque resultaba preocupante un “ennegrecimiento” de la sociedad. Así, promovieron una serie de estrategias para blanquear la población que iban desde la negación de influencias negras, en las expresiones artísticas-populares, hasta la discusión sobre el retraso evolutivo de los afrodescendientes. Estas discusiones tenían sus cimientos en las instituciones que he mencionado anteriormente: la RACMFNLH y la SAIC que se dedicaron a justificar, desde el punto de vista “científico”, la importación de mano esclava negra y china.

---

<sup>53</sup> De ahí que, posteriormente, a principios del siglo XX, se formara el Partido Independiente de Color (PIC). “Debido al fracaso integracionista entre los afrocubanos y su cooperación fallida con los partidos políticos, ningún negro alcanzó un puesto público, por el contrario entró en vigor la Enmienda Platt (1901) y Tomás Estrada Palma, un proyanqui, toma la presidencia. El malestar, entonces, se arrecia debido a la política racial de Estrada Palma. No obstante, el PIC crece y llega a tener, “20,000 miembros”, como afirma Moore en su texto. Las autoridades se vieron amenazadas por el PIC y Martín Morúa Delgado (el único senador negro) autorizó una ley en 1910 donde “prohibía la creación de grupos políticos sobre una base racial.” En 1912, el PIC organizó una rebelión en Oriente y José Miguel Gómez, entonces presidente, envía a las tropas para terminar con la rebelión. Ese sangriento acontecimiento lo minimiza la Historia como la “Guerrita del Doce”. Fue un acto deliberado de racismo y represión contra la población negra y mulata.” en Robin D. Moore, *Op. Cit.*

<sup>54</sup> —Hacia 1811, 320,000 negros y mulatos vivían en Cuba, representando un 54% del total de la población. [...] Alcanzó su cima en 1841, cuando [...] sumaban el 58.5% de sus habitantes. En 1853 la importación de nuevos esclavos fue prohibida [...] pero el tráfico ilícito continuó [...] otra década más. Un gran número de esclavos afrodescendientes tomaron parte en las Guerras de Independencia (1868-78, 1879-80, 1895-98)” *Íbid.* p. 39.

<sup>55</sup> *Ídem.*

Por ejemplo, en la RACMFNLH se comenzó a discutir tempranamente, desde la perspectiva del determinismo geográfico, la relación entre geografía y razas, pues creían que la incidencia del medio ambiente, el paisaje y el clima eran factores para la adaptación de los individuos y que por eso los negros y chinos eran las únicas razas adecuadas para desempeñar los trabajos, porque eran “resistentes” al clima cálido.<sup>56</sup> En la SAIC, por su parte, se institucionalizó la Antropología como ciencia y se desarrollaron trabajos que justificaban el atraso cultural de los negros.<sup>57</sup> Las discusiones científicas e intelectuales se encontraban divididas, por un lado, estaban los darwinistas y por otro, los etnoevolucionistas.<sup>58</sup> Los primeros se basaban en científicos y pensadores alemanes como Spengler y en italianos como Cesare Lambroso y creían que los negros eran inferiores porque no habían evolucionado como los blancos, además de que el mestizaje producía “degeneración” debido a que los negros eran incapaces de evolucionar y estaban sometidos a la extinción por selección natural. Los segundos, creían que los negros eran iguales a los blancos pero sus expresiones culturales eran atrasadas por lo que era necesaria una “desafricanización” y una cooptación por los valores occidentales. Además, afirmaban que el mestizaje era beneficioso. Otros defendían la superioridad física e intelectual de los negros criollos versus los africanos, debido a la mezcla de las razas superiores con las inferiores.

---

<sup>56</sup> Algunos trabajos que lo ejemplifican son los de M. Dupierris en *Memoria sobre la topografía médica de la Habana y sus alrededores y sobre el estudio físico y natural de los colonos asiáticos* (1857), los de Henri Dumont y los de Antonio Reynés de Verdier. Para detalles ver A. García Gonzáles y C. Naranjo Orovio, *art. cit.*, p. 270-272

<sup>57</sup> Por ejemplo, trataban temas como la inmunidad a enfermedades endémicas como cualidad de los negros, la “necesidad” de la colonización blanca, la inteligencia de los pueblos a través del estudio del cerebro y de los tamaños craneales, etc. Ver *Ibidem*.

<sup>58</sup> Me atrevo a denominarlos así pues, siguiendo a Moore, eran los que cimentaban sus opiniones raciales en argumentos psicológicos o culturales.



José Antonio Saco y posteriormente Fernando Ortiz o Israel Castellanos fueron también de los intelectuales que ejemplifican la discusión. El interés de Ortiz, vale la pena recordar, comenzó con la idea de erradicar los africanismos, aunque después se convirtió en uno de sus defensores. Incluso se ha mencionado que Ortiz estaba a favor de la antropometría. No obstante, la figura del cubano y sus estudios han sido fundamentales en la defensa de los valores afrocubanos.

Estos debates dejaban entrever que raza significaba:

cultura, civilización y progreso. [...] La raza no sólo era una categoría social, sino que fue instrumentalizada y convertida en uno de los principales elementos de configuración de la nacionalidad cubana en formación. Para estos intelectuales, [...] la cubanidad, estaba restringida [y] compuesta por blancos. Los límites de la nacionalidad cubana seguían estando marcados en función del color de la piel, que además era símbolo de cultura. Por tanto, los portadores de la cubanidad [...] tenían que ser blancos.<sup>59</sup>

Este contexto de disputas fue primordial para Urrutia que sabía de antemano la situación que atrevesaba la isla.<sup>60</sup> La discusión racial no era una cuestión endémica de Cuba ni tampoco lo era la discriminación, sino que tiene que ver con las luchas de clase y poder. Éstas discusiones también se encuentran relacionadas con la España de finales del XIX pues los estragos de la Guerra Hispano-estadounidense, que dejó como saldo la emancipación de las últimas colonias españolas: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, serán fundamentales para que se discuta la raza como un concepto nostálgico y que tendrá incidencia en la isla. El impacto para España contrajo una crisis identitaria, económica, social y política<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 275.

<sup>60</sup> Otro texto que se puede consultar para los debates de la raza afrocubana ver Tomás Fernández Robaina, “La santería: africana, cubana, afrocubana? Elementos para el debate” en [http://www.lajiribilla.cu/2003/n116\\_07/paraimprimir/fuenteviva\\_imp.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n116_07/paraimprimir/fuenteviva_imp.html) consultado Diciembre 02, 2014.

<sup>61</sup> Para más detalles históricos y de la Generación del 98 véase el artículo de Justo Fernández López, “La generación de 1898” en <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2098/La%20generaci%C3%B3n%20de%201898.htm> consultado Diciembre 02, 2014.

A partir de ésta crisis algunos trabajos de filólogos serán particularmente importantes ya que centrarán sus discusiones en la raza y el hispanismo. La idea de hispanismo y lo hispanoamericano se constituyen, por entonces, como el proyecto que unificará a España con su América perdida. “La unión de las razas”<sup>62</sup> frente al enemigo yankee. No resulta infundado que en Cuba se manifieste un sentimiento nostálgico por la Madre (perdida) Española. Por ejemplo, Menéndez y Pelayo en *Historia de la poesía hispanoamericana* realiza una recopilación de los textos “auténticamente hispanoamericanos” basado en una percepción hispanofílica donde “repensó la hegemonía española frente a la cultura anglosajona de Estados Unidos.”<sup>63</sup> La lengua jugaba un papel importante para esta re-anexión simbólica de la geografía americana, como afirma Arcadio Díaz Quiñones. El término raza va a ser muy importante ya que en principio, en la lógica española, denotaba un sentido de diferencia pero también de identidad, me parece que el término se refería más al anhelo de instituirse en la diferencia y la heterogeneidad. Sin embargo, se extremiza justamente en América.<sup>64</sup> A partir de aquí, el término raza se pensaba como un término de diferencia y distinción de clase, insisto, de poder.

Con la invasión norteamericana, Cuba ve la necesidad de unificarse pero lo hace negándose y afirmándose al mismo tiempo, pues exalta su hispanofilia y niega las raíces

---

<sup>62</sup> Entrecornillo la idea para resaltar la ironía del comentario.

<sup>63</sup> Arcadio Díaz Quiñones, “1898: Hispanismo y guerra” en *Revista Encuentro*, p.136 en <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/11/11adq131.pdf> consultado diciembre 02, 2014.

<sup>64</sup> Cabe mencionar, incluso, las discusiones acerca del “Día de la raza” (12 de octubre) que se instaure como celebración de una “nueva identidad”, ya que en América se conservaba “raza” y en España se sustituyó por hispanidad. En 1913, [Faustino Rodríguez-San Pedro](#), propone la celebración para conmemorar el “descubrimiento” de América por Cristóbal Colón en 1492. No obstante, en 1920, D. Zacarías de Vizcarra, sacerdote español, le propone a Maeztu cambiarlo a “Día de la hispanidad” debido a que el término raza resulta impropio. “El 12 de octubre, mal titulado el Día de la Raza, deberá ser en lo sucesivo el Día de la Hispanidad [...] Con estas palabras encabezaba su extraordinario del 12 de octubre último un modesto semanario de Buenos Aires, *El Eco de España*. [...] Si el concepto de Cristiandad comprende y a la vez caracteriza a todos los pueblos cristianos, ¿por qué no ha de acuñarse otra palabra, como ésta de Hispanidad, que comprenda también y caracterice a la totalidad de los pueblos hispánicos?” Ramiro de Maeztu, “La Hispanidad (1931)” en <http://www.revistalarazonhistorica.com/8-2/> consultado enero 02, 2015.

negras. Raza adquiere conotaciones resemantizadas que tienen que ver con un nuevo grupo que emerge del mestizaje y que será cardinal en la construcción nacional: el criollo. Este tendrá un papel importante en la congujación nacional pues consolida, en el XIX, los mitos modernos que propiciarán el imaginario y la pervivencia simbólica del patriotismo blanco cubano, así lo deja ver Rafael Rojas.<sup>65</sup>

A principios del XX, en Cuba, prevalecía la desigualdad racial a pesar de que la población negra ocupaba una tercera parte y la Constitución de 1901 ya había establecido el principio de igualdad, sin embargo, los afrocubanos no podían tener acceso a instituciones sociales, ni a buenos empleos y tampoco ocupaban puestos públicos. Incluso:

la escuela de antropología cubana pretendió establecer que el general Antonio Maceo, era más blanco que negro basado en un estudio anatómico de sus estructuras óseas y sus rasgos faciales. Eso después que otros medios le acusaran de haber pretendido crear una tiranía militar [...] negra al estilo de Haití; y otros de haber pretendido reducir su participación, más que decisiva, en la gesta independentista [...].<sup>66</sup>

Urrutia es consciente de éstos problemas y discusiones. Me parece que utiliza el término raza desde la connotación de defensa, desde la connotación cultural. Avisora la necesidad de tener una nueva conciencia racial, más allá de los términos científicos. Aboga por una nueva mentalidad tanto de negros como blancos. No es gratuito que aparezca “Armonías. Incidencia y reflexión” junto a *Motivos* pues advierte el sentimiento de la verdadera nación (que debía ser) cubana: “La nacionalidad no puede integrarse sin el negro. El problema es éste, consecuentemente no es un problema racial, sino un problema nacional.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Para más detalles ver Rafael Rojas, *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid: Colibrí, 2008.

<sup>66</sup> Ricardo Pelegrin Taboada, “Problemas raciales en la Historia de Cuba” en <http://www.revistapersona.com.ar/Persona86/86Pelegrin.htm> consultado noviembre 20, 2014.

<sup>67</sup> Alberto Arredondo, “El negro en Cuba” *Cfr.* En Manuel Aguirre Lavarrere, “Urrutia en el debate racial cubano” en <http://debates-makandal.blogspot.mx/2011/10/urrutia-en-el-debate-racial-cubano.html> consultado octubre 01, 2014.

Las variaciones fenotípicas, sin embargo, no son negadas ni en Urrutia ni en Guillén, por el contrario hay un reconocimiento. Guillén desde el reconocimiento poético. En su *motivo* “Negro bembón”, reafirma una estética del negro; Urrutia desde la reflexión frente al blanco, sabe el transfondo de las discusiones, la situación histórica de la esclavitud. Asimismo, Urrutia crítica a las posiciones raciales pues las considera confusas y subjetivas y aboga por soluciones prácticas e igualitarias. Su reflexión va encaminada a solucionar primero la mentalidad y en consecuencia la *praxis*<sup>68</sup>, primero el espíritu después la política. Aboga por una integración cubana que va orientada en valorar los propios códigos negros.

Manzano García afirma que Urrutia comparte la misma preocupación con Ortiz pues los dos creen que “la construcción errónea del fenómeno identitario en torno a la raza no conduciría a la solución del racismo como flagelo.”<sup>69</sup> Gustavo Urrutia defiende, eso sí, la idea de Nación. Arredondo menciona que “[...] el negro no luchó por una nación negra, luchó por una nación cubana. Nunca quiso dividirla, sino integrarla. Nación y negro en la sociedad cubana, no pueden desvincularse. Los problemas de la primera son los del segundo.”<sup>70</sup>

Guillén, por ejemplo, cree que los problemas del negro no pueden solucionarse sino a través de la visibilización y valoración desde la perspectiva poética. Coincide con Urrutia y lo deja entrever en los artículos que publicaba en “Ideales...” pues antes que resolver los problemas políticos era necesario resolver el espíritu. Crítica al blanco por el racismo y al negro por su falta de autoreconocimiento. Tanto Urrutia como Guillén proponen superar el

---

<sup>68</sup> Una cuestión que comparte con la *Generación española del 98*

<sup>69</sup> M. Manzano García, *art. cit.*, p. 217.

<sup>70</sup> G, Urrutia, *art. cit.*

racismo, el primero para que el negro sea visible, el segundo para integrar un color nacional.

### 1.2 “Entre nosotros” o un crédito, ¡no!

El artículo titulado “Entre nosotros. El crédito” de Urrutia aparece debajo de los *Motivos* y es una publicación que salió con anterioridad, en julio de 1929. Fue escrito expresamente para la página dominical. En él señala una serie de recomendaciones, dirigido principalmente a los negros, para evitar el riesgo de endeudarse por comprar o vender a crédito ya que lo considera un peligro porque además de adquirir deudas provoca enemistad. En una publicación corta a comparación de la anterior. Urrutia dice que “el crédito [...] es un vigoroso estimulante del comercio [...] representa un escollo para los pequeños comerciantes [...]”<sup>71</sup> La inteligencia, el cumplimiento, la honradez son algunos de las condiciones que debe reunir alguien que va a pedir fiado pues se necesita este tipo de prudencia para llevar cabo tal actividad. El cubano aconseja a los vendedores no vender fiado al menos que tenga “buena caja” porque si no se verán en ruina ya que los pagos en partes debilitan los negocios. Finaliza afirmando que en caso de realizar ventas a crédito se debe tener, por lo menos, una reserva “cuatro veces mayor que lo arriesgado” y así se podrá asegurar un tranquilo porvenir. El público al que se dirige es a los pobres pues son los que generalmente llevan a cabo este tipo de actividad comercial.

Su artículo me parece valioso porque es una charla íntima entre sus lectores y él. Si en “Armonías...” discute a nivel intelectual, “Entre nosotros” son consejos para la vida diaria, lo que le devuelve a “Ideales...” un espíritu cotidiano. Resalto que además se vislumbra la actividad comercial de la Habana, llena de pequeños comerciantes que cabe

---

<sup>71</sup> G. Urrutia, “Entre nosotros. El crédito” en “Ideales...” en *Diario de la Marina*, *art. cit.*

afirmar, era una forma de subsistencia que se deba principalmente en los barrios. Con la invasión norteamericana y la pérdida de España, Cuba se encuentra en aprietos económicos. El azúcar pasa a manos de los norteamericanos y provocan pérdidas irremediables.<sup>72</sup> Por eso me parece interesante la sugerencia de Urrutia al pequeño comercio y a los (negros) compradores que padecen los estragos de la crisis, de ahí la preocupación para evitar el endeudamiento.

Las preocupaciones y meditaciones de Gustavo Urrutia trascenderán, años después, en sus *Cuatro conferencias radiofónicas sobre el negro en Cuba* (1935). En ellas, el cubano habla de un dolor racista, un sentimiento de inferioridad (el plus dolor) que afecta a todos los cubanos y apoya porque todos, negros y blancos, “ [nos] conozcámonos mejor para estimarnos y hacernos estimar [...]”<sup>73</sup> para tener una verdadera *Nación*, pues todos los cubanos, sin importar el color, comparten el espacio geográfico, el pasado histórico y una honda preocupación por el porvenir de la isla. Para Guillén las ideas de Urrutia serán muy importantes en su primera formación ya que también consideraba una urgencia tratar la problemática del negro, sin embargo, el poeta vislumbrará la necesidad de hablar de la mulatez, es decir, del mestizaje y la transculturación, del ser cubano. Urrutia y Guillén discrepan, después, en algunas ideas. Guillén no dejará el tema negro sino que hablará del color cubano y Urrutia, por su parte,

---

<sup>72</sup> A principios de la Primera Guerra Mundial, las exportaciones del azúcar son muy demandantes en EUA, sin embargo al finalizar la guerra aprovechan para producir un azúcar de remolacha, pues produce mayor porcentaje de azúcar y tiene mayor capacidad agrícola a bajos costos, lo que provoca que Cuba disminuya drásticamente su exportación. Hacia 1929 las exportaciones caen deliberadamente y provocan el Crack. Los pequeños comercios y la población también se ven afectados y principalmente los más pobres.

<sup>73</sup> Gustavo Urrutia, “Aclaración” en *Cuatro conferencias radiofónicas sobre el negro en Cuba* en Rafael Hernández y Rafael Rojas (Selección, prólogo y notas). *op. cit.*, p. 213

### 1.3. *Espigando en la inquietud (cubana) de Lino D'ou*

Lino D'ou, por su parte, reflexiona sobre “La Inquietud cubana”, un ensayo de Juan Marinello publicado en *Revista de Avance* (1930).<sup>74</sup> Lino destaca este trabajo no como obra vanguardista sino como obra de patriotismo, ya que la inquietud, sentimiento universal, se superpone al complejo de inferioridad cubana. Considera a Marinello, junto a Guillén, Pita Rodríguez, Regino E. Boti, entre otros, como uno de los personajes que “han ponderado más profundamente en mi economía, ya que han transformado mi ser anatómico i fisiológico”<sup>75</sup> considerando a la vanguardia como un ritmo nuevo “que me son tan extraños [...] i como la negra del cuento no es que me entre por un oído y me salga por el otro, no, es que no me entra.” No obstante, pese a la dificultad que le resulta el ánimo vanguardista, recupera la importancia de su impulso estético y político destacando el valor de Marinello como “escritor de la hora de ahora, [...] sincero i leal [...] es uno de nuestros próceres de vanguardia.”

“Sobre la inquietud...” de Juan Marinello fue publicado como respuesta a las preguntas realizadas por la Revista francesa *Les Cahiers de l'Etoile*, dirigidas a intelectuales americanos y europeos que solicitó opiniones sobre las inquietudes de la época<sup>76</sup>. El ensayo de Marinello se inspiró en textos de José Carlos Mariátegui.<sup>77</sup> Para el

---

<sup>74</sup> Publicado en los números 41 y 43 de “1930 Revista de Avance”. “Como folleto aparte entre las ediciones de ese año [...] Emilio Ballagas, escribió al respecto: Resplandor martiano anima estas páginas del ensayo *Sobre la inquietud cubana*. Digo resplandor. Sería zalema imperdonable hablar de fuego. No vive con nosotros hoy por hoy el fuego martiano; no prende en ningún eslabón juvenil” (“Inquietud, tragedia” en *Recopilación de textos sobre Juan Marinello*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 338) Cfr. Carmen Ruiz Barrionuevo, “Nicolás Guillén y Juan Marinello: En torno a Sóngoro Cosongo y la poesía cubana” en Matías Barchino Pérez y Ma. Rubio Martín (coord.), *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, p. 159.

<sup>75</sup> Las citas del artículo de D'ou provienen de Lino D'ou, “Espigando en la inquietud” en “Ideales de una raza” en *art.cit.*

<sup>76</sup> Las preguntas planteadas por *Les Cahiers de L'Etoile* fueron:

- A) ¿Existe una inquietud propia de nuestra época?
- B) ¿La constata usted en su mundo?

peruano la inquietud es “la crisis del capitalismo [que] aparece como una gran crisis de conciencia”<sup>78</sup>. En Mariátegui no existe una inquietud propia de nuestra época, por el contrario anota algunos síntomas de la crisis del mundo moderno. Tanto Marinello como el peruano coinciden en que hay una crisis del desencanto, el fracaso de una época.

El cubano expresa que para confrontar la realidad americana hay que aprovechar el saber europeo sin caer en la imitación que provoca la imposibilidad de “echar raíces” en tierras mulatas. Afirma que la *inquietud*, la otorga la tradición de cultura y tanto España como Europa se han obstinado en mantener lejos a América de sus propias inquietudes. Esta idea es importante porque critica la falta de comunicación entre los mismos americanos, entre los mismos cubanos. No hay una lectura entre “nosotros”, por tanto no

---

1.- ¿Qué formas toma?

2.- ¿Cómo se expresa esta inquietud dentro y frente a la vida social? (¿La interdependencia de los países, la condensación de la población en los grandes centros, el maquinismo colectivo, el automatismo individual, tienden aniquilar la personalidad humana?)

3.- ¿Y dentro de la vida sexual?

4.- ¿Y dentro de la fe?

5.- ¿Cuál es su efecto sobre la actividad creadora?

C) ¿La inquietud, no es el sufrimiento de una humanidad que espera encontrar su unidad libertándose de sus prisiones (tiempo, espacio y soledad individual)?

En este caso, ¿una época de gran inquietud no señala el despertar de una nueva conciencia? ¿Y si estamos en tal época, podemos ya despejar esta nueva conciencia y sus características?

Transcripción del cuestionario por Mariátegui. José Carlos Mariátegui, “¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” en

[http://www.patriaroja.org.pe/docs\\_adic/obras\\_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm](http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm), p. 2. Consultado Septiembre 03, 2013

Sin embargo, cabe mencionar que la discusión que planteó Juan Marinello gira en torno a las tres primeras preguntas:

A) ¿Existe una inquietud propia de nuestra época?

B) ¿La constata usted en su mundo?

¿Qué formas toma?

C) ¿Cómo se expresa esta inquietud dentro y frente a la vida social? (¿La interdependencia de los países, la condensación de la población en los grandes centros, el maquinismo colectivo, el automatismo individual, tienden aniquilar la personalidad humana?)

<sup>77</sup> El peruano publica, por la misma causa que el cubano, en la *Revista Mundial*, el 29 de marzo de 1930. Este ensayo fue uno de los últimos que publicó, apareció 18 días antes de su muerte el 29 de marzo de 1930 en Lima. Mariátegui menciona al respecto: “[...] creería llegar con excesivo retardo [...] si no encontrase en los últimos números de algunas revistas de América las primeras respuestas del mundo hispánico, entre ellas, la de Juan Marinello que tan deferente y elogiosamente me menciona. La demora de otros justifica o atenúa la mía.” En José Carlos Mariátegui, “¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” En [http://www.patriaroja.org.pe/docs\\_adic/obras\\_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm](http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm), p. 2. Revisado el 3 de septiembre, 2013

<sup>78</sup> *Ibidem*.



nos conocemos. Los americanos, los cubanos, siempre teorizan desde las categorías europeas y eso los conlleva a un desconocimiento. Percibe que el desarrollo del pensamiento y la cultura americana (vistas como actitud e inquietud) pueden justificar a América ante el mundo, la solución americana.

Más adelante, afirma que el atraso de Cuba se debe a su nostalgia de los hábitos coloniales hispanos y norteamericanos. Advierte el peligro que representa la expansión imperialista para la consolidación nacional.<sup>79</sup> Anota cuestiones sobre el americanismo y toma en cuenta a las Antillas y eso lo considero esencial porque el imaginario se viene constituyendo desde Martí<sup>80</sup> y tiene que ver con un espíritu integracionista. Afirma, también, preocupaciones con respecto al arte y dice que las nuevas expresiones: “las nuevas inquietudes –en lo plástico y en lo literario- van ganando [...] Nuestra realidad política da cabida a la desesperación. Nuestra realidad intelectual, artística, da lugar a la esperanza”<sup>81</sup> Habla sobre las vanguardias que vienen de Europa pero que han tomado sus propios rumbos en América pues han sido herramientas para descubrir lo propio.

El cubano detiene su discusión en la cuestión de lo negro. Sabe de antemano que la búsqueda de lo autóctono, en la isla, a través del indígena resulta un fracaso pues no tiene un arraigo, sin embargo, la cuestión del negro tiene un significado especial. Anticipa que la música es lo que los colocará en el centro de atención, los llevará “hacia [...] lo universal.”<sup>82</sup>

El tono reflexivo y crítico de Juan Marinello son algunas de las características que recupera el elogio de Lino D’ou. “Sobre la inquietud cubana” está escrita en una década

---

<sup>79</sup> Hay que recordar que por entonces Cuba se había puesto al servicio norteamericano a través de la Enmienda Platt.

<sup>80</sup> Marinello en esta época es cuando desarrolla su interés en el ensayo y los estudios Martianos.

<sup>81</sup> *Ibíd.* p. 21.

<sup>82</sup> *Ibíd.* p. 23.

difícil para los cubanos ya que hay un ambiente de rumbos inciertos. “La nueva conciencia nacional [...] exige nuevos enfoques y discernimientos del pensamiento revolucionario [...]”<sup>83</sup> Marinello, advierte, en este ensayo, una meditación y una defensa cubana. Un manifiesto, acertadamente, (latino) americano.

La opinión de Lino, *ergo*, va dirigida a valorar a Marinello como un vocero importante para la isla. Ve una obra de patriotismo y no de simples respuestas para una revista francesa. Lino define la *inquietud*, desde Gaston Rageot<sup>84</sup>, como un estado del espíritu impaciente, nervioso y molesto. La inquietud es un estado universal. Los negros también la padecen. En este tema Lino recupera la cita de Marinello sobre el negro y su música como la vía hacia lo universal:

El negro—tema y motivo universal—tiene en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana [...] su tragedia social—nueva esclavitud—lo hacen objeto de meditaciones y esperanzas. Sus características físicas—enriquecidas y multiplicadas en su cruce con el blanco y el amarillo—sus bailes, de un maliciado y encantador primitivismo, lo hacen motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores títulos en el mapa-mundi de la nueva estética. Los ensayos musicales [...] con ritmos afro-cubanos han iniciado una vía hacia lo esencialmente vernacular, es decir, hacia lo universal.<sup>85</sup>

Y esta idea acerca del arte negro, afirma D’ou, también la comparte Georges Hardy y André Rivollet, así como Urrutia. Rivollet, en la música, afirma: “¡La vida es triste, pero nosotros nos divertimos!”<sup>86</sup> La música para estos intelectuales es una herramienta para revalorizar lo negro. A través de ella, “de [...] cantos sagrados y profanos, en el susurro de sus orquestas [...] nuestros contemporáneos han descubierto una fuerza primitiva [...]”<sup>87</sup> No obstante, Lino critica a estos comentarios pues considera que esas fuerzas primitivas se convierten en moda y es lo que causa inquietud. Lino, finaliza su texto, admitiendo que la

---

<sup>83</sup> *Ídem.*

<sup>84</sup> Comenta que cuando leyó al cubano también tenía en manos la conferencia de Rageot que pronunció en la Universidad de los Anales en 1928, titulada “Alrededor de mí i del Mundo. Inquietudes contemporáneas”

<sup>85</sup> Juan Marinello, *Op. Cit.* p.40

<sup>86</sup> Lino D’ou, *Art. Cit.*

<sup>87</sup> *Ídem.*

inquietud es la duda del civilizado pues lo primitivo causa malestar, impaciencia y amenaza la tranquilidad. Advierte que la meditación de Marinello no es atmosférica en el sentido de que no todos caben pues no todos se inquietan sino a través de estímulos sensoriales y que además, es preciso reaccionar contra las normas que impone la élite, como por ejemplo, que el negro a pesar de los abusos y el racismo ríe a carcajadas. Pero, Lino remata con una cita de Chamfort que afirma ~~—~~nuestra risa tiene a menudo extrañas resonancias i parece tanto más ruidosa cuanto que es ficticia.”<sup>88</sup> Sin embargo, retoma el ánimo y alienta a Marinello a seguir porque ~~—~~eres valeroso i leal en la expresión de tus emociones. **¡Honni soit qui mal y pense!**”<sup>89</sup>

### *1.3. Nicolás Guillén y los Motivos intelectuales.*

Urrutia y Lino D’ou fueron influencias importantes para Guillén porque eran portavoces y defensores del problema racial, en Cuba, y de una parte importante de la cultura afrocubana. Como afirma Augier, la resurrección de Guillén llega con Lino D’ou y Gustavo Urrutia que le pidieron colaboración para “Ideales”. Con la participación de Guillén ese 20 de abril, inicia un proyecto que tomará fuerza años posteriores.

Las críticas y odas no se hicieron esperar. Los minoristas recibieron con ánimo los poemas. Mañach ya había advertido, desde los “Versos de Ayer”, una gran impresión por el trabajo guilleniano. Fernández de Castro, por su parte, cobijará desde la vanguardia al mulato ya que será un contacto para que se relacione con el resto de la vanguardia estética de ahí que los poemas estén dedicados a él.

Urrutia y Lino, por su parte, defenderán el proyecto de Guillén y lo alentaran a seguir publicando posteriormente. Guillén nunca se vio ajeno a todas las discusiones que se

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> *Ibidem*

generaron dentro de todo el ámbito editorial e incluso en las tertulias literarias de los cafés habaneros. Los minoristas estaban al corriente de la vanguardia europea y fueron voceros de los estilos occidentales y crearon otro con características nacionales originales. A finales del XIX comienza a surgir una preocupación por encontrar una expresión propia como una (re) afirmación cultural frente a las coyunturas socio-políticas y estéticas. Las inquietudes renovadoras buscan un nuevo nacionalismo que poco o nada tiene que ver con el espíritu nacionalista-independentista del siglo pasado. En Cuba, la (re) afirmación llegó con la necesidad de repensar lo original desde lo propio, recuperando lo negado, las expresiones afrocubanas. Ivonne Pino afirma, siguiendo las ideas de Marinello, “Cuba seguiría siendo parcialmente dependiente mientras no tuviera una cultura significativa, fuerte y original.”<sup>90</sup>

El arte era el camino para lograr la liberación. En *Sobre la inquietud cubana*, Marinello cree que el vanguardismo cubano “debía significar un camino [...] de afirmación nacionalista.”<sup>91</sup> Me parece que distinguir al negro significaba ya no solamente hacerlo objeto artístico sino también sujeto creador. Lo propio, lo nacional, estaba encaminado a establecer una relación con el lugar y su pertenencia pero también con la valorización de su cultura. La *cubanidad* comienza a expresarse desde la concepción de la modernidad y lo popular. La élite intelectual reflexiona cuál es la nación cubana que se necesita. Guillén responde que Cuba es mestiza y la *cubanidad* deviene del color cubano.

---

<sup>90</sup> Ivonne Pino, —Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del XX.” En *Revista Historia Crítica*, diciembre 1997 en <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/472/view.php>, consultado el marzo 04, 2014.

<sup>91</sup> J. Marinello, *op. Cit*, p. 60

## 2. *Motivos literarios*

La publicación de *Motivos de son* trajo consigo la revelación de un proyecto novedoso en el ámbito literario. Nicolás Guillén lograba sintetizar “lo cubano” donde convivía la tradición oral y culta, lo negro e hispánico, la risa y la crítica, la música y la poesía. Los poemas fueron recibidos con furor pero también con enérgicas críticas.

Se llegaron a señalar los poemas como un proyecto duplicado de lo que hacía Langston Hughes en Norteamérica o Federico García Lorca en España, que por entonces se encontraban de visita en la isla. Las publicaciones de los poetas coincidían con la inclinación estética de Guillén. Cada uno, respectivamente, había puesto su interés en recuperar la tradición popular de los grupos marginados a través de la literatura y la música. Hughes desde la incorporación del jazz y el blues (expresiones de los afroamericanos) y Lorca con el flamenco y el cante jondo (expresiones gitanas). La utilización de los elementos populares musicales elevados a la literatura constituyó, también, una develación para la vanguardia. Guillén no se vio ajeno a sus influencias, no obstante, afirmó que:

La influencia más señalada en los *Motivos* (al menos para mí) es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la *Mujer de Antonio* y *Papá Montero*. Hay quien menciona a Langston Hughes, a la Ma' Teodora hasta un tomito de guarachas cubanas, cuya primera edición es del ochentitantos. El problema importante no es recibir una influencia; lo importante es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en manera característica de creación.<sup>92</sup>

Entre las características que unen a estos proyectos y que los hacen estar en contacto está la preocupación por la cuestión de lo popular. En una carta fechada el 27 de octubre de 1930, Regino E. Boti le hace comentarios a Guillén sobre *Motivos* y habla sobre lo popular:

Su poesía despierta vivo interés entre letrados y semiletrados. ¿Se interesará por ella la multitud? Creo que no. Y por lo pronto, alégrese. Un poeta popular de primera intención –en nuestros días- no tiene más derecho que el de ahorcarse. Luego, desdichadamente, sí se puede ser popular. Ya lo dijo

---

<sup>92</sup> Nancy Morejón, “Conversación con Nicolás Guillén” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974, 2-41.

Darío: indefectiblemente, todos, todos, tendremos que ir a las multitudes. O mejor dicho: las multitudes de mañana ascenderán hasta nosotros, porque serán más cultas que las actuales.<sup>93</sup>

Guillén, defiende la importancia de esta cuestión en los *Motivos* porque llevarlo a colación implicaba no sólo conmoción estética sino también política. Preciso que este problema venía de la necesidad de crear una cultura nacional-popular. Los procesos creativos culturales emanaban de la élite como una forma dominante.

La característica principal de la cultura popular son los lazos solidarios que se generan entre los subalternos. En Cuba o España o Norteamérica, las minorías étnicas se conectaban con la lógica del racismo, la desigualdad, la explotación, la negación y desvalorización de cualquier fruto de su producción cultural. Se pretendía construir una Nación donde no cabían negros, gitanos, judíos, etc. Me parece que la cultura nacional, en los países respectivos de los poetas mencionados, no surge solamente frente a la coyuntura política respectivamente, sino de una desbordante necesidad de reajuste social y cultural. Las minorías se vuelven, paradójicamente, mayoría. Difícil resulta, pues, seguir negando su existencia. La élite lo asume como estrategia y esgrime la resignificación de las expresiones culturales. Margulis se refiere a esta apropiación simbólica como un robo que “simboliza la igualdad; borra las diferencias, no en la realidad sino en los mensajes que la aluden; en hacer desvanecer la figura del colonizador.”<sup>94</sup> Guillén, Lorca o Hughes, me parece que no “roban”, considerando que pertenecen a la élite cultural, sino que proponen una urgencia de visibilización y cohesión para la incipiente nación, es decir una valorización de los modelos subalternos. De sujetos marginados a sujetos estéticos-políticos.

La voz que recuperan Guillén, Federico García Lorca y Langston Hughes es la voz de los vencidos. En *Motivos* es el pueblo negro, “se situaba como protagonista de poesía,

---

<sup>93</sup> –Respuesta de N. G a R. B. 27 de octubre, 1930” *Ibid.* p. 19

<sup>94</sup> Mario Margulis, “La cultura popular” en *Ibid.*, p. 48.

con todos los atributos raciales”<sup>95</sup>. Había razones de peso (tanto políticas, sociales y estéticas) para que la élite volcara la atención a los afrocubanos además de los sucesos que coincidían “con el interés de las metrópolis culturales hacia todo lo de origen africano, en un momento de crisis de los estragados temas del arte y la literatura occidentales, reflejo de la crisis de fondo del capitalismo, del sistema político-social de la burguesía, en los años de la posguerra.”<sup>96</sup> La sincronía ayuda a consolidar la experimentación estética “que buscaba extraer expresiones artísticas de una autenticidad cultural nacional del folklore [negro de las Américas]”<sup>97</sup> El intercambio cultural y literario que se gestó entre los poetas fueron, también, *motivos literarios* para *Motivos del son*.

### 2.1. *Los Motivos de Federico García Lorca y la tradición hispánica*

Se subrayó la idea de que *Motivos* estaban escritos a la manera de romancero hispánico. Guillén se aproxima a la poesía hispánica; el romance y lo popular son cuestiones que le interesaron en su formación literaria. La importancia de esa deuda en su poesía con la tradición hispánica radica en que la forma romancera y las intenciones del mulato por cubanizarlo devienen de un afán de recuperar la otra parte de la identidad cubana. Sin embargo, me parece que hay que señalar que dicho proyecto se alcanza después de *Motivos*, en *Sóngoro cosongo* (1931). Reconoce Guillén que *Motivos* “no constituyen una vena de gran caudal, pero de ellos puede extraerse mucho, como de un generoso bloque lírico. En esto trabajo con entusiasmo.”<sup>98</sup> El poeta sabía que *Motivos de son* no constituían

---

<sup>95</sup> Á. Augier, “La poesía de Nicolás Guillén (visión panorámica)” en *Acercamientos*, p. 11.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Vera Kutzinski, “Cuba Libre: Langston Hughes y Nicolás Guillén” en A. Birkenmaier y Roberto González Echeverría (coord.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid: Colibrí, 2002, p. 132 Birkenmaier se refiere específicamente a Hughes y Guillén, no obstante considero a Lorca dentro de la concepción de la investigadora pues el granadino también demostró esas preocupaciones hacia los gitanos (y hacia los negros). Para ello sugiero revisar el poemario *Poeta en Nueva York* y sus poemas dedicados a los negros de Harlem.

<sup>98</sup> “Carta de N. G a R.B 29 de septiembre, 1930” en A. L. G, *op. cit.* p. 13

lo definitivo, así también lo reconoció Boti en su ensayo “La poesía cubana de Nicolás Guillén” donde afirmó que: “dentro de la trayectoria de los *Motivos de son* era posible una poesía más elevada, más responsable, algo como un cancionero afrocriollo; y eso es lo que Nicolás Guillén acomete y resuelve en *Sóngoro cosongo*, que en tal concepto sí es lo definitivo.”<sup>99</sup>

Después de la publicación de *Motivos*, Guillén publica “Secuestro de la mujer de Antonio”<sup>100</sup> y “La canción del bongó”. El primero fue leído por Regino Boti y le comenta al camagüeyano, en una misiva de octubre, que “una serie de composiciones así formaría a un modo de *romancero* –y que no tiemblen los tradicionalistas por el uso de la palabra popular cubano, al cual puede Ud. Encontrarle un título genérico adecuado.”<sup>101</sup> Guillén responde: “Estoy de acuerdo con usted en [...] considerar interesante una suerte de romancero popular cubano, con versos del tipo de la “Mujer de Antonio”. Ésa es [...] mi idea, y creo que será dable verla realizada en los primeros meses del próximo año. Lo malo va a ser el dinero para imprimir el libro.”<sup>102</sup> El segundo poema lo considera un poema de tono mayor. Me parece sustancial despejarlo porque *Sóngoro cosongo*<sup>103</sup>, que acoge a los poemas indicados, será un trabajo más maduro. *Motivos*, por su parte, resulta una suerte de

---

<sup>99</sup> Regino Boti, —La poesía de Nicolás Guillén” en *Ibid.* p. 62-63. Los comentarios de Boti aparecen originalmente en Revista Bimestre Cubana en 1932 en el número XXIX y posteriormente en *Valoración múltiple de Nicolás Guillén*, Cuba: Casa de las Américas, 1974.

<sup>100</sup> Publicado en *Diario de la Marina* el 21 de septiembre de 1930.

<sup>101</sup> —Carta de R. B. a N.G. 4 de oct...” en A.L.G, *op. cit.*, p. 15

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 17

<sup>103</sup> *Sóngoro cosongo* aparece publicado el 1º de octubre de 1931 como edición privada. Lo pagó con el dinero que ganó de un billete de lotería. Tuvo un tiraje de 300 ejemplares (*Motivos de son* tuvo un tiro de 100 ejemplares). En esta edición incluyó *Motivos de son* pero le agregó tres nuevos poemas. Para más información ver las notas de Ángel Augier (comp.) *Nicolás Guillén. Obra poética. Tomo I*, La Habana: Letras cubanas, 2004 y Mirta Aguirre, *Un poeta y un continente*, La Habana: Letras cubanas, 1982.



experimentación. Su proyecto de romancero afrocriollo, lo verá realizado solamente cuando una *Sóngoro* y *Motivos*, justamente, en 1931<sup>104</sup>.

La oralidad y las formas poéticas hispánicas surgieron del interés del cubano por Quevedo, Lope de Vega y Luis de Góngora. Este último es determinante para Guillén. porque amoldó su proyecto literario a Góngora a través del Grupo del 27<sup>105</sup> [...] los *Motivos de son*, han sido calificados por muchos estudiosos como hijo de las letrillas de Góngora. [...] Guillén amó a Góngora [...] el Góngora al que se acercó Guillén es al [...] revisitado por los poetas de la generación del 27.”<sup>106</sup> Y fue a través de Lorca, el más gongorino del Grupo, que Guillén se acerca.

Es un lugar común en los estudios sobre [...] Guillén, encontrar constantes referencias a su innegable deuda con el Siglo de Oro español. [...] El primer período [...] que va, según criterios de Ángel Augier, de 1930 a 1937, está principalmente sostenido por la poesía de los cancioneros primitivos hispánicos, del Romancero anónimo y aún, en el siglo XV, de las canciones de amigo puestas de moda entre los donceles nobles de esta época que rechazaban toda poesía popular para afiliarse al gusto exclusivo del *Cancionero de Baena*.<sup>107</sup>

He dicho que *Motivos de son* coincidió con la presencia de García Lorca en la Habana. El andaluz fue invitado para dictar una serie de conferencias que fueron fundamentales para la intelectualidad de la isla. De hecho, el poeta granadino fue muy esperado en la isla más por su presencia poética que por las conferencias, que fueron un pretexto. Fue el primer poeta del Grupo del 27 que estuvo en Cuba.<sup>108</sup> Lorca –encendía los

---

<sup>104</sup> El espacio que va de 1931 hasta 1934, Guillén pretendía sacar una segunda edición de *Sóngoro* que fuera pública y que incluyera, además de su prólogo, otro prólogo con palabras de Regino Boti. No obstante decide preparar *West Indies, Ltd.* y lo publica en 1934. Para más detalles consultar A.L. García, *op. cit.*

<sup>105</sup> Parto de los criterios que sigue Pedro C. Cerrillo, de Julius Petersen, al referirse a estos poetas como *grupo* y no como *generación* del 27. Para más información consultar Pedro C. Cerrillo (edit.) *Antología poética del grupo del 27*, Madrid: Akal, 2002, p. 17-26.

<sup>106</sup> Nancy Morejón, “España en Nicolás Guillén” en (Coord.) Matías Barchino Pérez y Ma. Rubio Martín, *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Castilla: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 75

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>108</sup> En 1935, Rafael Alberti visitó la isla y conoció a Guillén cuando ya había publicado *West Indies, Ltd* (1934).

círculos literarios habaneros con su carismática presencia y la gracia gitana, andaluza, de su poesía.”<sup>109</sup>

Invitado por Fernando Ortiz, a través de la Institución Hispanocubana de Cultura<sup>110</sup>, García Lorca llegó el 7 de marzo de 1930 y tuvo una corta estancia hasta el 12 de junio. Proveniente de Nueva York, de una estancia de seis meses, se embarca a la isla convocado junto a otras personalidades como Langston Hughes, Hart Crane, Waldo Frank, Américo Castro, José Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Walker Evans, Porfirio Barba Jacob o Paul Morand<sup>111</sup> para dictar un ciclo de conferencias. En 1922 conoce a José María Chacón y Calvo que realizó una visita, acompañado de Alfonso Reyes, a Sevilla. El diplomático cubano había llegado a España en 1918. A partir de ese momento entablaron una amistad que se fortaleció y que permitió a Lorca interesarse más por la cultura cubana. Chacón le presentó a Lydia Cabrera —quien, al parecer, estableciera el fecundo contacto entre el poeta y Margarita Xirgu.”<sup>112</sup>

Chacón y Calvo es el puente entre Cuba y Lorca. De esta fructífera amistad el cubano insta a Fernando Ortiz para invitar al español a la isla. Ortiz realiza para ello un viaje corto a Nueva York en el treinta y lo confirma.

El tres de marzo Lorca recibe de la Institución Hispanocubana de Cultura 150 pesos para cubrir los gastos del viaje que hará por barco desde Miami. La llegada a La Habana el 7 de marzo es anticipada por la prensa cubana, que no vacila en calificarlo como «el más eminente poeta español del

---

<sup>109</sup> Á. Augier, “Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927” en *ibid.*, p. 55

<sup>110</sup> La Institución Hispanocubana fue fundada en 1927 y era dirigida por Fernando Ortiz. —La asociación promovía intercambios culturales entre España y Cuba, pero más importante era su función como canal de educación pública y entretenimiento.” Anke Birkenmaier, —La Habana, 1930: Lorca entre raza y cultura” en *Revista de Antropología Social* en <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/viewFile/RASO0808110095A/8971>, p. 96. consultado el 3 de abril, 2014.

<sup>111</sup> *Ídem.*

<sup>112</sup> Pío E. Serrano, —Lorca en la Habana” en [http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca\\_america/lorca\\_habana.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm), consultado el 3 de abril, 2014.

momento». Acuden a recibirlo al puerto, por supuesto Chacón y Calvo, [...] Juan Marinello y el profesor Félix Lizaso.<sup>113</sup>

La revista *Social* dio a conocer, por primera vez, la poesía lorquiana en octubre de 1926. “La sombra de mi alma” y “Cantos nuevos” fueron los poemas publicados. Posteriormente en 1928, Eugenio Florit publicó la nota crítica “Romancero gitano de García Lorca” en *Revista de Avance* a propósito de la aparición del *Romancero gitano* publicado en España. En este mismo año *Social* reprodujo “Romance de luna, luna” y “La casada infiel” dedicado a Lydia Cabrera y su negrita (Carmela Bajarano). Este último poema causó furor en la Habana, según apunta Pío E. Serrano. En 1929, Antonio Oliver Belmás escribió el comentario crítico “La nueva poesía española: García Lorca y Gerardo Diego” impreso en la misma revista. Había un conocimiento previo de la poesía del Grupo. Guillén ya los leía. Su interés por la poesía española tiene que ver con su acercamiento a las revistas y periódicos, que mencioné en el capítulo anterior, y con la amistad que entabla con Fernández de Castro, embajador cultural que le presenta a distintos personajes.

El *Romancero gitano* tuvo gran trascendencia en la isla porque fue la carta de presentación de García Lorca ante Cuba. “Antes, durante y después de su visita, muchos de los poemas de ese libro aparecieron en antologías. Fue muy conocido [...] *Poeta en Nueva York*, [...] dado a conocer en nuestra prensa en la primavera de 1930.”<sup>114</sup>

La obra poética lorquiana comenzó a publicarse tempranamente desde 1921 hasta su muerte en 1936. Su vasto trabajo, que abarcó ensayo, poesía, teatro y música, generó un interés en España y en América Latina.<sup>115</sup> Es preciso comentar que durante su estancia en

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Miguel Iturria Savón, “La ruta cubana de García Lorca” en *Miradas cubanas sobre García Lorca*, p.18

<sup>115</sup> En 1921, publica *Libro de poemas* y *Poema del cante jondo*. 1926 publica *Oda a Salvador Dalí*. 1928 da a conocer *Romancero gitano*. 1930, escribe *Poeta en Nueva York*, aunque se publica hasta 1940. En 1935 sale a la luz *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de igual forma *Seis poemas galegos*. En 1936 salen sus últimos poemarios *Diván del Tamarit* y *Sonetos del amor oscuro*. Su obra ensayística principia desde 1918 con

Cuba escribió una obra de teatro y preparó otras. Me detengo en ello para resaltar la importancia que tuvo la isla para el español y no sólo el español para la isla<sup>116</sup>.

Además de Luis Cardoza y Aragón, que visitaba Cuba, los hermanos Loynaz y Antonio Quevedo, así como algunos minoristas de *Avance*, Federico de Onís y Fernando de los Ríos serán algunos de intelectuales que lo cobijaron en su estancia. Fruto de la amistad con de Onís y con de los Ríos, se publicó “Son”<sup>117</sup> en la *Revista Musicalia*. El poema se acompañó de una fotografía de FGL<sup>118</sup> y de unas frases: “Tres meses han durado los desposorios paganos de García Lorca con la Habana; poeta y urbe se han comprendido bien y se aman. ¡Qué nazca ahora el romance criollo!”<sup>119</sup>

Antes de llegar a la isla, la estancia que realiza en Nueva York será esencial porque contribuyó a ampliar su perspectiva con respecto a los negros cubanos: “Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama (para diferenciarlos de los negros norteamericanos) que ponen los ojos en blanco y dicen:

---

*Impresiones y paisajes*. En lo que respecta a su obra teatral, que será fecunda y de las más importantes del siglo XX, comienza en 1921 con la aparición de *El maleficio de la mariposa*. Le siguen *Mariana pineda* (1927), *La zapatera prodigiosa* (1930), *Retablillo de Don Cristóbal* (1928), *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936) y la inconclusa *La fuerza de la sangre* (1936). Para ver los comentario detallados de la obra lorquiana ver el amplio estudio-biográfico de Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

<sup>116</sup> Escribió la obra *El público*. Empezó a trabajar en *Yerma*. También trabajó en las primeras versiones de *Así que pasen cinco años*. Para ver más información sobre *El público*, de la que dijo (Lorca) “fue su mejor obra” ver el artículo de Anke Birkenmaier pues recupera algunos apuntes de la carta que escribió a Rafael Nadal en Granada, en julio de 1930, que habla sobre el contenido homosexual en *El público*: “He escrito un drama que daría algo por leértelo en compañía de Miguel. De tema francamente homosexual. Creo que es mi mejor poema” Más adelante apunta la investigadora: “La primera puesta en escena autorizada por los descendientes de Lorca tuvo lugar en el Teatro Piccolo de Milán, el 12 de diciembre de 1986. Puestas en escena parciales habían sido adaptadas en España desde 1970 en adelante.” *Apud* en A. Birkenmaier. *op. cit.* p. 101 Por su parte, Iturria afirma que Lorca “preparó la versión definitiva de *La zapatera prodigiosa* y a cuatro manos con Cardoza y Aragón acometió la adaptación del *Génesis* para musichall.” Ver Miguel Iturria, *op. cit.* p. 30

<sup>117</sup> Lorca tachó casi todo el título “Son de negros en Cuba” para dejarlo sólo como “Sn” ver Guillermo Rodríguez Rivera, *De literatura, de música*, La Habana: UNIÓN, p. 138.

<sup>118</sup> Realizada por el fotógrafo cubano Rembrant.

<sup>119</sup> Carmen Alemany Bay, “De lo que vió y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa” en (Coord.) M. B. P. y Ma. R. M., *op.cit.* p. 103.

—Nosotros somos latinos.”<sup>120</sup> De esa estancia, en la Universidad de Columbia, escribe *Poeta en Nueva York* (1930). Algunos críticos señalan la importancia de esa visita que germinó con un poemario y aducen que Cuba le dejó, solamente, un poema que incorpora a *Poeta...* No obstante, a pesar de su corta estancia, vislumbró una isla como —un destello de hispanidad latente.” En su paso por Norteamérica encuentra la desazón por la industrialización y el racismo. Lorca se siente minúsculo y no encuentra sino apatía. En Cuba (re) encuentra una pequeña tierra tan parecida a España. Los negros cubanos son como los gitanos. En ellos encuentra el ritmo, un pedazo de hogar. En Nueva York, la gente ignora a su otra mitad, como denuncia en su poema —Nueva York. Oficina y denuncia”; en la Habana, por el contrario, encuentra el —bovino frescor de cañaveral!”<sup>121</sup>

Al llegar a Cuba, casi inmediatamente, dicta sus conferencias. Estas se realizaron en el Teatro Principal de la Comedia:

**Domingo 9 de marzo-** *Imaginación, inspiración y evasión (mecánica de la poesía)*. Esta conferencia se impartió también en Sagua la Grande, el 22 de marzo; en Santiago de Cuba, el 2 de junio y en Cienfuegos, el 5 del mismo mes.

**Miércoles 12 de marzo-** *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos: un poeta granadino del siglo XVII, Soto de Rojas*.

**Domingo 16 de marzo-** *Canciones de cuna españolas*.

**Miércoles 19 de marzo-** *Imagen poética de don Luis de Góngora*. La reitera en Cienfuegos, el 8 de abril.

**Domingo 6 de abril-** *La arquitectura del cante jondo*.<sup>122</sup>

Sus visitas fueron reseñadas por los periódicos más importantes *El Mundo*, *Diario de la Marina*, *El País*, *El Heraldo de Cuba*, *Diario Español*, *La Época*, *El Día*; también las revistas literarias como *Avance*, *Carteles*, *Social* y *Musicalia* cubrieron las presentaciones.

Su visita fue, como afirma Birkenmaier, un típico *tour* pues no prestó atención a los

---

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> FGL, “Son de Negros en Cuba” en *Poesía completa III*, ed. Miguel García-Posada, México: Random House Mondadori, 2006, p. 122

<sup>122</sup> Para información detallada sobre las ciudades cubanas que visitó Lorca véase Miguel Iturria Savón, *Op. Cit*, p. 17-32. Además anota los personajes que lo presentaron y lo acompañaron como Marinello, Francisco Ichazo, Manuel Suárez Gayol, Max Henríquez Ureña entre otros. También destaca las reseñas que hicieron periódicos y revistas locales sobre la visita del poeta.

acontecimientos políticos sino que –siguió los estatutos de la Institución Hispanocubana, que insistían en no tomar partido en asuntos políticos.”<sup>123</sup> Lorca, apunta más adelante la investigadora, resulta ser un *flâneur* en La Habana que gusta de caminar sin rumbo, sin pertenencia; observa, participa en la “típica” vida habanera, se sorprende de lo exótico que le resulta la isla pero siente empatía por la familiaridad de los elementos populares con su Andalucía. La investigadora lo cataloga como un *forastero* en el sentido de que es “un miembro de cualquier ciudad moderna.”<sup>124</sup>

Las conferencias resultaron por demás exitosas. Intelectuales de renombre acudieron a escuchar al granadino: Marinello, Mañach, Chacón y Calvo, Emilio Roig de Leuchsering, José Antonio Fernández de Castro, José Lezama Lima, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, etc. En algunas conferencias incluso el español recitó poemas y los acompañó al piano. El éxito se debía a que “se dirigían a un público que [...] estaba orgulloso de su conocimiento de la literatura española”<sup>125</sup> La presencia de los valores *hispánicos* resucitaban fuertes debates en la isla. Lo norteamericano era el enemigo. España volvía a ser la madre nostálgica. La herencia, por tanto, literaria resultaba por demás aprehendida. Anke Birkenmaier realiza anotaciones en torno al tema y afirma que “el (pan) hispanismo [...] que perdura en todos los países hispanohablantes, se había debatido en Cuba desde principios del siglo pasado. Pero [...] el debate resucitó con una publicación polémica en *Revista de Avance* [...] entre Franz Tamayo y Jorge Mañach.”<sup>126</sup> Los intereses políticos permitieron la aprehensión de ese orgullo pero hay que rescatar los intereses culturales ya que la numerosa e influyente población española, durante la primera mitad del siglo XX,

---

<sup>123</sup> Anke Birkenmaier, *Op. Cit*, p. 101.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 99

<sup>126</sup> *Ídem*

determinó el flujo de información de la esfera cultural cubana. Revistas y periódicos que eran propiedad, en su mayoría, de peninsulares publicaban referencias de la actualidad hispánica y de las corrientes vanguardistas. Se publicaban autores universales pero en su mayoría eran autores españoles. El conocimiento por tanto de la nueva literatura española fue, en palabras de Augier, ventajoso y abundante. «Las editoriales de Madrid y Barcelona hacían abundante aporte a las librerías *Minerva* y *La Moderna Poesía*, las más importantes de la Habana [...] propiedad de comerciantes peninsulares.»<sup>127</sup>

Guillén estaba consciente de estas discusiones y se verá atraído al integrar tanto lo hispánico como lo negro. Lorca tampoco se verá ajeno y al igual que Guillén aspirará a un ánimo de cohesión nacional. La visita lorquiana y el dictado de sus conferencias fueron coyunturales porque pretendían recuperar el valor del arte español; difundirlo era su principal objetivo. Me detengo en este punto ya que en sus dictados habló de temas específicos que son fundamentales para comprender sus intenciones estéticas que servirán de apoyo para recuperar las expresiones de la cultura popular.

### *2.1.1. Motivos con cante y flamenco.*

Lorca centró su atención en dos temas principales: música y poesía. Por lo que se refiere a su conferencia de música titulada «La arquitectura del cante jondo» expresó las preocupaciones por el canto y su recuperación. Dicha conferencia fue dictada con anterioridad el 19 de febrero de 1922 en España. La primera conferencia la tituló «El cante jondo. Primitivo canto andaluz» y se explayó por largos ejemplos y citas de *cantaos*, poetas y descripciones. En la segunda le dio el título de «La arquitectura...» y era un trabajo más resumido del primero. En ambas, presenta intereses por la preservación de esta

---

<sup>127</sup> Á. Augier, *Art. cit.*, p. 51.

música que expresa un espíritu, a su consideración, nacional. El poeta hizo hincapié en la música flamenca, el cante jondo y su origen gitano ya que, por entonces, dichas expresiones eran rechazadas por la alta sociedad española, las consideraban productos de la marginalidad.

Desde 1922 Lorca había mostrado interés por el *cante* y el *flamenco* pues con el apoyo de Manuel de Falla<sup>128</sup> y con la organización de Miguel Cerón y el asesoramiento de maestros del cante como Antonio Chacón y Manuel Torre<sup>129</sup> prepararon la gran fiesta del “Cante Jondo”, que celebraron el 13 y 14 de junio en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra en Granada, para rescatar el canto primitivo andaluz.<sup>130</sup> La amistad entre Manuel de Falla y Federico fue trascendental porque se retroalimentaron con respecto a sus estudios e investigaciones acerca del canto andaluz. El músico, desde su contacto con Felipe Pedrell<sup>131</sup> en 1902, tuvo gran interés en el flamenco y el cante. Este interés se lo transmitió a Lorca que mostró tempranamente un arraigo en los valores populares musicales de Andalucía y realizó compilaciones y transcripciones para el piano de canciones folclóricas. Su vocación de músico permitió a Lorca tener un acercamiento más profundo y enriquecedor en su obra.

El interés del poeta por estas expresiones concurría con una amplia excitación que

---

<sup>128</sup> Manuel Ma. de los Dolores Falla y Matheu (Cádiz, 23-noviembre-1876 – Alta Gracia, 14-noviembre-1946). Compositor español, franquista. Representante del nacionalismo musical en España. Para ver la información biográfica está el trabajo de Carol Hess, *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla*, EUA: Oxford University Press, 2005.

<sup>129</sup> Ian Gibson, *op. cit.*, pp. 185–187.

<sup>130</sup> El festival tuvo tal sensación porque fue el primero que se hizo en España y sirvió de modelo para que se organizara posteriormente, en 1956, el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

<sup>131</sup> Felipe Pedrell (Tortosa, 19 de febrero de 1841 - Barcelona, 19 de agosto de 1922) compositor y músico español. Fue creador de la musicología moderna española. Fue el primero que estudió la música folclórica española. Encontró que el flamenco representaba la música nacional de España. Impulso con ello una influencia en compositores que posteriormente que se acercaron al *nacionalismo musical español*. Entre sus principales discípulos se encuentran Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina y Manuel de Falla, entre otros. Para información de la tradición musical española y de Pedrell están los trabajos de Adolfo Salazar, *La música de España: la música en la cultura española*, Argentina: Espasa Calpe, 1972 y el de Alberto Álvarez, *El origen del neoclasicismo musical español. Manuel de Falla y su entorno*, Málaga: Entorno, 2008.



se expandió en Europa y América. Las inquietudes por encontrar expresiones culturales que enunciaran un espíritu nacional se advertía desde finales del XIX y principios del XX. En Europa, la influencia alemana fue determinante para que surgiera dicho nacionalismo. La sinfonía beethoviana y la ópera wagneriana eran los modelos musicales. Ante ello, algunos países que habían padecido los estragos geopolíticos de las potencias<sup>132</sup>, se encontraban amenazados culturalmente. Los grupos progresistas que surgieron animaron la búsqueda de una cultura que se basara en sus orígenes —rechazando las categorías espirituales y formales de la cultura hegemónica [pues tuvieron] la necesidad de insertar a estos países en el ámbito de la cultura europea [...] para superar el provincialismo y el retraso al que habían sido relegados.”<sup>133</sup> Se buscó una identidad propia que hasta entonces era relegada. Esto generó inquietudes por recuperar (las expresiones musicales populares) y renovar (nuevas formas de utilizar la tradición romántica del motivo folclórico), como expone Gianfranco Vinay.

Las distintas expresiones artísticas se identificaron por la necesidad de transmitir e inspirarse en los *Volkslieder* (canciones folclóricas)<sup>134</sup>. Se introdujeron temas folclóricos a sinfonías y óperas a través de la recuperación de música escrita. Los compositores viajaron al campo, y a pequeños pueblos, para realizar grabaciones de la música que se ejecutaba. Después se analizaba en el fonógrafo y posteriormente lo recreaban en sus composiciones. Estos aparatos tecnológicos propiciaron la preservación de la memoria musical. Compositores como —Stravinsky en Rusia, Béla Bartók en Hungría, Leoš Janáček en República Checa, Maurice Ravel en Francia y Manuel de Falla en España”<sup>135</sup>, se vieron atraídos para liberarse de la influencia alemana y encontrar sus propias formas nacionales y

---

<sup>132</sup> Principalmente la región polaca, la húngara y la checa. Cfr. Gianfranco Vinay, *Historia de la música. El siglo XX. Segunda parte*, trad. Carlos Alonso, España: Turner Libros-CONACULTA, 1999.

<sup>133</sup> *Ídem*, p. 4

<sup>134</sup> A. Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Madrid: Seix Barral, 2009, p. 100-106.

<sup>135</sup> *Íbid.* p. 106.

folclóricas.

En España Falla insistió en el rechazo a las formas “puras” de la música alemana. Por entonces, las clases altas exaltaban la ópera y la zarzuela a pesar de que la península traía consigo una larga tradición popular que se enriquecía con la tradición literaria. A pesar de ello, en las provincias, la música prosperaba con las influencias multiculturales de cada región.

En el siglo XX el nacionalismo español se verá impregnado por la recuperación de dos expresiones fundamentales en la música: el cante jondo y el flamenco. En las conferencias, Lorca lo tiene muy presentes las diferencias y los orígenes de éstos, siendo el último consecuencia de la primera. Además su riqueza multicultural tiene que ver con su influencia gitana, musulmana y judía no obstante se negaba su influencia frente a un exaltado nacionalismo español, esto se debía a que dichos grupos marginados, como los gitanos, eran un pueblo nómada proveniente de la India que se dispersó en la península ibérica.<sup>136</sup> Esta negación se debía en gran parte a un sentimiento de hostilidad frente al complejo pasado histórico hispánico, no hay que olvidar los debates en torno al tema de las “dos Españas” (ortodoxa y heterodoxa) desde la crítica literaria nacionalista. Habrá intelectuales, como Lorca, que recuperarán y reafirmarán la innegable influencia gitana. Para el granadino, las expresiones de dolor que se denotan en estos géneros provienen de los gitanos, un pueblo sometido y relegado. Además advierte el peligro que representa el rechazo de la música “alta” hacia los géneros populares: “El tesoro artístico de toda una

---

<sup>136</sup> Para más información sobre los gitanos ver la bibliografía de Rosalía Pérez González y el trabajo de José Antonio Plantón, *Los gitanos: su cultura y su lengua*. Málaga: Unidad de recursos europeos. Diputación Provincial de Málaga, 2003. y el de Rafael Lafuente, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura, 2005.

raza va camino al olvido! [esto se debe a] la avalancha grosera y estúpida de los couplés”<sup>137</sup>

Lorca hace énfasis en las diferencias entre el cante jondo y el flamenco, ya que suelen confundirse debido a su mismo origen. Del cante jondo, afirma que:

es un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiriya gitana, de las que derivan otras canciones [...] conservadas por el pueblo, como los polos, martinets, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc, no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto su arquitectura como por su ritmo difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas.<sup>138</sup>

El flamenco se considera que:

nace en Andalucía como asimilación de muchas tradiciones musicales y aglutinación de muchas identidades de resistencia, fruto de los reductos en que se refugiaban gitanos, musulmanes, judíos y pobres en general [...]ha sido la voz [...] de otros grupos marginados que se sienten unidos por pertenecer a la periferia, convirtiéndose así en cauce de otras memorias.<sup>139</sup>

Más adelante, el granadino comenta que las diferencias esenciales entre uno y otro es que:

el origen del primero (cante) hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo (flamenco), consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.<sup>140</sup>

¿Pero cuáles son los elementos puntuales que hacen del cante jondo un sistema musical –que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”? Para Lorca, basado en los estudios de Manuel de Falla, el nombre de *cante jondo* se le da a grupo de canciones andaluzas cuyo tipo es la siguiriya gitana. La siguiriya es un canto primitivo que –comienza con un grito terrible [...] es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación

---

<sup>137</sup> F. García Lorca, *Ibid.* El *couplé* que critica Lorca es una canción típica de España, de tema picaresco que se canta en revistas, variedades y otros espectáculos musicales. También critica a la zarzuela, incluso a la ópera ya que desestiman a los géneros populares que tan importantes son para comprender la construcción nacional y vanguardista.

<sup>138</sup> Federico García Lorca, “El cante jondo. Primitivo canto andaluz” en *Obras completas. Tomo I (Prosa-conferencias)*, Madrid: Aguilar, 1973, p. 196-197.

<sup>139</sup> Rosalía Pérez González, “Poesía clásica viva en el flamenco: el *Romance del amargo* de García Lorca y Camarón” en *Revista de lenguas modernas*, no. 19, 2013, p. 592 en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/14037/13343> consultado el 03 de abril, 2014.

<sup>140</sup> F. García Lorca, *op. cit.*, p. 190.

del amor bajo otras lunas y otros vientos.”<sup>141</sup> Es un canto misterioso, viejo, una ondulación bucal que se expresa en semitonos. Afirma, siguiendo a Manuel de Falla, que la siguiriya y sus variantes no son cantos transplantados de Oriente a Occidente sino que tienen coincidencias de orígenes que obedecen a una acumulación de hechos históricos y seculares, esa es la razón que lo hace tan peculiar pues al compartir elementos con los pueblos lejanos tiene un carácter íntimo, nacional y propio. Es un canto “puramente” andaluz. Otra de las características importantes del cante son los poemas. La metáfora del poema o plantea un problema emocional o lo resuelve con la muerte porque “somos un pueblo triste, un pueblo estático”<sup>142</sup> afirma el poeta. El patetismo es la característica más marcada del cante porque tiene la facultad evocativa plástica pero siempre en la noche, “una noche ancha y profundamente estrellada”<sup>143</sup>. Asimismo, tiene la evocación del viento, la pena y el llanto. Siempre está impreso el aire popular. A través de la figura del *cantaor*, el pueblo deja escapar su dolor, es un médium. La guitarra, instrumento *per se* del cante, se limita a marcar el ritmo y a seguir al *cantaor*, dice Lorca que está supeditada a la voz; además es el instrumento que lo occidentalizó.

En lo que respecta al flamenco, Lorca aduce que es un género que tiene un ritmo seguro y nació cuando ya se había inventado la notación musical. Además, es consecuencia del cante. El granadino valora al flamenco pero le parece que el cante es más antiguo por tanto es el que mejor expresa el origen nacional.

En el flamenco persiste cierto desdén, cabe mencionar, tanto por académicos y “cultos” por pertenecer a una tradición popular. Hay otros que lo consideran un vehículo transmisor de la poesía clásica española. Por ejemplo, en la actualidad, el flamenco

---

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 195

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 206

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 207

recupera el “*Cántico Espiritual*, la poesía culterana de Góngora [...] se ha cantado a Lope de Vega [...] Fray Luis de León, a Bécquer, Antonio Machado o a Juan Ramón Jiménez”

<sup>144</sup> Pero a inicios del siglo XX, el flamenco era otra cosa.

Aunque algunos miembros de la Generación del 27 permanecieron ajenos al flamenco, y alguien [...] como Luis Cernuda se mostró hostil con los acercamientos “folcloristas” de Antonio Machado o del *Romancero gitano* de García Lorca, muchos estuvieron muy ligados [...] como Fernando Villalón, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Alberti y Lorca.<sup>145</sup>

En su conferencia de las “Canciones de cuna españolas” Lorca anima a sus oyentes a conocer un espacio a través no sólo de sus paisajes arquitectónicos sino a través de los elementos vivos y perdurables, de las canciones y los dulces. “La melodía [...] define más los caracteres geográficos y la línea histórica de una región”<sup>146</sup> Emprendió una recuperación de las canciones de las mujeres del pueblo mientras dormían a sus hijos. Lorca descubre que las canciones no tienen el objeto de solamente dormir al niño sino de llegar a su sensibilidad. “Descubrí que [...] las mujeres de mi país usan las melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños”<sup>147</sup> La invención de la canción de cuna lo hicieron las mujeres pobres que consideran a sus hijos una carga, con ello rompe el imaginario que se tiene sobre este tipo de canción pues dice que “Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadilla, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida.”<sup>148</sup> Lorca habla de la forma poética de algunos cantos y finaliza diciendo que cada región tiene sus propios cantos y se intercambian enriqueciéndose entre sí pero guardando siempre sus particularidades.

---

<sup>144</sup> Rosalía Pérez González, *op. cit.* p. 593.

<sup>145</sup> *Ibidem*

<sup>146</sup> FGL, “Canciones de cuna españolas” en *op. cit.*, p. 283.

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 284

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 286

### 2.1.2. Motivos gongorinos.

En lo que respecta a Góngora es muy importante porque será el *leit motiv* por el que surge el *Grupo del 27*. Se recupera así a un poeta marginado que retorna en el tercer centenario de su muerte en 1927. Aprehenden a Góngora y las formas clásicas de la poesía pero proponen una renovación, como lo hizo Góngora en su tiempo cuando las formas italianas acaparaban la poesía española:

La revolución italianista” que encabezaron en el siglo XVI Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, puso a un lado todas las estructuras estróficas de la poesía medieval española. Los sonetos, las liras, las silvas, desplazaron y casi desterraron las coplas y los romances. Pero unas décadas después, Lope de Vega y Luis de Góngora están recuperando el romance para escribir piezas que no se habían escrito sin la ruptura renacentista<sup>149</sup>

A esta actitud de ruptura y renovación, Rodríguez Rivera basado en su lectura del hispanista suizo Gustav Siebenmann, lo denominan *neopopular* ya que Lope y Góngora recuperan legítimamente la tradición popular de la poesía española y la fusionan con una renovación renacentista que comenzaba a expandirse en Europa. *Neopopularismo* es una actitud recurrente en la historia de la poesía en donde se cumple el cometido de recuperar valores populares de una determinada tradición cultural, integrando éstos a un proceso de renovación o ruptura que se haya producido en esa tradición.”<sup>150</sup> Cabe decir que en el grupo del 27 también consideran a Lorca y Alberti *neopopulares* en el sentido de que retornaron a las formas del romance y la lírica tradicional, recuperaron el folklor hispánico. “Lorca renovó, retocó, pulió el viejo romance de Góngora y del Romancero; le impuso un sello único”, enuncia Miguel Hernández. “Si en Federico la palabra consabida y reiterada de los

---

<sup>149</sup> Guillermo Rodríguez Rivera, *op. cit.*, p. 130

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 129.

cancioneros primitivos españoles alcanzó en él su vuelo más alto, no es menos cierto que el romance alcanzó en su voz sus más brillantes fulgores.”<sup>151</sup>

Las conferencias que dictó Lorca sobre el poeta de las *Soledades*, tiene que ver justo con un interés que deviene del Grupo del 27 y con la formación literaria de la época que buscaban el equilibrio de la tradición culta con lo popular, lo clásico y la vanguardia, lo universal con lo nacional. Lorca inicia su conferencia argumentando que la obra de Góngora sigue palpitante a través de la imagen poética. Para el granadino, la imagen poética es ~~una~~ “una traslación de sentido”<sup>152</sup> que persiste en el pueblo, es decir, el pueblo tiene una riqueza lingüística inigualable de imágenes. Esto responde a un lenguaje gongorino porque para Góngora es el pueblo el que posee un lenguaje plagado de imágenes.

Lorca recupera una parte de la Historia de la lírica española para situar a Góngora. Afirma que la Historia se dividió en dos grupos: los poetas populares (nacionales) y los cultos o cortesanos. Los primeros ~~balbucean~~ “balbucean canciones [...] del sentimiento medieval galaico o castellano, el grupo [...] contrario [...] atiende a la francesa y provenzal”<sup>153</sup>. Y cita a Garcilaso, a Boscán, a Lope, a Cristóbal de Castillejo, y al marqués de Santillana. No obstante, el granadino considera ineficaz dicha lucha pues comparten una característica en común: el profundo sentimiento nacional. Para él, la influencia extranjera no pesa sobre estas expresiones poéticas, considera así que la clasificación depende del enfoque histórico y nada más. Tan nacional es Lope o Castillejo como Góngora. Sin embargo, este último es el que ~~lleva~~ “lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español: el barroco”<sup>154</sup> Lorca realiza un viaje para comprender al cancionero, el romance y las formas petrarquistas. De

---

<sup>151</sup> Ángel Cosmos, “Miguel Hernández: don, amor, voluntad y lucha” en *Poesía moderna*, no. 95, en [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=219&Itemid=1&limitstart=1](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=219&Itemid=1&limitstart=1) consultado el 13 de febrero, 2015.

<sup>152</sup> FGL, “La imagen poética de Don Luis de Góngora” en *op.cit.*, p. 224.

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> *Ibid.* p. 226.

estas últimas, por ejemplo, Guillén recupera esas formas métricas y las evoca en sus elegías (1951) donde cohesiona no solamente sus lecturas petrarquistas sino toda la tradición hispánica de los siglos de Oro. A través de la tradición, el cubano concilia las formas sin dejar de lado el trasfondo social. La batalla de Lorca por la revalorización de Góngora llega a Nicolás Guillén que se siente atraído por esa nueva búsqueda expresiva que lo llevará a la experimentación de las letrillas del cordobés a través del Góngora burlesco, el que busca, ya lo he mencionado, un nuevo modo de nombrar la realidad. Este interés del cubano coincide también con la necesidad americana que emprenden figuras como Rubén Darío y Reyes (un interés que es anterior al del Grupo del 27) para revalorar a Góngora.

En lo que respecta a la relación poética entre Góngora y Guillén, el primero realizó villancicos donde transcribe la fonética de los negros tal cual. Por ejemplo, en los villancicos<sup>155</sup> que Góngora escribió hacia 1609 y 1615 para la celebraciones de Corpus Christi y Navidad: *¡Oh, qué vimo Mangalena!* y *En la fiesta del Santísimo Sacramento*. En éstos, no hace de sus letrillas sacras un canto elevado sino una contestación de cómo él y sus personajes aprehenden lo divino. Lo divino con humor, despreocupado pero sí al tanto de las consideraciones sacras aunque siempre desde la distancia religiosa. Recrea personajes populares: son portugueses, moros, gitanos y negros es decir, personajes marginales socialmente pero que encuentran un espacio en la literatura. En los villancicos que mencioné, Góngora transcribe un *español africanizado*, conocido como *bozal*.

---

<sup>155</sup> El villancico es una composición poética acompañada musicalmente, de asunto religioso y breve. El nombre como tal aparece hacia el siglo XV en la obra del marqués de Santillana. Robert Jammes apunta sobre la composición de esta: tres partes la componen: mudanza (rimas autónomas), enlace (rima de enlace con el último verso de la mudanza) y vuelta (rima de enlace con el estribillo) [...] La cabeza y el estribillo pueden variar en cuanto a la extensión y versificación. El elemento característico es la estrofa, o copla. Muchas letrillas de Góngora corresponden exactamente a este esquema de villancico tradicional.” ver Robert Jammes, “Introducción” en Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, 2001, p. 12.



En el poema XXXIX *En la fiesta del Santísimo Sacramento* publicado hacia 1609, invoca una letrilla popular y pintoresca a través del diálogo de dos esclavas negras.

Recuerda la fiesta de Corpus con el lenguaje de las esclavas:

**Juana** *¿Qué tené? ¿Pringa señora?*  
**Clara** *Samo negra pecandora,  
e branca la Sacramenta.*

Lo racial se encuentra implícito en el diálogo pues por su color se asumen pecadoras y lo blanco representa a lo sacro, lo puro. Góngora hace una alteración que demuestra que el lenguaje de las negras es “gracioso” pues hablan a la inversa de como lo hacen las blancas. En vez de lavarse la cara se ennegrecen con alcohol el rostro y se lavan el blanco de los ojos. En los siguientes versos las esclavas se asumen hermosas y pueden asistir a la procesión porque son estimadas. Asimismo los versos al final de los estribillos:

*Zambambú, morenica de Congo,  
Zambambú.  
Zambambú, qué galana me pongo,  
Zambambú.*

En los estribillos se transmite el ritmo del baile y canto africano, hay una presencia musical.

En el poema LIV *A lo mismo-¡Oh, qué vimo, Mangalena!*, publicado en 1615, que forma parte de un conjunto de villancicos que escribió Góngora en colaboración con Juan Risco<sup>156</sup> para las fiestas navideñas de 1615-1616, también hay musicalidad cuando el estribillo repite:

**B-** *Elamú, calambú, cambú,  
elamú.*

---

<sup>156</sup>Juan del Risco cabe mencionar fue maestro de capilla de la catedral de Córdoba, entre 1612 y 1617. Autor de algunos de los villancicos que Luis de Góngora y Argote escribió para las festividades navideñas y del Corpus. Para más información véase Mariano Lambea, *Música para Góngora*, p. 3 en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/35720/1/M%C3%BAsica%20para%20G%C3%B3ngora.pdf> revisado el 19-Nov-2011.

El diálogo entre una negra y un negro, cuentan la historia del nacimiento de Jesús en el portal de Belén. El color también denota, al igual que el poema anterior, belleza, la mujer se encuentra sorprendida cuando María la “rosa de Jericongo”<sup>157</sup> la invita a pasar al pesebre y se admira de la belleza de la negra.

A- Soméme, e véndome a rosa  
de Jericongo, María,  
--Entra, dijo, prima mía,  
que negra sé, ma hermosa.

Pero una mula *maliciosa* tira a la negra y ella lo justifica por envidia. También se puede apreciar el tono de la risa no solo cuándo la negra cuenta la anécdota sino que con *tantagroria e tanta pena* al final la negra es tirada por el animal y repite el estribillo *-¡Oh, qué vimo, Mangalena!*. Góngora conjunta la lengua popular de los negros esclavos con una preocupación estilística. Los villancicos son fáciles de aprehender y memorizar debido al lenguaje (además es uno de sus propósitos, ser memorizados para ser transmitidos) y las reiteraciones. No es un diálogo erudito, cifrado o culto, sino más bien es un lenguaje transmisible, jocoso, y lo hace a través de contar no la experiencia desde la divinidad sino desde lo terrenal. Conquista lo popular y estiliza el lenguaje. Alfonso Reyes apunta que la vida misma del poeta de *Polifemo y Galatea* estuvo siempre ligado a las prácticas populares a pesar de tener ciertos compromisos seculares y con la aristocracia. Tenía ese gusto de estar con la gente del pueblo, de no sentirse apartado de la masa humilde. Reyes apunta que en su poesía había comadreos en casas de vecindad y ramplonería consciente, rasgos que molestaban a Ortega y Gasset.<sup>158</sup>

Reyes afirma que lo popular es lo no deseado y feo; el despojo, la queja, la crítica; es la intención de hacer notar los problemas cotidianos originados por la ignorancia a los

---

<sup>157</sup> *Jericongo* deriva de Jericó y Congo, un juego de palabras muy gongorinas.

<sup>158</sup> Alfonso Reyes, “Cuestiones gongorinas” en *Obras completas*, Tomo VII, México: FCE, 1958, p. 200

subalternos. Se trata de alterar al culto, al letrado, al burgués, a la aristocracia; de causar conflicto en la tradición. El cordobés y el cubano, a través de la creación poética, se plantearon el problema del lenguaje y su expresión. Ya lo advierte Reyes —quien no se penetra de esta inspiración de popularismo, no entenderá nunca la historia de la literatura española.”<sup>159</sup> No me resulta descabellado considerarlo parte de las influencias de Guillén.

Cabe mencionar que el juego lingüístico no fue exclusivamente del cordobés, también se encuentran en Sor Juana Inés de la Cruz o en Lope de Vega, incluso en Cervantes, sin embargo, Góngora demuestra un interés por estos grupos con los que convivía y por lo cual era criticado. Si bien, como había citado anteriormente, Nancy Morejón afirmó que al Góngora al que había revisitado Guillén fue al del 27, el lorquiano, no hay duda que ya había un conocimiento previo, un interés por la tradición literaria hispánica.

Ángel Augier y Nancy Morejón, apoyan la idea de que en el primer período de Guillén, que fechan de 1930 a 1937, su poesía está sostenida por cancioneros hispánicos y romanceros. Se sostiene porque eleva lo popular a lo culto (como lo hizo en su tiempo Góngora). Guillén, afirma Morejón, *amulató*, cubanizó y amoldó la métrica hispánica a través del hallazgo del son.

## 2.2. Los Motivos “negros” de Langston Hughes.

El 9 de marzo de 1930, Nicolás Guillén publica, en el *Diario de la Marina*, “Conversación con Langston Hughes”. La entrevista narra la llegada y la presentación de Hughes con Guillén, su trayectoria literaria y su preocupación por el tema racial. Hughes coincide en la isla con Lorca y otros intelectuales, invitados por la Institución

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

Hispanocubana de Cultura. No obstante, los lazos que se generaron entre Nicolás Guillén y Hughes, a partir de esta visita, fueron muy distintos a los que generó con Lorca y Guillén. Hughes entabló una amistad literaria que llegó a trascender, años después, las fronteras del idioma, hasta su muerte, en 1967. Hughes, llegó a ser embajador cultural no sólo del cubano sino de varios autores latinoamericanos. Vera Kutzinski en su acertado trabajo “Cuba Libre: Langston Hughes y Nicolás Guillén”<sup>160</sup> comenta las dificultades que hay para estudiar a estos poetas pues se suelen exagerar los elementos literarios en su amistad a pesar de que tuvieron una relación intermitente y cordial. No pretendo sobre exaltar dicha relación, sino considerarla un vínculo de proyectos estéticos.

Las conferencias o charlas que dictó Hughes en Cuba, comparadas con las de Lorca, no se encuentran publicadas, sin embargo, sus obras poéticas *The weary Blues* (1926) y *Fine Clothes to the Jew* (1927) ya eran conocidas y elogiadas en la isla.

En *Conversación con Langston Hughes*, Guillén comenta que conoció a Hughes gracias a José Antonio Fernández de Castro que anunció su visita. A su encuentro apareció “un jovencito de veintisiete años, menudo y delgado [...] justamente un *mulatico* cubano”<sup>161</sup> Guillén resalta la importancia de aquel poeta porque lo considera “uno de los espíritus más sinceramente interesados en [...] la raza negra, [...] un poeta personalísimo, sin más preocupación que la de observar a su gente para traducirla, darla a conocer y hacerla amar.”<sup>162</sup> En Hughes reconoce que:

antes que ningún otro poeta en su idioma, ha conseguido incorporar a la literatura norteamericana las manifestaciones más puras de la música popular en los Estados Unidos, tan influida por los negros.

---

<sup>160</sup> Vera Kutzinski, “Cuba Libre: Langston Hughes y Nicolás Guillén” en A. Birkenmaier y Roberto González Echeverría (coord.) *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, España: Colibrí, 2002, pp. 129-146.

<sup>161</sup> N. Guillén, “Conversación con Langston Hughes” en *Prosa...*, p. 16.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

Sus *jazz poems*, sus *blues poems* y sus *spirituals* son característicos. [...] el artista tiene la preocupación de lo negro, de todo lo relacionado con los negros.<sup>163</sup>

En el resto de la entrevista, presentada más como charla casual, Guillén le pregunta sobre su vida, sus empleos, sus viajes, su visita a África. Hughes habla sobre la importancia de ser poeta, encuentra en la poesía una “forma de reaccionar frente a la miseria de las clases humildes y frente a la terrible situación en que viven los negros en mi país.”<sup>164</sup> En África, él fortalece su amor por los negros, encuentra, me parece, la negritud.<sup>165</sup> El cubano se siente atraído por el espíritu de Hughes, porque comprende a lo que se refiere el afroamericano al autoafirmarse como “el poeta de los negros. El poeta negro.” Y Guillén cita uno de los versos de Langston “Yo, soy negro; negro, como la noche; negro como las profundidades de mi África.”<sup>166</sup> También comenta a grandes rasgos sus obras poéticas: *The weary blues* (1936) que acoge sus poemas de jazz, de mar y de amor; y *Fine Clothes to the Jew* (1927) que acoge sus *spirituals* y blues, poemas raciales y de trabajo.

Es importante mencionar que Hughes, en aquel momento, no era un poeta consolidado en Norteamérica, sin embargo junto a Duke Ellington, Nella Larsen, Countee Cullen, Bessie Smith, Louis Armstrong, Zora Neale Huston, Wallace Thurman, entre otras

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>164</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>165</sup> El término *negritud* acontece como referencia al movimiento negro intelectual que se inauguró con Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y León Gontran Damas. Suelen hacerse distinciones entre *negritud* y *negrismo*. El primero, hace referencia a un movimiento literario que se agrupa con los escritores negros provenientes de las Antillas no hispánicas y que tiene que ver con las aspiraciones de una revolución cultural. El *negrismo* hace referencia al movimiento literario que se inicia en las Antillas hispánicas, principalmente Cuba; se agrupan escritores no solamente negros sino también blancos que buscan reivindicar al negro desde la folklorización de sus expresiones artísticas. Para este trabajo coincido con Sergio Ugalde al considerar la *negritud* “como un movimiento intelectual de rehabilitación, autoafirmación y reivindicación de las culturas negroafroamericanas y negroamericanas”. Para ver más información sobre la discusión de los términos ver Adriana Tous, *La poesía de Nicolás Guillén*, Madrid: Cultura Hispánica, 1971. pp. 23-45; Sergio Ugalde Quintana, *La poética del Cimarrón*, México: Tierra Adentro, 2007, p. 65; S. A., *The Legacy of negrismo/Negritude: Inter-american dialogues*, en línea <http://www.unc.edu/depts/europe/francophone/negritude/eng/feracho.pdf> consultado el 05 de marzo, 2014. Sobre *negritud* ver el trabajo de Mirta Fernández Martínez, *Cantos de negritud*, La Habana: Arte y Literatura, 2011.

<sup>166</sup> N.G., “Conversación...” en *op. cit.*, p. 17.

personalidades, conforman el *Harlem Renaissance*<sup>167</sup>. La obra Hughesiana se desarrolla en un medio hostil. En 1920, la situación norteamericana no distaba mucho de la cubana, los “good times” combinaban prosperidad y vitalidad económica-industrial-tecnológica, experimentaban un furor de lo nuevo, “todo era nuevo: la nueva poesía, la nueva crítica, el nuevo arte, el nuevo nacionalismo”<sup>168</sup> aunado a la intolerancia, racismo y pobreza. Las poblaciones negras del sur se vieron forzadas a migrar a las urbes industriales “acosados por las leyes de Jim Crow<sup>169</sup>, los linchamientos, la miseria económica y cultural”<sup>170</sup> Vivían sometidos a un sistema *apartheid*.<sup>171</sup>

Frente a tales situaciones Marcus Garvey, a través del semanario *Negro world*, pretendía organizar a todos los negros del mundo a favor de un “África para los africanos.” Se comienza a experimentar un espíritu *panafricano*.<sup>172</sup> Se desarrolló una preocupación

---

<sup>167</sup> Harlem era considerado uno de los centros de reunión, intelectual y artístico, más importante de Nueva York; albergaba un gran número de población afrodescendiente. Sus cabarets y centros nocturnos se convirtieron en lugares donde la población “podía reivindicar todo aquello que en el día se les negaba” para más detalles ver Carlos A. y Francisco J Rabassó. “Cap. 7. Langston Hughes: punto de partida de su poesía Bluesy” en *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. España: Libertarias, 1998, p. 312

<sup>168</sup> Samuel Eliot Morison, et. al, *Breve Historia de los Estados Unidos de América*, México: FCE, 1980, p. 688

<sup>169</sup> Hay que rescatar que las leyes de Jim Crow eran aquellas - estatales y locales - segregacionistas en lugares públicos como escuelas, transporte público, baños, restaurantes, donde se restringían los derechos civiles de los *no blancos*. Se crearon ante ello baños, cines y vagones del metro para negros y blancos así como la separación de la educación. Su consigna *Separados pero iguales* contribuyó al fortalecimiento de la discriminación racial en Norteamérica, que se anula en 1964-65. Para más información véase Nancy Fraser, Axel Honneth. *¿Redistribución o reconocimiento?*, Madrid: MORATA, 2006. p. 204

<sup>170</sup> Juan José Alonso, *Los Estados Unidos de América: historia y cultura*, Salamanca: Colegio de España, 1996, p. 273

<sup>171</sup> “Cuatro millones de (negros) libertos permanecieron ligados a la cultura del algodón [...] lejos de encontrar el paraíso [...] descubrieron que habían salido de las plantaciones sureñas para tomar los trabajos más agotadores y peor pagados en los mataderos y establos de Chicago, las fábricas de acero de Pittsburgh, la industria automotriz de Detroit y los embarcaderos de Filadelfia [...] el negro no podía incorporarse a los sindicatos. [...] La barrera de color existía tanto en la industria como en los sindicatos. [Asimismo se establecieron] en el *ghetto* saturado de gente, donde estaba rodeado por todos lados por blancos con prejuicios” en Raya Dunayevskaya, “Parte 4. Nacionalismo e internacionalismo. 1” en *Contradicciones históricas en la civilización de Estados Unidos*, México: Prometeo liberado. Juan Pablos Editor, 2014, pp. 93-94

<sup>172</sup> El nacionalismo “étnico- se impulsó en Estados Unidos tras la Guerra Civil de 1860-1864, alojándose, en el siglo XX, entre los radicales afroamericanos “la mayoría marxistas- como Du Bois o los artistas del *Renacimiento de Harlem*. Hay que precisar, no obstante, diferencias del panafricanismo que desarrolló Dubois y Garvey. Ver en *Ibíd.*, pp. 93-105

*nacionalista negra* en paralelo con el nacionalismo blanco, y se verá expresado y sintetizado con el *Harlem Renaissance*. La poesía de este período expresa el rechazo a un pasado folklórico y pretende expresar un lenguaje *negro*. El estrés de la vida neoyorkina se revela en la poesía del *negro*. La preocupación por lo *negro* comienza en 1925 con el manifiesto cultural *The New negro*<sup>173</sup> de Alain LeRoy Locke.

Locke pretendía difundir a nivel nacional, por medio de las artes y la cultura, asuntos sociales vinculados con la experiencia afroamericana [y acerca del barrio neoyorkino afirmaba que] En Harlem, el nuevo espíritu negro [...] es expresado en un arranque [...] de creatividad artística.”<sup>174</sup>

El concepto *new negro* pretendía tomar la referencia despectiva que hacían los blancos pero con una nueva significación del sentimiento negroamericano. No era *The black men* sino *The negro*. Recurrir al concepto significaba revalorizar el lenguaje poético de un grupo marginado. Hughes utiliza el concepto para otorgarle una nueva carga poética en oposición al lenguaje blanco pero también —en oposición al esclavo de las plantaciones, ciudadano de segunda categoría cuya premisa de no resistencia y sumisión caracterizaba su existencia.”<sup>175</sup> Heriberto Yépez considera a Hughes uno de los exponentes de la contracultura estadounidense porque develaba la otra cara de Norteamérica, —una cara de Estados Unidos y Occidente de la que Pound o Eliot no podían hacer de ninguna manera.

---

<sup>173</sup> En esta publicación Miguel Covarrubias colabora con los pintores Winold Reiss y Aaron Douglas para la ilustración y diseño, como afirma Juan Carlos Hernández Cuevas en su ponencia —El influjo artístico hispánico en el Harlem Renaissance”. Covarrubias, por entonces, se convierte en uno de los caricaturistas más importantes en Nueva York. Desde sus tempranas visitas, en 1923, a Harlem, el pintor comienza a colaborar en revistas y periódicos como *Vanity Fair*, *New York Times*, *The New Yorker*, etc. Su atracción hacia la ilustración de la vida popular de Harlem, y los afroamericanos, conllevó a Covarrubias a ser el ilustrador de publicaciones como *A treasury of the blues: an anthology* (1926) de W.C. Handy, *Born to be* (1929) de Taylor Gordon, *Mules an Men* (1935) de Zora Neale Hurston. Diseña la cubierta del poemario *The weary Blues* de Langston Hughes en 1926. Sus dibujos y pinturas capturan la música, el baile, el humor pero también la condición social de los negros. Para más información ver Elena Poniatowska, *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*, México: Era, 2004.

<sup>174</sup> Palabras de Richard J. Powell *apud* en la ponencia de Juan C. Hernández, *Ibidem*.

<sup>175</sup> C. A. Rabassó y F. J. *op. cit.* p. 310

Éstos representaban el sujeto poético tradicional, aquel que había llevado la poesía occidental a su crisis.”<sup>176</sup> Recuperar las raíces, experimentar con la oralidad teniendo en cuenta la dicción y la fonética de los afroamericanos, construir el verso a partir del ritmo musical del jazz y el blues son algunas de las características del nuevo espíritu.

La aparición del negro como sujeto literario va a ser muy distinto en Norteamérica. No es sino hasta finales del XIX que renace un interés literario por el negro a través de Vachel Lindsay, que es una de las voces que influyeron a Hughes. Incluso Lindsay afirmaba que él descubrió a Hughes —[...]who, while working as a busboy at a Washington, D.C., restaurant where Lindsay ate, gave Lindsay copies of his poems.”<sup>177</sup> Otros poetas que influyeron a Langston Hughes fueron Paul Lawrence Dunbar, Carl Sandburg y Walt Whitman<sup>178</sup>. Este último fue muy importante para el afroamericano porque los dos inventaron un nuevo tipo de verso, —su escritura es tan epopéyica y oceánica como la de Whitman, sólo que sus microcosmos predilectos son Harlem y el sur de Estados

---

<sup>176</sup> Heriberto Yépez, “Introducción. De Pound a los New Critics” en *Luna Creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: CONACULTA-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste. 2002, p. 22

<sup>177</sup> Vachel Lindsay —se atribuye el descubrimiento de Langston Hughes, que mientras trabajaba como ayudante de camarero en un restaurante en Washington, donde comía Lindsay, le dio copias de sus poemas.” (La traducción es mía). John Ward Chapman, “Vachel Lindsay is ‘Lying Low’” en *Journal College Literature*, no. 12, 1985, p. 233-45.

<sup>178</sup> Cabe precisar que Hughes escribe el poema “I too, sing America” como una contrarrespuesta al poema de Whitman “I hear America sing”. Whitman habla del “sueño Americano” sin considerar los problemas que padeció la migración: las barreras del idioma y el racismo, lo que provocó la marginación de estos sectores y el aislamiento con respecto a la cultura blanca-norteamericana. Hughes por eso canta “Yo, también, soy América”. “[...] When Whitman wrote “I Hear America Singing,” he was writing about the unification of many types of people as Americans, but the problem with this poem was that most immigrants didn't associate with other people and kept to themselves [...] Also, not all groups of people were included in this poem because slavery had yet to be abolished in 1855”

—Cuando Whitman escribió “I Hear America Singing”, quería escribir sobre la unificación de los americanos, pero el problema con su poema era que la mayoría de inmigrantes no se asocian con otras personas salvo con ellos mismos [...] Además, no todas las personas fueron incluidas en el poema porque aún no había sido abolida la esclavitud en 1855.” (La traducción es mía) en Kristin, “I too, Sing America” as a response to “I Hear America Singing:” Comparative Literature for Black History Month” en <http://krismarie29.hubpages.com/hub/I-too-Sing-America-as-a-response-to-I-Hear-America-Singing-Comparative-Literature-for-Black-History-Month>, consultado el 10 de noviembre, 2013.





**FUENTE:**

<http://www.reed.edu/english/courses/eng211/authorpages/langstonhughes.htm>  
consultado en 2012.

Unidos.”<sup>179</sup> Su poesía aporta una serie de características importantes: la voz y el grito, el ritmo (jazz y blues) y el habla lírica. La utilización de un amplio sistema de técnicas como la repetición y la transcripción de la fonética del idioma son algunos de los elementos que conjugan la particularidad de su poesía que insistirá en la igualdad racial y en la legitimidad de los valores culturales de los negros.

*The weary Blues* (1926)<sup>180</sup>, fue publicado en la Revista *Opportunity: A journal of negro*

*life*<sup>181</sup>. En 1927 aparece *Fine Clothes to the Jew*.<sup>182</sup> Este poemario recibió muchas críticas y no fue un éxito en ventas, sin embargo, con el primer poemario, Hughes afianza su reputación. Ambos poemarios (publicados por Alfred A. Knopf) perfilan el nacimiento de una nueva actitud poética para generar una conciencia de los valores negroamericanos.

A pesar de las diferencias del impacto cultural que tuvieron los negros sobre las regiones en América, existe un común denominador pues —el aspecto cultural que más

<sup>179</sup> H. Yépez. —Adán era negro. Langston Hughes y la poesía afroestadounidense” en *op.cit*, p. 30

<sup>180</sup> Hay que mencionar que Charles Mingus y Leonard Feather, en 1958, musicalizaron los poemas del afroamericano. Lanzado por la productora MGM el disco fue titulado —The weary blues”. Hughes fue la voz, por supuesto, y Feather, Mingus y los otros músicos realizaron los respectivos arreglos donde incluyeron blues y jazz.

<sup>181</sup> La revista *Opportunity. A journal of negro life* fue una revista académica publicada por la National Urban League (se publicó de 1923 a 1949. Hasta 1942 circuló mensualmente después fue trimestral) que sirvió como foro de discusión para los temas afro. Asimismo tuvo un papel preponderante en el fomento de los trabajos del Renacimiento de Harlem. Para más información ver <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/430250/Opportunity> consultado el 20 de abril, 2013.

<sup>182</sup> El título *Fine Clothes to the Jew* viene del poema que se encuentra en la primera parte del libro, titulado —Hard Luck”.

influyó sobre esas sociedades fue la música y con ella la danza y la poesía.”<sup>183</sup> La música se explota como motivo y como recurso literario. Mónica Mansour afirma que “la música [...] era exclusivamente negra; los blancos no podían crearla y ni siquiera interpretarla porque no tienen por dentro la sensibilidad, el ritmo y las experiencias de los negros”<sup>184</sup>, sin embargo, no considera el riesgo de enfrentarse al prejuicio impuesto a los negros, y es que por su color y origen poseen como referencia innata el ritmo.

El jazz y el blues son los géneros que mejor expresaran el ánimo nacional norteamericano. El blues es considerado uno de los géneros con más influencias africanas. Sus principales raíces aparecen en las *worksongs*<sup>185</sup> –cantos de trabajo- y los *spirituals*<sup>186</sup>, que se caracterizaban por un grito *field holler* que los africanos utilizaban en sus cantos espirituales por medio del sistema *llamada y respuesta*, típicos también en el son cubano y del *gospel*. Son cantos de *trabajo-rítmicos* que se utilizaban para intercambiar mensajes o relatar una historia. Las letras hacen referencia a temas básicos: vida y muerte, comer y dormir, amar y perder.<sup>187</sup> El blues nació al sur de Mississippi y comenzó con la interpretación del solista con una guitarra, la instrumentación mayor llegó después.

El grito *field holler* de los *spirituals* es una de las influencias principales del blues porque a través de éste se expresaba el dolor, la melancolía, la angustia y la fe. Sergio Ugalde en *La poética del cimarrón* se refiere al grito como una de las características, en

---

<sup>183</sup> J.L.G y M.Mansour, *op. cit.*, p.11

<sup>184</sup> *Ibid.* p. 26

<sup>185</sup> Los *worksongs* son “cantos de trabajo, de estribillo cadencioso, repetitivo y sin acompañamiento que improvisaban los esclavizados en las plantaciones sureñas o los condenados a trabajos forzados que trabajaban en carreteras, líneas de tren o en cárceles. Precursor del espiritual y del blues al tener las mismas características melódicas. Es equivalente a las canciones que cantaban los mineros para coordinar las tareas comunes.” En Fco. J. y Carlos A. Rabassó, *op. cit.*, p. 336.

<sup>186</sup> “Canto de exaltación religiosa [...] sus orígenes datan del período de la esclavitud negroamericana a finales del siglo XIX y principios del XX” En *Ídem*.

<sup>187</sup> Para más información de la historia del blues ver Pedro Bellora, “Armonía del blues. De Robert Johnson a Charlie Parker” en <https://youtu.be/w0W64k1GPRs>, visto el 20 de marzo, 2015. Y Carlos A. y Francisco J Rabassó. *op. cit.*, p. 312

técnica y estilo, que identificó a la cultura negroamericana y que propició que los escritores antillanos también se sintieran atraídos, “[...] el sentimiento principal del poeta es un sentimiento de malestar, o mejor, de intolerancia frente a lo real en tanto que sórdido.”<sup>188</sup>

José Luis Salinas coincide al afirmar que:

las letras de blues y flamenco transmiten una patética indefensión para hacer frente a los grandes problemas existenciales [...] Hacen aflorar unos sentimientos que reflejan la faceta más desamparada del ser humano [...] Por eso, las voces de negros y gitanos se acercan a veces más al grito que a la palabra; y por ello resultan tan conmovedoras y universales.<sup>189</sup>

Langston Hughes utiliza diferentes elementos estilísticos como rimas, repeticiones, aliteraciones y asonancias para expresar la musicalidad del blues, así como las *blue words*. Si el blues, en Hughes, es miseria, sometimiento, perturbación, tristeza, el jazz implica arrebatos rítmicos; protesta, vitalidad:

[...] But jazz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America: the eternal tom-yom beating Negro soul—the tom-tom of revolt against weariness in a White world, a world of subway trains, and work, work, work; the tom-tom of joy and laughter, and painswallowed in a smile [...]<sup>190</sup>

El jazz es una reacción al blues. El blues y el jazz forman parte de una misma esencia, expresada por antónimas: tristeza-alegría, pasividad-vitalismo, resignación-resistencia, opresión-libertad. Algunos autores afirman que en *The weary blues*, el poemario, se encuentran más *jazz poems* que *blues poems*. La diferencia resulta un tanto complicada si no hay una atención detallada del lector-oyente.

El jazz<sup>191</sup> nació con la [...] industria fonográfica y cinematográfica [...] es una fusión [...] que responde a una nueva adaptación, modificación y transformación de los

---

<sup>188</sup> Aimé Césaire, “Introduction a la poesia nègre americaine”, *Tropique*, núm 2 citado por Kasteloot, *Les écrivains en Sergio Ugalde, —Es negros esclavos—, La poética del cimarrón*, México: Tierra Adentro, 2007, pp. 68-69.

<sup>189</sup> José Luis Salinas Rodríguez, *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*, Madrid: Catriel, 1994, p. 45 citado por F.J. y C.A. R, *op.cit.*, pp. 334.

<sup>190</sup> “Pero el jazz para mí es una de las expresiones inherentes de la vida del negro en América: el eterno latido del tam—tam de alegría en su alma, de rechazo ante los recelos del mundo blanco, un mundo de vagones del metro y trabajo, trabajo, trabajo; el tam—tam de alegría y carcajadas, y el dolor escondido detrás de una sonrisa” Palabras de Hughes, “The negro artista and the racial Mountains” en *The Langston Hughes Review*. Providence: Afroamerican Studies Program, Vo. IV. N.I. Sorings, 1985, pp. 1-4 citado por *Ibidem*. Traducción de los autores.

elementos musicales.”<sup>192</sup> Asociado a la excitación de la urbe de los veinte, surge en Nueva Orleans y migra a New York y Chicago. La mezcla de distintos géneros, sintetizados, viene, precisamente, de las migraciones de africanos y franceses pero también de españoles y cubanos. A finales del siglo XIX reina en Nueva Orleans un contexto multiétnico —recubierto por las redes de un poder neocolonial [donde la música ejerce] un efecto liberador interesante sobre la sensibilidad del hombre.”<sup>193</sup> El jazz fue un movimiento de *bands*, con instrumentos más estrepitosos como los vientos-metales y el piano.

Los afroamericanos tocaban marchas fúnebres con instrumentos baratos y no tenían repercusión en la escena. La música que producían pertenecía a la jerga popular. Los músicos de Harlem como Duke Ellington, Louis Armstrong, Bessie Smith, Billie Holiday<sup>194</sup> crearon sus jazz bands y (re)evolucionaron el lenguaje musical.<sup>195</sup> El jazz rebasó las condiciones raciales al ser una síntesis que, al igual que el son, permitió a la élite cultural su cooptación para poder expresar la idea de *nación*.

Hughes hablaba de un universo *Jazzonia*, una tierra desesperada pero con anhelos de libertad. El jazz significaba rebeldía por eso sus poemas denotaban experimentación en la forma y el tema. El afroamericano utilizó el habla negra como punto de partida hacia la música, como afirma Yépez, —enfatisa [...] el valor de la voz [...] porque quiere consagrar

---

<sup>191</sup> Para más información sobre la historia del jazz ver José Ma. Peñalver Vilar, Alberto Cabedo Mas, et. al. —La musicología y la música moderna: propuesta y diseño de modelos para la investigación del jazz” en *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, núm 4, 2013, p. 68 en [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/qdv\\_numero4.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html), consultado el 20 de marzo, 2015. G. Vinay, —La música americana. La música americana entre dos siglos: tradición refinada y folclore” en *op.cit.* p. 84 y Jason Reeher, —Diferencias entre blues y jazz”, trad. José Luis Gómez Liedo en [http://www.ehowenespanol.com/diferencia-blues-jazz-sobre\\_99248/](http://www.ehowenespanol.com/diferencia-blues-jazz-sobre_99248/), consultado el 04 de mayo, 2015.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Luc Delannoy, —Los orígenes afroantillanos” en *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: FCE, 2003, p. 32.

<sup>194</sup> Señalo que estos músicos también se vieron influenciados por el blues como Bessie Smith y más tarde B.B. King, Muddy Waters, Jimmy Rogers, etc.

<sup>195</sup> Para más detalles de la música norteamericana y sus compositores véase Alex Ross, *op. cit.* pp. 328-382.

el habla negra como habla poética.”<sup>196</sup>El poeta transcribe el inglés tal cual lo hablan sus personajes, no es *more*, es *mo'*; no es *The*, es *De*. –El sonido determina el signo; la gracia determina la grafía”. Visibilizar el otro inglés, una nueva lengua enriquecida, más no enrarecida, como apunta Yépez, era muy importante.

En su poema –The weary blues” se observa el juego fonético, la experimentación rítmica. La tónica en graves y agudas. Sería muy vasto realizar un análisis del poema, sin embargo, un fragmento es pertinente para comprender a grandes rasgos lo que se ha mencionado en el capítulo. Las letras al final de cada línea se refieren a la rima que es a veces asonante y otras consonante. Es importante considerar que el inglés tiene una acentuación distinta al español y por tanto la rima y el ritmo es distinto. El blues viene no solamente del tema sino del ritmo largo que proviene, por ejemplo, de la línea 6 y 7.

1	<b>Droning a drowsy syncopated tune</b>	A
2	<b>Rocking back and forth to a mellow croon</b>	A
3	I <b>heard</b> a Negro <b>play</b> .	B
4	<b>Down</b> on Lenox <b>Avenue</b> to the other <b>night</b>	C
5	By the <b>pale</b> dull <b>pallor</b> of an old gas light	C
6	He did a lazy sway...	B
7	He did a lazy sway...	B
8	To the tune o' those Weary Blues.	D

Para Hughes, la poesía significaba reivindicación social –ya que creía en el deber del poeta de comprometerse con su realidad [...] Cuando se le preguntaba qué era la poesía, declaraba que era el alma humana al completo, exprimida como un limón, gota a gota, en palabras como átomos”<sup>197</sup> Compartía así una visión social al igual que Guillén en donde la literatura jugaba un papel preponderante para denunciar o anhelar. –El tema básico más auténtico de los negros no es el amor, las rosas, el claro de luna, ni la muerte o la desesperación en abstracto, sino la raza y el color en un país que trata a sus ciudadanos de

---

<sup>196</sup> H. Yépez, *op.cit*, p. 32.

<sup>197</sup> Ma.Paz Moreno, *art. cit.* p.4

color, poetas comprendidos, como parias.”<sup>198</sup>

Nicolás Guillén, en la entrevista a Hughes, le pregunta su opinión sobre el problema de los negros en Estados Unidos, el poeta responde:

-Mire [...] yo no soy un sociólogo científico [...] soy simplemente un poeta. Vivo entre los míos; los amo; me duelen en la entraña los golpes que reciben y canto sus dolores, traduzco sus tristezas, echo a volar sus ansias. Y eso lo hago a la manera del pueblo [...] ¿Usted no sabe que jamás me he preocupado de estudiar las reglas clásicas del verso? [...] Escribo lo que me viene desde adentro. [...] Yo no estudio al negro. Lo ~~siento~~ siento”. [...] Aspiro a conservar al negro su frescura, a que no olvide nunca lo que es suyo.<sup>199</sup>

Más adelante, afirma que hay muchos negros que critican sus poemas porque consideran que están dedicados a las clases bajas ~~y~~ ellos se entretienen jugando a la aristocracia, a la *high life*, para imitar a sus antiguos amos...<sup>200</sup>

Guillén finaliza la entrevista comentando que invita a Hughes a un salón de baile de negros, porque el negro cubano es una de las principales constantes del afroamericano.

Cuenta que Hughes se encuentra estupefacto:

-¡Mi gente!- exclama.

Después, mientras contempla al bongosero, ~~o~~ negro como la noche”, exclama, con un suspiro de ansia insatisfecha: -Yo quisiera ser negro. Bien negro. ¡Negro de verdad!

La crítica suele afirmar que Guillén era como ~~el~~ Langston Hughes cubano<sup>201</sup>. Gustavo Urrutia, incluso, le escribió a Hughes para comentarle que los poemas de Guillén ~~escritos~~ en el argot (slang) más popular, constituyen, el exacto equivalente de sus *blues*. El lenguaje y los sentimientos de nuestros queridos negros convertidos en algo más noble<sup>202</sup>. Kutzinski afirma que existe una coincidencia literaria e histórica entre los poetas, sin embargo, suelen engrandecer dichas narrativas cuando había de por medio una relación de ~~tono~~ tono irónico y una distancia crítica que hacen difícil fundamentar cualquier influencia

<sup>198</sup> Palabras de Langston Hughes *apud* M. A. Reynoso, *art. cit.*, p. 1.

<sup>199</sup> N. G. ~~Conversación.~~ Conversación.” en *op. cit.*, p. 19

<sup>200</sup> *Ídem.*

<sup>201</sup> Palabras de José Antonio Fernández de Castro en una carta a Hughes, 2 de febrero, 1931. Citado por Vera Kutzinski, ~~Cuba Libre.~~ Cuba Libre...”, *op. cit.*, p. 130

<sup>202</sup> Palabras de Urrutia a Hughes citado por *Ibid.*, p. 131

poética o de otro tipo.”<sup>203</sup> Sin embargo, Guillén se siente atraído por que lo considera un proyecto cultural de visión popular-nacional.

### 2.3 Guillén y los Motivos literarios.

Tanto Lorca como Hughes conocieron a Guillén. Con el primero entabló una relación más de reconocimiento literario que afectiva. Años después, incluso, Guillén le dedicó, a la muerte del granadino, la cuarta angustia de su poemario *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937).<sup>204</sup> Guillén confiesa en su autobiografía que a Lorca no lo trató mucho pero su presencia era cercana debido a los círculos profesionales en los que estaba Guillén. Cuenta que tuvo ocasión cercana la primera vez en las Fritas<sup>205</sup> y después en una exposición de Carlos Enríquez, en donde Lorca moría de risa –cuando Carlos se llevó su obra –con las palabrotas que en él eran habituales– para instalarse en otro sitio”<sup>206</sup> debido a que había bidets y desnudos que no contaron con la *huésped*. Empero, la primera impresión lorquiana fue cuando lo reencontró, en una reunión, en casa de una amiga de José Antonio Fernández de Castro:

donde nos esperaba una botella de ron [...] Lorca tomó el pequeño vaso en que se sirve esta bebida y durante algún tiempo se mantuvo sin apurarla. Su goce consistía en poner el cristal a la altura de los ojos y mirar a través de la dorada bebida. –Esto se llama –decía– ver la vida color ron”; y se burlaba con mucha gracia y talento del viejo Campoamor.<sup>207</sup>

También comenta más adelante que la estancia de Lorca se alargó debido a su gusto por la vida nocturna popular habanera, en donde se sentía como en casa. Incluso *Revista de Avance* le dedicó una nota humorística acerca de la persistencia del *séjour* lorquiano. Guillén finaliza diciendo que Lorca se fue y él no supo cuándo –prometió volver

---

<sup>203</sup> *Ibid.* p.132

<sup>204</sup> N. Guillén, –España, poema en cuatro angustias y una esperanza” en *Donde nacen las aguas. Antología*. Comp. Nicolás Hernández Guillén y Norberto Codina, México: FCE, 2002.

<sup>205</sup> Era un pequeño cabaret de los alrededores en la playa Marianao.

<sup>206</sup> N. Guillén, *Páginas...*, p. 108

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 109

pero no pudo, porque los fascistas españoles prefirieron matarlo.”<sup>208</sup> No hubo relación directa a pesar de que Lorca le habla a Miguel de Unamuno de Guillén, así lo deja entrever la carta de Unamuno a Guillén en 1931. Lorca le dedica a Fernando Ortiz el poema *Son de negros en Cuba*, y no a Guillén debido a la amistad más cercana que tenía con Ortiz. Guillermo Rodríguez Rivera asevera que es complicado encontrar a Guillén en los textos de Lorca, principalmente porque Federico, en aquel momento ya está más consolidado en comparación con Guillén que apenas comienza a despuntar, no obstante, —después de su visita a Cuba y de su conocimiento del *son* hecho poesía [...] es que el andaluz emprende la culminación y edición de *Poema del cante jondo*. Después de comenzado e interrumpido, [...] aparece en 1931.”<sup>209</sup> Afirma que Lorca encuentra en Cuba una actitud análoga, de identificación y semejanzas. Señala, entonces, que la influencia se da en la intertextualidad que se convierte en simpatía y concurrencia.

Hay que señalar que Guillén no escribe (o no hay) un artículo o una entrevista con Lorca, a comparación que con Hughes, sin embargo, las lecturas y el conocimiento previo de la literatura hispánica y del granadino, llegan a través de *Social* y de la figura de Fernández de Castro y Urrutia, principalmente. Rodríguez Rivera, dice que Lorca se entrevistó en la estrofa final del romance —Velorio de Papá Montero”, es innegable ya que utiliza imágenes como la luna, la noche y el romance, como forma poética; son guiños lorquianos:

Hoy amaneció la luna  
en el patio de mi casa,  
de filo cayó en la tierra  
y allí se quedó clavada,  
los muchachos la cogieron  
para lavarle la cara  
y yo la traje esta noche

---

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> G. Rodríguez Rivera, *op. cit*, p. 139



y te la puse de almohada.<sup>210</sup>

Otra de las hipótesis es que el descubrimiento del *son* permitió a Lorca un autoconocimiento de su tradición con respecto al cante y al flamenco, en tanto que géneros populares. Si bien, insisto, Lorca y el cubano no tuvieron una relación directa, el afecto literario sí era latente pues Guillén encontró una hermandad que buscaba revalorizar las expresiones populares; darle voz –poética– a los otros. Lorca me parece que no pasó inadvertido al mulato y de ahí que fuera un puente con la generación del 27, con el mismo Góngora.

Con respecto a Hughes, Guillén escribió un prólogo para presentar algunos textos en español del afroamericano. Posteriormente, Urrutia le encargó a Nicolás que entrevistara a Hughes. El camagüeyano confiesa que desconocía su obra por no saber inglés. Incluso crítica el precario español de Hughes. Cabe señalar que el afroamericano fue un agente cultural y traductor al interesarse por la popularización de literatura hispanoamericana y realizar traducciones al inglés de autores como Gabriela Mistral y el mismo Guillén. El mulato afirma que en el trabajo con su obra fue muy demorado: «pues en unión con un profesor negro norteamericano, Ben Carruthers, publicó un libro titulado *Cuba libre*, editado en San Francisco de California y que ganó el primer premio en un concurso de obras de su género.»<sup>211</sup> Durante su visita a Cuba, los dos se acompañaron en juergas ya que Hughes también gustaba y conocía la vida nocturna cubana. Guillén comenta algunas anécdotas como el entusiasmo que sentía Hughes al visitar, también, *Las Fritas*, y el espectáculo de un cantante negro llamado «El Chori». Otra de las anécdotas es la experiencia que tuvo Hughes de padecer el prejuicio cubano al querer bañarse en la playa

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>211</sup> N. Guillén, *Páginas...*, p. 105

La concha, en Marianao, y no ser permitido por su color. Más adelante Guillén comenta sus encuentros posteriores en Nueva York y España, en el II Congreso Mundial por la Defensa de Cultura en Valencia. Kutzinski afirma que la influencia literaria entre los dos resulta muy subjetiva a pesar de que Guillén le dedicó, como un gesto privado, el poema “Sabás” en *West Indies Ltd* (1934). Un día después de la publicación de *Motivos* le envió una copia:

[...] quise demorar mi carta para dar tiempo a que aparecieran mis últimos poemas (Motivos de son) [...] Debo decirle, porque creo que le agrada saberlo, que los poemas [...] han gustado extraordinariamente, y han formado un verdadero escándalo, por tratarse de un género completamente nuevo en nuestra literatura [...] me temo que a usted le cuesten un poco de trabajo entender estos versos: están escritos en nuestro lenguaje criollo, y muchos giros, locuciones y frases escapan a su conocimiento actual –creo yo– del castellano. De todos modos, me parece que allá debe haber alguna persona que conozca bien Cuba y que, además, domine el inglés para que se los explique.<sup>212</sup>

Guillén remata el escrito diciendo: “¡Aprenda a hablar criollo!”. Además, siempre le insistió a Hughes para visitar Cuba por temporadas largas: “¡Búcate plata!”, le decía, como uno de los estribillos de su poema en *Motivos*. Resulta revelador el trabajo de Vera K. ya que trata detalladamente la relación de los poetas en donde el traductor Carruthers juega un papel fundamental pues él es quien se encarga de los *Motivos* y Hughes de *West Indies Ltd* y *Cantos para soldados*. Trata, además, de las dificultades del lenguaje cubano en un contexto norteamericano donde “la categoría de *mulato* fue retirada en 1910 del censo estadounidense, de manera que los “millones de mulatos”, representados por Guillén, según esta introducción, eran prácticamente invisibles en los 40.”<sup>213</sup> También trata el problema metafórico que trajo consigo el título *Cuba Libre* en tanto discusiones de la *cubanía* que defendía Guillén, y la bebida Cuba Libre resultaba no ser lo auténtico, como su verso, pues era creado para el turismo norteamericano. Así entre otras dificultades que discute la autora.

---

<sup>212</sup> Carta de Guillén a Hughes, 21 de abril de 1930 citada por V. Kutzinski, *op.cit*, p. 134

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 141

Guillén estaba consciente y tenía un conocimiento previo de los proyectos de Lorca y Hughes. España, Norteamérica y Cuba se interconectan, se intertextualizan, conviven, dialogan, intercambian. Las revistas son la herramienta que los conecta. Comprenden la vanguardia no como una escuela, sino como:

un conjunto de tendencias, con tal de que remuevan, con tal de que sirvan para darnos una visión inesperada del panorama interior del artista. [...] como una necesidad imprescindible del alma humana [...] Claro que esa es una actitud que siempre ha de provocar la furia de los espíritus tradicionales, y aún de aquellos que sin serlo ciegamente están incapacitados para ver de pronto la claridad.<sup>214</sup>

Asimismo, me parece que, el uso e interés de la música popular de cada poeta es precisamente una de las consecuencias, más no causa, de la coyuntura sociopolítica, la construcción *nacional*; jazz, flamenco o son serán los géneros que considerará la élite como los más pertinentes para expresar un imaginario de síntesis. En *Guillén*, la música es el motivo y los *Motivos* fueron el *son*.

---

<sup>214</sup> Palabras de Guillén en el Club Atenas el 24 de agosto de 1930, defendiendo sus *Motivos* de las críticas de estos grupos. Citado por A. Augier, *Acercamientos a la...*, pp. 45-47

### 3. Motivos musicales.

El 26 de enero de 1930, en *“Ideales...”*, se publica una entrevista a Rosendo Ruiz realizada por Guillén bajo el título *“Un compositor típico: Rosendo Ruiz”*. Antes de la entrevista Guillén realiza varias anotaciones críticas pues considera que el negro padece el *“miedo de ser negro”* porque vive al margen de su belleza y rechaza sus propias expresiones como el son, *“que hoy tanto tiene de negro”*, la rumba *“en cuyo ritmo cálido bosteza el mediodía africano”* y el bongó. Critica, también, a los negros de la élite que se oponen a todo lo negro ya que niegan su noche para llevar su día. Y así comienza la entrevista Guillén para dar paso a Rosendo Ruiz<sup>215</sup>, uno de los primeros soneros cubanos. *“Tiene el defecto extraordinario de no haber salido de Cuba y, aunque ha enriquecido nuestro folklore [...] no ha hecho más que sones, guarachas y boleros”*<sup>216</sup>. Esta conversación forma parte de una serie de entrevistas que realizó el mulato para dar a conocer la fama de las principales personalidades negras como Langston Hughes y Rosendo Ruiz.

Por entonces, Rosendo era un compositor poco conocido a pesar de ser un entusiasta de la música popular cubana *“[...] Jamás me he visto en un periódico, ni me ha sido posible contarle al pueblo, para el que únicamente trabajo y al que siempre he tratado de*

---

<sup>215</sup> Rosendo Ruiz fue un compositor y guitarrista cubano. Discípulo de José Pepe Sánchez “el padre del bolero” compositor de "Tristezas", primer bolero conocido en 1885. Fue uno de los músicos más prolíficos de Cuba. Para más información véase [http://www.ecured.cu/index.php/Rosendo\\_Ruiz\\_Su%C3%A1rez](http://www.ecured.cu/index.php/Rosendo_Ruiz_Su%C3%A1rez) , consultado el 20 de marzo, 2014.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

interpretar, mis emociones, mis ansias y mis proyectos.” La entrevista narra la visita que le hacen Urrutia y Guillén, lo encuentran “[...] guitarra en mano, junto a la mesa de sastre donde trabaja [...] su vida es coser y cantar.” Rosendo les comenta, también, algunas cuestiones generales sobre la música en Cuba ya que los géneros cubanos “se hallan en verdadera decadencia [...] Ahora lo que priva es el son.” El compositor aborda el *son* que por entonces se encuentra en un momento cumbre de popularización. Rememora a Pepe Sánchez como uno de los principales pioneros del género “cuando el son apenas había salido de Baracoa y era en Santiago [...] no más que un baile para la gente del pueblo, aquel hombre le auguró este mismo porvenir.” Como un augurio considera al *son* un género incipiente que aún debe estilizarse “con lo que de seguro llegaría a ser nuestro baile principal. Hay mucha frescura en esa música. Y mucha personalidad.” *Grosso modo* señala las diferencias del *son* habanero con el *son* oriental, Mas adelante, Guillén le cuestiona sobre la situación de la rumba y destaca la cooptación de las clases aristocráticas hacia el son hasta excluir a los negros del mismo, lo cual podría pasarle lo mismo a la rumba. Rosendo duda que la rumba padezca una situación similar al son ya que tiene un valor exclusivamente teatral que se ha estilizado.

Posteriormente, Guillén pregunta sobre el repertorio de sus composiciones y Ruiz comenta algunas: “Mares y arena”, “Gela” y “Rosina y Virginia”, invitando a Guillén a realizar un viaje sentimental ya que “Rosina y Virginia” era una canción que el poeta la había hecho su “himno de juventud” y tenía el honor de estar “frente al hombre que la había echado a volar.”<sup>217</sup> Al finalizar la entrevista, Rosendo les canta su última composición, un motivo lucumí, “Te veré”:

Acuérdate bien, chaleco,

---

<sup>217</sup> Palabras de Guillén en *ibid.* p. 15

que te conocí sin mangas,  
en casa de Lapizamba,  
cuando bailaba el muñeco.  
Tú te va a degra-ciá  
si te pone a jugá  
con Bembé.<sup>218</sup>

Guillén cierra afirmando que la canción los envuelve en su ritmo africano, la música es el alma y a pesar de que se quiera negar, de que “queremos apretarle el cuello [...] habrá de perseguirnos y reconocernos” y cita el inicio del motivo lucumí.<sup>219</sup>

Cabe recordar que en la publicación de *Motivos en Ideales...*”, tres meses después de la entrevista al sonero, aparece una mención sobre el homenaje a Rosendo Ruiz en la Sociedad de Torcedores de la Habana, a celebrarse el 17 de mayo de 1930, y se acompaña de uno de las *jitan...gráficas* de Guillén, creándose así el ordenamiento simbólico que rodea a los poemas.<sup>220</sup>

El encuentro de Rosendo con Guillén es sustancial ya que todo incidía en la búsqueda y hallazgo del espíritu nacional cubano, en la reivindicación del negro y representaba el proyecto ideológico-político-social y nacional de los inicios de la República. El *son*, género mulato, nacido de la mescolanza de España y África, encuentra en Cuba su mejor expresión en el siglo XX. En el primer tercio del siglo XX Cuba va a cooptar el género como música nacional, a pesar del rechazo que padeció a principios del siglo, por su influencia negra. Guillén estaba al tanto del contexto musical y por eso toma del *son* su forma y del negro la expresión fonética. El *son* motivó a los *Motivos* y los *Motivos* fueron el *son*.

---

<sup>218</sup> *Ibidem*

<sup>219</sup> Augier comenta que la entrevista aparece con unas caricaturas de Guillén, una de Rosendo y de varios personajes bajo el título de *Jitan... gráficas* haciendo alusión a las jitanjáforas. Para más información ver A. Augier, *Nicolás Guillén...*, p. 79.

<sup>220</sup> Rosendo Ruiz “Ideales de una raza” en *Diario de la Marina*, No. 109, Año XCVIII, 20 de abril de 1930, p. 38 en <http://ufdc.ufl.edu/UF00001565/05625/38> consultado el 12 de marzo, 2012.

### 3.1. Motivos hispánicos y africanos

La música propiamente cubana surge en la sociedad colonial del siglo XIX preocupada por el sentimiento nacionalista que devino con las guerras en contra de España, para reafirmar la *cubanidad*, que no alcanzará auge sino hasta el siglo XX<sup>221</sup>. Alejo Carpentier afirma que

no hay un caso de creación de ritmos nuevos, hasta pasado 1850. Gracias a ello, ciertos géneros actuales [...] pueden ser relacionados siempre con una célula original, desdibujada primero, luego modificada, y finalmente sustituida, en el transcurso de una evolución que puede seguirse [...] durante más de un siglo y medio.

La colonización hispánica fue muy importante ya que los primeros colonos pertenecían al ejército, a la burocracia real y a la Iglesia; ellos se encargaron de difundir [...] las músicas que simbolizaban su poder: la música militar, religiosa y cortesana.”<sup>222</sup> Su expansión musical fue en los salones de concierto o de baile y en la fiesta popular. Los hispánicos traen consigo instrumentos de cuerda y un amplio repertorio de música popular que abarca romances, seguidillas, tiranas y poesía cantada en versos octosílabos.<sup>223</sup> La tradición árabe también se encontraba muy marcada. Las principales academias de música fueron el ejército y la Iglesia. Los negros se sintieron atraídos por el culto religioso y la música debido al proceso de sincretismo y transculturación:

en Estados Unidos, aprendió el himno protestante. En Santo Domingo se adueñó de danzas y canciones francesas [...] en Cuba [había] negros especializados en la interpretación de tiranas y seguidillas, de tonadillas escénicas españolas, de contradanzas y de minúes.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Hay que tener en cuenta el concepto de *cubanidad*, *cubanía* y *cubanismo*. Para más información ver el texto de Fernando Ortiz, “Cubanidad y cubanía” en <http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Cubanidad%20y%20cuban%C3%ADa.pdf> consultado el 02 de marzo, 2014.

<sup>222</sup> Maya Roy, “Introducción” en *Músicas cubanas*, Madrid: Akal, 2003, p. 11.

<sup>223</sup> Cabe aclarar que no pretendo afirmar que antes no había música en la isla, basta remorar la tradición indígena, si bien resulta escasa la información, se sabe que poseían instrumentos percutivos muy importantes.

<sup>224</sup> Alejo Carpentier, “Cap. I. El siglo XVI” en *La música en Cuba*, Madrid: Club Internacional del libro, 1998, pp. 126.

Maya Roy afirma que la cooptación<sup>225</sup> y mezcla de dicha tradición se llevó a cabo de distinta forma según la ubicación geográfica de los criollos. No fue igual el desarrollo en el occidente de la isla que en el este, en el campo que en la urbe, por ejemplo, en el campo la evolución musical y cooptación de los géneros fue lenta y más cercana a la tradición hispánica, esto se debió al aislamiento y dispersión de las viviendas.<sup>226</sup> En la urbe los géneros se mezclaron rápidamente. En el este, la presencia de esclavos negros fue fundamental para el intercambio y la mezcla de nuevos géneros musicales. La mayoría de la gente que se dedicaba a la música eran negros y mulatos los cuales no consideraban fronteras entre géneros y además expandían la expresión primero con el pueblo y después en salones.

La influencia principal del folklor español en la isla se encuentra en el romance. —Los conquistadores [...] letrados o no, traían toda una tradición poética y musical”<sup>227</sup> Y es el romance lo que va a permear en guarachas y en cantos de los guajiros (campesinos blancos) cubanos. La tradición del romance, a pesar de ser una huella latente de España es hasta principios del siglo XX que la crítica literaria lo comienza a retomar; Ramón Menéndez Pidal es de los primeros que recopila noticias de romances suramericanos que publicó en la *Revista Cultura Española*, en 1906. En Cuba, la revista *Cuba y América* y los trabajos de José Ma. Chacón y Calvo en *Cuba contemporánea*, en 1913, aportaron trabajos de suma importancia en la recuperación de romances.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Entiendase como el acto de apropiarse de algo sin tomar en cuenta la opinión u oposición del que originalmente produce —ese algo”. En el término, que se utiliza a lo largo de este trabajo, tiene que ver con la apropiación de los géneros musicales por parte de la clase alta para expresar sus propias intereses. Una forma de secuestro.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>228</sup> Pedro Henríquez Ureña, —Romances en América” en Eduardo Matos Moctezuma (ed), *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, México: El Colegio Nacional, 2008, p. 53-76



Carpentier realiza un breve recorrido del romance hasta llegar al –Son de la Ma‘Teodora” (1569), compuesto por las hermanas Teodora y Micaela Ginés, negras libertas llegadas de Santo Domingo a Santiago de Cuba; retomado por Laureano Fuentes fue publicado hacia 1893 para dar cuenta de que era el primer *son* que había existido en Cuba. El debate es amplio e interminable para determinar su origen sin embargo, Carpentier afirma que

es un romance extremeño, cuya melodía ha sido modificada por hábitos de entonación popular [...] la letra se ajusta al clásico octosílabo del romance [...] Si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos puestos en presencia, originan el acento criollo.<sup>229</sup>

Las cuartetos con estribillos es una vieja forma española [usada hoy por el cancionero popular cubano], donde se le distingue con el nombre de *son*, y ha sido incorporada desde hace muchos años a la poesía culta [...] llevada por los mejores poetas nacionales.”<sup>230</sup> El origen del –Son de la Ma‘Teodora” es un fenómeno que supone la lógica de que se escuchara antes de 1909 pero, como afirma Torner, no significa que sea el primero ya que la forma viene ya mulato de España [...] desde el siglo XVIII aparecen en la isla cantos negros anónimos que tienen cierta similitud.”<sup>231</sup>

Al recapitular la música de origen africano hay que tener en cuenta la organización de los esclavizados en la isla. Su agrupación en *cabildos*<sup>232</sup>, desde el siglo XVI, les permitió conservar y reconstruir sus tradiciones culturales y religiosas. El contacto con otras formas y expresiones permitió modificaciones. Aprendieron a tocar instrumentos europeos para

---

<sup>229</sup> A. Carpentier, *op. cit.*, pp. 150-164.

<sup>230</sup> Eduardo M. Torner, *Cancionero musical*, Madrid, 1920 citado por Radamés Giro, “Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal” en Radamés Giro (coord.), *Panorama de la música popular cubana*, La Habana: Letras cubanas, 1996, p. 199

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 200

<sup>232</sup> La agrupación de africanos y criollos en *cofradías* fue muy importante para que los blancos evitaran la sublevación y para mantener el trabajo. El *cabildo* era la agrupación o asociación de los africanos de una misma nación y se prestaban, entre ellos, ayuda mutua y protección. Contribuyeron a que el negro criollo se incorporara al medio social que nacía en Cuba. Ver Argeliers León, *del canto y del tiempo*, La Habana: Pueblo y Educación, 1974, pp. 15-16

recrear sus cantos; –creando una música profana que utilizaban como sistema de comunicación en otros momentos de su vida social”<sup>233</sup>, al mismo tiempo que servía como un sistema de comunicación religiosa.

El contacto que tuvieron los negros que vivían en las urbes fue distinto al negro rural. En la urbe asimilaron nuevas formas que venían de la cultura dominante pero al mismo tiempo la expresaban autónomamente. Con el contacto cultural entre migrantes franceses, haitianos, norteamericanos provenientes de Lousiana, españoles y africanos la música fue adquiriendo matices tanto en los géneros como en la conformación instrumental.

En la zona rural se desarrolló la *décima* que era una construcción que se cantaba con unas *tonadas* y se retomaban estribillos que provenían del coplero español. Argeliers afirma que de ahí proviene el *son* ya que así se les llamaba a los estribillos y se acompañaban de una guitarra rasgueada.

Por otro lado, retomar la tradición africana que resalta en la formación de la música cubana, implica considerarla desde la perspectiva religiosa. La música acompañaba y se ejecutaba en las ceremonias y reuniones. Paralelamente del culto católico los negros realizaban sus propios ritos como una forma de supervivencia cultural; yorubas (lucumíes), congos, dahomeyanos, bantúes y carabalíes, por mencionar a algunos. Se dice que la principal influencia de los negros es la percusión –tambor, congas, bongó- justamente porque sobresale en sus ritmos. Cada grupo le otorga un sentido religioso al toque de estos instrumentos ya que la afinación y la emisión de sus sonidos poseen un lenguaje entre lo sagrado y lo terrenal. Ortiz menciona que –el canto ocupa el primer lugar en la música blanca, no ocurre así en la de los negros, donde los tambores constituyen la parte principal,

---

<sup>233</sup> *Ibid*, p. 17

pues para ellos el tambor habla; nosotros no entendemos a los tambores, pero los negros, sí.”<sup>234</sup> Para la ejecución de toques de tambor se lleva a cabo una preparación previa de los ejecutantes que tiene que ver con jerarquías dentro de las religiones y donde hay una consagración tanto de los tambores como de la interpretación.

Argeliers León en su texto *del canto y del tiempo* realiza un recorrido por los distintos grupos para dar a conocer detalles de cada práctica religiosa-musical. Menciona, por ejemplo, a los yorubas -llamados lucumíes en la isla- y su práctica de la regla de Ocha que tienen sus propias jerarquías para determinar la ejecución de los tambores *batá*.<sup>235</sup> Para cada actividad hay un grupo especializado, según la Ocha. Los cantos son interpretados por hombres y mujeres y pueden elevar rezos a los orichas o cantos de sátira que aluden a su cotidianidad. La estructura del canto es solo-coro, el akpwón canta (pregunta) y el coro responde, entablando así un diálogo. Otro grupo que menciona es a los bantús -conocidos [...] por *brujos* o *paleros*”<sup>236</sup>. Entre sus características destaca una variedad de percusiones. Al igual que los toques de santería los sonidos graves y agudos tienen que ver con la fuerza del diálogo espiritual. Uno de los instrumentos que se utilizaba era la *marímbula*, que posteriormente se incluyó en el son. En lo que corresponde a los cantos también se utiliza la llamada-respuesta del solo-coro. El solista se llama *insunsu* o *gallo* y al coro *vasallo* o *muana*. A los cantos se les llaman *mambos*. Los *abakúa* o *ñáñigos* realizaban una música más selectiva y jerarquizada pues se limitaba a los participantes y había un *moruá yuansa*, encargado de ser el solista. Los cantos se alternan entre el solista y el coro además de que

---

<sup>234</sup> Fernando Ortiz, *La música sagrada de los negros yorubas en Cuba*, pp. 95-98 citado por Adriana Tous, *La poesía de Nicolás Guillén*, p. 110.

<sup>235</sup> Los *batá* tienen tres registros, cada uno es único y tiene que ver con la capacidad rítmica de entablar diálogo con las divinidades. La ejecución la realizan hombres y tienen una preparación ritual junto con los tambores. Para más información ver el texto de A. León, p.64-66

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 66

cada uno posee una distinta función ritual. El contenido de los cantos tiene que ver con historias que originaron en África a dichas cofradías.

La organización de los negros y la transculturación permitió que ciertos cultos lograran pervivir a comparación de la experiencia de los negros norteamericanos, que eran separados de sus grupos para evitar la africanización y sublevación. Por ejemplo, en Cuba, el gobierno dispuso el 6 de enero como un día de fiesta entre los negros, también conocido como día de la *Epifanía de Cristo* o *Día de Reyes*. Esto permitió que los negros pudieran reunirse y los blancos fueran espectadores. No obstante, prevalecía la negación de las raíces negras y una exaltación de la influencia europea, principalmente francesa y española. Serán cuestiones que perdurarán en el siglo XX.

Carpentier afirma que el *son* está ligado íntimamente a la tradición africana debido a la utilización del sistema de llamada-respuesta que utilizaban los yorubas. Adriana Tous cita a Regino Boti que consideraba, contrario a Carpentier, que el surgimiento del *son* estaba libre de toda contaminación extranjera<sup>237</sup>, considera que hay dos formas, una en donde hay una pregunta y respuesta o comentario del coro; la otra es cuando hay pregunta y respuesta o comentario repetido varias veces. Adriana Tous afirma que Guillén discurre y combina estas formas en su poesía ya que utiliza el estribillo repetido varias veces y también utiliza el estribillo como respuesta o comentario del coro.<sup>238</sup>

No es sino hasta el siglo XIX que los géneros musicales experimentarán nuevas formas. La división social fue fundamental en la creación y adaptación de estos géneros pues fueron ubicándose expresiones musicales propias, caracterizadas por los medios ejecutantes, por el tipo mismo de música que se hacía particularmente, como por las

---

<sup>237</sup> Regino E. Boti en "La poesía cubana de Nicolás Guillén" citado por Adriana Tous, *op. cit.*, p. 85-88.

<sup>238</sup> *Ibidem.*

modalidades que se le imprimía en cada ocasión a las formas musicales más generalizadas.”<sup>239</sup> Se desarrollan géneros “blancos” como la *guaracha*, la *canción*, el *bolero*, las *guajiras*, las *criollas* y las *rumbas* portuarias-urbanas.

Con las primeras academias de música se afianzan los modelos de estudio francés, alemán, italiano y español. No había un movimiento que unificara a negros y blancos y era inminente el crecimiento de población negra. Ante tal reacción, la gestación musical nacionalista va a ser un fenómeno que actuará en dos fases, la primera en el siglo XIX y la segunda, a principios del siglo XX; en la primera había una intención de crear un movimiento en concurrencia con la situación política; se desarrollaron la *danza*, la *contradanza* y las *guajiras*; en la segunda hay una gestación de un sentimiento más “abarcador” socio-cultural-nacional-popular; se desarrolla el *son*.

La primera fase de la gestación musical nacionalista se da en la primera mitad del XIX con Manuel Saumell<sup>240</sup> “padre del nacionalismo musical”, “no solamente el padre de la *contradanza* [...] sino de la *habanera*, del *danzón*, la *guajira*, la *clave*, la *criolla* y ciertas modalidades de la canción cubana. Después de él los elementos se ampliaron y particularizaron pues ya estaban expuestos en su obra.”<sup>241</sup> Saumell fijó las bases de la *cubanidad*<sup>242</sup> ya que “lo popular comenzaba a ser una especulación musical consciente. Se pasaba del mero instinto rítmico a la conciencia de un estilo. Había nacido la idea del *nacionalismo*.”<sup>243</sup> Desde inicios del XIX existían referencias al género como *contradanza*;

---

<sup>239</sup> *ibid.* p. 28

<sup>240</sup> Manuel Saumell (1817-1870) es considerado el padre de la *contradanza*. Adaptó óperas y canciones al ánimo cubano. Para más información sobre su obra ver el análisis de Alejo Carpentier.

<sup>241</sup> A. Carpentier, *op.cit.*, p. 250.

<sup>242</sup> Para ejemplificar los intentos nacionalistas hay que mencionar la ópera frustrada de Saumell. Carpentier apunta que la historia se desarrollaba en la isla e intervenían elementos de la vida popular: los personajes-cantantes eran negros e indios. Sin embargo, se desvaneció la idea porque le pedían que escribiera en italiano ya que “la única compañía susceptible de presentar su ópera en La Habana era italiana” *Ibid.*, p. 248.

<sup>243</sup> *Ibid.* p. 255

también se le denominaba como *criollas*<sup>244</sup>. Con el tiempo su nombre se simplificó a *danza*. A finales del XIX, aparece Manuel Faílde<sup>245</sup>, creador del *danzón*. Sus composiciones fueron el ascenso de la integración nacional; incluía, a comparación de las *contradanzas* de Saumell, instrumentos de percusión lo que provocó críticas por parte de algunos periódicos como el *Diario de la Marina*, *Aurora de Yumumí*, *La voz de Cuba* y *El eco de las Villas* porque lo consideraban “contrario al cristianismo” por la asociación con la prostitución y la mezcla racial.<sup>246</sup> Consideraban que la africanía que lo envolvía denotaba un salvajismo. El *danzón*, afirma León en su texto, era más variado que la danza debido a la incorporación de los experimentos que hacían los negros. El músico del pueblo, como lo considera Argeliers León, utilizó combinaciones rítmicas a partir de las existentes e hizo variaciones en sus caracteres melódicos.<sup>247</sup> El baile del *danzón* era muy criticado a pesar de su poca influencia africana. Ocasionalmente orquestas negras o mulatas lo tocaban incluyendo el *güiro* y el *chéquere* lo que acentuaba el rechazo. Hacia 1890, fue prohibida la ejecución en ciertos municipios.<sup>248</sup> El *danzón* fue símbolo preponderante por ser de los primeros intentos de Cuba para definirse a sí misma aunque, en las artes, los estratos más altos de la sociedad

---

<sup>244</sup> Entre la instrumentación se encontraban timbales, güiros e instrumentos de viento. Era un *baile de cuadro* en donde había una previa preparación para representarlo.

<sup>245</sup> Manuel Faílde (1851-1922). Músico y compositor matancero. Conocido por ser el creador del *danzón*, según Eduardo Sánchez de Fuentes. Su primer danzon fue “Las alturas de Simpson” en 1889. Para más información ver *Ibidem*

<sup>246</sup> R. D. Moore, *op. cit.*, p.50

<sup>247</sup> Se tocaba el tema A y por ser un sistema binario seguía un B (A-B-A-B) pero con las nuevas necesidades musicales cambió a *rondó*: de un tema A-B pasaba nuevamente al A y seguía una nueva C (A-B-A-C-A-D...), etc. Cada vez tenía nuevos caracteres melódicos de tal forma que los instrumentos tenían sus propios solos: del tema principal se pasaba al solo de flauta, se volvía al tema principal y se pasaba al solo de clarinete y así con los violines y demás instrumentos. Posteriormente se originó el *danzonete* que incluía canto, pero esa fue en una segunda etapa del *danzón* hacia los años cuarenta. En esa etapa asimiló ritmos sincopados, volvió a la interpretación solamente instrumental y originó el *mambo*.

<sup>248</sup> El baile era de *cuadro*: El cuerpo permanecía inmóvil, se bailaba entrelazado o suelto, y los pies se movían siguiendo la forma de un cuadro. Para más información sobre el *danzón* y la crítica ver Robin Moore, “Los afrocubanos y la cultura nacional: un resumen” en *op. cit.* p.50

blanca y la clase media campesina determinaban su rumbo. Moore afirma, muy acertadamente, que el filo del siglo era «nacionalista blanca»<sup>249</sup>

A principios del siglo XX, Eduardo Sánchez de Fuentes<sup>250</sup> jugó un papel deliberado en las posibilidades de la segunda fase del nacionalismo. Aunque las expresiones afrocubanas comenzaban a tener un papel en el contexto musical, seguían siendo negadas como expresiones culturales; en esta discusión Moore afirma que la presencia afrocubana ya no podía ser fácilmente relegada<sup>251</sup> sin embargo, su música se encontraba solamente relacionada con la expresión religiosa y la fiesta popular. Con la ocupación norteamericana desde 1898, la música comenzó a adquirir aceptación y las actitudes de censura se fueron minimizando.

Si desde finales del XIX se expresa una preocupación nacionalista, en el XX se consolida. La música negra e hispánica logran sintetizarse y originan uno de los géneros más sobresalientes: el *son*. Nicolás Guillén se encuentra inmerso en todo este movimiento musical. Acude a fiestas populares y a salones de baile a escuchar a soneros. Al llegar a la Habana, en sus memorias cuenta que, la fiesta popular de los negros habaneros es de las cosas que lo dejan perplejo en el encuentro con la ciudad.

### 3.2. *Del motivo al son y viceversa.*

Hacia 1920, Eduardo Sánchez de Fuentes pretendía aportar la visión de lo cubano a partir de las derivaciones folklóricas españolas y negaba cualquier influencia negra. Sus

---

<sup>249</sup> *Ídem.* p.48.

<sup>250</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes (3 de abril 1874, La Habana-7 de septiembre 1944) fue un compositor y escritor. Autor de distintos libros sobre la historia de la música folclórica cubana. Compuso la habanera «Fú», óperas, cantatas, etc. Entre sus libros más sobresalientes se encuentra *El folklor en la música cubana* (1923), *La música aborigen de América* (1939), entre otros no menos importantes.

<sup>251</sup> Esto se debía a que habían participado como soldados en las Guerras de Independencia lo que había provocado que la República los reconociera como miembros iguales aunque en la práctica no se llevaba a cabo, así lo deja ver el texto ya citado de Robin. D. Moore.

afirmaciones generaron controversia entre el *Grupo minorista* y estimuló la publicación de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier y *La africanía de la música folklórica de Cuba* de Fernando Ortiz. –Sánchez de Fuentes no fue tan sólo un conservador, sino un italianizante”<sup>252</sup> El compositor defendía un nacionalismo que se oponía a la penetración norteamericana. El nacionalismo cultural burgués, apunta Jorge Ibarra, debía enfrentarse a la penetración norteamericana si aspiraba a mantener intacta la hegemonía cultural sobre la pequeña burguesía.

Hacia 1920 la música cubana se hallaba en periodo de franca decadencia. La creciente influencia que tenían los ritmos norteamericanos y el peligro que representaba su penetración en la cultura, evidenciaban el mal que afligía a la nación [...] los compositores cubanos se habían estancado en la repetición de fórmulas gastadas.<sup>253</sup>

Sánchez de Fuentes sentía irritación hacia el danzón para considerarlo música nacional. Afirmaba que la influencia africana, no era melódica sino rítmica y –ello se debe a que nuestra música se caracteriza, no solo por sus ritmos, que le brindan una morfología inconfundible, sino también por la forma de su peculiar cadencia.”<sup>254</sup> Exaltar la influencia negra sacrificaba música de gran valor y se enaltecía debido a intereses de moda.

No obstante, los años que van de 1920 a 1935 son fundamentales en el desarrollo de la música porque se gesta al mismo tiempo el desarrollo ideológico de Cuba. Las condiciones políticas de Cuba se encontraban en tensión por el gobierno de Gerardo Machado (1924-1933), conllevado por su apoyo a la política norteamericana y por la incesante represión a la oposición y alteraciones a la Constitución. Asimismo la depresión económica aquejaba a la isla. El período se caracterizaba por desempleo, pobreza, intranquilidad y una fuerte caída de los precios del azúcar que devinieron en el crack de

---

<sup>252</sup> Jorge Ibarra, *op. cit.* p. 18.

<sup>253</sup> *Ibid.* p. 23

<sup>254</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, –Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero” en *Revista Cuba de Música CLAVE*, Musicología y género, año 12, N° 1-3, 2010, p.20



1929. Dicho contexto propició un ambiente de inquietud por la intervención norteamericana, ya que también era cultural, lo que conllevó a la elite cultural, principalmente, a emprender una serie de acciones en contra de ella. En la música, los conjuntos de *jazz* comenzaron a expandirse en la isla. Hacia 1917 coexistía con el *danzón*, género al que se le resaltaba su estilo inglés y francés.

En el treinta hubo una búsqueda de lo originario. —Entre el afrocubanismo, las danzas de Lecuona<sup>255</sup> y la poesía de Nicolás Guillén, —el *son* se respaldó y actuó como contraofensiva que no eliminó al *jazz*. Aunque este persistió todavía hasta 1961, acoplando diversos timbres, contrastados y con sellos característicos.<sup>256</sup> En Cuba, participar en las *jazz band* implicaba apr(h)ender algo extranjero. El manejo de la percusión, compuesta de instrumentos blancos no tenía relación con la tradicional percusión. El *jazz* pertenecía a otra lógica. Natalio Galán en *Cuba y sus sones* afirma que:

Su recreación llevaba al convencimiento entre los criollos de estar realizando algo prestado, mientras en la ejecución del son, bolero o danzón había una legitimidad venciendo al intelectualismo de —aprender a tocar jazz” El son fue el arma defensiva contra el jazz, el cual resultaba familiar en su rítmica pero, a la postre, anulaba con su estilo a una tradición. En sus principios el son fue de maracas y claves, cuya percusión adquirió otros instrumentos los que, añadidos a las guitarras, recreaban la sonoridad auténtica opuesta a las —estridencias y acrobacias del jazz band”.<sup>257</sup>

No obstante, hay que mencionar el importante intercambio musical que se gestó entre Cuba y Norteamérica, desde el siglo XIX, cuando las familias cubanas de clase alta educaban a sus hijos en el Norte. La defensa de lo originario se experimentó cuando se enfrentó con España y rechazó su folclor enfrentando lo suyo como respuesta más auténtica. —Al norteamericano no le gustaba la cita tan africana que prevalecía en la

---

<sup>255</sup> Natalio Galán. *Cuba y sus sones*. España: Pre-textos, 1983. p. 346.

<sup>256</sup> *Ibidem*

<sup>257</sup> *Ibidem*

percusión cubana. Aún aquello sonaba demasiado negro, de ahí la trivialidad con que se le juzgaba.»<sup>258</sup>

Se buscaban representaciones meramente cubanas donde convergieran *negros* y blancos, para que se respondiera al carácter nacional. De ahí que el *minorismo* creía en la posibilidad de resolver los problemas a través de diseminar el arte moderno. Buscaban así crear un arte cubano, de estilo nacional y progresista fundamentado en modelos importados ya que los artistas que llegaban de Europa, principalmente, eran los que mejor podían expresar esas inquietudes. Realizaba una incesante tarea de revalorización del *afrocubanismo*.

En esta etapa nacionalista existe un debate para (re) presentar lo cubano ya que la herencia hispánica se encuentra con la herencia africana en tres expresiones que conforman, por entonces, a la lírica cubana: la *guajira*, la *rumba* y el *son*.<sup>259</sup> Sin embargo el *son* fue el más indicado para expresar la preocupación nacionalista-popular debido a su configuración no solamente histórica sino social. Nació aproximadamente en 1890 en la zona oriental de la isla. Cuando llega a la Habana, llevado por el Ejército Permanente, en el siglo XX, ya tiene una impronta afrohispana debido a la mezcla cultural por los hispanos asentados, tempranamente, en Oriente y por los negros de origen bantú y dahomeyanos. Maya Roy dice que el *son*, en principio, designaba una fiesta colectiva de cantos y danzas.<sup>260</sup> Su origen está vinculado a tres géneros principalmente: el *changüí*, el *nengón* y el *sucu-sucu*.

---

<sup>258</sup> *Ibid.* p. 347

<sup>259</sup> He mencionado que la *tonada campesina* o *guajira* es blanca. De canto improvisado, utiliza estrofas que tiene origen y utilización de culto en España: la *décima*. Sánchez de Fuentes lo considera uno de los ritmos más puros, libre de toda contaminación africana. Los versos del improvisador a los cantantes no se les llaman músicos, sino poetas. La *rumba* es interpretada por tambores africanos readaptados en Cuba. Se emplean claves, maracas y se canta con estrofas de origen español que son diálogos entre solista y coro. El *son* es mulato. Aparece en Oriente, entre Santiago y Guantánamo. Para más información ver Sánchez de Fuentes, *art. cit.*, p. 10 y Argelier León, *op. cit.*

<sup>260</sup> M. Roy, *op. cit.*, pp. 128-129

El *changüí* se desarrolló en las plantaciones. La instrumentación tiene el *tres*<sup>261</sup> como pauta melódica; la *marímbula*<sup>262</sup> como línea de bajo; la *botija* o *botijuela*<sup>263</sup>; el *bongó criollo*<sup>264</sup> y el *guayo*.<sup>265</sup> El patrón rítmico no tiene claves pero se acompaña de maracas. El *tres* y el *bongó* son muy importantes pues entablan un diálogo musical —además el *bongó* [...] da un ritmo a contratiempo. No es como el *son*, que tiene un ritmo más estable.”<sup>266</sup> A mitad del siglo XX, Elio Revé lo dio a conocer en la Habana con su orquesta charanga.<sup>267</sup> El baile se caracteriza por un desplazamiento sutil. Las principales características del género son: inestabilidad rítmica y supresión de las claves, —una manera muy específica de segmentar o acentuar la medida de parte del *tres*.”<sup>268</sup> Hay que precisar que los ejecutantes son afrodescendientes lo que refuerza su origen negro. Se considera la raíz del *son*.

En lo que respecta al *nengón*, es muy parecido al *changüí* pues comparte las mismas características rítmicas y melódicas aunque tiene variantes según en la región donde se toque. El *tres* se acompaña de palmadas a contratiempo. Los versos son cuartetatas o décimas que no sigue un modelo fijo. Los instrumentos que se utilizan son el arco y la tumbadera (*tingotalango*) que hace la línea de bajo o contrabajo. El *sucu-sucu* proviene de la isla de la Juventud. Tiene una estructura cercana al *son* y tiene —ritmos de calipso.” La

---

<sup>261</sup> Una guitarra modificada, ideada en Cuba, que tiene tres cuerdas dobles agudas y se utiliza como instrumento cantante.

<sup>262</sup> Consiste en una serie de placas de metal, en forma de lenguetas, que vibran al ser punteadas, adheridas a una caja de madera que sirve como resonador.

<sup>263</sup> Jarra que tiene un orificio donde el ejecutante sopla. La altura del sonido se modifica con la presión de los dedos en la boca de dicha jarra.

<sup>264</sup> Son dos pequeños tambores pegados y de distintas dimensiones. Sus membranas son fijadas por unos clavos y su afinación es grave a comparación del *bongó* que se utiliza en el *son*.

<sup>265</sup> Cilindro metálico estriado que se raspa. Muy similar a la *güira* que se utiliza en el merengue dominicano. Al principio se utilizaba un rallador doméstico que se utilizaba para rallar mandioca. M. Roy, *op. cit.*, p. 241

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>267</sup> Para más detalles del género *changüí* ver el documental —*Changüí documental cubano. Parte 1 y 2*” en <https://youtu.be/6ETJwBB1Cgg>, visto el 02 de febrero, 2015.

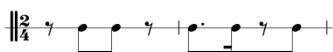
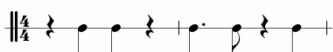
<sup>268</sup> M. Roy, *op. cit.*, p. 131

instrumentación se conforma por los clásicos del son y tiene, además, guitarra, acordeón, armónica, violines y machete —que sustituye al guayo—.

El *son* nació de estos géneros. Los musicólogos afirman que fue llevado, en 1892, por el tresista Nené Manfugás —originario de Guantánamo pero con ascendencia haitiana— del monte a los carnavales de Santiago. La primera instrumentación fue el *tres*, el *güiro* y el *bongó*. Posteriormente se incorporaría la botijuela, guitarra, maracas y claves. En su base polirrítmica denota su influencia africana. En ella, la guitarra (de origen español) y el bongó (percusión africana) se conjugan. Alejo Carpentier afirma, refiriéndose al son:

El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegaron a diferenciarse [...] por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón; el son era baile absolutamente popular. La contradanza se ejecutaba con orquesta. El *son* fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad<sup>269</sup>

La instrumentación se completa con la sustitución de la botijuela por la *marímbula*. Más tarde se sustituyó por el bajo o contrabajo y se añadieron instrumentos de viento como trompetas y flautas. El ritmo binario sincopado<sup>270</sup> es de las principales características que



proviene de las claves (un-dos-tres, un-dos). El bongó adquiere una afinación más aguda. Sin embargo el carácter tan particular de este género *cubano* es la estructura del canto, la

alternancia del estribillo con la copla. Los versos son españoles, con estribillos que lo relacionan con el zéjel, pero el diálogo del solista y coro tiene el espíritu responsorial de la música africana.

Comienza con una introducción a la que sobrevienen coplas o cuartetos expositivos —generalmente en octosílabos— y el estribillo recurrente. Sin embargo, la estructura suele

<sup>269</sup> A. Carpentier, —CapXIII. Los bufos cubanos” en *op. cit.*, p. 296

<sup>270</sup> Síncopa: prolongación de una figura rítmica en donde se acentúa un tiempo débil y se prolonga en el tiempo fuerte.

ser irregular. Algunos textos hacen referencia a que una de las principales líneas hispánicas de donde deriva el son es de *soneto*. Tal afirmación me parece aventurada, no obstante, el *son* deviene de todo un proceso histórico, de cohesión e invención colectiva.

Roy afirma que existen una infinidad de combinaciones posibles en cuanto a la alternancia solista-coro, que es “el climax de la pieza, [y] recibe el nombre de *montuno*” y eso determina la riqueza del son oriental. El *montuno*<sup>271</sup> depende de la improvisación y del juego con el estribillo que puede ir desde una sola frase hasta estrofas completas, por ejemplo, en el poema-son “Negro bembón”, de Nicolás Guillén:

¿Po qué te pone tan bravo,  
cuando te dicen negro bembón,  
si tiene la boca santa,  
negro bembón?

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

Te queja todavía  
**negro bembón;**  
Sin pega y con harina,  
**negro bembón,**  
Majagua de dril blanco  
**negro bembón;**  
sapato de do tono,  
**negro bembón.**

Bembón así como ere  
Tiene de to;  
Caridá te mantiene,  
Te lo da to.<sup>272</sup>

El poema comienza con una cuarteta y le sigue el primer estribillo que es el mismo con el que cierra. En el tercer párrafo, el estribillo **negro bembón** tiene un motivo fijo, que

---

<sup>271</sup> Con respecto al *montuno*, se afirma que Arsenio Rodríguez fue de los primeros en desarrollarlo pero lo hizo cuando el *son* ya había llegado a la Habana. Incluso se afirma que Rodríguez, “padre de la salsa”, desarrolló de distinta forma el *montuno* a tal grado que fue considerado autónomo del son gracias a la intensidad de su interpretación, la repetición del coro y la improvisación de los solistas. Algunos definen el *montuno* justamente como la improvisación de cada solista.

<sup>272</sup> Nicolás Guillén, “Negro bembón” en *Motivos de son* (1930) en *Donde nacen las aguas. Antología*, México: FCE, 2002, p. 85

sería el solista, y la respuesta del coro sería la repetición. El montuno sería justamente este párrafo debido a que es el climax pero también es una de las formas de la alternancia del estribillo y la copla.

Hago referencia precisamente a este poema-son porque Guillén escribe sones. El género tendrá relevancia para el cubano no solamente en términos de observador de esta explosión musical, sino en su propio proyecto poético. Algunos afirman que el cubano eleva el son a una cuestión literaria. Me parece que no lo eleva, sino que destaca su importancia literaria.

La estructura de los sones urbanos son sencillos, como los de provincia, y se basan en la estructura de la música occidental: I-V, I-IV-V. Se alterna el verso y el coro y el *montuno* venía casi al final en un tiempo más acelerado que en principio, acompañado de la improvisación instrumental o vocal. Moore afirma que la gran similitud del *son* con la música tradicional africana viene de que posee naturaleza cíclica, antifonal e improvisatoria y la influencia hispánica se denota en las estrofas iniciales, que tiene que ver con la forma: décimas, cuartetos y coplas. Las letras hacen referencias a acontecimientos del (des) amor y sexuales, políticos, cuestiones sociales y una incorporación de signos culturales que reflejaban la marginalidad de los afrocubanos. Algunos sones tenían palabras de origen africano por ejemplo, “Ay, Mamà Inés”, que tenía texto en español y yoruba en el arreglo que hizo el Septeto Nacional a la pieza de Emilio Grenet. Originalmente era una pieza compuesta por esclavos y Grenet la recuperó en los veinte.<sup>273</sup> Había otros sones que hacían referencia a palabras de origen carabalí, yoruba y abakuá. Por ejemplo, basta recordar el motivo lucumí de Rosendo Ruiz al que se hizo referencia en la entrevista (“Acuérdate bien chaleco...”). Dichas referencias se hicieron hasta los cincuenta, según Moore, con la

---

<sup>273</sup> R. D. Moore, *op. cit.*, pp. 142-143

grabación de “Yembé Iaroko” de Celia Cruz y La Sonora Matancera, aunque hay referencias de letras provenientes de rituales santeros en la música popular cubana actual. Todo esto fortaleció el rechazo de la clase media y alta, tanto de negros y blancos.

Existen diversas hipótesis sobre su expansión pero la más conocida es que fue llevado, de Oriente a la Habana, a través del Ejército permanente.<sup>274</sup> La expansión geográfica del *son* determinó también su expansión instrumental. El son oriental experimenta cambios en la urbe. En la Habana es cooptado por la clase popular ya que era rechazado por la burguesía debido a su influencia africana. En oriente, principalmente en Santiago, conserva el nombre de *son montuno* mientras que en la urbe es *son*.

El género alcanza su cumbre en los treinta, sin embargo, antes de la explosión comercial era, simplemente, una alternativa de disfrute para los afrocubanos que no podían asistir a las prácticas musicales públicas autorizadas.<sup>275</sup> La difusión por radio y la industria discográfica brindaron la posibilidad, a los ricos, como afirma Robin D. Moore, de escuchar música popular afrocubana sin tener que relacionarse con ellos (con los negros).<sup>276</sup> Desde 1922, con la llegada de la primera emisora de radio en la isla, la estación PWX<sup>277</sup>, la música alcanzó un horizonte más amplio. En principio solamente se transmitía música sinfónica, posteriormente, hacia 1928, las expresiones populares acapararon las estaciones.

---

<sup>274</sup> El Ejército permanente fue establecido en 1909 por el entonces presidente José Miguel Gómez. Los soldados eran “enviados en destacamentos fuera de sus regiones para evitar que confraternicen con la población en caso de represión” en M. Roy, *op. cit.*, p. 135

<sup>275</sup> R. D. Moore, “Échale salsita: el son y la revolución musical” en *op. cit.*, 134.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>277</sup> “La PWX fue la primera estación “oficial” de la Radio en Cuba. Sus equipos fueron instalados en el Edificio Central de la Empresa Telefónica Cuban Telephone Company, [...] El transmisor Westhers Electric, de fabricación norteamericana, fue instalado por el Ingeniero F.T. Caldwell y sus asistentes J.L. Taylor y M. Stewart Price en representación de dicha empresa con sede en Nueva York. Su potencia era de 500 vatios y se emitió en la banda de 400 metros (aproximadamente en la frecuencia de 750 KHZ). Sin duda, la cercanía de Cuba a los Estados Unidos, facilitó que a poco tiempo de los inicios de la radio en Pittsburgh, se convirtiera en la pionera de la Radiodifusión Latinoamericana e inclusive hispánica [...] en España la radio inició en Febrero de 1923.” Ver Santiago San Gil González, “Historia de la radio en Cuba” en <http://historiadelaradioencuba.blogspot.mx/> Consultado el 05 de febrero, 2015.

En lo que respecta a la industria discográfica jugó un papel preponderante ya que las primeras empresas, en la isla, fueron norteamericanas como Edison, Pathé y Bertini que hicieron las primeras grabaciones en cilindros. También hay que mencionar a la RCA Victor y el sello Brunswick. Los primeros soneros que alcanzaron el éxito comercial fueron el Sexteto Habanero (después Septeto) y el Trío Matamoros. Cuando me refiero al éxito comercial no anulo a los soneros provincianos sino que la industria centró su interés en los que estaban más cercanos a la urbe. Las primeras grabaciones son de 1917 por el Cuarteto Oriental (algunos de sus músicos formaron después el Sexteto). Dirigido por Ricardo Martínez, es de los primeros grupos con el formato de instrumentación típico (tres, guitarra, bongó, marímbula, maracas y claves). Cuando se convirtió a Sexteto, en 1920, firmó con la RCA Victor y fue de los primeros que grabó en Nueva York y que dio una gira en los clubes nocturnos norteamericanos, –fue el primer conjunto que vistió de frac al son”<sup>278</sup> Radamés Giró difiere de la fecha y afirma que el Sexteto grabó con la RCA en 1925.<sup>279</sup>

También sobresalió el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro que firmó con el sello Columbia. Tuvo presentaciones en los clubes cubanos que le otorgó un respeto entre la élite ya que Piñeiro logró sintetizar el son: –su propósito era que fuera un alto exponente del son cubano y de sus diversas variantes, por lo que trabajó con los elementos del son oriental, al que impartió un tratamiento más amplio, tanto en lo musical como en lo literario”.<sup>280</sup>

El rechazo también se hizo patente entre los negros y mulatos de la Unión Fraternal y el Club Atenas que prohibieron la ejecución de *son* en sus espacios y prefirieron la danza, el danzón y el vals. En el gobierno de Mario Menocal (1913-1920), el son y los soneros

---

<sup>278</sup> *Ibid*, p. 146

<sup>279</sup> Ver R. Giro, “Los Motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal” en R. Giro, *op. cit*, p. 202-203.

<sup>280</sup> *Ibid*, p. 204.



padecieron censura y represión por las campañas que emprendió en contra la clase media. A los soneros se les llegó a encarcelar, se les quitaban los instrumentos y se enviaban al Museo de Antropología para realizar estudios ya que eran pruebas de culturas primitivas.<sup>281</sup> Además el baile era considerado antimoral. El proyecto de blanquear a la nación estaba muy latente en los veinte.

Cabe mencionar, como lo menciona Moore, que los burdeles, academias de baile, las grandes cerveceras y los empresarios ricos jugaron un papel preponderante para llevar a cabo la aceptación y popularización del son. En los burdeles y las cerveceras eran la principal atracción del espectáculo. En las academias de baile se comenzó a bailar *son* aunque cuando se presentaban músicos negros o se tocaba el bongó se tenía que hacer detrás de una cortina para evitar el contacto directo. En lo que respecta al apoyo de los empresarios (y políticos) lo hacían en “encerrones”, donde se encerraban por días y realizaban fiestas descomunales (acompañadas de prostitución) y se invitaban a conjuntos de son para animarlas. Gerardo Machado, cita Moore a Teresa Linares, “Levaba grupos de son a unos jardines [...] que había en San Francisco de Paula, y entonces llevaba ahí a sus amigas, [...] a sus mujeres y a sus amigos políticos, a bailar son”<sup>282</sup> El trío Matamoros también se vio beneficiado por los encerrones de funcionarios de Zayas. Algunos grupos como el Sexteto, posteriormente, preferían tocar para los ricos que en reuniones populares. El Trió Matamoros<sup>283</sup> también fue importante pues además de ser uno de los más representativos en la isla también fue una de las principales influencias de Nicolás Guillén, al igual que el Sexteto. Guillén así lo afirma cuando rememora el son

---

<sup>281</sup> Citado por R. D Moore, *op. cit.*

<sup>282</sup> Moore cita la entrevista de Ma. Teresa Linares de 1993. *Ibid.*, p. 149

<sup>283</sup> Miguel Matamoros, fundador del Trío, es reconocido por varios éxitos pero el más sobresaliente es Lágrimas Negras.

[La primera vez que oyó son fue de niño] en casa de una vecina [...] Todas las noches se cantaba allí son, que empezaba a tener influencia popular; hablo de los años 10, 11, 12. [...] Después, [...] oía sones sin cesar en los bailes de la Sociedad Victoria: sin embargo, el son –o los sones- que influyeron en mí fueron los del Sexteto Habanero [...] hacia fines de los años 20 y siguientes, y los de los Matamoros.<sup>284</sup>

Hacia 1925 el son vive un cambio en la isla ya que Machado, en su fiesta de cumpleaños, invita a la Sonora Matancera. Meses después, el gobierno pronuncia un permiso oficial para tocar y bailar son, siempre y cuando fuera mesurado y sin ser inmoral. Hacia 1930, ya era inevitable su popularización. La aceptación del género era mundial. En México su aceptación fue inmediata. El cine también fungió un papel especial en su expansión pues se dieron a conocer los soneros desde una visión exotizada del negro, de la isla y de la mujer afrocubana.

A pesar de los esfuerzos por erradicarlo, la clase media y alta (tanto negra y blanca) se ven obligados a cooptarlo, con una actitud ambigua, para promover una idea de cultura propiamente cubana. Lo negro como símbolo de la nacionalidad se condensó hacia el treinta. Esta revalorización no significó la igualdad en la práctica social. Estoy de acuerdo con Moore cuando afirma que la apropiación del son, por parte de la clase dominante, sirvió para promover sus intereses que enmascaraban la división social y que ayudó a perpetuar las relaciones de poder. La élite volcó su atención al género ya que encontraron motivos de defensa y reafirmación.

### 3.3. *Motivos populares y “cultos”*

Es necesario realizar algunas precisiones sobre el sentimiento nacional. Su gestación desde el XIX se produjo con la búsqueda por diferenciar lo propio *versus* lo occidental. A principios del XX desemboca en lo *nacional-popular*. La música que venía expresamente

---

<sup>284</sup> Entrevista de Nicolás Guillén por Nancy Morejón, *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, p. 46 citado por Ángel A, *Acercamientos a la poesía...*, p. 64.

desde “abajo” se coopta y se redefine desde “arriba”. Cohesiona lo popular con la música culta. Se imprime un carácter novedoso que es interpretada en las salas de concierto. Esta conquista se logra con Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla que utilizan el material folklórico de la época para incluir los elementos rítmicos y sonoros que habían sido segregados por la tradición occidental. “Lo que se discutía [...] era si lo africano tenía valor en sí o solamente sus rastros, filtrados en dosis insignificantes en la tradición de la música culta.”<sup>285</sup> El estilo, afirma Jorge Ibarra, no dependía del material folklórico sino de hacer visible esa tradición segregada. Mientras el *son* alcanzaba popularidad en el pueblo, en la música “culta” empieza la preocupación por la música folklórica y ven la necesidad de asimilar los aportes. Roldán y Caturla no fueron los únicos pero sí de los primeros en hacer dicha tarea. Se trataba no de hacer copias sino un “arte nuevo [...] arte americano [...] sensibilidad, formas, medios de expresión [...] inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico” como decía Roldán en una carta dirigida a Henry Cowell<sup>286</sup>.

Amadeo Roldán hacia 1925 comienza a tomar ritmos y melodías afrocubanas de una manera más intuitiva que antropológica debido a que los trabajos e investigaciones que pudieran advertir el acercamiento a estas expresiones eran incipientes o nulos, al respecto Carpentier comenta que “huérfano de trabajos científicos en que estudiar leyes modales o rítmicas [...] negras, el compositor trabaja con materiales que ha captado al azar de ceremonias presenciadas sin conocer realmente las características [...] del acervo sonoro.”<sup>287</sup> Amadeo Roldán, llega a Cuba en 1919.<sup>288</sup> Desde los veinte comienza a

---

<sup>285</sup> Jorge Ibarra, “La música cubana: de lo folklórico y lo criollo a lo nacional popular” en R. Giro, *op. cit.* p.21

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> Alejo Carpentier, *op. cit.* p. 343.

<sup>288</sup> Nació en París y se educó en Madrid Carpentier comenta que en 1924, Roldán es el violín concertino de la Orquesta Filarmónica de Cuba, fundada como una segunda orquesta por Pedro Sanjuán Nortes (músico español). La primera era la Orquesta Sinfónica de Cuba (fundada por Gonzalo Rog en 1922). “La coexistencia de dos orquestas enemigas dio lugar a una pugna que alcanzó una verdadera violencia, llegándose a la

incorporar y a componer con los elementos antes mencionados, asignándoles un papel protagónico y fundamental en sus obras, entre los ejemplos resaltan *Obertura sobre temas cubanos* (1925), *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta negra)*(1926), *La rebambaramba* (1929), *El milagro de Anaquillé* (1929), *Rítmicas, Danza negra* (1930), etc. Alejandro García Caturla nació en Cuba y se educó tanto en la isla como en París.<sup>289</sup> Además de música estudió derecho. Desde sus tempranas composiciones demuestra un interés por recuperar la expresión folklórica . Así lo deja ver en sus obras sinfónicas más sobresalientes: *Tres danzas cubanas, La Rumba* (ambas de 1927) y *Obertura cubana* (1928). Carpentier decía sobre Caturla que «dejó una obra considerable, sometida íntegramente a un mismo orden de preocupaciones: hallar una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia.»<sup>290</sup> Las preocupaciones de ambos compositores convergían, al mismo tiempo, con el nacionalismo musical que se gestaba en México, Brasil o Europa. La recuperación de lo autóctono pretendía expresar el sentimiento regional, la síntesis de nacionalismo y tradición enriquecida con la vanguardia occidental, lo que revelaba su universalidad. Hay que decir que no compusieron sonetos, pues el nacionalismo en el que estaban interesados se gestaba más bien en la lógica «alta», donde se pretendía trabajar con el material negro y blanco. Carpentier está consciente que «la producción musical culta de un país no puede desarrollarse, exclusivamente, en función de un folklore. Es un mero tránsito [...] inevitable»<sup>291</sup>, y ese tránsito es una recuperación consciente del material que le pertenece al músico.

---

agresión directa entre músicos. Pero esa situación fue muy beneficiosa, en suma, para la cultura cubana” en *Ibidem*.

<sup>289</sup>Para más información sobre su biografía consultar

[http://www.ecured.cu/index.php/Alejandro\\_Garc%C3%ADa\\_Caturla](http://www.ecured.cu/index.php/Alejandro_Garc%C3%ADa_Caturla), consultado el 05 de febrero, 2014 y ver *ibid.*, p. 346-374.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 362

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 373

Roldán y Caturla fueron los primeros compositores que volcaron su atención a *Motivos de son* y no la música “popular”, aunque lo hicieron después los hermanos Grenet. Al respecto Guillén comenta que Roldán fue el primero que se lanzó sobre ellos a pesar de que no había una amistad cercana.

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 Lydia de Rivera, en Caracas, Venezuela. ... puso música a todos los *Motivos*, y logró estrenarlos e incorporarlos para siempre a la música cubana (para siempre, claro, por parte de él)<sup>292</sup>

En 1931, escribió “Carujey”, basado en el Motivo guilleniano, “para coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión”<sup>293</sup>. Sin embargo, fue en 1934 que salieron los *Motivos* completos editados en Nueva York, La adaptación constituye uno de los trabajos más resaltados y complejos de Roldán pues tiene el tinte del lenguaje negro y además un trabajo muy elaborado de composición. Carpentier afirma que “estos *Motivos* [...] constituyen [...] un intento único en la historia de la música cubana, por el tipo de problema sonoro y expresivo que vienen a resolver.”<sup>294</sup> Por su parte, Caturla tenía más amistad con Guillén y en cuanto supo de *Motivos* se puso a trabajar en ellos, pero

Interrumpió su tarea muy dolido y contrariado cuando supo que Roldán se le había adelantado, como puede verse una carta que me dirigió entonces: [...] yo solo tengo terminado “Bito Manué” el que se encuentra editado [sic] en mi casa editora de París; y en vista de aquella noticia [...] decido suspender la confección del resto ya que no quiero que se repita el lamentable caso de la Bohemia de Puccini. “Bito Manué” quedará editado como poema afrocubano para voz y piano y nosotros trabajaremos juntos en cualquier otra obra tuya lo suficiente (mente) inédita [...] para que esto no vuelva a suceder<sup>295</sup>

A pesar de ello compuso la obra “Sabás”, también un poema de Guillén, para voz, cinco instrumentos de viento y piano. Cabe resaltar que Guillén le dedicó este poema a Hughes. La música popular lo acogió en manos de Eliseo Grenet que era arreglista y

---

<sup>292</sup> N. Guillén, *Páginas...* p. 84-86

<sup>293</sup> A. Carpentier, *op. cit.*, p. 356

<sup>294</sup> *Ibidem.*

<sup>295</sup> N. G., *op. cit.*

pianista. Compuso, principalmente, obras para revistas musicales y películas, zarzuelas, etc. Entre sus obras más conocidas está “Ay! Mamá Inés”, el pregón “Papá Montero”, “Lamento cubano” (que le valió el exilio durante el mandato de Machado), entre otros no menos importantes. Grenet no tuvo relación directa con Guillén pero musicalizó los ocho poemas, al respecto el poeta comenta, en *Prosa de prisa*:

Grenet no me dijo nada, pero musicalizó [...] los ocho poemas de esta *suite*, que prendieron rápidamente en el pueblo, por su música sencilla y fresca. Los oí por primera vez en la calle [...] Al llegar a la esquina de Villegas, alguien [...] me advirtió que estaba saliendo al aire, [...] por uno de los altavoces [...] “Negro Bombón”, interpretada por un cantante de apellido Collazo. [...] Más tarde, fui oyendo el resto de mis poemas, lo que me complació mucho, y le perdoné de buen agrado que los hubiera impreso en discos de la Víctor como si la letra y música fueran suyas, cuando la letra me pertenecía. Lo que muy poca gente sabe, es que cuando se me ocurrió ir a recoger mi “derecho de autor” correspondiente a esos *sones* supe desconsolado que sólo tenía un real a mi favor, es decir, diez centavos.<sup>296</sup>

Las interpretaciones que cada uno hace de los *Motivos* son distintas y responde a lógicas que comparten pero que mantienen sus propias particularidades.<sup>297</sup> Las interpretaciones de Roldán y Caturla responden a lógicas occidentales, por ejemplo, Caturla sigue la lógica stravinskiana (eso lo deja entrever en “Bito Manué” pero no en “Mulata”, por ejemplo). Realiza una incorporación de elementos afrocubanos modernos pero no estiliza el son. Roldán es más apegado e incorpora ritmo e instrumentación del son. Caturla no incorpora instrumentos soneros. Roldán también sigue una lógica stravinskiana y wagneriana pero se preocupa por resaltar aspectos afro: “Los *Motivos de son* de Roldán es un homenaje al son, que guarda el espíritu de los poemas de Guillén, mientras que incorpora las influencias musicales modernas.”<sup>298</sup> Grenet, por su parte, hace una lectura

---

<sup>296</sup> *Ibidem*

<sup>297</sup> Desafortunadamente no he tenido acceso directo a las partituras, sin embargo, existen las grabaciones en línea: De Grenet, “Negro Bombón” en <https://youtu.be/-X5Jq468KGE> consultado el 10 de diciembre, 2014 y “Sóngoro cosongo”, que se encuentra interpretado por distintos cantantes como el Septeto Nacional, de Ignacio Piñero, Celia Cruz, Chiquita Serrano; también la adaptación a salsa de Héctor Lavoe. Versión con el Septeto en <https://youtu.be/YFZULXJqj5Y>, Versión de Héctor Lavoe <https://youtu.be/nEUuWAqwd0Q> y versión de Chiquita Serrano <https://youtu.be/6ZpKsl7Evkg>, consultado el 10 de diciembre, 2014.

<sup>298</sup> Noriko Manabe, “Reinterpretaciones del son. Versiones de *Motivos de son* de Guillén por Grenet, García Caturla y Roldán” en *El son y la salsa en la identidad del Caribe*, Instituto de Estudios Caribeños-Búho:

desde lo popular con melodías sencillas con los ritmos cubanos en la melodía en una canción que se podría estrenar sin bongoes”<sup>299</sup> Las diferentes lecturas responden al concepto que entienden de afrocubanidad, de *cubanidad*. Alicia Valdés Cantero, afirma que

hasta Roldán y Caturla la autoctonía en nuestra música –en el plano sinfónico—se concebía a partir del empleo de un giro melódico o cadencial o de la utilización de algún elemento rítmico característico. Con ellos se logra crear una estructura coherente, en la cual todos los parámetros están en función del qu’decir y donde la cita del folklore más que caracterización deviene sustentación y quintaesencia.<sup>300</sup>

La musicalización de *Motivos* parece lógico en término de un proceso natural al recordar que la poesía es música. Lo que sucede con *Motivos* es que se genera una relación donde música es poesía y poesía es música, del *Motivos* al son y viceversa. Guillén logra captar la esencia del son, y no solamente la esencia del género sino de una necesidad de *ser cubano*, desde la poesía. Para teóricos de la semiótica, sería vago afirmar esto ya que la música no tiene significado sino que viene del proceso y la lógica verbal, por tanto no significa sino que sugiere.<sup>301</sup> Teóricos como Kofi Agawu, en la discusión de Alonso, aduce que no se debe de hablar de vaguedad sino de ambigüedad. No es objetivo de este trabajo presentar las discusiones semióticas, sin embargo, se retoman ya que el cruce entre poesía y música es inevitable. ¿De qué forma Guillén toma el son, el ritmo sincopado? Guillén escribía sones desde la intuición poética, no musical. Guillén no era músico pero logró crear el poema-son. El fenómeno impactó debido a que el poema-son tenía referencias extratextuales y contextuales, el significado estaba en la necesidad del oyente, como discutiría Lévi-Strauss, de llenar el hueco con significados proporcionados por él

---

Republica Dominicana, 2007, p. 528. En

[https://www.academia.edu/9047658/Reinterpretaciones\\_del\\_son\\_Versiones\\_de\\_Motivos\\_de\\_son\\_de\\_Guill%C3%A9n\\_por\\_Grenet\\_Garc%C3%ADa\\_Caturla\\_y\\_Rold%C3%A1n](https://www.academia.edu/9047658/Reinterpretaciones_del_son_Versiones_de_Motivos_de_son_de_Guill%C3%A9n_por_Grenet_Garc%C3%ADa_Caturla_y_Rold%C3%A1n) consultado el 12 de enero, 2015.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> Alicia Valdés Cantero, “Guillén, desde la música y el canto” en M. Barchino Pérez y Ma. Rubio Martín (coord.), *op. cit.*, p. 435.

<sup>301</sup> Para más detalles sobre la discusión semiótica ver a Imberty en Silvia Alonso, *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 34-38

mismo.”<sup>302</sup> Y era una necesidad social y racial, de identidad. Guillén crea poemas-sones debido a que una de las particularidades del género es justamente el verso y su estructura. El ritmo lo logra gracias a las aliteraciones, repeticiones, rimas y estribillos. Para lograr comprender el universo de cruces entre música y poesía, es necesario una lectura relativa e incluyente de todos los aspectos que componen a *Motivos de son*.

Roldán, Caturla y Grenet, realizan una lectura desde lo musical. Cada uno articula los poemas desde una visión y cooptación diferente. Roldán respeta el texto de tal forma que intenta resaltar el ritmo y la armonía “moderna” con el son. Noriko Manabe, afirma que “Roldán, el único mulato de los tres compositores [a comparación de Caturla y Grenet, fue el único que], logró captar el tono triste y fatalista de los poemas”<sup>303</sup> Hay que mencionar que en los poemas convive la risa y el fatalismo de la situación de los afrocubanos y afrocubanas.

La situación musical se sintetiza en la vanguardia artística y social. Si el nacionalismo “eulto” recupera y utiliza lo occidental para expresar una identidad propia, en la música popular los ánimos se reúnen lo afrodescendiente y lo hispánico. La expansión del son, gracias al mercado del cabaret y las discografías norteamericanas, se vuelve un fenómeno mundial, de identidad y consumo cultural que se extiende hasta los 60’s.

Guillén no escribe *Motivos* desde la casualidad poética sino desde la causalidad. En sus poemas-sones converge el universo literario, musical, social, histórico, nacional. El poeta está consciente de lo que representa, no es gratuito que tome el son en un momento de convulsión social y de expansión cultural.

---

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 40

<sup>303</sup> Noriko Manabe, *op. cit.*, p. 532



#### 4. Motivos del son

La publicación de *Motivos de son* trajo consigo la revelación de un proyecto novedoso. Nicolás Guillén lograba sintetizar “lo cubano” donde convivía la tradición oral y culta, lo negro e hispánico, la risa y la crítica, la música y la poesía. Los poemas fueron recibidos con furor pero también con enérgicas críticas. Al respecto, Guillén cuenta que Ramón Vasconcelos “tachó estos poemas de impropios de una época *pur sang* (como los caballos); y Regino Boti [...] alentó a su autor con nobles palabras.”<sup>304</sup> La crítica se polarizó y unos aplaudieron al poeta mientras otros lo amonestaron. “Mi nombre fue transformado de Nicolás Guillén en *Nico, el Guillao*, suscribiendo sones y sonetos disparatados, joviales e imaginarios.”<sup>305</sup>

Los negros cubanos protestaron contra los poemas, principalmente los del Club Atenas y Unión Fraternal. Estos centros sociales de la élite fueron muy importantes ya que estaban identificados con la imagen de la construcción de la nación. Existía un arraigo exclusivo de género, racial y clase. En sus inicios, como afirma Maikel Fariñas, los clubes eran preponderantemente masculinos. Con el paso del tiempo se convirtieron en centros familiares.<sup>306</sup> En lo que respecta a la discriminación racial, la prohibición de acceso al club para la gente de color era obvia.<sup>307</sup> Ana Cairo en su artículo “Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata” menciona que el rechazo a lo negro y el auge racista “incrementó el surgimiento de sociedades de recreo e instrucción para negros y mulatos

---

<sup>304</sup> Nicolás Guillén, *Páginas vueltas. Memorias*, México: Presencia latinoamericana, 1982, p. 79-80.

<sup>305</sup> *Ibid.* p. 80

<sup>306</sup> Maikel Fariñas Borrego, *Sociabilidad y cultura del ocio: Las élites habaneras y sus clubes de recreo (1902-1930)*, 31. La fuente viva-Fundación Fernando Ortiz, 2009, p. 15-16

<sup>307</sup> Maikel Fariñas comenta algunas anécdotas raciales como –en el Habana Yacht Club (HYC) donde negaron la entrada a un atleta afropanameño para participar en los II Juegos Deportivos Centroamericanos, en 1930. El Casino Deportivo de La Habana, que fundó Alfredo Hornedo Suárez, un mestizo acaudalado, a causa del rechazo que tuvo en el Havana Biltmore Yacht & Country Club (HBY&CC) y al HYC. También se conoce el rechazo a Fulgencio Batista que fue aceptado posteriormente en el HBY& CC pues les facilitó los medios para engrandecerse. Ver *ibidem*

cultos, que se normaban, además, por criterios clasistas.”<sup>308</sup> El ejemplo que apunta es la creación del Club Atenas fundado “el 21 de septiembre de 1917, cuya membresía se calificaba como parte de la elite habanera de políticos, pequeños propietarios, empleados públicos y profesionales de color; los obreros y pobres estaban excluidos de sus salones.”<sup>309</sup> El Club Atenas era “la más exclusiva y aristocrática de todas las instituciones de este tipo en Cuba.”<sup>310</sup> Ahí se reunían los principales grupos de son y “juntábase, en las noches, buen golpe de personalidades negras muy señaladas”<sup>311</sup>, apunta Guillén en sus memorias. La Unión Fraternal, por su parte, agrupaba “a aquellas personas de color sin posibilidades, al menos inmediatas, de trepar los pisos más altos del gran edificio nacional cubano”<sup>312</sup>, afirma Guillén, en el mismo escrito.<sup>313</sup>

En estos centros Guillén se reunía y llegó a conocer personalidades e intelectuales de la época que lo dejaron marcado. “Se integró con rapidez al ámbito de los intelectuales negros sin ser rechazado. Asistía a las tertulias del Club Atenas, aunque no clasificaba como socio por los bajos ingresos económicos.”<sup>314</sup> Centros sociales que aunados también colaboraron a la popularización del son.

Los negros del Club Atenas afirmaban que se burlaba de los negros al reproducir “tal cual” la fonética en los poemas, por tanto incrementaban los ánimos racistas. Guillén

---

<sup>308</sup> Ana Cairo Ballester, “Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata” en <http://www.cadenahabana.cu/2011/12/20/nicolas-guillen-y-las-polemicas-sobre-la-cultura-mulata/> consultado el 04 de mayo, 2014.

<sup>309</sup> *Ídem.*

<sup>310</sup> N. G, *Páginas vueltas...* p. 41

<sup>311</sup> *Ídem.*

<sup>312</sup> *Ídem.*

<sup>313</sup> Había otras sociedades como Sociedad Victoria o el Lyceum que fueron creados para la divulgación meramente cultural e intelectual de la isla. Este último, fue creado por mujeres que eran allegadas a los minoristas. Además fue un proyecto parecido al Lyceum de Madrid. De ahí su importancia como centro social e intelectual. Para más información sobre el Lyceum ver el artículo de Rosario Rexach, “El Lyceum de la Habana como institución cultural” en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_077.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_077.pdf) consultado el 5-mayo-2014.

<sup>314</sup> A. Cairo, *art.cit.*

tuvo que defender su proyecto con una serie de conferencias que dictó posteriormente en el mismo Club, en el Lyceum y en otros centros. Incluso tuvo que someterse a una entrevista con Fernández de Castro titulada “Ha surgido el poeta del son”. Gustavo Urrutia también intervino para defender al poeta con su conferencia titulada “Motivos literarios” y que dictó en el Club Atenas argumentando, en su sección “Armonías”, que “Guillén se sumió en la hostilidad social de los negros y blancos que imperaba y con humildad y precisión supo acercarse al núcleo del problema.”<sup>315</sup>

Entre las críticas resalta la que realizó Ramón Vasconcelos en su artículo “Motivos de son”, que publicó el 6 de junio de 1930 en el periódico *El País*, ya que afirmaba que el poemario estaba bien, tenía sabor folklórico pero lo “creía [...] capaz de esfuerzos serios, no debe darle el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar, descoyuntada [...] debe universalizar su verso y su idea en vez de meterlos en el solar para que brinquen al son del bongó.”<sup>316</sup> Los comentarios del periodista encarnaban los prejuicios a las formas populares y al son, productos del vulgo que padecían el rechazo de la élite cubana. Días más tarde, el 15 de junio, Guillén publicó el artículo “Sones y soneros” en el *Diario de la Marina* para objetar irónicamente las críticas de Vasconcelos:

Estos versos no tratan de ser más que una contribución a la poesía, al ritmo popular de Cuba [...] es a mi juicio una forma adecuada (el son) para lograr poemas vernáculos, acaso porque ésa [...] actualmente nuestra música más representativa. [...] los ~~poemas~~ de son”, desde el punto de vista literario, y por la significación que tiene [...] hoy lo popular, constituyen un modo de estar en la avanzada.<sup>317</sup>

Con *Motivos*, Guillén se propuso recuperar lo verdaderamente popular. Afirmaba, que los poemas le costaron mucho trabajo:

[...] porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de motivación que les era necesaria. [...] sí, quería hacer algo verdaderamente sencillo, verdaderamente

<sup>315</sup> Para más detalles sobre el artículo de Urrutia ver las memorias de Guillén. N.G. *Páginas...* p. 81-82

<sup>316</sup> *Recorte de prensa. Colección Guillén*, n. 6 023, AL-ILL en Ana Cairo, *art. cit.*

<sup>317</sup> N. Guillén, “Sones y soneros” en *Prosa de prisa. Crónicas*, Universidad Central de las Villas, La Habana: 1962, p. 21

fácil, verdaderamente popular. Algo que fuera como el son de los que protestaron contra el son. ¿Usted no conoce ese cuento, Vasconcelos?<sup>318</sup>

El cuento narra que un grupo de negros, enemigos del son, ante el miedo de la deshonra para la raza deciden manifestarse contra el género musical. Realizan una junta y argumentan que era una “manifestación de atraso [...] ¡que muera el son, y mueran sus bailadores!” Redactan un manifiesto al país para explicar su actitud y realizan una votación donde a cada participante se les preguntaba, para comprobar, si estaban de acuerdo con tal supresión:

- ¿Usted está conforme?
- Sí, señor.
- ¿Usted está conforme?
- Sí, señor.

Finalmente, al llegar al último negro, sin darse cuenta habían hecho un son:

en coro unánime y caliente:

¿Ute ta conforme?

Si, señó;

¿Ute ta conforme?

Si, señó;

¿Ute ta conforme?

Si, señó;

¡Afortunadamente, aquellos desdichados no habían podido desmentirse!<sup>319</sup>

La polémica de los poemas fue tomada por el mulato con humor. En una carta enviada a Langston Hughes el 19 de mayo de 1930, Guillén menciona: “El éxito de los *Motivos* ha sido formidable, toda la prensa de la isla se ha hecho eco de ellos, reproduciéndolos y comentándolos favorablemente, hasta el extremo de que mi popularidad ha aumentado considerablemente. ¡Un día de estos voy a aspirar a Representante a la Cámara!”<sup>320</sup>

En junio del mismo año, el crítico Armando Guerra impartió, en el Club Antillas Sport, la conferencia “Nicolás Guillén y su poesía” para defender los poemas. En esta

---

<sup>318</sup> *Ídem.*

<sup>319</sup> *Ídem.*

<sup>320</sup> Alexander Pérez, *Epistolario de Nicolás Guillén*, apud en A. Cairo, *art. cit.*

sociedad se debatió, con base en las preguntas, —¿resultaban perjudiciales u ofensivos a la imagen pública de los negros? ¿Eran oportunos o no, como estrategia de política cultural contra la discriminación racial?—<sup>321</sup>Se denotaba una preocupación por el uso público de la poesía y su incursión en lo histórico. De ahí que la discusión era polarizada. Regino Boti, en septiembre del mismo año, publicó un elogio a Guillén donde consideraba a los poemas como “[...] temas esencialmente musicales que no necesitan del compositor para pautarse, porque el poeta acopló ambos ritmos: el métrico y el musical.”<sup>322</sup> El ánimo de *Motivos* también llegó a Fernando Ortiz que los publicó acompañados de glosas que escribió en el quinto volumen de los *Archivos de Folklore cubano*. Y apuntaba:

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! [...] Estos versos reflejan un momento de la poesía popular con que nuestro pueblo traduce sus sentimientos más espontáneos, extravasándolos de los moldes cursis y vulgarotes de la vieja y presuntuosa cacharrería. Por eso vienen a estos Archivos.<sup>323</sup>

Hay que resaltar que la apreciación de Ortiz por los poemas era muy importante porque *Archivos* era un espacio valioso para legitimar el folklor que ofrecía al lector conocer la tradición y las expresiones populares.

La conmoción de los poemas del mulato se extendió de tal forma que otros poetas comenzaron a publicar “otros motivos” como lo señaló Boti en una carta a Guillén:

[...] le remití a Lino D’ou un recorte del periódico local *La voz del Pueblo* con un “motivo” titulado *Ante la Conga*, confirmación de mis temores por los desastres líricos que ocasionarían en nuestro parnaso sus

---

<sup>321</sup> A.C. *Ídem*.

<sup>322</sup> Regino Boti, “El verdadero son” en Ana Luz García (comp.), *Boti y Guillén (documentos de una relación)*, Cuba: Unión, 2008, p.55. Originalmente el ensayo fue publicado en el *Diario de la Marina* el 21 de septiembre de 1930.

<sup>323</sup> Fernando Ortiz. “*Motivos de son*” en *Archivos de Folklore Cubano*, Núm. 3, vol. 5, Julio-sept. 1930, p. 222-238 en <http://www.dloc.com/UF00074034/00005/254j>, consultado el 09-julio-2014.

*Motivos*. Es la consecuencia natural de su descubrimiento: la originalidad es la luz que atrae la mariposa de la imitación.<sup>324</sup>

Guillén responde con humor:

Me ha hecho gracia el recorte que [...] me envió, con los versos de Matute. [...] conozco muchas imitaciones, escritas principalmente en La Habana y en Santiago, y las cuales son horribles. Están calcadas servilmente en mis motivos, sin que el autor se haya preocupado en añadir ningún elemento personal. Por cierto que de todas esas cosas llevo un expediente, bastante voluminoso ya, en el que he ido recogiendo cuantas resonancias hayan podido tener mis poemas.<sup>325</sup>

Urrutia y Lino confiaron en la propuesta de Nicolás Guillén. Al respecto de la publicación el poeta confesó:

Me sentí [...] preocupado cuando vi los *Motivos* impresos. [...] se los había entregado a Urrutia dos o tres semanas antes, pero le había pedido que no los publicara sin aviso mío. [...] esta medida me fue inspirada por el temor, [...] de que los versos no me pertenecieran. Cuando comuniqué a Urrutia mis aprehensiones, soltó una carcajada y dijo: Pero estás loco, qué tontería; son tuyos y bien tuyos; y ahora, aguanta lo que va a venir.

Aquella tarde, Urrutia y yo estuvimos a ver a Lino D'ou [...] Lino estaba entusiasmado, lo mismo que Urrutia; pero yo permanecía serio, como un muchacho que, habiendo hecho una fechoría, temiera el castigo de sus mayores<sup>326</sup>

Guillén llegó a afirmar que *Motivos* nació de una experiencia onírica:

Una noche –corría el mes de abril de 1930- habíame acostado ya, y estaba en [...] la duermevela, [...], cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro bembón*. ¿Qué era aquello? [...] no dormí más. La frase asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa:

*Negro bembón,  
negro bembón,  
negro bembón...*

Me levanté temprano y me puse a escribir. [...] hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos. [...] Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho o diez- que titulé de una manera general *Motivos de son*. [...] ¿Qué eran los *Motivos de son*? Todo y nada. Regino Boti los ha llamado el “polvo de oro”.<sup>327</sup>

La frustración republicana quedará expresada a través de la experimentación de Nicolás Guillén, sin embargo, había también una aspiración estética de los ánimos vanguardistas, de superar al *modernismo* y asentar las bases de un nuevo rumbo donde lo

---

<sup>324</sup> El poema al que se refiere Boti pertenece a Victor Ernesto Matute, un poeta guantanamero que publicaba por las mismas fechas. —Carta de Regino Boti a Nicolás Guillén. 4 de octubre, 1930” en Ana Luz García, *op. cit.* p. 15

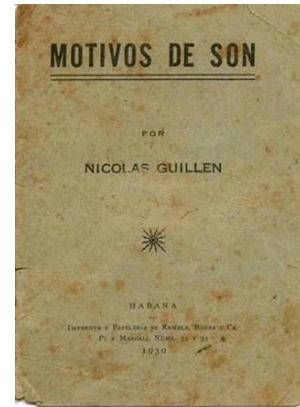
<sup>325</sup> —Carta de N. Guillén a R. Boti 15 de octubre, 1930” *Ibid.* p. 17

<sup>326</sup> *Ibidem.*

<sup>327</sup> N. G. *Prosa...* pp.78-79

social estuviera presente, donde fueran uno y todo. *Motivos* era el parte aguas porque conjugaba vanguardia, tradición y ruptura.

En la publicación de “Ideales de una raza”, aparecían los ocho poemas: “Negro Bembón”, “Chiquita”, “Mulata”, “Búcate plata”, “Ayé me dijeron negro”, “Tú no sabe inglés”, “Si tú supiera” y “Sigue”. Posteriormente, el 6 de julio del mismo año, aparecieron unos nuevos *Motivos* en la misma página: “Carujey”, “Me bendo caro!” y “Hay que tené voluntá”. Meses después de esta aparición



salieron publicados como folleto, “un librito casi rural, de muy poca páginas”<sup>328</sup>, en la editorial Rambla y Bouza Ca. Estaban los primeros ocho poemas. En 1931, en *Sóngoro cosongo* incluye los *Motivos* e incluso los tres poemas que no sacó en el librito.

Es importante conocer el ordenamiento de los poemas ya que se realizaron cambios, por ejemplo, Mirta Aguirre menciona que el ordenamiento del primer tomo de la obra poética (1920-1950), editada por el Instituto Cubano del libro en 1972, es el orden que perdura en las ediciones posteriores, por ejemplo en la antología del Fondo de Cultura Económica, del 2002, y en la edición de Letras Cubanas de 1980 y 1985, solamente por mencionar algunos. El orden fue:

1. Negro bembón
2. Mulata
3. Si tú supiera
4. Sigue
5. Hay que tené boluntá
6. Búcate Plata
7. Mi chiquita
8. Tú no sabe inglés

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 84

El orden no es el mismo que en el *Diario* “ni fueron éstos, los ocho poemas publicados porque entre ellos aparecía “Ayé me dijeron negro” que sustituyó el poeta por “Hay que tené boluntá”<sup>329</sup>

En lo que respecta a la primera publicación, en el suplemento “Ideales...”, el orden es el siguiente:

1. Negro bembón
2. Mi chiquita
3. Búcate plata
4. Sigue
5. Ayé me dijeron negro
6. Tú no sabe inglés
7. Si tu supiera
8. Mulata

El orden en el librito, que publicó en julio, fue:

1. Negro bembón
2. Mi chiquita
3. Mulata
4. Búcate plata
5. Ayé me dijeron negro
6. Tú no sabe inglés
7. Si tú supiera
8. Sigue

En *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*, publicado en 1931, aparecen nuevamente los motivos. Hay que precisar que el libro está dedicado a su madre, *Motivos* mantiene la dedicatoria a José A. Fernández de Castro e incluye un prólogo, escrito por el mismo Guillén, donde advierte el anhelo de hablar de un color cubano, tocando el tema del mestizaje como una cuestión innegable a nivel social y literario. Justifica así sus poemas mulatos. El título del



<sup>329</sup> Mirta Aguirre, *Un poeta y un continente*, La Habana: Letras cubanas, 1982, p.



poemario lo toma del estribillo del poema “Si tú supiera”; asimismo le cambia el título al poema. El ordenamiento de esta publicación es:

1. Negro bembón
2. Mulata
3. Búcate plata
4. Sóngoro cosongo
5. Ayé me dijeron negro
6. Tú no sabe inglés
7. Mi chiquita
8. Sigue
9. Carujey
10. Me bendo caro!
11. Hay tené boluntá

De este orden, Augier comenta que:

“Carujey” y “Me bendo caro”, sátiras más bien sustentadas en el ritmo y en el estribillo (y) que Guillén eliminó también de los *Motivos de son* definitivos, y “Hay que tené boluntá” se ha mantenido en la colección [...] quizá por estar más dentro del espíritu de los de la primera horneada”<sup>330</sup>

Cabe mencionar que los poemas también presentaron algunos cambios en el lenguaje.<sup>331</sup> Me parece que los primeros ordenamientos que realiza Guillén responden a una cuestión de temática y crítica. Los poemas que omite contienen un humor ácido, pero coinciden en que son más agrestes en comparación con el resto de los poemas. La temática de *Motivos* gira en torno a los negros y las vicisitudes de su vida cotidiana. Segregación social, racial, de género y desigualdad económica son los temas que se acompañan de la ironía y el sarcasmo sonero. La comicidad que envuelve a los poemas se debe a la imitación que hace el poeta del habla de los negros habaneros y a la forma misma del poema (*poemason*). El mulato rescata de la cultura marginal una “voz poética desconocida”<sup>332</sup> y subyugada que retorna al espacio de la élite, de ahí la polémica para (re) crear una toma de

---

<sup>330</sup> A. Augier, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, p. 91.

<sup>331</sup> Para más información y detalles sobre estos cambios ver *ibidem*

<sup>332</sup> Jorge Luis Arcos, “Para una relectura de Nicolás Guillén” en N. G, *Donde nacen...* p.15-16

conciencia y no un impulso racista, como lo afirmaron los grupos que se opusieron al proyecto guilleniano.

En lo que respecta a este trabajo, parto de la idea de Yuri Lotman, apoyada por David Viñas Piquer, al considerar que la estructura del texto artístico es tanto la organización interna del texto como su funcionamiento social.<sup>333</sup> *Motivos* “aúna [...] explícita y enfáticamente, los dos componentes étnicos y culturales decisivos para [la] integración de la nacionalidad cubana: el africano y el español.”<sup>334</sup> Para expresar su preocupación social consigue crear una forma poética que devela la necesidad estética de renovación. En lo que respecta a este capítulo la forma poética es objeto de análisis.

Asimismo, para lograr comprender el universo de la estructura de estos primeros poemas es preciso anotar que mi análisis se divide en dos temáticas que sobresalen a grandes rasgos: la cuestión racial y de género.

#### 4.1. *Poema-son de corazón.*

He mencionado que Guillén escribió sonetos desde la intuición poética no musical. La pregunta del capítulo anterior se retoma: ¿de qué forma Guillén toma el soneto, el ritmo sincopado para incorporarlo en la poesía? El poema-soneto es parte fundamental del género. El ritmo lo coopta gracias a las aliteraciones, apócope, repeticiones, rimas y estribillos. Ángel Augier comenta que Guillén logra la incorporación del soneto —como esquema rítmico más que como forma métrica o estrófica.<sup>335</sup> Sin embargo, hay que tener en cuenta que el soneto es polirrítmico y no tiene un ritmo regular, de ahí una de las tareas del mulato. Augier comenta también que Guillén aplicó esa variedad rítmica, por ejemplo, todos los *Motivos*

---

<sup>333</sup> David Viñas Piquer, “Semiótica soviética: Yuri Lotman y la escuela de Tartu” en *Historia de la crítica literaria*, Madrid: Ariel, 2002, p. 472

<sup>334</sup> *Ibidem*

<sup>335</sup> A. A., “Recursos rítmicos de los *Motivos de soneto*” en *Acercamientos...*, p. 66

tienen distintas combinaciones en el estribillo, distintos números de versos, de sílabas, es decir no sigue la estructura de los primeros sonos, sino que tiene que ver con la herencia del ritmo afro pues «Los medios formales [que utiliza la lengua europea para ajustar el ritmo afro] son [...] aliteraciones, paranomasias y anáforas, que basadas en la repetición del fonema o en la intensidad del sonido [...]» consiguen la eficacia. Tiene que ver más con efectos auditivos, «Los efectos de sonoridad se derivan de las correspondencias fonéticas, de sus voces orales, de cierto balance en la estructura interna de cada verso y en la relación de cada verso con otro merced al sonido de determinadas sílabas y palabras.»<sup>336</sup> Augier sigue a Henríquez Ureña cuando concibe que el ritmo es repetición, por tanto, el verso es la unidad rítmica «porque se repite y forma series.»<sup>337</sup> Para Antonio Quilis, el ritmo:

supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración) [...] si estos elementos están sometidos a un canon estructural de simetría y regularidad, se constituye el periodo rítmico que se denomina estrofa. [...] el poema [...] es la realidad rítmica máxima y primordial, superior a la estrofa.<sup>338</sup>

Guillén estaba consciente de estas reflexiones sobre el ritmo. Augier no realiza ningún análisis rítmico para demostrar lo argumentado, sin embargo, sus anotaciones son importantes para vislumbrar un acercamiento.

El uso del estribillo, una de las características principales del son, deviene de la tradición de la poesía hispánica desde las canciones de juglaría, pasando por villancicos hasta llegar a la canción popular moderna, como afirma Menéndez y Pelayo<sup>339</sup>. «El estribillo añade una nota lírica» como afirma Tomás Navarro en *Métrica española*. El estribillo es el juego que, como he mencionado en el capítulo anterior, va desde una sola

---

<sup>336</sup> Fernando Ortiz *apud* en *Ibid.*, p. 67

<sup>337</sup> P. Henríquez Ureña, «En busca del verso puro» *apud* en *Ibid.*, p. 68.

<sup>338</sup> Antonio Quilis, «Introducción» en *Métrica española*, Madrid: Ariel, p. 15-16.

<sup>339</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* citado por Á. Augier en *op. cit.*, p. 56.

frase hasta estrofas completas y que hace que el *montuno*, en el son, dependa de él y la improvisación.

En todos los poemas hay “omisión del sonido fricativo sordo S, propio de la segunda persona”<sup>340</sup>, para dar el acento cubano. También hay omisión de sonido de la D y R o incluso de la consonante líquida L y apócopos como “TO” en vez de TODO. Reforzar la fonética era darle protagonismo a aquello que se negaba.

El análisis que hago retoma el ordenamiento que apareció en el *Diario de la Marina* y al final añadido los tres poemas que Guillén colocó y quitó posteriormente. Preciso, también, que el guión bajo ( \_ ) que aparece en cada poema es la división silábica y el acento ( / ) que se encuentra sobre el guión es la tónica de cada sílaba, es decir, la acentuación rítmica.

#### 4.2. Los poemas

##### 1. NEGRO BEMBON

1 ¿Po/qué/ te/ po/ne/ tan/ bra/bo,	A	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
2 cuan/do/ te/ di/sen/ ne/gro bem/bón,	B	/ _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
3 si/ tie/ne /la/ bo/ca /san/ta,	C	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
4 ne/gro/ bem/bón?	B	/ _ _ / _ <u>x</u> _
<b>5 Bem/bón/ a/sí /co/mo e/re</b>	<b>D</b>	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
<b>6 tie/ne /de/ to;</b>	<b>E</b>	/ _ _ / _ _ / _ _
<b>7 Ca/ri/dá/ te/ man/tie/ne,</b>	<b>D</b>	_ _ / _ _ / _ _ / _ _
<b>8 te/ lo/ da/ to.</b>	<b>E</b>	/ _ _ / _ _ / _ _
9 Te/ que/ja/ to/da/bía,	F	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
<b>10 ne/gro/ bem/bón;</b>	<b>B</b>	/ _ _ / _ _ / _ <u>x</u> _
11 sin/ pe/ga y /con/ ha/ri/na,	G	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _
<b>12 ne/gro/ bem/bón,</b>	<b>B</b>	/ _ _ / _ _ / _ <u>x</u> _
13 ma/ja/gua/ de/ dril/ blan/co,	H	_ / _ _ / _ _ / / / _ _
<b>14 ne/gro/ bem/bón;</b>	<b>B</b>	/ _ _ / _ _ / _ <u>x</u> _
15 sa/pa/to/ de/ do/to/no,	H	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _

<sup>340</sup> <sup>340</sup> —La poesía negra. Guillén.” En —La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República” en *Historia de la literatura cubana*. Tomo II, La Habana: Letras cubanas, 2003, p. 322



suficiente atractivo sexual —para mantener a la negra bajo su embrujo utilitario”<sup>343</sup>. Me parece, incluso, que hace un juego entre el nombre propio y la virtud teologal<sup>344</sup>, de ser así hay una especie de mitificación de la belleza del negro a tal grado de un endiosamiento —«asi ciego” de parte de la mujer para llevar acabo la manutención de su negro. En el *montuno*, que sería el clímax del poema desde el son, hay una alternancia de copla y estribillo —«negro bembón”, la voz poética afirma que el negro se queja a pesar de que tiene dinero (harina) sin tener trabajo (pega), además de que se encuentra bien vestido con su traje (majagua) blanco —de telas tropicales- (majagua) y sus zapatos de dos tonos. —Un chulo [...] elegante y ocioso”<sup>345</sup> El poema finaliza con el primer estribillo con el que comenzó el poema. La intención burlona y ofensiva se retroalimenta y nos deja apreciar por un lado la crítica por la situación racial pero también la situación de desempleo y el lugar que ocupaba la mujer en la época que si bien resulta preocupante no está exenta de la risa sarcástica guilleniana.

El poema se presenta en cuatro estrofas polimétricas con versos irregulares que van del octosílabo al pentasílabo, etc. En el análisis que presenta la antología de *Historia de la literatura cubana* se afirma —la presencia de un ritmo trocaico-dáctilo, que acelera la movilidad del poema”<sup>346</sup> y al mismo tiempo genera el ritmo sonero. La x marcada es el remate que deviene de la fuerza acentual en la aguda ya que permanece un sonido retardado. Hay que precisar que la característica del verso de Guillén se encuentra en

---

<sup>343</sup> A. Augier, *Nicolás G...*, p. 87

<sup>344</sup> Las virtudes teologales son aquellas que —adaptan las facultades del hombre a la participación de la naturaleza divina [...] por sobre la fe y esperanza es superior a todas las virtudes. [...] Amándose unos a otros, los discípulos imitan el amor de Jesús que reciben también en ellos. Por eso Jesús dice: —Como el Padre me amó, yo también os he amado a vosotros; permaneced en mi amor” (*Jn15*, 9). Y también: —Este es el mandamiento mío: que os améis unos a otros como yo os he amado” en —Capítulo primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las virtudes” en [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c1a7\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c1a7_sp.html) consultado el 18 de enero, 2015.

<sup>345</sup> *Ibidem*

<sup>346</sup> —La poesía negra. Guillén.” en *op. cit.* p. 322

## 2. MULATA

1	Ya/ yo/ me en/te/ré,/ mu/la/ta,	A	└─┘ └─┘ ─ ─ └─┘ ─ └─┘ ─
2	mu/la/ta, ya/ sé/ que/ di/se	B	─ └─┘ ─ ─ └─┘ ─ └─┘ ─
3	que yo/ ten/go/ la /na/ri/se	B	─ └─┘ ─ ─ ─ ─ └─┘ ─
4	co/mo/ nu/do/ de/co/bba/ta.	A	─ ─ └─┘ ─ ─ ─ ─ └─┘ ─
5	Y /fi/ja/te /bien/ que/ tú	C	─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘ ─ └─┘
6	no e/re/ tan a/de/lan/tá,	A	└─┘ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘
7	po/qque/ tu/ bo/ca e /bien /gran/de,	D	─ ─ ─ ─ ─ ─ ─ ─ ─ ─
8	tu /pa/sa,/ co/lo/rá.	A	─ └─┘ ─ ─ ─ ─ └─┘
9	Tan/to/ tren/ con /tu /cuer/po,	E	└─┘ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘ ─
10	<b>tan/to /tren;</b>	<b>F</b>	└─┘ ─ └─┘
11	tan/to/ tren/ con /tu/ bo/ca,	A	└─┘ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘ ─
12	<b>tan/to /tren;</b>	<b>F</b>	└─┘ ─ └─┘
13	tan/to /tren/ con/ tu/ so/jo,	G	└─┘ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘ ─
14	<b>tan/to /tren.</b>	<b>F</b>	└─┘ ─ └─┘
15	Si/ tú /su/pie/ra,/ mu/la/ta,	A	─ └─┘ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘ ─
16	la /ve/ddá;	A	─ ─ └─┘
17	¡que /yo /con /mi /ne/gra/ ten/go,	H	─ └─┘ ─ ─ └─┘ ─ └─┘ ─
18	y /no /te/ quie/ro /pa/ na!	A	─ ─ ─ └─┘ ─ ─ ─ └─┘

En cuatro estrofas aparece la voz poética en primera persona para reclamarle a la mulata, la burla que ella hace al comparar sus narices con un nudo de corbata (por la nariz ancha). La voz poética afirma que ella no es una mujer de color claro (adelantá) y que tiene la boca grande lo que confirma su herencia negra. En el comienzo del estribillo ~~tan~~to tren”, la voz canta el ajeteo y preocupación (tren) con su cuerpo, con la boca y los ojos. El poema con el orgullo racial de parte del negro al preferir a su negra y rechazar a la mulata. La mujer que aparece es la cubana mestiza, la mulata, como sujeto racial y sexualmente discriminado por estar en la frontera blanca y negra. Guillén expone el conflicto de la distinción del color a través de la mulata, ente *per se* de la *cubanidad* por no ser negra totalmente ni blanca, sino la mezcla. Asimismo recupera, me parece que lo hace desde la risa crítica, la imagen de aquella mujer concebida en la herencia colonial, que poseía los atributos ~~exotizados~~”. La imagen sensual escandaliza a negros y blancos. En este poema ella padece las preocupaciones por

estar precisamente en esa frontera negriblanca, por un lado participa en burlarse del negro pero por otro ella padece inquietud por su aspecto. Guillén retoma la imagen para apelar a la fuerza visual del poema y también para colocar en la discusión una de las preocupaciones del poeta. Además, hay que destacar que la poesía negrista acudía mucho a la imagen de la mulata incluso para referirse al paisaje del Caribe como punto de apoyo a la sensualidad. Mansour afirma que entre las particularidades de la poesía negrista resalta el uso y la transformación de todos los elementos posibles en aspectos que apelen a los sentidos, principalmente los colores. Así el contraste entre negro y blanco, entre claro y oscuro, se utiliza para dar movimiento visual a las descripciones.<sup>347</sup> En lo que respecta a la composición rítmica, en el estribillo hay ritmo dáctilo, que correspondería a un tresillo en música.

### 3. SI TU SUPIERA...

1 ¡Ay, / ne/gra	A	<u> </u> <u> </u> -
2 si /tú /su/pie/ra!	A	- <u> </u> - - <u> </u> -
3 A/no/che /te/ bi/ pa/sá	B	- <u> </u> - - - - <u> </u> -
4 y /no/ qui/se/ que/ me/ bie/ra.	A	- - <u> </u> - - - - <u> </u> -
5 A/ é /tú/ le ha/rá/ co/mo a/ mí,	C	- <u> </u> - - <u> </u> - - - - <u> </u> -
6 que /cuan/do/ no/ tu/be/ pla/ta	D	- - - - - <u> </u> - - <u> </u> -
7 te /co/rri/te/ de/ ba/cha/ta,	D	- - <u> </u> - - - - <u> </u> -
8 sin /a/co/ddad/te /de/ mí.	C	- - - <u> </u> - - - <u> </u> -
<b>9 Són/go/ro /co/son/go,</b>	<b>E</b>	<u> </u> - - - - <u> </u> -
<b>10 son/go /bé;</b>	<b>F</b>	<u> </u> - - <u> </u> -
<b>11 són/go/ro/ co/son/go</b>	<b>E</b>	<u> </u> - - - - <u> </u> -
<b>12 de/ ma/mey;</b>	<b>F</b>	<u> </u> - - <u> </u> -
<b>14 són/go/ro, / la/ ne/gra</b>	<b>A</b>	<u> </u> - - - - <u> </u> -
<b>15 bai/la /bien;</b>	<b>F</b>	<u> </u> - - <u> </u> -
<b>16 són/go/ro/ de u/no</b>	<b>G</b>	<u> </u> - - - - <u> </u> -
<b>17 són/go/ro /de /tre.</b>	<b>F</b>	<u> </u> - - - - <u> </u> -
<b>18 A/é,</b>	<b>F</b>	- <u> </u> -
<b>19 ben/gan/a/ be;</b>	<b>F</b>	<u> </u> - - - <u> </u> -

<sup>347</sup> Mónica Mansour, —Circunstancia e imágenes de la poesía negrista” en [http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/9457/public/9457-14855-1-PB.pdf](http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/9457/public/9457-14855-1-PB.pdf) consultado el 15 de marzo, 2014.



20	a/é,	F	— /
21	ba/mo/ pa /be;	F	/ — — /
22	ben/gan,/ són/go/ro/ co/son/go,	E	/ — / — — / —
23	són/go/ro/ co/son/go /de/ ma/mey!	F	/ — — — / — — — /

Este es uno de los poemas más sobresalientes y famosos del cubano. Considerado uno de los más intensos del poemario debido a que tiene uno de los primeros experimentos del fonema guilleniano. El poema, en primera persona, cuenta el drama de un hombre que se esconde de la negra que lo abandonó en cuanto se quedó sin dinero y advierte que a un «otro» le va a pasar lo mismo porque «cuando no tuve dinero te fuiste y no te acordaste de mí». La mujer aparece como una figura interesada y nuevamente con una carga de sensualidad pues a partir del segundo párrafo «a modo de contrapunteo» inician los versos con un hondo efecto musical, la negra se pone a bailar. Hay un juego de jitanjáfora acompañadas de la onomatopeya «éé». Cuando Langston Hughes recibe los *Motivos* le envía una carta animosa a Guillén: ¡Hombre! formidable tu Motivo de son. Son poemas muy cubanos y muy buenos. [...] Estuve yo en Washington y un joven cubano allí me ayudó a traducir tus versos [...] Me gustan todos [...] pero no comprendo el «sóngoro cosongo, songo bé» (ni el cubano en Washington tampoco). Explícamelo!<sup>348</sup>

<sup>348</sup> Carta de Hughes fechada en julio de 1930 citada por A. Augier en *op. cit.*, p. 95.

#### 4. SIGUE...

1	Ca/mi/na, /ca/mi/nan/te,	A	– / – – – – / –
2	<b>si/gue;</b>	B	/ –
3	ca/mi/na y/ no/ te/ pa/re,	A	– / – – – – / –
4	<b>si/gue.</b>	B	/ –
5	Cuan/do/pa/se /po/ su /ca/sa	C	/ – / – / – / –
6	no/ le /di/ga/que/ me /bi/te:	D	/ – / – / – / –
7	ca/mi/na, /ca/mi/nan/te,	A	– / – – – – / –
8	<b>si/gue.</b>	B	/ –
9	<b>Si/gue</b> y/ no/ te/ pa/re,	D	/ – / – / –
10	<b>si/gue:</b>	B	/ –
11	no/ la/ mi/re /si/ te/ lla/ma,	C	– – / – – – – / –
12	<b>si/gue;</b>	B	/ –
13	A/cuéd/da/te/ que e/lla e /ma/la,	C	– / – – – / – / –
14	<b>si/gue.</b>	B	/ –

Cinco estrofas componen a “Sigue”. El estribillo con pie rítmico trocaico es la respuesta coral del diálogo poético. La fuerza rebustecida por dicho estribillo anima a la continuidad. La voz poética en primera persona trata de instruir a otro que lo escucha (¿al lector?) a que siga y no se detenga si lo llama una mujer, lo impulsa a continuar un camino y evadir un encuentro con la *femme fatal*, según Augier, debido al adjetivo “ella es mala”. En las penúltima línea (13) el ritmo es sincopado, porque el acento está en la quinta sílaba y es fuerte en contraste con los otros. El remate de la línea 14 termina por amalgamar el ritmo de *son* en este poema, que a primera lectura resulta más sencillo que los demás.



imperativos a su negra: no llores, camina, ve, ven que a pesar de la situación prevalece la esperanza.

## 6. BÚCATE PLATA

<b>1</b>	<b>Bú/ca/te /pla/ta,</b>	<b>A</b>	$\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
<b>2</b>	<b>bú/ca/te/ pla/ta,</b>	<b>A</b>	$\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
3	po/qque /no/ doy un/ pa/so/ má:	<b>B</b>	- $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$
4	e/toy a a/rró /con /ga/lle/ta,	<b>A</b>	- $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
5	na /má.	<b>B</b>	- $\underline{\quad}$
6	Yo /bien /sé /có/mo e/tá/ to,	<b>C</b>	- - - $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$
7	pe/ro/ bie/jo, / hay /que/ co/mé:	<b>D</b>	- - - $\underline{\quad}$ - - - - - $\underline{\quad}$
<b>8</b>	<b>bú/ca/te /pla/ta,</b>	<b>A</b>	$\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
<b>9</b>	<b>bú/ca/te /pla/ta,</b>	<b>A</b>	$\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
10	po/qque /me /boy a /co/rré.	<b>D</b>	- - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$
11	De/pué /di/rán /que /soy /ma/la,	<b>A</b>	- $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
12	y /no /me /que/drán /tra/tá,	<b>B</b>	- $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$
13	pero a/mó /con /ham/bre, /bie/jo,	<b>E</b>	- - - $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$ -
<b>14</b>	<b>¡qué/ ba!</b>	<b>B</b>	- $\underline{\quad}$
15	Con /tan/to /sa/pa/to /nue/bo,	<b>E</b>	- $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$ -
<b>16</b>	<b>¡qué/ ba!</b>	<b>B</b>	$\underline{\quad}$ -
17	Con /tan/to/ re/ló, /com/pa/dre,	<b>F</b>	- $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ - $\underline{\quad}$ -
<b>18</b>	<b>¡qué/ ba!</b>	<b>B</b>	$\underline{\quad}$ -
19	Con /tan/to /lu/jo, /mi /ne/gro,	<b>E</b>	- $\underline{\quad}$ - - $\underline{\quad}$ - - - $\underline{\quad}$ -
<b>20</b>	<b>¡qué/ ba!</b>	<b>B</b>	$\underline{\quad}$ -

El poema, en primera persona y con voz poética femenina, trata de la discusión de una pareja por la ausencia de dinero. «Una pequeña tragedia que se evade con gracia no exenta de cinismo»<sup>349</sup> pues la mujer reclama la falta de dinero al hombre a través del imperativo, «busca dinero porque estoy a arroz con galletas y no doy un paso más.» La mujer está consciente de la situación (desempleo y crisis económica que ahondaba en la isla pues hay que recordar las afectaciones que tuvo la crisis del 29, sobre todo en los pobres) pero «hay que comer» y lanza la amenaza de un posible abandono. Sin embargo, los juicios sociales acompañan el reclamo pues ella está consciente de que si pasa eso, «van a decir que soy mala y ya no querrán

<sup>349</sup> A. Augier, *op. cit.*, p. 87

tratarme”. El poema inicia con el estribillo imperativo. Cabe mencionar que la situación se matiza justamente a partir del verso trece ya que la opulencia que se presenta “con tanto lujo, mi negro” incita a que la voz poética rechace el amor a través del verso anafórico “¿qué ba!”, no obstante hay un espacio que se queda abierto pues se va de lo general a lo particular, del derroche al “zapato”, al “reló”. Sin embargo, hay un tono afectivo al referirse a “mi negro”, “viejo”, “compadre” que denota una pesadez en el reclamo. Hay que recordar que Guillén toma el título del poema para decirle a Hughes que debe de regresar a Cuba y para lograr el cometido “Búcate Plata!” El ritmo dáctilo y trocaico son pies rítmicos que sobresalen.

## 7. MI CHIQUITA

1	La /chi/qui/ta /que/ yo /ten/go	A	- - / - - - / - -
2	tan/ ne/gra /co/mo/ é,	B	- / - - - / - -
3	no/ la /cam/bio /po/ nin/gu/na,	C	- - / - - - / - -
4	po/ nin/gu/na/ o/tra/ mu/jé.	B	- - / - - - / - -
5	E/lla/ la/ba,/ plan/cha, /co/se,	D	/ - - / - - / - - / - -
6	y /so/bre/ to,/ca/ba/ye/ro,	E	- - - / - - - / - -
	¡có/mo/ co/si/na!	C	/ - - - / - -
7	Si/ la/ bie/nen /a /bu/cá	F	- - / - - - / - -
8	pa/bai/lá,	F	- - / - -
9	pa /co/mé,	B	- - / - -
10	e/ya/ me /tie/ne/ que /lle/bá,	F	/ - - - / - - - - / - -
11	o /tra/é.	B	- - / - -
12	E/ya /me/ di/se/ /mi /san/to,	G	/ - - - / - - - - / - -
13	tu /ne/ gra /no/te /se/bá;	F	- / - - - - / - -
14	<b>bu/ca/mé,</b>	<b>B</b>	- - / - -
15	<b>bu/ca/mé,</b>	<b>B</b>	- - / - -
16	<b>bu/ca/mé,</b>	<b>B</b>	- - / - -
17	pa/ go/sá!	F	- - / - -

Este poema resalta porque es el único escrito en tercera persona. El poema habla del orgullo racial que siente la voz poética por su negra a través de resaltar sus virtudes domésticas en “grado superlativo”, como afirma Augier. La negra, a pesar de ser negra, tiene atributos

considerados “femeninos” para la época que tienen que ver más con actividades de trabajo doméstico. Si la invitan a salir se ve obligada a llevar a la voz poética, que está en primera persona -y que es un hombre- En el estribillo, que se encuentra al final, la tercera persona, la negra habla, y dice que ella no se va y que debe buscarla para la fiesta. Tanto la voz poética como la negra se consideran “ideales” para el goce. Me llama la atención que se expresa a la mujer como objeto por tanto posesión. Ella “lava, plancha, cocina” y el hombre la coloca como propiedad. La actitud, sin embargo, no desvaloriza a la imagen femenina sino que hay una constante por parte de Guillén de hacerla participe como sujeto estético. Es la negra que mantiene al negro pero también es la que sostiene la inspiración y la imagen *poética*. Nuevamente el sarcasmo y la risa se hacen presentes. El ritmo trocaico y anapesto (de las líneas 8, 9, 11 y de la 14 a 17) son los pies métricos que sobresalen.

## 8. TÚ NO SABE INGLÉ

1	Con /tan/to in/ glé/ que /tú /sa/bí/a,	A	- / - / - / - / -
2	Bi/to /Ma/nué,	B	/ - - / - / -
3	con /tan/to in/ glé,/ no /sa/be a/ho/ra	C	- / - / - / - / -
4	de/sí /ye.	B	- / /
5	La /me/ri/ca/na /te /bu/ca,	A	- / - / - - / -
6	y /tú /le /tie/ne /que huí:	D	- / - / - /
7	tu in/ glé e/ra /de e/trái/ guan,	E	- / - - / -
8	de e/trái/ guan/ y /guan/ tu /tri.	D	- / - - / - /
9	<b>Bi/to/ Ma/nué, /tú /no /sa/be in/ glé,</b>	<b>B</b>	/ - - / / - - - /
10	<b>tú/ no/ sa/be in/ glé,</b>	<b>B</b>	/ - / - /
11	<b>tú/ no/ sa/be in/ glé.</b>	<b>B</b>	/ - / - /
12	No /te e/na/mo/re /má /nun/ca,	A	/ - - / - - / -
13	<b>Bi/to /Ma/nué,</b>	<b>B</b>	/ - - /
14	<b>si /no /sa/be in/ glé,</b>	<b>B</b>	/ - / - /
15	<b>si /no/ sa/be in/ glé.</b>	<b>B</b>	/ - / - /

En este poema de cuatro estrofas Guillén imprime –sus primeras alusiones antiimperialistas”<sup>350</sup> pues trata uno de los problemas que significa conocer y dominar el inglés en un país que, por entonces, está bajo la dominación norteamericana. La voz poética se burla de la intención de Bito Manué por querer conquistar a una turista norteamericana sin dominar el idioma. Bito Manué se ve en una situación de fuga debido a que su imposibilidad de comunicarse debido a que su inglés es muy precario, es de –etrai guan y guan tu tri”. Guillén transcribe el inglés tal cual lo hablan los cubanos además se vislumbra como un pequeño y sutil guiño el interés por el beisbol, deporte, no hay que olvidar, nacional en la isla. Bito Manué se ve limitado al amor extranjero si no domina el idioma. Sobresale el troqueo pero también hay dos pies rítmicos que son fuerte-fuerte aunque cuando se leen en voz alta existe una pausa gracias a la coma y a la rima consonante aguda entre Manué e inglés.

## 9. CARUJEY

1 Yo/ quie/ro un /no/vio/ do/tó,	A	- / - / - - /
2 de /lo /que /cu/ran,	B	- - - / - -
3 pa /sa/bé /po/ qué/me /due/le	C	- - - / - / - / - / -
4 la /sin/tu/ra.	B	- - - / - -
5 Si/ é/ a/bo/ga o /que/ no /me /fa/je,	D	- / - - - / - - - / - -
6 po/qque /yo /no /quie/ro /cuen/to:	E	- - - / - / - / - / - -
7 ay, /ma/má,/ ya /tu/ve /u/no	F	/ - - / - / - - -
8 y/ me/ sa/lió/ mue/to!	E	- - - - / / - -
9 Yo/ quie/ro un/ no/vio /do/tó,	A	- / - - / - - /
10 ca/ru/jey, /ca/ru/jey;	G	- - - / - - /
11 pa/ bé/ si el /no/vio /me/ cu/ra,	B	- - / - - / - - / - -
12 ca/ru/jey,/ ca/ru/jey;	G	- - - / - - /
13 que /me/ di/ga/ lo/ que /ten/go,	E	- - - / - - - / - -
14 ca/ru/jey, /ca/ru/jey;	G	- - - / - - /
15 lo /que/ ten/go /en/la /sin/tu/ra!	B	- - - / - - - - / - -

<sup>350</sup> —h. poesía negra. Guillén.” en *op. cit.* p.323

Tres párrafos son los que componen a “Carujey”. Augier afirma que este y “Me vendo caro” están sustentados en el estribillo y el ritmo. Aquí, la voz poética femenina se muestra afanosa de encontrar un novio doctor, para que la cure de sus males que me parecen más simbólicamente eróticos pues habla de sus males en la “sintura” que conlleva a una imagen de baile y de saciar el deseo necesidad rítmico del cuerpo. Rechaza volver a enamorarse de un abogado que le “daba puro cuento”. El estribillo, nuevamente aparece al final. *Carujey* no tiene un significado, sino que es nuevamente una invención fonética del cubano para enriquecer el ritmo dácilo.

### 10. ME VENDO CARO!

1	A /mí /me /gu/tan/ la /negra,	A	- / - / - / - / - / - /
2	pe/ro /cuan/do /son /bo/ni/ta;	B	- - - - - / - / - / - /
3	des/de/ que‘toy /de/ Cro/ni/ta	B	- - - - - / - / - / - /
4	me/ben/do /ca/ro!	C	- / - / - / - /
5	La/ que /sa/gga en e /pe/rió/di/co	D	- - - / - - - / - - - /
6	e /po/qque/ ta /bien /con /men/da;	E	/ - - - / - - - / - - - /
7	la/ que en/tien/da	E	- / - / - / - /
8	que /no /se /gui/ye!	F	- / - / - / - /
9	Pe/ro /si /la/ ne/gra/ yo/ra	G	/ - - - - / - - - / - - - /
10	<b>¡qué /le /boy ha/sé!</b>	H	/ - - - / - /
11	Si /se /me a/rro/di/ya,	I	- - - - - / - / - /
12	<b>¡qué /le/ boy ha/sé!</b>	H	/ - - - / - /
13	Si /me/ di/ce /san/to,	J	- - - / - / - / - /
14	<b>¡qué/ le/ boy ha/sé!</b>	H	/ - - - / - /
15	Si /se /po/ne/ tri/te,	K	- - - / - / - / - /
16	<b>¡qué /le/boy ha/sé!</b>	H	/ - - - / - /

Me vendo caro es otro de los poemas que Guillén omitió y que está compuesto de tres párrafos que cuentan la historia de un cronista al que le gustan las negras que son bonitas pero le gusta “hacerse del rogar” (me vendo caro). En el segundo párrafo dice que la que salga en el periódico es porque está bien con él y no debe hacerse ilusiones. Además



afirma que resulta difícil resistirse cuando la negra se pone triste, llora, se arrodilla y le dice agradable, mi amor (santo). Nuevamente emerge el hombre triunfante de orgullo. El tema es racial en tanto que habla de unos negros, no obstante, a comparación de los otros poemas hay un tono más de género, donde la mujer depende del hombre y no viceversa como se logra ver en los otros poemas. Además, el estribillo ¡qué /le/boy ha/sé! es la que cierra el poema.

### 11. AYÉ ME DIJERON NEGRO

1	A/yé /me/ di/je/ron /ne/gro	A	-	└	-	-	└	-	└	-
2	pa /que /me /fa/ja/ra/ yo;	B	-	-	-	-	└	-	└	-
3	pe/ro e /que /me /lo /de/sía	C	-	-	-	-	-	-	└	-
4	e/ra un /ne/gro /co/mo yo.	B	-	-	└	-	-	-	└	-
5	Tan/ blan/co/ co/mo /te/ be,	C	-	└	-	-	-	-	└	-
6	y /tu a/bue/la /sé /quién/ e.	C	-	-	└	-	-	-	└	-
7	Sá/ca/la/ de/ la/ co/si/na,	D	└	-	-	-	-	-	└	-
8	sá/ca/la/ de /la/ co/si/na:	D	└	-	-	-	-	-	└	-
9	<b>Ma/má I/né!</b>	C	-	-	└	-	-	-	-	-
10	<b>Ma/má I/né,</b> /tú /bien/ lo/ sa/be,	D	-	-	└	-	└	-	└	-
11	<b>Ma/má I/né,</b> /yo/ bien/ lo /sé;	C	-	-	└	-	└	-	-	-
12	<b>Ma/má I/né</b> /te /di/ce /nie/to,	E	-	-	└	-	└	-	└	-
13	<b>Ma/má I/né!</b>	C	-	-	└	-	-	-	-	-

—Ayé...” pertenece al grupo de los poemas que Guillén omitió de sus publicaciones posteriores. En un principio mencioné que me parece que tal decisión del mulato fue porque este grupo tenía temas más ácidos. La sátira trata sobre el insulto que hace un negro a otro negro. Debido a su color no puede enamorarse: ayer me dijeron negro para que me enamore. Sin embargo, el negro, ofendido, se escuda afirmando que así como el otro se ve blanco sus raíces son negras, su abuela, Mamá Inés. El pie métrico, al igual que otros motivos, es el trocaico y dáctilo. Guillén tomó a un personaje de un tango-congo de Eliseo Grenet titulada —Ay, Mamá Inés”. A su vez Grenet la tomó de la zarzuela —La niña Rita” o

–La Habana de 1830”, estrenada en 1927, aunque sus orígenes datan de unas comparsas de 1868. Mamá Inés era una mujer, arquetípica, negra conga-esclava, llegada de África, que vestía el traje típico cubano (bata cubana larga y blanca, con cinta roja, y con pañuelo rojo en la cabeza) y poseía una desbordante alegría.<sup>351</sup> Era una mujer –muy rumbera y bailarina, que fumaba siempre un tabaco cubano. Y que sólo interrumpe para saborear, una taza de recién colado café. Es un personaje que refleja la época de la Cuba colonial.”<sup>352</sup> En 1928, Rita Montaner –hay que destacar que la interpretación de dicha canción fue la entrada triunfal de la cantante en la escena musical- la presentó en el Teatro Regina. El estribillo de la canción de Grenet dice:

Ay, mamá Inés  
Ay, mamá Inés  
Todo los negros tomamo café

Guillén, entonces, en el poema afirma que a pesar de la negación del negro por el negro sabe que su origen es la negra que –anda metía [...] en to Jesús María [pero que] estaba en casa e madrina/ que ayer me mandó a buscá/ en el solar de la esquina/ que ella vive en el manglar.”<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> –Eliseo Grenet” en *op. cit.*

<sup>352</sup> –Ay, Mamá Inés! Eliseo Grenet. Cuba” en <http://originalescancionesyletras.blogspot.mx/2013/04/ay-mama-ines-eliseo-grenet-cuba.html> consultado el 15 de marzo, 2013.

<sup>353</sup> *Ibidem*, cantado por Bola de Nieve.

## Mis motivos

La primera mitad del siglo XX Cuba estaba en una constante crisis que se reflejó en sus problemas sociales, políticos y económicos. Su llegada tardía a la independencia (la última de América, en 1898) y a su proclamación republicana (1902), atraerá los intereses norteamericanos para llevar a cabo sus planes de ocupación que durará hasta la Revolución cubana en 1959. La ocupación agitó a la élite debido a que también la invasión era cultural e ideológica. Lo que se encontraba en cuestión, desde 1902 hasta 1933 (la caída de Machado)<sup>354</sup> era una idea de *nación (popular)*. Se buscaba legitimar una *identidad nacional* para que los individuos ejercieran sus valores como el reconocimiento de la “*igualdad*”, para llevar a cabo normas de comportamiento social homogéneas. Se buscaba, pues, coerción social e ideológica. No obstante, en el plano práctico y real, las cosas eran distintas: la sociedad estaba estructurada de forma desigual y los valores que se imponían eran los de la tradición criolla blanca. La nación era blanca, desigual y de tradición patricia. Los negros seguían padeciendo los estragos coloniales. Durante la primera república se había creído que la intolerancia racial había sido resuelta con la independencia, sin embargo, la cultura también se encargó de posicionar a negros, mulatos y chinos, marginalmente debido a que tenían la “*incapacidad*” de aportar a la cultura cubana. Fernando Ortiz, por ejemplo, en sus inicios (1910), fue precursor de estudiar lo afro con la idea de erradicar y prohibir rituales santeros por ser expresiones “*degeneradas*”. La influencia negra en las expresiones culturales era inevitable porque se presentó la insoslayable circunstancia de la transculturación.<sup>355</sup> No fue un fenómeno de adaptación

---

<sup>354</sup> Aunque yo me atrevo a fecharlo de 1902 hasta 1959, cuando Cuba logra su emancipación del poder norteamericano.

<sup>355</sup> Es decir, *la* interacción constante, transmutación entre dos o más componentes culturales cuya finalidad inconsciente crea un tercer conjunto cultural [...] nuevo e independiente, aunque sus raíces, descansen sobre los elementos precedentes. [...] ningún elemento se sobrepone a otro; por el contrario, uno se torna otro hasta

como afirma Nancy Morejón es «un proceso ingente, rico en alquimias, agente y receptor, condicionado [...] por las leyes de la lucha de clases que resultan [...] inobjtables.»<sup>356</sup> Fernando Ortiz dice que «la verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones»<sup>357</sup>

Hacia 1930, Cuba experimenta una indeterminación con respecto a su configuración política y social. Rafael Rojas, en *Motivos de Anteo*,<sup>358</sup> realiza una reflexión atinada sobre la configuración y construcción nacional de la isla, donde comenta que la supervivencia y mutación simbólica de las nociones criollas, propias de la élite, son las que se imponen para la construcción nacional durante el período republicano. Estos imaginarios conllevados a través de un marcado y ridículo patriotismo no alcanzan para construir la nación<sup>359</sup> y ello se debe a las precarias condiciones de la desigualdad racial para que existiera una horizontalidad ciudadana. La élite afianzaba su poder a través de una moral cívica: «la patria no se vende». Y es que la intervención norteamericana propiciaba esa defensa. No obstante, la defensa de la élite cultural tenía un sentimiento de homogeneidad porque para que existiera una república representativa «sólo podía serlo si estaba integrada por

---

convertirse en un tercero» en Nancy Morejón, «Transculturación y mestizaje» en *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana, Unión, 1982 p.18

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>358</sup> Rafael Rojas, *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, España: Colibrí, 2008, pp.

<sup>359</sup> El concepto de nación que me llama la atención es el de Tomás Pérez Vejo cuando afirma que «el término nación existió anteriormente en la mayoría de los idiomas modernos europeos, pero con significado muy diferente del que comenzó a tener hacia finales del siglo XVIII, tanto en lo que se refiere a su sentido como, sobre todo, a su uso político [aunque] nos encontramos ante un concepto social de definición imprecisa [...]». Sin embargo, desde la perspectiva de Benedict Anderson, «las élites criollas hispanoamericanas fueron pioneras en la construcción del nacionalismo moderno al crear las condiciones para la existencia de un vínculo de ciudadanía horizontal, que permitió el nacimiento de una comunidad política imaginada.» Para más información ver Tomás Pérez Vejo, «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico» en <http://www.redalyc.org/pdf/600/60053202.pdf> consultado el 15 de julio, 2014. y Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 315

ciudadanos homogéneos e ilustrados.”<sup>360</sup> La élite cultural sentía la obligación moral y cívica de preocuparse por el estado en cuestión. Era necesario, pues, la cohesión. Visibilizar la presencia de los grupos marginados era parte estratégica para consolidar el imaginario. No era un proyecto aislado sino universal. El mundo está en constante configuración.

*Motivos de son* no coincide con la construcción nacional de Cuba sino que es consecuencia de la convulsión que se lleva a cabo. Guillén además de estar al tanto de la vanguardia estética también está consciente de las parquedades políticas y sociales. La creatividad literaria no es un proceso aislado sino un estímulo en conjunto de autor y contexto porque «la integridad de la obra [...] la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra»<sup>361</sup>. No pretendo hacer sociología literaria sino considerar que «los elementos externos de una obra literaria se transforman en elementos internos orgánicamente articulados.»<sup>362</sup> Guillén reúne los elementos estéticos y sociales para expresar una honda preocupación, a través de una risa dolorosa, la situación de Cuba, y no es sino a través de la poesía que lo expone.

Las discusiones vanguardistas convergen de una forma universal. Europa y América se encuentran con la explosión de lo popular. Recuperar estas expresiones significaba volver al origen que parecía tan lejano. De ahí que Guillén, Hughes o Lorca rebasaran los apuros del idioma y la distancia geográfica, sus proyectos eran universales. Si bien novedoso también era una de las principales características de los movimientos culturales y literarios del siglo XX: la preocupación estética por redefinir la esencia poética simultáneamente con la constelación de la realidad histórica, siguiendo a Heriberto Yépez.

---

<sup>360</sup> Mónica Quijada, El paradigma de la homogeneidad” en [www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales) consultado el 15 de julio, 2014.

<sup>361</sup> Antonio Cándido, Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria, México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM, 2007, p. 26

<sup>362</sup> Jorge Ruedas de las Serna, «Presentación» en *ibíd.*, p. 11-13

*Motivos de son* conlleva a observar una serie de cuadros que muchos han adjetivado como costumbristas. Me parecen, más bien, imágenes que denotan miseria, comicidad y bufonería. A través de las circunstancias cotidianas de los negros habaneros, Guillén advierte una intención poco ingenua de la poesía y de la situación social. Presenta de una forma hábil y vigorosa de reflexionar y llamar la atención del lector para atraer la preocupación a Cuba. No se detiene, al menos no en este poemario, en recuperar el pasado del negro sino en su presente. No es el esclavo sino es el negro ciudadano, no es la esclava, sino la mulata que tiene acceso limitado a la modernidad. La situación de pobreza, de marginalidad laboral, de discriminación racial y de género, de falta de acceso a una vida digna se acompaña de la risa y la música. Una vez más Guillén se emparenta así con la tradición literaria hispánica pues «recupera una de las líneas habituales en estas formas cultas [...] como es la sátira literaria y mordaz, que conocía bien por su gusto [...] a Góngora y Quevedo.»<sup>363</sup> Esa risa que acompaña el solar o la vecindad habanera es parte de la reflexión guilleniana, hacer visible lo invisible. No pretendía, he insistido, fortificar el racismo sino visibilizar y valorizar a esa clase social marginada. A través de pintar seres que se burlaban de sí mismos o que se avergonzaban, era una forma de liberar la tensión y transgredir las restricciones, por un lado a nivel social y por el otro a nivel literario. Guillén busca ofrecer un espacio al negro para que sea un sujeto y no, solamente, objeto estético. El negro crea, padece, es.

Música y poesía se encuentran, en este primer Guillén, para causar asombro o rechazo pero sin pasar inadvertido. El son fue el hijo mulato que mejor pudo expresar a Cuba. Y el poeta lo baila, lo toma y lo expresa. Síntesis. Lo negro y lo blanco convergen, sin

---

<sup>363</sup> Matías Barchino, «La risa de Guillén» en [http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/guillen/acerca/acerca\\_07.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/guillen/acerca/acerca_07.htm) consultado el 05 de marzo, 2014.

advertirlo, en el proyecto nacional. En lo que respecta al ritmo, Guillén sin ser músico propone el *poema-son* como una forma poética en donde sobresale no la rima sino la intuición rítmica. Prevalece el ritmo trocaico y dáctilo, lo que produce el efecto sincopado del son. Resulta importante mencionar que existe un contraste con los versos paródicos y el resto de los poemas ya que es justamente en esas líneas en donde se acentúa las cuestiones físicas de los personajes y el ritmo rompe con la armonía acentual y constante. Por ejemplo, en el poema “Mulata” el contraste de la burla se acentúa en sus narices:

que yo tengo la narise  
como nudo de cobbata,

para después llegar al estribillo responsorial “tanto tren con tu cuerpo, tanto tren”, que tiene una repetición de la estructura rítmica de casi todo el poema. Y así pasa con el resto de los poemas, basta leerlo en voz alta. Y tiene que ver con la composición del español. Henríquez Ureña menciona que el ritmo del español es una cuestión inherente, que se da solamente en América, toma algunas palabras del español de los conquistadores pero en realidad se forja y se construye desde el nuevo mundo, con la lengua de los vencidos. En Cuba, como en República Dominicana, el español se transcultura con la lengua indígena (hay que recordar que aún utilizamos términos taínos como maguey y mamey), con la lengua de los afrodescendientes, etc. La intuición rítmica (la lengua escrita tal cual) es lo que retoma Guillén más allá del tradicional énfasis del verso y la rima en la poesía de lengua española.

En *Motivos* advierte la mulatez, aunque no es sino hasta 1931 que la despliega con más detalle, sin embargo, percibe la necesidad de retomarlo en la literatura pues las discusiones del momento así lo requería, además lo asume como complemento negro y blanco. Cabe puntualizar que Guillén toma términos meramente cubanos, más no africanos. Lo señalo porque la crítica suele resaltar los términos africanos, sin embargo, se denotan más en su

poesía posterior. En *Motivos* la lengua es *cubana*. Palabras que provienen del uso del barrio popular. Es bembón, majagua, fajar, tren, etc. Guillén juega con la lengua, la hace suya, de los cubanos.

La vanguardia era una necesidad estética que no podía verse ajena a las discusiones del momento. “Ideales de una raza” y los suplementos literarios que se publicaban eran los espacios ideales para que cobijara a la élite cultural. Había que llegar al pueblo. Guillén convivía con aquellos vanguardistas y sabía, de antemano la necesidad histórica del arte en un momento de coyuntura. Afirmo que la influencia de la tradición literaria hispánica de Lorca y Góngora y la experimentación de la poesía afroamericana de Hughes y el *Renacimiento de Harlem* no era para Guillén una coincidencia sino una necesidad cultural por lo popular a nivel universal. Los valores que compartían iban más allá del idioma y la distancia geográfica y eso lo vislumbraba Guillén. Si bien se ha sobrexaltado la influencia indirecta (o directa) de los poetas con el cubano, y se ha llegado a mencionar que son copias, entonces no entienden la posibilidad que brinda la poesía de lazos y diálogo. Guillén se siente atraído por los proyectos que en ese momento convergen con las necesidades históricas. Los une su situación marginal, la discriminación y el apartheid y utilizan la poesía como una forma de expresar, de entablar diálogo, de demostrar la situación del espíritu, porque la explotación y el racismo no son expresiones aisladas sino universales. Porque la literatura no resolverá la opresión, ni ese es su principal objetivo. La literatura problematizará y exhibirá la situación del espíritu de la época. Su objetivo es develar, problematizar, discutir, dialogar. Ricardo Piglia en “Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades” expone que la literatura “actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí.” El lenguaje es en sí mismo social y es la



herramienta social que utiliza el escritor para denunciar. El gran mérito, desde mi perspectiva personal y que comparto con Piglia cuando se refiere a la recuperación del otro en el caso de Echeverría, es que Guillén, Lorca, Hughes y Góngora captaron la voz de los otros, los marginados y apostaron por su recuperación en el ámbito poético. La influencia sí es visible y Guillén no rompe con la tradición sino que la cubaniza y la deconstruye con las necesidades de la vanguardia.

La presencia del negro en el arte planteaba numerosos problemas, entre ellos —la identidad del hombre negro [...] ¿de qué forma el negro de las Antillas llegará a coincidir consigo mismo [...]? ¿Cómo hará la síntesis de los diversos componentes históricos de su cultura?»<sup>364</sup> Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez, plantean que una de las características de la literatura del Caribe, más no la única, es la presencia negra. Consideran que no puede definirse exclusivamente de tema afroamericano sino más bien de las relaciones entre razas, es decir interracial. Y Nicolás Guillén asume este dinamismo literario pues logra integrar e identificar una cultura —que deriva de las interrelaciones artísticas [...] entre poesía y música.»<sup>365</sup> Además de que advierte un proyecto cultural. La conquista que logra Guillén y que desarrolla con destreza, posteriormente, es a través de recuperar la oralidad, lo popular, su estilización formal y el valor de experimentar en el lenguaje. Redescubre, afirmo, la musicalidad de la lengua *cubana*.

Retomar el primer poemario de Guillén es parte de mi necesidad por (re) abrir un ciclo que comencé hace tiempo y que quedó relegado a la nostalgia. Volver a la palabra y a la música es una necesidad por recuperar al primer poeta que se estudia de memoria en las primarias cubanas y que se deja, a veces por la obligación escolar, de disfrutar a estos

---

<sup>364</sup> René Depeste, —Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas” en Leopoldo Zea (comp.) en Fuentes de la cultura latinoamericana, México: FCE, 1993, p. 231.

<sup>365</sup> Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez, —La raza” en *El caribe en su discurso...*, p. 116

primeros *Motivos*. Me parece una necesidad poética, literaria y académica volver al Guillén de *Motivos* porque solamente así se puede comprender el resto de su obra. Mi motivo principal fue invitar a los curiosos, y gustosos de la poesía, a encontrarse con el humor y la crítica de un proyecto que sigue asombrando. A pesar de que en Cuba el son es simple turismo de hoteles y bares, siempre será un deleite acercarse a bailar un sonecito, para entender a esa isla rodeada de la ~~mal~~ "maldita circunstancia del agua".

La vigencia del proyecto cultural de Nicolás Guillén radica en la universalidad de los lenguajes para poder comunicarse, para crear puentes, para reconocerse, para bailar, para debatir, para reír o llorar, para conocer un pedacito de Cuba, Porque "Nuestra América" es el *Motivo* y los *Motivos* fueron el *son*.

México, D.F. a 20 de agosto, 2014.

## Bibliografía

### Obra de Nicolás Guillén:

GUILLÉN, Nicolás, *Motivos de son en "Ideales de una raza"* en *Diario de la Marina* en <http://ufdc.ufl.edu/UF00001565/05625/38j>, revisado el 12 de marzo del 2012.

-----, *Motivos de son*, La Habana: Bouza y CA, 1930.

-----, *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*, La Habana: García y Cia, 1931

-----, *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España. Poema de cuatro angustias y una esperanza*, Buenos Aires: Biblioteca contemporánea-Losada, 1963.

-----, *Cantos para soldados y sones para turistas*, México: Premiá, 1981.

-----, *El son entero. Suma poética (1929-1946)*, Argentina: Losada, 1952.

-----, *Elegía a Jesús Menéndez*, La Habana: Arte y literatura, 1951.

-----, *La paloma de vuelo popular*, Argentina: Losada, 1965.

-----, *Tengo*, La Habana: Consejo Nacional de Universidades-Universidad Central de las Villas, 1964.

-----, *Antología mayor*, La Habana: Letras cubanas, 2008.

-----, *El gran zoo*, La Habana: Instituto del Libro, 1967.

-----, *El diario que a diario*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1972.

-----, *La rueda dentada*, La Habana: Contemporáneos, 1972.

-----, *El corazón con que vivo*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1975.

-----, *Poemas manuales*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1975.

-----, *Las grandes elegías y otros poemas*, España, Biblioteca Ayacucho, 1984.

-----, *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel: poemas para niños mayores de edad*, Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1993.

-----, *Coplas de Juan Descalzo*, La Habana: Letras cubanas, 1979.

-----, *Música de cámara*, La Habana: UNEAC, 1979.

-----, *El libro de las décimas*, La Habana: UNEAC 1980.

-----, *Obra poética. Tomo I y II (1929-1958 y 1958-1985)*, Comp. Ángel Augier, La Habana: Letras cubanas, 2004.

-----, *El libro de los sones*, La Habana: Letras cubanas, 1993.

-----, *Sol de domingo*, México: Presencia latinoamericana, 1982.

-----, *Todas las flores de abril*, La Habana: Letras cubanas, 1992.

-----, *Donde nacen las aguas. Antología*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 573

-----, *Poesía-son: voz de dos gargantas (antología)*, México: Juan Pablos Editor-Fundación Nicolás Guillén, 2010.

### **Prosa:**

-----, *Prosa de prisa. Crónicas*, La Habana: Universidad Central de las Villas-Dirección de publicaciones, 1962.

### **Autobiografía:**

-----, *Páginas vueltas. Memorias*, La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba, 1982.

### **Textos críticos sobre Nicolás Guillén:**

AGUIRRE, Mirta, *Un poeta y un continente*, La Habana: Letras cubanas, 1982. AUGIER, Ángel, *Acercamientos a la poesía de Nicolás Guillén*, Cuba: Pueblo y educación, 2004.

-----, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana: Unión, 1984.

-----, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1964.

-----, *Valoración múltiple de Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974.

BARCHINO, Pérez Matías y MARTÍN Ma. Rubio (Coord.), *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Castilla: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

GARCÍA, Ana Luz (comp.), *Boti y Guillén. Documentos de una relación*, La Habana: UNIÓN, 2008.

GIRO, Radamés (selecc.), *Nicolás Guillén en la música cubana*, La Habana: Letras cubanas, 1992.

MANSOUR, Mónica, *Análisis textual e intertextual "Elegía a Jesús Menéndez" de Nicolás Guillén*, México: UNAM, 1980.

MARTÍNEZ, Estrada Ezequiel, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Argentina: Calicanto, 1977.

MOREJÓN, Nancy, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana: Unión, 1982.

MOREJÓN, Nancy (selecc.), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974.

TOUS, Adriana, *La poesía de Nicolás Guillén*, España: Cultura hispánica, 1971. VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Letras cubanas, 2002.

#### **Textos críticos:**

ALONSO, Silvia, *Música, literatura y semiosis*, España: Biblioteca Nueva, 2001.

ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: historia y cultura*, Salamanca: Colegio de España, 1996, p. 273

ÁLVAREZ, Alberto, *El origen del neoclasicismo musical español. Manuel de Falla y su entorno*, España: Entorno, 2008.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 315

BALLESTER, Ana Cairo, *El grupo Minorista y su tiempo*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

BIRKENMAIER, A. y Roberto González Echeverría (coord.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid: Colibrí, 2002.

BONDIL, Nathalie (edit), *Cuba. Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días*, Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts-Lunweg, 2008.

CÁNDIDO, Antonio, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM, 2007

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba y concierto barroco*, España: Club Internacional del libro, 1998.

CERRILLO, Pedro C. (edit.) *Antología poética del grupo del 27*, Madrid: Akal, 2002.

COLOMBRES, Adolfo (comp.), *La cultura popular*, México: la red de Jonas-Premia editora, 1983.

DE GÓNGORA, Luis, *Letrillas*, Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, 2001. DELANNOY, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: FCE, 2003

DÍAZ, Quiñones Arcadio, *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

DUNAYEVSKAYA, Raya, *Contradicciones históricas en la civilización de Estados Unidos*, México: Prometeo liberado. Juan Pablos Editor, 2014.

ELIOT, Morison Samuel et. al, *Breve Historia de los Estados Unidos de América*, México: FCE, 1980.

FARIÑAS, Borrego Maikel, *Sociabilidad y cultura del ocio: Las élites habaneras y sus clubes de recreo (1902-1930)*, LA Habana: La fuente viva-Fundación Fernando Ortiz, 2009.

FERNÁNDEZ, Martínez Mirta, *Cantos de negritud*, Cuba: Arte y Literatura, 2011.

FRASER, Nancy Fraser y Axel Honneth . *¿Redistribución o reconocimiento?*, Madrid: MORATA, 2006.

GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sones*. España: Pre-textos, 1983.

GARCÍA, Ana Luz (comp.), *Boti y Guillén (documentos de una relación)*, La Habana: Unión, 2008.

GARCÍA, Lorca Federico. *Poesía completa III*, ed. Miguel García-Posada, México: Random House Mondadori, 2006.

GARCÍA, Lorca Federico, *Obras completas. Tomo I (Prosa-conferencias)*, Madrid: Aguilar, 1973.

GIBSON, Ian *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

GIRO, Radamés (coord.), *Panorama de la música popular cubana*, Cuba: Letras cubanas, 1996.

GONZÁLEZ, Echeverría Roberto (coord.) *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, España: Colibrí, 2002.

HESS, Carol, *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla*, EUA: Oxford University Press, 2005.

HERNÁNDEZ, Rafael y Rafael Rojas (Selección, prólogo y notas). *Ensayo cubano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- , *Historia de la literatura cubana*. Tomo II, Cuba: Letras cubanas, 2003.
- LAFUENTE, Rafael, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. España: Signatura, 2005.
- LEÓN, Argeliers, *del canto y del tiempo*, Cuba: Pueblo y Educación, 1974. MARINELLO, Juan, *Sobre la inquietud cubana, Revista de Avance, Cuba: 1930*. MARTÍNEZ, Montiel Luz Ma. Martínez (coord.), *Presencia africana en el Caribe*, México: CONACULTA, 1995, pp. 89-163.
- MATEO, Palmer Ana Margarita y ÁLVAREZ Álvarez Luis. *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo XXI, 2004.
- MATOS, Moctezuma Eduardo (ed), *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, México: El Colegio Nacional, 2008.
- MOORE, Robin D. *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en la Habana 1920-1940*. España: Colibrí, 2002.
- ORTIZ, Fernando, *El engaño de las razas*, Cuba: Fundación Fernando Ortiz, 2011.
- PLANTÓN, José Antonio, *Los gitanos: su cultura y su lengua*. España: Unidad de recursos europeos. Diputación Provincial de Málaga, 2003.
- PONIATOWSKA, Elena, *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*, México: Era, 2004.
- PORTUONDO, José Antonio, *Panorama de la Cultura Cubana*, Cuba: Política, 1983.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, 15 ed., España: Ariel, 2013.
- RABASSÓ, Carlos A. y Francisco J. *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. España: Libertarias, 1998.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, Tomo VII, México: FCE, 1958.
- RODRÍGUEZ, Rivera Guillermo, *De literatura, de música*, Cuba: UNIÓN, p. 138. ROJAS, Rafael, *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, España: Colibrí, 2008.
- ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, trad. Luis Gago, Madrid: Seix Barral, 2009.
- ROY, Maya, *Músicas cubanas*, Madrid: Akal, 2003.
- SALAZAR, Adolfo, *La música de España*, España: Espasa Calpe, 1972

SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, España: Crítica, 1980.  
TORRES-Cuevas, Eduardo, *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la Nación*, Cuba: Pueblo y educación, 2001.

TOUS, Adriana, *La poesía de Nicolás Guillén*, España: Cultura hispánica, 1971. UGALDE, Quintana Sergio, *La poética del Cimarrón*, México: Tierra Adentro, 2007. WARD, Chapman John, *Journal College Literature*, no. 12, 1985.

VINAY, Gianfranco, *Historia de la música. El siglo XX. Segunda parte*, trad. Carlos Alonso, España: Turner Libros-CONACULTA, 1999.

VÍÑAS, Piquer David, *Historia de la crítica literaria*, Madrid: Ariel, 2002.

YÉPEZ, Heriberto, en *Luna Creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: CONACULTA-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste. 2002

ZEA, Leopoldo (comp.) en *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México: FCE, 1993,  
*Revista Cubana de Música CLAVE. Musicología y género*, año 12, Nº 1-3, 2010.

#### **Artículos en internet:**

AGUIRRE, Lavarrere Manuel, “Urrutia en el debate racial cubano” en <http://debates-makandal.blogspot.mx/2011/10/urrutia-en-el-debate-racial-cubano.html>

—Ay, Mamá Inés! Eliseo Grenet. Cuba” en <http://originalescansionesy letras.blogspot.mx/2013/04/ay-mama-ines-eliseo-grenet-cuba.html> consultado el 15 de marzo, 2013.

BALLESTER, Ana Cairo, “Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata” en <http://www.cadenahabana.cu/2011/12/20/nicolas-guillen-y-las-polemicas-sobre-la-cultura-mulata/> consultado el 04 de mayo, 2014.

BARCHINO, Matías, “La risa de Guillén” en [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/acerca/acerca\\_07.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/acerca/acerca_07.htm) consultado el 05 de marzo, 2014.

BIRKENMAIER, Anke, “La Habana, 1930: Lorca entre raza y cultura” en *Revista de Antropología Social* en <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/viewFile/RASO0808110095A/8971>, consultado el 3 de abril, 2014.



—Capítulo primero. La dignidad de la persona humana. Artículo 7. Las virtudes” en [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c1a7\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c1a7_sp.html) consultado el 18 de enero, 2015.

CASANOVAS, Martín, *Órbita de la Revista de Avance* en <http://ufdc.ufl.edu/UF00081392/00001/2j>, p. 19. Consultado el 02-febrero-2014. COSMOS, Ángel, —Miguel Hernández: don, amor, voluntad y lucha” en *Poesía moderna*, no. 95, en [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=219&Itemid=1&limitstart=1](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=219&Itemid=1&limitstart=1) consultado el 13 de febrero, 2015.

CUBAS, Pedro, —La sección —Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*” en [http://www.lajiribilla.cu/2004/n190\\_12/190\\_25.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_25.html) consultado el 01-abril-2014.

DE MAEZTU, Ramiro, —La Hispanidad (1931)” en <http://www.revistalarazonhistorica.com/8-2/> consultado enero 02, 2015.

DIAZ, Quiñones Arcadio, —1898: Hispanismo y guerra” en *Revista Encuentro*, p.136 en <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/11/11adq131.pdf> consultado diciembre 02, 2014.

—Femérides. Aparece el primer número de la Revista Carteles” en <http://www.habanaradio.cu/efemerides/aparece-el-primer-numero-de-la-revista-carteles/>, consultado el febrero 05, 2014

F. BENEMELIS, Juan, —Raza y Nación —en <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2014/09/v21-benemelis.pdf> consultado noviembre 20, 2014.

FERNÁNDEZ, Robaina Tomás, —¿La santería: africana, cubana, afrocubana? Elementos para el debate” en [http://www.lajiribilla.cu/2003/n116\\_07/paraimprimir/fuenteviva\\_imp.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n116_07/paraimprimir/fuenteviva_imp.html) consultado Diciembre 02, 2014.

FERNÁNDEZ, López Justo, —La generación de 1898” en <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2098/La%20generaci%C3%B3n%20de%201898.htm> consultado Diciembre 02, 2014.

FIGUEROA, Ledón J. —La prensa en Cuba durante los primeros años del siglo XX. Particularidades de los diarios de Las Villas y Santa Clara” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales* en [www.eumed.net/rev/cccss/12/](http://www.eumed.net/rev/cccss/12/) consultado mayo 14, 2014. GARCÍA,

GONZÁLEZ, Armando y Consuelo Naranjo Orovio, —Antropología, raza y población

en Cuba en el último cuarto del siglo XIX” en <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/375> consultado noviembre 20, 2014.

HUGHES, Bettany, “¿Habrías sido hermoso en la Grecia antigua?” en [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150110\\_cultura\\_belleza\\_antigua\\_grecia\\_finde\\_msd](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150110_cultura_belleza_antigua_grecia_finde_msd) consultado el 18 de enero, 2015.

LAMBEA, Mariano, *Música para Góngora*, p. 3 en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/35720/1/M%C3%BAsica%20para%20G%C3%B3ngora.pdf> *revisado el 19-Nov-2011*.

MANABE, Noriko, “Reinterpretaciones del son. Versiones de Motivos de son de Guillén por Grenet, García Caturla y Roldán” en *El son y la salsa en la identidad del Caribe*, Instituto de Estudios Caribeños-Búho: Republica Dominicana, 2007, p. 528. En [https://www.academia.edu/9047658/Reinterpretaciones\\_del\\_son\\_Versiones\\_de\\_Motivos\\_de\\_son\\_de\\_Guill%C3%A9n\\_por\\_Grenet\\_Garc%C3%ADa\\_Caturla\\_y\\_Rold%C3%A1n](https://www.academia.edu/9047658/Reinterpretaciones_del_son_Versiones_de_Motivos_de_son_de_Guill%C3%A9n_por_Grenet_Garc%C3%ADa_Caturla_y_Rold%C3%A1n) consultado el 12 de enero, 2015.

MANSOUR, Mónica, “Circunstancia e imágenes de la poesía negrista” en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/9457/public/9457-14855-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/9457/public/9457-14855-1-PB.pdf) consultado el 15 de marzo, 2014.

MANZANO, García Maricelys, “Ortiz y Urrutia, dos miradas entorno a la problemática racial en Cuba” en <http://ojs.uo.edu.cu/index.php/stgo/article/viewFile/14508313/2636> consultado noviembre 20, 2014.

MARIÁTEGUI, José Carlos, “¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” en [http://www.patriaroja.org.pe/docs\\_adic/obras\\_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm](http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/El%20Artista%20y%20la%20Epoca/paginas/existe%20una%20inquietud%20propia.htm), p. 2. Consultado Septiembre 03, 2013

MARINELLO, Juan, “Testimonio: cincuenta años de la Protesta de los trece” en <http://www.bohemia.cu/centenario-bohemia-2/protesta-13.html> consultado el 08 de enero, 2015.

MARTÍNEZ, Villena Rubén, José A. Fernández de Castro et. al. “La firma de la Declaración del grupo Minorista” en *Revista Social*, junio de 1927, p. 7 en

[http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo\\_minorista/declaracion.html](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html) consultado el 14 de agosto, 2013.

ORTIZ, Fernando, –Cubanidad y cubanía” en

<http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Cubanidad%20y%20cuban%C3%ADa.pdf> consultado el 02 de marzo, 2014.

-----, –Motivos de son” en *Archivos de Folklore Cubano*, en

<http://www.dloc.com/UF00074034/00005/254j>, consultado el 09-julio-2014. PEÑALVER,

Vilar José Ma., Alberto Cabedo Mas, et. al. –La musicología y la música moderna: propuesta y diseño de modelos para la investigación del jazz” en *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, en [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/qdv\\_numero4.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero4.html), consultado el 20 de marzo,

2015

PÉREZ, González Rosalía, –Poesía clásica viva en el flamenco: el *Romance del amargo* de García Lorca y Camarón” en *Revista de lenguas modernas*, en

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/14037/13343> consultado el 03 de abril, 2014.

PÉREZ, Vejo Tomás, *La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico* en <http://www.redalyc.org/pdf/600/60053202.pdf> rconsultado el 20 de octubre, 2013.

PELEGRIN, Taboada Ricardo, –Problemas raciales en la Historia de Cuba” en <http://www.revistapersona.com.ar/Persona86/86Pelegrin.htm> consultado noviembre 20, 2014.

PINO, Ivonne, –Aproximación a la idea de –lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del XX” En *Revista Historia Crítica*, diciembre 1997 en <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/472/view.php>, consultado el marzo 04,2014.

–Protesta de los trece” en [http://www.ecured.cu/index.php/Protesta\\_de\\_los\\_Trece](http://www.ecured.cu/index.php/Protesta_de_los_Trece) consultado el enero 08, 2015

QUIJADA, Mónica, *El paradigma de la homogeneidad* en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Quijada.pdf> consultado el 15 de julio, 2014.

REEHER, Jason, "Diferencias entre blues y jazz" trad. José Luis Gómez Liedo en [http://www.ehowenespanol.com/diferencia-blues-jazz-sobre\\_99248/](http://www.ehowenespanol.com/diferencia-blues-jazz-sobre_99248/), consultado el 04 de mayo, 2015.

REXACH, Rosario, "El Lyceum de la Habana como institución cultural" en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_077.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_077.pdf) consultado el 5 de mayo, 2014.

S. A, *The Legacy of negrismo/Negritude: Inter-american dialogues*, en línea <http://www.unc.edu/depts/europe/francophone/negritude/eng/feracho.pdf> consultado el 05 de marzo, 2014.

SAN GIL GONZÁLEZ, Santiago, "Historia de la radio en Cuba" en <http://historiadelaradioencuba.blogspot.mx/> Consultado el 05 de febrero, 2015. SERRANO, Pío E., "Lorca en la Habana" en [http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca\\_america/lorca\\_habana.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm), consultado el 3 de abril, 2014.

"social en su segunda etapa" en <http://www.cubaliteraria.cu/monografia/social/segundaetapa.htm>, consultado el febrero 05, 2014.

-----, "I, too, Sing America" as a response to "I Hear America Singing:" Comparative Literature for Black History Month en <http://krismarie29.hubpages.com/hub/I-too-Sing-America-as-a-response-to-I-Hear-America-Singing-Comparative-Literature-for-Black-History-Month>, consultado el 10 de noviembre, 2013.

Revista *Opportunity. A journal of negro life*, <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/430250/Opportunity> consultado el 20 de abril, 2013.

"Revista Carteles" en [http://www.ecured.cu/index.php/Revista\\_Carteles](http://www.ecured.cu/index.php/Revista_Carteles), consultado el febrero 05, 2014.

"Reseña histórica" en [http://www.bohemia.cu/\\_shared/quienessomos.html](http://www.bohemia.cu/_shared/quienessomos.html) , consultado el febrero 05, 2014.

RUIZ, Rosendo, [http://www.ecured.cu/index.php/Rosendo\\_Ruiz\\_Su%C3%A1rez](http://www.ecured.cu/index.php/Rosendo_Ruiz_Su%C3%A1rez), consultado el 20 de marzo, 2014.

Alejandro García Caturla, en [http://www.ecured.cu/index.php/Alejandro\\_Garc%C3%ADa\\_Caturla](http://www.ecured.cu/index.php/Alejandro_Garc%C3%ADa_Caturla), consultado el 05 de febrero, 2014

Imágenes de portadas de Langston Hughes, <http://www.reed.edu/english/courses/eng211/authorpages/langstonhughes.htm> consultado en 2012.

Imágenes de Revista de Avance <http://www.edicionescubarte.cult.cu/home/59-revista-de-avance.html> , consultado el febrero 05, 2014.

### **Material audiovisual:**

Pedro Bellora, –Armonía del blues. De Robert Johnson a Charlie Parker” en <https://youtu.be/w0W64k1GPRs>, visto el 20 de marzo

–Changüi documental cubano. Parte 1 y 2” en <https://youtu.be/6ETJwBB1Cgg> , visto el 02 de febrero, 2015.

De Grenet, –Negro Bombón” en <https://youtu.be/-X5Jq468KGE> consultado el 10 de diciembre, 2014

–Sóngoro cosongo” versión con el Septeto en <https://youtu.be/YFZULXJqj5Y>, consultado el 10 de diciembre, 2014.

-----, versión de Héctor Lavoe <https://youtu.be/nEUuWAqwd0Q> consultado el 10 de diciembre, 2014.

-----, versión de Chiquita Serrano <https://youtu.be/6ZpKsl7Evkg>, consultado el 10 de diciembre, 2014.