



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**SENTIDO Y SIGNIFICACIONES
DE LA MUSICALIDAD EN NICOLÁS GUILLÉN.
UNA SELECCIÓN DE POEMAS**

Tesis que presenta

ANDREA TORRES CAMACHO

para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ASESORA: DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D. F.
2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mi familia, por enseñarme el valor de la diferencia

Índice

I. Introducción	7
II. Música e identidad	
Son	18
Rumba	50
III. Música e historia	
Balada	64
Madrigal	90
IV. Música e ideología	
Canciones chinas	108
Rock	136
V. La poética de Nicolás Guillén: síntesis de música y poesía	155
VI. Conclusiones	171
VII. Bibliografía	177
VIII. Apéndices	
Poemas	184
Glosario	211
<i>Papá Montero</i> por el Septeto Habanero	213
Agradecimientos	

I. Introducción

¿Por qué estudiar la musicalidad en Nicolás Guillén?¹ Porque, como ocurre con todo lugar común, está la posibilidad de que se entienda como una condición preexistente, al ser Guillén cubano y los cubanos expertos en música. Más aún, cuando a un autor se le atribuye una categoría, o a su obra, una generalización, es muy probable que rasgos de su poesía queden desatendidos, sin explicación ni comprensión. Así ha sucedido con Guillén y el son; el énfasis crítico en su poesía-son —precisamente la contribución por la que ha sido más laureado y que es referente obligado cuando se menciona su nombre— ha resultado en una doble reducción: ni Guillén escribió sólo poemas “musicales” ni todos tomaron como base el son cubano. Si a esto le añadimos la idea reiterada, mítica, de que poesía y música son disciplinas con un origen hermanado e indistinto —que la poesía en primera instancia es sonido y todo verso posee música propia—, entonces la poesía de este autor no tendría nada de sorprendente; y, sin embargo, lo es.

Lo es precisamente por esa impresión de naturalidad en su escritura. Porque el lector puede reconocer de inmediato que la cualidad sonora en Guillén es fundamental, que la suya es poesía para ser escuchada más que leída, o más acotadamente, que la estructura de sus poemas tiene en un primer plano la textura fónica para lograr que la primera lectura, el primer acercamiento, sea altamente sensorial y después, así anclados, proceder a una reflexión más pausada y profunda sobre temas tan difíciles como identidad, raza, cultura y poder, entre otros. De hecho, Guillén suele ser discutido en clases de literatura donde los estudiantes nos confesamos alejados o ignorantes de las

¹ *Musicalidad*, en lugar de música, porque estamos ante una elaboración poética —textual— de formas musicales. Es decir, existe una brecha entre la pieza musical y el poema que los mantiene como creaciones distintas, relacionadas de manera intermedial. Sólo en los casos en que la poesía de Guillén ha sido musicalizada podemos hablar de transmedialidad, pero el corpus de la tesis no contempla estas reelaboraciones. No obstante, al ser la musicalidad una categoría de estructura textual, en algún momento se hará presente la noción de “música” para referir y explicar otras dimensiones del discurso.

especificidades de las formas musicales con las que crea. Así que, si el lector de su obra no requiere formación de músico ni ser amante de la música cubana para percibir la musicalidad en uno de sus poemas, una de las primeras preguntas sería: ¿cómo se entiende, aprehende y lee la “música” en los poemas de este escritor cubano?

Habrá que hacer algunas consideraciones previas —y quizás obvias—: los poemas de Guillén no son piezas musicales (él nunca buscó ser compositor, sino poeta; no hizo letras para ser musicalizadas, sino parodias o reinterpretaciones de lo que escuchaba o conocía); la música cubana gradualmente adquirió mayor reconocimiento en décadas análogas o posteriores a la redacción y publicación de la parte central de la producción poética de Guillén, es decir, la fama de los soneros, rumberos, trovadores y músicos cubanos se difundió o a la par o después de Guillén —él mismo, como parte del espíritu de la época en que vivió y que muchos artistas y hombres de letras compartieron, contribuyó para que el genio musical se añadiera al prototipo de identidad cubana—; lo que consideramos cubano, natural o típicamente, es una categoría consolidada gracias a la labor intelectual y social de la franja generacional a la que perteneció Guillén.

Para sostener esta última afirmación, el contexto de producción —el periodo histórico en que Guillén escribió y publicó— es sumamente revelador. Nicolás Cristóbal Guillén Batista tuvo una vida particularmente larga, de 1902 a 1989. Y su obra está inscrita en un periodo de capital importancia en la historia de Cuba y de Latinoamérica: la realización y confirmación de la política imperialista norteamericana en el Caribe, extensiva para el resto de América Latina, pero especialmente desarrollada en las posesiones españolas que dejaron de serlo en 1898; y el movimiento revolucionario cubano de 1953 a 1959, que traza una directiva totalmente distinta para el país, en relación con otros territorios y con la historia propia.

La isla de Cuba fue de las últimas colonias ultramarinas en independizarse de España a finales del siglo XIX. Mientras que naciones como la nuestra —México—

tuvieron todo un siglo para montar y desmontar proyectos de identidad y cohesión nacional, Cuba, apenas se miró libre, tuvo que enfrentarse al poco tiempo a otro gigante y a su impronta cultural: los Estados Unidos. En este periodo previo a la revolución de 1959, hubo una *mezcla* de reordenaciones internas —el movimiento de clases, la vuelta al pasado antes de la conquista española y a las raíces africanas, el sondeo y rescate de lo racial con manifestaciones como el negrismo en la poesía— y presiones exteriores que resultó en la identidad cubana, una categoría bien cuajada y mejor delimitada que la de muchos otros pueblos. ¿Razones probables? Pocos años, larga espera, la intensidad de los cambios, un territorio de poca extensión y la adhesión y desarrollo de un vehículo excelente para la transmisión de ideas, la música.

Guillén toma como modelo esa música —el son— con sus emociones profundas y su carga política, a la par que observa, o mejor dicho, escucha los rasgos sonoros del habla cotidiana. Trabaja las palabras y publica su primer libro, un éxito instantáneo, *Motivos de son* (1930). Ahí estaba el cubano al descubierto... No por nada se hizo acreedor al título de Poeta Nacional², con una trayectoria comprometida que consolidaría dicho nombramiento.

Guillén se siente el poeta de una nación integrada, que fundió sus componentes étnicos en las guerras independentistas contra España y, a partir del trabajo de los hombres de su generación (Amadeo Roldán, García Caturla, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera y, en primer término, el propio Nicolás) contribuyó a que esa fusión fuera, cada vez más, *un hecho cultural consciente* y un hecho artístico de primer orden.³

Posteriormente, el poeta sale de Cuba y se abre al mundo. Avanza del cubano, al trabajador, al explotado, al hombre. Y así como se dice que la clase baja es igual en todas partes, que la pobreza conserva los mismos patrones en cualquier lugar del mundo, también todos los pueblos tienen música. Música que cimbra y conmueve, que

² En 1961, Fidel Castro, decidió otorgarle esta distinción, junto con el cargo de presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

³ Guillermo Rodríguez Rivera, *Antología*, “Introducción”, Madrid: Visor Libros, 2002, p.12. Énfasis mío.

comunica ideas, que es pilar identitario. En esta parte, hay que considerar los viajes de Guillén a múltiples naciones —Argentina, Chile, Perú, México— y su autoexilio en el gobierno de Batista cuando visita la Unión Soviética, China y Mongolia. Durante este periodo, de 1945 a 1952, continuó publicando y es altamente probable que estas visitas favorecieran su acercamiento con otros géneros y tradiciones, además de incrementar su preocupación por la búsqueda de una identidad latinoamericana y su interés por el intercambio —*mezcla* o diálogo— entre culturas opuestas, diversas o sumamente distintas, con un mínimo de interacción, algo que también llega a acontecer entre los diferentes componentes de una sociedad.

Vemos, por lo tanto, que la propuesta de Guillén no se limita a lo local/nacionalista —a lo pintoresco del son—, ni al compromiso militante —aunque nunca pierde del todo la connotación política—; explora aquello que es profundamente humano, algo presente y esencial en toda cultura: la palabra en la música y la música en la palabra. Al menos, esa corriente universal se dilucida en la selección de géneros musicales con los que hace pruebas. Así, dentro de su obra, tenemos géneros más tradicionales, relacionados con la hispanidad, como baladas y madrigales, y formas musicales más lejanas como las canciones chinas y el rock.

Esta tesis es una lectura actualizada, desde una perspectiva/deixis contemporánea que necesariamente está influida por todas las concepciones sobre lo cubano que se han generado y divulgado en los años durante y después de Guillén. Pero, sobre todo es una propuesta acerca de la musicalidad como clave de lectura (o isotopía⁴), dirigida al reconocimiento de la intertextualidad entre lenguajes artísticos y de la importancia de las manifestaciones culturales populares desde una postura crítica y académica, así como a una mayor comprensión de la poesía de este escritor cubano. Porque, insisto,

⁴ Ver glosario. El lector encontrará en este apartado definiciones básicas y complementarias de los principales conceptos utilizados en el análisis, así como las contrapartes musicales de los términos literarios adaptados.

aun ahora la poesía de este autor conserva su carácter admirable y sorprendente, críptico y totalizante —en la medida en que integra un todo bien consolidado—.

Mediante un análisis comparativo entre poema y género musical —forma, características, historia y cultura—, mi intención es demostrar cómo la poética de este autor consiste en retomar y experimentar con la relación entre música y poesía, sin que haya géneros musicales específicos (populares o cultos, cubanos o no cubanos) que sean mejores que otros para hacer poesía. La incorporación de géneros musicales en la poesía de Guillén no sólo es una forma de acercarse a un público más amplio o una innovación poética que explore ritmos y musicalidades poco o nada prestigiosas, sino que ese rastreo de orígenes y realidades es un intento por seguir labrando una identidad propia, distintiva y plural. Podríamos pensar que la poesía-son de Guillén tiene significación únicamente dentro de Cuba, que es una poesía creada para cubanos porque habla de su historia, de sus personajes, de su composición racial y social, de su música. Sin embargo, la poesía de Guillén no está restringida por límites geográficos ni culturales. Es una llamada para que otros poetas, e incluso otros destinatarios/lectores, puedan descubrir la materia poética dentro de sus propios géneros musicales, regionales e incluso históricos.

El *corpus* consta de quince poemas seleccionados por sus referencias explícitas a géneros musicales, tanto en el título como al interior del texto, lo cual crea un recorrido por seis tipos musicales: son, rumba, balada, madrigal, canciones chinas tradicionales y rock; de lo cubano a lo hispánico y hasta lo más distante. Los poemas provienen de los siguientes libros: *Sóngoro cosongo* (1931) y *El son entero* (1947), que pueden considerarse representativos de la poesía-son; *West Indies, Ltd.* (1934) y *La paloma de vuelo popular* (1958), que contienen poemas que apelan a la música de otros países y tradiciones, y fueron escritos desde el exilio. Estos cuatro poemarios abarcan tres décadas de su producción y por lo tanto podemos decir que es una etapa intermedia, ya madura y plena, de creación.

El son es el punto de partida ineludible por ser el género más estudiado, con mayor número de ejemplos dentro de la obra del poeta y estrechamente vinculado al ideal de *lo cubano*. Sin embargo, su inclusión no menoscaba el hecho de que, al construir un panorama más amplio de su poesía con base en otras formas musicales, se busca descentrar la poesía-son y con ello desmitificar el que el cubano es todo son y Guillén sólo la voz de Cuba. El son tan sólo se incorpora como un género más en la lista, cuyo papel representativo queda acotado por la rumba, otro género importante de la Isla. Siguen otros géneros relacionados con las tradiciones mezcladas en la identidad cubana y poco a poco crecen las distancias entre los referentes musicales y el espacio y tiempo del poeta. África comparte la escena musical con España en la rumba, pero abandona el cuadro —al menos, en cuanto a historia del género musical— en la balada; y el madrigal —con claras referencias literarias en la lírica del siglo áureo español— nos conduce hasta la Italia del *Cinquecento* al indagar sus raíces musicales. Ni hablar de las canciones chinas en cuanto a lejanía. Las noticias que vienen en oleadas deslavadas sobre la cultura del Lejano Oriente y confluyen con la historia literaria de Occidente son escasamente estudiadas y la mayoría de las veces apenas corresponden con la verdadera sensibilidad y estética oriental. Y el rock, último en la presentación, es el caso aislado de un solo poema, cuya musicalidad no es tan obvia ni formal y que curiosamente se asocia a los Estados Unidos, la antítesis ideológica de Cuba en tiempos de Guillén, durante todo el siglo XX y parte del XXI.

Creo conveniente orientar esta aproximación a la musicalidad desde algunos parámetros del análisis del discurso, en el entendido de que éste se distingue por la disposición de abordar de manera compleja y exhaustiva —en la medida de lo posible— los niveles textuales y extratextuales sobre los cuales se construye un acto comunicativo y, por analogía, un fenómeno literario. Dicho enfoque tiene como punto de partida el aspecto formal, atraviesa las relaciones que se dan entre los elementos constituyentes, considera la escena psicosocial, las condiciones de producción y las

circunstancias espacio-temporales, culturales y actorales en las cuales se articula el texto al momento de ser escrito y, también, leído. De modo que busco integrar el estudio lingüístico formal con el cultural, relacionado con los usos y costumbres de una sociedad y de individuos en un tiempo y espacio determinados (tómese, por ejemplo, escritor y lector).

El análisis del discurso trabaja con dos nociones distintas, pero complementarias, que estarán imbricadas a lo largo de la exposición, a la vez que contribuirán a ordenarla en apartados —uno de análisis estilístico y otro interpretativo—: el *sentido*, o los significados contenidos y expresados textualmente, lo que queda definido por la selección y combinación de las palabras, por la forma adecuada según la intención comunicativa del autor y modificada por las condiciones de producción (el contexto histórico y social en el que se sitúa la obra); y la *significación*, que depende en su mayoría de las reacciones del lector, de cómo puede relacionar su experiencia de vida con la lectura, de las explicaturas e implicaturas⁵ que descubra en el texto y de su interpretación final.

Como parte del sentido, se encuentra el análisis poema-género musical en varios niveles; como parte de la significación, y a manera de conclusión, el esbozo de la poética del autor, es decir, el mensaje estético que se desprende o interpreta del estudio de la musicalidad en esta muestra de poemas. A caballo, se plantea la discusión sobre los valores que la crítica usualmente le atribuye a la poesía de Guillén —popular, oral, musical— para reforzar ambas partes y porque la ubicación de estas categorías dentro del texto y fuera de él es una cuestión difícil de precisar. Sin duda, son nociones, dicotomías conocidas por el autor, compartidas por sus primeros lectores y críticos

⁵ Conceptos del modelo de comunicación propuesto por H.P. Grice y puntualizado por Sperber y Wilson (ver glosario). A grandes rasgos, se trata de dos tipos de inferencias que el oyente debe hacer, a partir de supuestos que puede o no conocer, para descodificar o entender apropiadamente el mensaje emitido por el emisor (Cfr. Ana Isabel Álvarez Cuñado, “La comunicación verbal: explicaturas e implicaturas”, *Interlingüística*, 1997, núm. 6, pp.9-12, artículo consultado en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/900621.pdf>. Última consulta: 20 de junio de 2016).

contemporáneos, y vigentes en los lectores actuales, ya sea como puntos de interés o prejuicios. Estos valores sobrevuelan texto, autor y lectores.

En el análisis, se trata de identificar cómo se transforma el ritmo musical (sonidos organizados en secuencias temporales, ya sea emitidos por la voz o por algún instrumento) en ritmo verbal, definir qué tipo de léxico, ajeno a la tradición poética y más familiarizado en canciones, se incorpora y, más aún, cómo esas palabras destacan o adquieren significados adicionales gracias a las correlaciones homofónicas, aliteraciones, repeticiones, posiciones finales en el verso, antes de la pausa, y demás recursos que dan forma al discurso poético.

Estas herramientas se complementan al tomar en cuenta las características formales y conceptuales de cada género musical para la lectura de cada poema. Ya que los rasgos que Guillén remeda de los géneros musicales en cuestión —el ritmo, el léxico, la estructura estrófica con repeticiones y aliteraciones que recrea la interacción entre cantante principal y coro, entre otros— articulan una constelación de significados en torno a cada vocablo, para puntualizar el sentido del poema, en el cual también intervienen las intenciones del poeta, o la musicalidad que busca, es necesario que éstos sean interpretados con referencia a los géneros musicales de los cuales proceden (son, rumba, balada, madrigal, coplas chinas y rock).

Por otro lado, poco se ha escrito sobre la música en la poesía de Guillén desde un enfoque interdisciplinario. Rastrear la historia, características formales y relevancia cultural de los géneros musicales que inspiraron parte de la labor poética de este cubano contribuye a que las transformaciones y procesos dentro del poema sean mejor definidos, y la relación entre música y poesía, también. De tal modo que, al final de cada bloque, unas líneas puntualizan las interacciones entre música y poesía, o qué se aportan la una a la otra.

Discutir las categorías que se han utilizado para estudiar la poesía de Guillén es otra faceta del intento primigenio por aclarar más y generalizar menos. Por ejemplo, los valores de lo popular y lo universal⁶ se articulan de manera diferente a lo que la crítica ha propuesto: la universalidad de la poesía de Guillén no está dada por su recuperación de elementos populares, sino que surge en el restablecimiento de la unión música-poesía, es decir, en el énfasis, *mezcla* y refinamiento tanto de los rasgos que ambas comparten desde la antigüedad y que se explican por su origen común como de los que les son propios y distintivos; y en la simplísima constatación de que cada cultura posee formas musicales propias que son susceptibles de ser revalorizadas y reflexionadas por medio de la poesía y que, en suma, como recorrido poético-musical crean un planteamiento más diverso y conciliatorio del ser humano. Por su parte, lo popular es una categoría problemática por la relación jerárquica que suele implicar y por los prejuicios que trae consigo, y probablemente sea mejor entendida por medio de sus vínculos con la oralidad, la inmediatez, la variación, la colectividad y la tradición. Lo importante es que, dentro de la tendencia sintética de la obra de Guillén, la confrontación de lo culto y lo popular es suprimida o, al menos, sometida a crítica y reflexión.

Como parte de esta revolución de valores, la poética de Guillén está delineada sobre la convicción de que la poesía puede recurrir a la música en busca de otras estrategias expresivas, referentes y núcleos semánticos (p.ej. lamentos africanos o bailes renacentistas) para remitir a la configuración de la identidad de cada pueblo que entona, canta e imagina esos patrones musicales particulares y compartidos. Porque, así como cada forma musical es un *summum* de las circunstancias y especificidades del

⁶ Ambas nociones requieren de un tratamiento delicado puesto que los valores y las interpretaciones con ellas vinculados varían según el periodo histórico y las inclinaciones ideológicas de quien las sostiene. Sin embargo, considero que, como resultado del análisis en cada capítulo, sobresalen aspectos que pueden ayudar a su caracterización más puntual y confío en que, al final, sean interpretadas como categorías abiertas que funcionan tan sólo como referentes en un *continuum* de gradaciones, con un valor en sí mismas, sin demeritarse entre ellas ni a sus contrapartes (universal/local; culto/popular).

grupo, comunidad o sociedad que la vive e interpreta, todos los tipos de música en su conjunto componen el bagaje artístico de la humanidad, todos generan emociones, mueven, comunican, reúnen diferencias y pluralismos.

Entonces, se puede decir que un tipo preliminar de significación que los lectores construyen a partir de la comprensión del sentido inmediato se devela y apunta hacia dos direcciones, ambas temáticas y movimientos principales en la poesía de Guillén: la búsqueda de la identidad (es posible y enriquecedor que cada pueblo sondee en su tradición musical para renovar su propia y peculiar veta poética) y la progresión de lo regional a un plano universal, más amplio y diverso (p.ej. del son a la poesía-son o, en otro sentido, del espectro musical cubano a una colección de géneros de varios países).

Si bien música y poesía son disciplinas artísticas diferenciables por sus códigos y materiales, hay límites franqueables y flexibles entre una y otra de los cuales Guillén se aprovecha. Y a través de esta experimentación y *mezcla*, la música —tanto por sus patrones rítmicos como por el contenido de sus letras— puede ser valorada como intertexto dentro del campo de lo literario. La poética de Guillén precisamente consiste en la revaloración del lado sonoro de la música y el lado significativo de la palabra con miras a fortalecer el lado significativo de la música y el lado sonoro de la palabra. Incorpora, de manera general, los rasgos musicales en la poesía para reforzar el significante e impulsar, desplazar y potencializar el significado. Así, la música contribuye con innovaciones formales (sonoridad, división estrófica, etc.) en los poemas y la elaboración poética añade su propio potencial de significados (imágenes, conceptos, ideales) al caudal de emociones y pensamientos que la música comunica a niveles profundos, ni conscientes ni delimitados. Y como última instancia, es en las vibraciones internas y, por ende, silenciosas, en el impulso por significar el silencio y lo incommunicable por medio del lenguaje, sea verbal o musical, donde música y poesía se vuelven a encontrar.

Entonces, ¿cómo se resuelven las preguntas iniciales? La musicalidad en Nicolás Guillén es forma y medio, pero sobre todo, cultura con matices políticos y humanos. Y, al situarla como base de su poética, el autor pone en juego, libera un potencial enorme para la construcción de significaciones por parte de los lectores; es la musicalidad —entendida como infiltración de la disciplina musical en la poesía; en Guillén, el resultado textual de la *mezcla* entre música y poesía— el eje principal que avala y aporta versatilidad y nuevos valores (movimiento, identificación, reflexión, eco) a este clásico cubano. Un procedimiento ni gratuito ni sencillo.

II. Música e identidad

Son

El son cubano casi por antonomasia define la nacionalidad del cubano, al menos dentro de una visión general. Por ello, su forma musical ha sido estudiada y documentada con mayor profundidad y detenimiento. Se podría decir que es la categoría que engloba y domina a las demás manifestaciones musicales cubanas.

Una definición más general del término *son* podrá indicarnos las dimensiones significativas que adquiere la preponderancia de este género musical en la obra de Guillén, además de aquellas que se relacionan con sus condiciones históricas y con su contribución a la formación del ideal de lo cubano; el son es una “denominación con *amplias y diversas connotaciones* musicales y de baile, que van desde la generalidad de sonido agradable para el oído, *sinónimo de música*, hasta complejos genéricos claramente diferenciados de *música y baile en distintos países hispanoamericanos*”.¹

Tenemos, pues, la pluralidad semántica de un mismo término. El son nos refiere a múltiples formas de expresión que se reúnen en un mismo vocablo; desde el principio, nos habla de una tradición mayor y compartida que concilia diferencias no sólo entre todos los componentes de la sociedad cubana ni entre las distintas regiones de Cuba, sino en otras latitudes. Optar por el son, una forma musical que en clave cotidiana (en el uso corriente) se equipara a la música misma, es ya el asomo de una postura tanto estética como ideológica que irá cobrando fuerza y conciencia de sí misma a lo largo de la obra de Guillén: primero, la identidad cubana, después, la unidad latinoamericana y, posteriormente, la hermandad de pueblos y razas a través de la música.

Ante un panorama tan amplio, es significativo que el término *son* esté prácticamente definido por su multiplicidad; puede ser tan general o tan específico como se requiera.

¹ *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), España: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999, bajo la entrada 'son', p.1145. El énfasis es mío.

Es por ello que abarca manifestaciones artísticas en varios países de América Latina (son jarocho, son cubano, son colombiano, etc.) y, por lo tanto, hay que abordarlo no como un término problemático y difícil de definir, sino como un término abierto que, aun compuesto por manifestaciones musicales muy variadas, continúa usándose para referir un tipo identificable/discriminable de *música y baile*; porque este otro aspecto del son, el que asocia fuertemente dos disciplinas artísticas, también es un punto de interés para el poeta que recuperará la primitiva unión —en el sentido de esencial y antiquísima— de *música y poesía*, además de la presencia del baile y el teatro que, insinuados en el son, explotarán en la rumba.

Cuando Guillén escribe poemas a modo de son, además de no ajustarse a un molde fijo porque no hay dos sones iguales (cubanos o no), está subrayando cómo la *música* —entendida como disciplina artística que comprende sonoridad, modelos de composición, tradiciones y prácticas sociales— atraviesa sustancialmente su poesía, estructurándola y reforzándola. Asimismo, por sus componentes de orígenes africanos, europeos e indígenas², el son es el género que mejor ejemplifica la integración de culturas que tuvo lugar y ocasión en el Caribe. Estas dos cualidades —*son* entendido como *música* y *música* entendida como *mezcla de culturas*— son, en mi opinión, las de mayor peso al momento de comparar la cantidad de poemas-sones con la cantidad de otros poemas vinculados a géneros musicales —mucho menor— en la totalidad de la poesía escrita por Guillén.

Como muestra representativa de este género musical, en este capítulo sólo analizaremos tres poemas: “La canción del bongó” y “Velorio de Papá Montero” de

² En mi exposición, no ahondaré en los estratos indígenas presentes tanto en la música como en la poesía puesto que su manifestación es principalmente léxica, es decir, las investigaciones que rescatan esta tercera rama de origen lo hacen identificando indigenismos. Sin embargo, me gustaría anticipar que es posible ampliar este campo si consideramos como indígenas, 'nativos de esa tierra', los nuevos instrumentos que se construyeron con materiales endémicos, así como las modalidades/adaptaciones de los géneros importados de Europa y África hechas por una sociedad nueva y distinta desarrollándose en sus propias condiciones.

Sóngoro Cosongo (1931), y “Son número 6” de *El son entero* (1947).³ El primero por su referencia a un instrumento, el bongó; el segundo porque introduce un personaje tipo, relacionado con el ámbito de fiesta y música propio del son; y el tercero por su referencia explícita al género musical en el título, además de que pertenece a una colección de poemas escrita 17 años después de *Motivos de son* (1930), en una etapa donde Guillén, de acuerdo con Ángel Augier, ya dominaba los recursos formales para hacer un poema-son.⁴

...

El porqué de la preponderancia del son puede entenderse mejor al revisar sus componentes ideológicos y estéticos, por lo que procederemos a exponer brevemente tanto la historia como la estructura de este género musical en Cuba.

Como antecedente histórico, están las fiestas colectivas celebradas por campesinos alejados entre sí, sea por condiciones geográficas o por circunstancias económicas, para romper precisamente su aislamiento.⁵ Y sin importar la fecha precisa de la aparición de alguna forma cercanamente discernible al son (alrededor del siglo XIX) ni sus posibles centros de origen (la Sierra Maestra o la parte oriental de la isla o varias poblaciones rurales simultáneamente), la costumbre de tocar sones en ocasión de fiesta (lo festivo) se conservó como característica intrínseca/formativa del género musical que Guillén

³ El *corpus* entero de poemas puede ser consultado en el apartado de apéndices. Tanto las transcripciones como las citas de los poemas fueron tomadas de *Antología mayor*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1974, 2ª ed., y cotejadas con la edición del mismo título del 2008.

⁴ Cfr. “Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas*, 1982, mayo-junio, vol. 22, núm. 132, pp.36-53.

⁵ El aislamiento también ocurre en las urbes, especialmente si pensamos en términos de clases sociales con restricciones para interactuar entre ellas o en quienes migran del campo a la ciudad, se establecen en las periferias y deben adaptarse paulatinamente a nuevas costumbres. Esta sensación compartida pudo haber facilitado la transición y aceptación del son de las provincias al son de los solares de La Habana. Y todavía existe otra clave interpretativa de mayor alcance: siendo Cuba una isla, la navegación sería la ruta principal para romper su propio aislamiento. Sin embargo, el son se presenta como un medio más potente para acercar a Cuba con los demás países. Es, en parte, por su música que Cuba es conocida y reconocida a nivel mundial.

disfrutó en los barrios bajos de La Habana en las tres primeras décadas del siglo XX. De hecho, esta idea de *reencuentro* o de *reunión* casa a la perfección con su postura ideológica, tanto porque conjuga razas y condiciones sociales como porque, en cierto modo, en el poema, recupera motivos de la tradición oral y los mezcla en composiciones escritas, poéticas.

Más aún, tomando en cuenta las bases culturales de la Cuba del siglo XVI, donde “las manifestaciones danzarias [y con ellas, las musicales] se desarrollaron por tres vías fundamentales: el ritual religioso (en la iglesia y en los cultos africanos), el espectáculo teatral y la recreación colectiva, donde lo religioso se emparentaba con el holgorio popular”⁶, podemos afirmar que el son, de por sí, es un género de mezcla que nace en la intersección entre popular y culto, entendiendo popular como profano y culto como religioso. Y con el tiempo, las procesiones y fiestas masivas perderían su carácter religioso para sólo quedarse con los aspectos de festivo y profano, los cuales luego se secularizaron aún más en los solares y, posteriormente, en los salones de baile.

Además, para esta cuestión de la *mezcla*, no hay que pasar por alto el que La Habana se fundó como la capital marítima de las Indias, el puerto de primer contacto y de entrada al intercambio con Europa (naves, gentes, riquezas, costumbres, pícaros y picardías, placeres del alma, bellezas terrenales y humanas) y, por lo tanto, desde el encuentro con los españoles hasta ahora, se distingue por la confluencia y simbiosis de múltiples corrientes: “Cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África, y La Habana fue el centro donde se fundían todos con mayor calor y más polícromas irisaciones”.⁷

⁶ Radamés Giro, *Música popular cubana. Breve historia a través de los géneros y otros ritmos*, La Habana: Instituto Cubano del Libro; Editorial José Martí, 2007, p.16.

⁷ Cfr. Fernando Ortiz, “La clave xilofónica de la música cubana”, citado por Radamés Giro, *Música popular cubana*, p.17.

...

Sobre el ritmo⁸ y la estructura, por ahora, sólo resaltaremos la contribución de sus tres instrumentos fundamentales: el *tres*, que refuerza la melodía, acompaña el canto y, en ocasiones, lo reemplaza en un periodo propio de improvisación; el *bongó* que, por los diferentes timbres⁹ que consigue según el modo de ejecución y por las combinaciones de los mismos, crea modelos rítmicos de referencia, por ejemplo ocho sonidos de distintos timbres y alturas con una misma duración temporal; y las *claves* y *maracas*, que contribuyen a la polirritmia, estableciendo una guía base sobre la cual los demás instrumentos marcan ritmos diferentes.¹⁰

Las claves son métricas *rítmicas*, mas no deben confundirse con el ritmo en su totalidad. La definición rigurosa de *clave* es una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas para mantener la ordenación sucesiva de la composición.¹¹ Son patrones de ordenación métrica sobre los que se elaboran los ritmos y demás combinaciones polirrítmicas; un estilo métrico heredado de la tradición

⁸ Ver glosario.

⁹ Los timbres conllevan también significados generacionales, sociales y de época; este tipo de asociaciones son “parte de la compleja dinámica de interpelación entre música y sociedad” (Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI, 2005, p.82). Por ejemplo, la guitarra porta valores como la bohemia, la rusticidad del campo, la honestidad del cantante y también es equiparable al cuerpo humano, sea el de la mujer, o el del músico y su voz. Otro ejemplo de connotaciones pueden encontrarse en el timbre de la voz: Guillén, al leer sus propias composiciones, introduce variaciones intencionalmente: es grave y resonante en un intento por aludir al tambor, más cadencioso cuando se trata de la guitarra.

¹⁰ Es curioso notar que los tres instrumentos son adaptaciones/variantes de construcción de los habitantes de la isla: el tres es un instrumento con tres órdenes de cuerda dobles, “una adaptación rústica de la familia española de instrumentos de cuerdas de alambre que fueron populares en España durante la época colonial, como el ‘nuevo’ laúd, la bandola y la bandurria” (“El tres en Cuba”, cuatropr.org); el bongó es un “instrumento de percusión de origen cubano formado por dos pequeños tambores yuxtapuestos, recubiertos de piel por un solo extremo” (wordreference.com), “con él se trasladaban los ritmos oratorios y parlantes característicos de los toques de la música de antecedente africano” (SGAE, p.1146); las claves son prácticamente definidas por el patrón rítmico del 2-3 cubano: el famoso un-dos-tres/un-dos.

¹¹ Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.65.

africana, lo cual descoloca la idea típica de que el ritmo vino de África y la melodía de Europa.

Además, influyen en otros aspectos: supeditan la melodía hasta volverla más un tipo de acompañamiento¹²; permiten la elaboración de distintos metros a partir de una métrica base simple (binaria o terciaria)¹³; y, “ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y de las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo: no como flujo a la manera de una onda, sino a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes”.¹⁴

Al final, la importancia de las claves, más allá de lo formal, es la idea de que un mismo instrumento puede ser melódico-rítmico. Y este desdibujamiento de los límites entre categorías aparentemente bien definidas —ritmo con melodía, armonía con ritmo, melodía con armonía— comienza a subrayar que Guillén aboga por la *mezcla* en todo sentido, una *mezcla* “armoniosa” y potencializadora.

En las músicas “mulatas”, las claves estructuran métricamente unas formas “redondeadas”, donde la elaboración melódica y armónica no están reñidas con la elaboración rítmica, permitiéndose un mayor sentido dramático.¹⁵

¹² Por supuesto, ello no implica la supresión total de la melodía. Como sucede con el verso libre —una práctica distintiva de la vanguardia literaria con la que se ha relacionado a Guillén y afín a su espíritu de *mezcla*—, la métrica pierde predominancia ante otros recursos rítmicos, mas no desaparece y se mantiene.

¹³ Esto explicaría la variación métrica en los poemas, aun contruidos sobre una base combinada de octosílabos y pentasílabos, mientras que la variación acentual estaría relacionada con el *sincopado*, definido como irregularidad acentual o los acentos móviles que rompen la regularidad temporal del metro (Cfr. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.70).

¹⁴ Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, pp.66-67. Este ordenamiento se manifiesta en el acomodo y la división entre estrofas, que a su vez corresponden con secciones temáticas dentro del poema; así, en conjunto forma y tema marcan partes de la composición. Por otro lado, esta estructura también explica que, dentro de una configuración general del poema, digamos en octosílabos, haya variación métrica, acentual y alternancia en la voz.

¹⁵ Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.66.

El hecho de que cada instrumento aporte al ritmo nos habla de una estructura compleja en la que a un instrumento no le corresponde una sola y única función (melódica, rítmica, armónica), sino que es precisamente la unión de elementos y su interacción lo que genera el ritmo. En un símil con la poesía, cada palabra incide entonces en el ritmo de la composición en varios niveles (acentuada/no acentuada, por el número de sílabas y los fonemas que la conforman, por su lugar en el poema y sus significados potenciales).

Para aclarar mejor esta idea, me parece importante recalcar el caso del tres, puesto que tradicionalmente se considera que su función melódica es la principal, sin atender que también interviene en la pieza con una función rítmico-armónica.

El tres es un instrumento sonero por excelencia. Su función musical en los conjuntos de son no se limita al punteo melódico, sino que desempeña un importante papel en el plano armónico y rítmico; por tanto, deviene conductor y factor para la interacción y complementación con los demás instrumentos del conjunto. En el conjunto instrumental de son, el tres determina el comienzo, los floreos y acompaña a la vez [...] se puntea cuando se quiere destacar la línea melódica y se rayan acordes en forma de acompañamiento rítmico de la voz de manera alternada dentro de la misma ejecución.¹⁶

Hablamos de un ritmo complejo, de múltiples niveles; pero también de varias funciones atribuidas a un solo instrumento que, en poesía, es la palabra. De este modo, se entiende que el ritmo sea la característica más atractiva en el poema-son, sin dejar de lado la existencia de la melodía y su importancia. Siguiendo el esquema de comparaciones, en el son, la melodía —delimitada por la métrica¹⁷ y el silencio del final

¹⁶ Carmen María Sáenz Coopat, “Tres” en *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, vol. 2, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1997, p.8.

¹⁷ Ver glosario.

de verso¹⁸, entonada por la voz poética/cantante¹⁹— con un instrumento como el tres de sostén, con la opción de presentarse como voz/canto, puede ser punteada (marcada con acentos regulares, versos ajustados a octosílabos perfectos) o darle espacio al acompañamiento rítmico que le subyace (insertar variaciones métricas y estróficas que dividen el poema en secciones claramente diferenciadas). La melodía, entonces, estaría sustentada en un poema tanto por la métrica (considerando las pausas) como por las características —textuales y no textuales, en el caso de una lectura en voz alta— que vaya adoptando la voz poética (tono, timbre, intención); el ritmo trasciende la simple conversión de tiempos musicales —una secuencia de sonidos y silencios en el tiempo— en métrica o acentos²⁰ y también se basa en todo tipo de repeticiones (paralelismos semánticos, unidades sintácticas de versos, rimas, sonoridades²¹, aliteraciones, estribillos y coros); y la armonía se estructura a nivel discursivo, cuando todos los elementos se valoran en conjunto.

La música combina muy significativamente diversas dimensiones del tiempo. Por un lado, el tiempo sucesivo se manifiesta de manera más inmediata en la música a través de las pulsaciones que conforman los metros, sobre los cuales se elaboran los ritmos (su elemento más primigenio y vital). Lo que se ha denominado *diacronía* (o la larga duración) se expresa de diversas maneras; también aparece en los desarrollos rítmicos que expresan el tiempo sucesivo, pero se manifiesta de manera más abarcadora en la estructura general de lo que se llamaría una pieza o

¹⁸ Cabe señalar que una de las grandes afinidades entre poesía y música es el corte final, el silencio o pausa que define al verso. Sabemos que la división en versos del discurso poético no es arbitraria y es una de las principales diferencias que marca con respecto a la prosa (Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, “El discurso poético”, Madrid: EDAF, 1994, pp.62-65). Por el lado de la música, mejor dicho de las canciones, sólo hay que pensar en cómo están escritas las letras. Regularmente, el número de palabras por renglón intenta recrear el periodo musical, el tiempo en el que se van cantando, y los cortes no responden a normas sintácticas, por lo que no tenemos párrafos ni frases, sino una disposición en versos.

¹⁹ Ver glosario.

²⁰ Ver glosario.

²¹ Ver glosario.

composición. La *sincronía*, o la simultaneidad temporal, por otro lado, se expresa en el tono o la nota.²²

Con base en la cita anterior, el ritmo en una composición poética se construiría a partir del número de sílabas en cada verso, o en ocasiones por el número de palabras o de sonidos pareados en el verso —vocales o consonantes repetidas—, y considerando la estructura general del poema, que incluye el patrón estrófico²³. La rima podría compararse con notas que mantienen el mismo tono o número de pulsaciones. De modo que la métrica se maneja en un eje *sincrónico* (sucesivo e inmediato, al interior del verso mismo) y la estructura lo hace en un eje *diacrónico* (el desarrollo total del poema). Al tomar la métrica como elemento rítmico, no hay que olvidar que el español, y por lo tanto la poesía escrita en esta lengua, construye fundamentalmente su cadencia y sus curvas de entonación por isosilabismo.²⁴ Esto no significa que la variedad métrica sea imposible ni que hablemos limitándonos a un número regular de sílabas en cada enunciado, sino sólo destaca, en la tradición hispánica, la sílaba por encima del acento en la construcción de ritmo y aclara la elección del octosílabo como metro básico (mayoritario) en la poesía en español y, particularmente en Guillén.

De modo que el ritmo en un poema-son de Guillén estaría construido sincrónicamente a partir de la tradición hispánica en versificación y de la tradición africana en el “armado” de la pieza, en la polimetría de la combinación y, en un sentido más ritual,

²² Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.34.

²³ Ver glosario.

²⁴ “Observando el conjunto de la métrica española resulta que una considerable parte de la poesía sigue el principio de los versos con medida silábica. Sin embargo, el anisosilabismo fue muy frecuente en la Edad Media, y su eliminación de la poesía artística aconteció sólo durante los siglos XV y XVI” (Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1981, p.37). En efecto, no conviene dejar de lado la contraparte del anisosilabismo. Sin embargo, también hay que considerar que los siglos mencionados, junto con el XVII, fueron especialmente importantes para la fijación y realce de la lengua española; e incluso cabría apuntar que la tradición isosilábica podría remontarse al tiempo en que las jarchas fueron escritas (Cfr. Baehr, *Manual de versificación*, pp.211-212).

en la repetición de sonidos (rima al interior, resonancia de un vocablo en específico o rima en terminación aguda), diacrónicamente.

Por otro lado, si el instrumento puede ocupar el lugar de la voz, entonces también podemos recuperar la noción de que la voz es un instrumento. Se trata de volver al origen, a los conceptos más genéricos. Voz e instrumento son emisores de sonido, así como nota musical y fonema son unidades mínimas de significado, ambas sonoras, dentro de un lenguaje, un sistema abierto donde, a pesar de haber formas delimitadas, es posible el intercambio sin mayores restricciones —al menos, en la propuesta de Guillén, inspirada en géneros con gran versatilidad y paridad entre los instrumentos de la pieza musical—. ²⁵

La falta de instrumentos en el poema se compensa por las cualidades atribuidas a las palabras (melodía, ritmo, voz); esa diferencia entre el discurso poético y cualquier otro. Como si la palabra *son* fuera el recipiente, contuviera todos los elementos a la vez: música-son-tres-melodía/voz/ritmo-canto-poesía.

...

Además de las ya expuestas, es importante tener en mente las siguientes características sobre la estructura general del son —curiosamente tres y, de nuevo, con procedencia identificada, ya sea de la tradición africana o europea, o como aportación propia de los habitantes del Caribe—:

²⁵ Cfr. El capítulo introductorio y el número seis titulado “Polirritmo, soneo y descargas: Salsa, democracia y la espontaneidad libertaria” en Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, pp.32-86 y 311-341.

Alternancia.- Entre la repetición de un estribillo de cuatro compases o menos, por lo general interpretado por un coro, y la improvisación del solista. El resultado es un contraste de ideas, emociones y perspectivas; musicalmente, un contrapunto.

ÁFRICA

Forma abierta.- Variabilidad de compases del solista tanto en tema como en métrica (extensión) y rima; en ocasiones, es él quien establece el estribillo, quien lo canta por primera vez.

ÁFRICA

* El canto termina con la intervención del solista; no hay toma sucesiva de la palabra, esto es, existe un único solista y no varios.

CARIBE

Sección de estructura cerrada.- Es la introducción al canto, articulada en forma binaria, en números pares para conservar el contraste, o terciaria. Es complementaria y similar en patrones musicales, incluso equivalente, al montuno —denominación oriental del patrón de repetición del estribillo en alternancia con un solista—, ya que centraliza la idea, el sentimiento, la esencia del canto.

EUROPA

Empecemos el análisis por esta última característica, la sección de estructura cerrada, de la cual podemos identificar dos tipos en los poemas: la frase introductoria que anuncia el inicio del canto (*Ésta es la canción del bongó*; v.1 en el poema del mismo nombre; o *Atiendan, amigos, mi son, que empieza así*; v.12 en “Son número 6”) y va acompañada, ya sea antes o después, por el estribillo o montuno, el cual cumple con la función de síntesis temática y de marco o división entre los diferentes episodios o momentos del poema, además de crear alternancia con la parte abierta enunciada por una voz principal; y el canto introductorio que, en el “Son número 6”, antes de la

primera llamada, rememora la invocación ritual que sirve para traer a la memoria los orígenes del lado africano.²⁶

Cabe destacar que esta parte (vv.1-11) marca la línea temática que seguirá “Son número 6” y, sin embargo, su posición al inicio le confiere mayor independencia que cualquier otra sección. Además está construida por una primera estrofa binaria —par de versos que conforman una unidad sintáctica y de significado, con rima o aliteraciones que remarcan aún más esa correspondencia— y una segunda estrofa que parece seguir la clave 3-2:

Yoruba soy, lloro en yoruba

lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,

que suba el alegre llanto yoruba

que sale de mí.

2

2

2

Yoruba soy,

cantando voy,

llorando estoy,

y cuando no soy yoruba,

soy congo, mandinga, carabalí.

3

2

Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Primera llamada

²⁶ “Para la cultura occidental el elemento percusivo es el que más destaca [de la tradición africana en la música afroamericana], aunque en origen éste sólo cumple su función si está combinado con el canto lento de un solista y las repeticiones del coro: *sólo unidos estos aspectos se puede producir la comunicación de los dioses*” (Mónica Mansour, *La poesía negrista*, México: Era, 1973, pp.146-147; el subrayado es mío). Sobre otros aspectos de la influencia africana en la cultural musical cubana, Radamés Giro señala las contribuciones por tribu: de los bantú, se recupera la formación rítmica, la estructura y los instrumentos; de los yoruba, la melodía y el tema; de los dahomeyanos, los movimientos en el baile —más evidentes en las danzas de las islas colonizadas por franceses, como Haití—. Y para remediar lo poco que se sabe de los carabalí, recordemos que Guillén los nombra literalmente en el canto introductorio (*Cfr. Música popular cubana*, pp.20-23).

La rima consonante de *yoruba*, *Cuba* y *suba*, de *lucumí* y *mí* nos habla del reconocimiento de las raíces transplantadas en otro suelo; por otro lado, la posición y función que comparten *Yoruba*, *cantando* y *llorando* como complementos, ya sea atributivos o perifrásticos, de *soy*, *voy* y *estoy* también crean una identificación entre acciones y actores: el yoruba en Cuba, en el aquí y ahora, cuando canta también llora. Y esta homologación del canto con el llanto es lo que da sentido al oxímoron “alegre llanto” del quinto verso.

En cuanto a los estribillos, el de “Son número 6”, por ejemplo, es *Yoruba soy, soy lucumí, / mandinga, congo carabalí*. (vv.27-28 y 47-48) y resume la propuesta identitaria del poema en que la *mezcla* de etnias y culturas da pie a la unidad del ser cubano, es decir, lo que es común a todos los habitantes de la isla es que todo está mezclado tanto el canto con el llanto, como el africano con el español, como lo mío con lo tuyo; *Aquí el que más fino sea, / responde si llamo yo*. (vv.2-3, 14-15 y 28-29) es el estribillo de “La canción del bongó” y también expone el tema de la identidad como una diversidad que converge en unidad, pero resalta el elemento de discordancia o tensión entre los dos grandes bloques de la identidad cubana —africano y español—, pues la expresión *el que más fino sea* implica una división entre finos y no finos —principalmente por motivos de clase, alcurnia o refinamiento, pero también raciales, siendo el blanco superior al negro—, y la reticencia de los más finos, que es vencida por la contundencia de la llamada del bongó.

...

En los tres poemas, encontramos tres momentos que se vinculan —redondeando la analogía con el género musical— con las “tres franjas claramente definidas por su timbre percusional y diseño rítmico-armónico característico”²⁷ (el contrabajo/claves y las secciones de apertura; la guitarra/tres y el cuerpo medio del poema; y los

²⁷ Helio Orovio, *Diccionario de música cubana: biográfico y técnico*, La Habana, Cuba: Letras cubanas, 1981, bajo la entrada ‘son’, p.393; el tres/la voz, el bongó/el ritmo, las claves/la melodía.

instrumentos de percusión/bongó y el desenlace). Los estribillos no sólo marcan cortes en la enunciación poética, sino que cada momento del poema tiene una configuración distintiva, como si cada una de esas tres franjas musicales tuviera un turno para destacar y liderar el desarrollo del poema.

En “Son número 6”, seguido del primer *Atiendan, amigos, mi son...* (v.12), abre el primer episodio (vv.13-26). Se postula un acertijo a resolver en forma de adivinanza de niños (*Adivinanza / de la esperanza*, vv.13-14). La rima sugiere que en la resolución del conflicto identitario está depositada la esperanza del cubano, esperanza de que con el fin de los prejuicios raciales y sociales terminen los abusos e injusticias, esperanza de que el reconocimiento de la pluralidad de mezclas conlleve a la unión de un pueblo para forjar su porvenir y labrar su bienestar (es el deseo que explota en la estrofa/ descarga final: *De aquí no hay nadie que se separe*, v.53; y *ique el son de todos no va a parar!*, v.59). Este cambio de forma y de tono enunciativo —del canto ritual con variación métrica a la copla infantil de pentasílabos²⁸— está reforzado por la distribución del texto en la plana, ya que la estrofa tiene tal sangría que queda centrada dentro del espacio de la columna que trazan los demás versos del poema. Asimismo, la inserción de esta copla deslinda los dos ejes sobre los cuales se concentra la indagación identitaria, tema central del poema. La *mezcla* está presente en *lo mío es tuyo, / lo tuyo es mío*; (vv.15-16) y la unidad se simboliza en *toda la sangre / formando un río* (vv.17-18).²⁹

²⁸ Tradicionalmente, las coplas están formadas por cuatro versos octosílabos, mientras que las coplas de las canciones infantiles sólo conservan los cuatro versos y la métrica varía, aunque sea uniforme para todos los versos de una misma estrofa. Por ritmo, regularidad métrica y rima, además de las combinaciones lúdicas de las palabras (inversión de lugares, repeticiones) es que utilizo la etiqueta de “copla infantil” para esta estrofa.

²⁹ La metáfora del río en que se unen diferentes vertientes o corrientes de sangre podría leerse como una reelaboración de los versos en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir;” (copla III), donde sangre-vida-río son conceptos estrechamente ligados. De modo que, en una misma estrofa, se combina lo popular y lo culto de la tradición poética peninsular, reforzando así la *mezcla* en varios niveles: intertextos, registros de culto/popular, tonos, etcétera.

Otros aspectos relacionados a la rima y la duplicación de vocablos en esta primera parte son la simulación de rimas asonantes al interior del verso en e_a (*ceiba, padre, jicotea*), que crea regularidad rítmica/sonora, y la sucesión de correspondencias que confluyen en una noción de igualdad, es decir, la repetición en espejo transmite la idea de que cada cual debe emparejarse a su semejante o encontrar el lugar que le corresponde y, hacia el final, dicho precepto está dirigido a cada grupo dentro de una colectividad (*caliente, gente, aguardiente*) y crece hasta incluir no sólo elementos idénticos (*agua con agua*), sino también aquellos que tienen, por lo menos, un elemento en común (*aguardiente*³⁰):

pecho con pecho,

vaso con vaso

y agua con agua con aguardiente!

(Son número 6, vv.24-26)

El segundo episodio (vv.30-46) invierte el orden en el sentido de que parte de la unidad para revelar la mezcla en su interior, mientras que en los versos previos resaltaban los elementos de la mezcla que, posteriormente, se fundían en la unidad de una palabra (*aguardiente*); la unidad (*Estamos juntos desde muy lejos*, v.30) se desdobra en la enumeración de elementos pares que se mezclan entre sí (*Santa María con San Berenito, San Berenito con otro mandado, otro mandado con uno mandando*, y así continúa).

³⁰ Esta palabra es en sí misma una fusión —*mezcla* solidificada por el tiempo, pero aún identificable—. En algún momento de su historia, fueron dos lexemas separados (*agua ardiente*) que, por el contexto de uso bien delimitado (designar un tipo específico de bebida), por frecuencia de uso y por razones fonéticas (terminar uno e iniciar otro con la misma vocal), se unieron en uno solo con significado propio, quizá incluso con una fase intermedia de composición (*agua-ardiente*). Tanto *agua* como *ardiente* siguen teniendo sus propios significados, pero yuxtapuestas crean uno diferente. Así, vemos que en una sola palabra puede concentrarse y potenciarse el tema del poema: la identidad cubana, que es *mezcla*, pero *mezcla original*.

La repetición de *todo mezclado* puede ser interpretada tanto como la intervención de un coro o voz colectiva secundaria —porque se crea un modelo de alternancia al intercalar una misma frase que ocupa la totalidad del verso con otras que van variando— como un elemento más en la mezcla cuando se combina con otros atributos o nombres de santos (*Santa María y uno mandado, / todo mezclado; / todo mezclado, Santa María, vv.39-41*). Asimismo, la repetición y la inversión en el orden de los lexemas o frases nominales en este apartado son factores que contribuyen a la construcción de ritmo.³¹

Por otro lado, cabe la interpretación de que Guillén haya elegido la religión católica y las relaciones de poder (el que manda y el que es mandado, sea en la esclavitud o en el trabajo remunerado) como referencias obligadas en la conformación de una identidad hispanoamericana.³² Y en ese caso, también habría que destacar la connotación sincrética del catolicismo en América, una *mezcla* que se percibe no sólo en prácticas festivas y litúrgicas, sino en cantos y letanías —existe un toque ritual en la alternancia, compartido tanto por la tradición africana como por la europea—. Más que la intención de criticar o legitimar un modelo o creencia sobre otro, nos encontramos con la revaloración de ambas —orixás y santos— como parte de una identidad común.

El tercer episodio (vv.50-59) empieza con rimas lúdicas (*penacho, muchacho, carapacho; mulato, zapato*) como ocurre en la segunda mitad del primer episodio y cierra con un clamor que invita al baile e incita el movimiento (vv.53-59):

³¹ Estas formas de crear ritmo, junto con la rima en terminación aguda, también las señalan Susana González Aktories y Roberto Kolb Neuhaus en su análisis poético-musical del “Sensemayá” (Cfr. *Sensemayá. Un juego de espejos entre música y poesía*, México: JGH, 1997, pp.18 y 22).

³² En este punto, podemos hablar de “Hispanoamérica” por la historia compartida de conquista y colonización por la Corona española entre continente e islas. La evangelización y el orden social sustentado en clase, estatus, pujanza económica y raza, aunque en menor medida, son características distintivas del modelo español en comparación con el de otras naciones europeas.

De aquí no hay nadie que se separe;
 mire y no pare,
 oiga y no pare,
 beba y no pare,
 coma y no pare,
 viva y no pare,
 ique el son de todos no va a parar!

Este desplazamiento de pentasílabos en rima hacia un descolgado de versos es un quiebre violento, mas no descabellado ni involuntario; el son es música para bailar y tiene en común con las coplas infantiles, que, por lo general, acompañan a los juegos en el exterior, esta llamada a la acción y el movimiento, la cual se va acumulando en una enumeración de efecto hipnótico, en un aglutinamiento de fuerza que se dispara.

Por otro lado, Orovio³³ señala en la forma musical un tipo de descarga, de frenesí improvisatorio que concluye la pieza y que tendría su correspondiente literario en estos versos:

La segunda [línea o franja] la integran a un tiempo la guitarra acompañante, las maracas y el bongó (este último en la primera parte del son, ya que en el estribillo *el bongó abandona su ritmo constante —martillo— y se desplaza en variaciones e improvisaciones rítmicas libres*).

“La canción del bongó” termina con el mismo mecanismo (vv.34-44). Las variaciones del bongó introducidas después del último estribillo, o llamada de atención seguida de dos puntos, explicarían el aumento en la velocidad, perceptible en la reducción de la métrica y en el empleo del recurso de la anáfora —o su correspondiente inverso, la epífora, como ocurrió en el “Son número 6”—:

³³ *Diccionario de música cubana*, bajo la entrada ‘son’, p.396. El subrayado es mío.

A ése, le digo:

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

Ambos ejemplos nos permiten ratificar la aguda observación de Vitier: “lo que Guillén toma del *montuno* son dos cosas: el estribillo rítmico y ese sentido de final donde todo se resuelve en risa y baile.”³⁴ Es en los versos finales donde mejor se percibe la presencia del baile en el son de la que hablamos al principio del capítulo por la aceleración del ritmo y la acumulación de la acción —en cada verso hay por lo menos un verbo y éste o es de movimiento o refiere alguna acción que se imagina enérgica dentro del frenesí de una fiesta (*bailar, pasear, venir o comer, beber, vivir y no parar*)—. Además, las figuras de repetición marcan una constante que podría interpretarse como el golpeteo del pie que, al bailar, debe caer en posición a tiempo.

...

Ahora bien, la rima en “Son número 6” y “La canción del bongó” es el elemento más conciliador entre tradiciones, donde con gran dificultad podemos marcar influencias o pertenencias —tanto en español como en lenguas africanas existen palabras agudas con

³⁴ “Hallazgo del son” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], p.148. Se entiende la risa como el símbolo de la alegría o del carácter festivo.

gran carga cultural—. El peso semántico de las terminaciones en “La canción del bongó” hace que la rima sea clave en este poema, pues por medio de ella se refuerza la propuesta de una identidad cubana bipartita, plural si consideramos que las tradiciones española y africana a su vez se componen de múltiples influencias. La vocal *o* tónica y aguda, la cual aparece desde el título y podría darle al lector la impresión de que sólo palabras de origen africano pueden rimar claramente entre sí, vincula la tradición española con la africana (*español, Changó, Don, Bondó*), además de que pone de relieve aquellos términos nucleares tanto en la afirmación de la identidad cubana (*perdón, cuestión, yo, oscureció, besó*) como en la poética de Guillén (*voz, son, corazón, razón, yo*).³⁵

A diferencia de la reconciliación plena —o *reunión* de elementos— que se plantea en “Son número 6”, en “La canción del bongó” destaca la tensión entre unidad y mezcla, entre los que aceptan y los que rechazan. En el primer momento de este poema (vv. 4-13), se construye la unidad en cada individuo por medio de estructuras pares: *Unos dicen... / otros dicen...; Pero mi repique bronco, / pero mi profunda voz*; el cuerpo que recibió el *sol* (blanco luminoso y distintos grados de pigmentación o quemazón) y el alma que *oscureció* (negra en sus raíces, principalmente africana, pero sin olvidar los procesos de *mezcla* o transculturación). La combinación explica términos compuestos como *cueripardos* y *almiprietos* (v.10). No hay que perder de vista que no sólo se combinan colores, sino que también se conjuntan el lado físico (cuerpo) y el lado espiritual (alma): *pues quien por fuera no es de noche, / por dentro ya oscureció*. (vv.12-13).

³⁵ Notemos que las palabras relacionadas con la identidad también denotan pluralidad (*mezcla*) de categorías formales: sustantivos, pronombres, verbos. Mientras que las referidas a la postura estética del autor son sustantivos, en su mayoría, concretos. Por otro lado, el pronombre *yo*, que marca la rima en el estribillo y cierra el último verso, es el núcleo temático del poema, ya que todo el desarrollo se concentra en cargarlo de atributos. ¿Quién es ese *yo* que llama? Ese *yo* es el *más alto*, el que cuenta la historia, proclama realidades, reconcilia tradiciones, y por eso tiene la fuerza suficiente para convocar a los demás, sin importar color, origen ni condición.

Además, tenemos palabras que se refieren a dos campos semánticos fundamentales tanto para la identidad como para el poema: música y movimiento (*voz, son, bongó; voy*). La una como medio y fin; el otro como recurso para advertir que la identidad está en constante cambio, adaptándose y desplazándose. La estructura poética recupera e imbrica estas dos cualidades ya que estos vocablos son los que marcan la rima asonante al final de cada verso impar y ostentan un énfasis adicional porque suenan antes del silencio que marca el blanco/salto de línea del verso.³⁶

En el segundo momento (vv.6-27), la *cuestión* —racial y cultural de la tierra mulata, Cuba— se conforma a partes iguales —de africano y español— por *Don* y *español*, *Changó* y *Bondó*. Más aún, se suma otro patrón de rima marcado por *amigos, lejos* y *dos* para reforzar la conjunción de ambas tradiciones. La selección luce de lo más simple, pero nos revela que la distancia geográfica —¿podría ser cultural?— que media entre las Antillas y sus dos cunas culturales (Europa y África —las de mayor peso—) es la misma, el Océano Atlántico, y que existe la posibilidad de una relación cordial entre ambas:

vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.

(La canción del bongó, vv.24-27)

En el tercer momento (vv.30-33), mucho más corto que los demás, sólo tenemos continuación de rima en *corazón* y *besó*. El antagonismo se localiza en los versos sin

³⁶ “Algunos efectos musicales también se traducen en poesía por el recurso de la tipografía. Así, por ejemplo, los silencios se transcriben en el cambio de un verso a otro o de una estrofa a otra” (González Aktories y Kolb Neuhaus, *Sensemaya*, p.18).

rima, con lo cual se realza el hecho de que es más fuerte el lazo sensible y orgánico —rimado— que la oposición, el insulto y la humillación.

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

La descarga final conserva la rima en *o* tónica y aguda, y le añade certeza a la realización del ideal defendido con las formas en futuro simple que riman consonantemente al interior de los versos (*pedirás, comerás, darás, golpearás, bailarás, estarás, vendrás*) y rematan en el *más* del último verso (*¡que aquí el más alto soy yo!*). Los verbos en su mayoría son transitivos (pedir, comer, dar, golpear); los que no, compensan la acción al referir mayor movimiento (bailar, venir). Y ninguno se aleja de la esfera de lo cotidiano, por lo que concretizan la propuesta.

...

Hasta aquí, “Son número 6” y “La canción del bongó”, aunque pertenecen a poemarios diferentes, tienen más elementos en común: rima, estructura estrófica, paralelismos semánticos o estructuras binarias, valores de unidad y mezcla. El cambio más evidente entre ellos es la dilución de la tensión, prueba de la recepción favorable de Guillén y del allanamiento de su camino hacia la consagración como Poeta Nacional, ya que “La canción del bongó” pertenece a una colección de poemas anterior a “Son número 6”.

Por su parte, “Velorio de Papá Montero” construye la mezcla, no por referencias directas, rima ni sintaxis, sino por la combinación de tonos discursivos y la alternancia (voz principal/voz colectiva). Se prescinde de una frase introductoria, pero la entrada está marcada claramente con el cambio de tono y la aparición del estribillo (*¡Ahora sí que te rompieron, / Papá Montero!*, vv.18-19). En las dos primeras estrofas, tenemos una elegía

que rememora con imágenes compuestas por elementos naturales y coloquiales, casi folclóricos, la figura de Papá Montero.

En la tradición popular cubana, Papá Montero fue un negro bailarín que, a pesar de sus canas, gustaba de asistir a los bailes y parrandas con mujeres más jóvenes. Cuando murió, a petición suya, los funerales fueron más una celebración con rumba, alegría y trago que una congregación de lamentos y luto.³⁷ Este personaje mítico representa el conjunto de las características estereotípicas del cubano (bailador, bebedor, alegre, canalla) que, a su vez, tienden hacia una construcción primeriza, esquemática y somera de la identidad “nacional”. Y, para resaltar aún más el contraste entre la tradición elegíaca y la tradición popular que vendrá a continuación, la segunda estrofa cierra con dos preguntas retóricas dirigida al muerto (*¿qué vas a hacer con la noche, ni qué vena te dará / la sangre que te hace falta*, vv.12-17). Retóricas porque no esperan respuesta, sino más bien expresan la impotencia ante la condición irremediable de la muerte.

Guillén suma a la tradición una hipótesis poética en la que la muerte de Papá Montero habría ocurrido como la muerte de tantos otros que viven en el baile y el alcohol en los barrios populares, es decir, apuñalados en una pendencia que rompe con la fiesta. Y su manera de construir la anécdota es a través de una estrofa en que la voz principal —misma que entona la elegía al principio— interactúa con el estribillo de un coro (en negritas, vv.20-27):

En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
 fue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto;

³⁷ Todos los apuntes sobre la historia de Papá Montero están basados en “La leyenda de Papá Montero”, artículo publicado el 28 de agosto de 2012 en el blog de la comunidad de Jaronú, Cuba, *Cjaronu's Blog* (<https://cjaronu.wordpress.com/2012/08/28/la-leyenda-de-papa-montero/>).

Última consulta: 18 de enero de 2016.

dicen que él era tu ecobio,³⁸

pero te trajeron muerto;

el hierro no apareció,

pero te trajeron muerto.

El contrapunteo de voces finaliza con la declaración de la voz principal (*Ya se acabó Baldomero*: —nótense los dos puntos que anuncian—) y el verso *izumba, canalla y rumbero!*, que podemos interpretar como emitido por una voz colectiva, ya que tiene un trasfondo compartido con otras elaboraciones literarias y musicales sobre el mismo personaje, como el son “Papá Montero”, compuesto en 1924 por Eliseo Grenet e interpretado por el Septeto Habanero³⁹, y porque remite a la anécdota según la cual la viuda gritó estas mismas palabras al cuerpo dentro del ataúd y éstas terminaron integrándose a la música del cortejo y la algarabía del funeral. A partir de aquí, tenemos una voz lúdica y doliente que juega con la rima para crear imágenes sencillas, casi un remedo de las coplas populares que perviven en las canciones infantiles (*la camisa colorada / que iluminó tus canciones, / la prieta sal de tus sones / y tu melena planchada*, vv. 35-38). El estribillo vuelve a aparecer para dar término a la parte con mayores referencias musicales —alternancia, intertexto, coplas infantiles rimadas— (vv.20-38) y la última estrofa es una especie de *mezcla* entre el tono elegíaco inicial, evidente en la melancolía y solemnidad de las imágenes, también en la aparición de un *yo* que se

³⁸ Un *ecobio* es el “término que utilizan los Abakuas para saludarse entre sí” (*Diccionario de argot cubano*, ‘Ecobio’, <http://conexioncubana.net/diccionario-de-argot-cubano/argote>. Última consulta: 4 de octubre de 2016). Esto quiere decir que eran conocidos, colegas, valedores, miembros de un mismo clan. Los abakúas o abakuá son sociedades secretas, exclusivamente masculinas, consideradas como hermandades para la ayuda mutua; tienen sus antecedentes en la región nigeriana del Calabar (carabalí) y en los Cabildos de Nación (Cfr. “Abakuá”, artículo publicado en <http://www.caribeinsider.com/es/religionabakua>. Última consulta: 4 de octubre de 2016).

³⁹ Incluido en los apéndices para que el lector pueda corroborar la utilización de la misma frase y, en un ejercicio de comparación, de búsqueda de similitudes y diferencias, pueda enriquecer su experiencia de lectura. También me interesa subrayar la importancia de reunir fuentes y consultar variantes; incluso para el análisis de textos con una versión fija, de autor conocido y contemporáneo, hay que contar con un contrapunto de lectura, otra voz, otra perspectiva.

acerca al personaje muerto para dedicarle un delicado gesto de adiós; y el tono lúdico, de cancionero, que persiste en el patrón de la rima asonante en los versos pares y en las frases que podrían crear vínculos intertextuales —no necesariamente equiparables en ritmo— con canciones infantiles como “El patio de mi casa”, “Pin-pon” y las muchas que tienen como personaje a la luna.

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
 y te la puse de almohada.

(Velorio de Papá Montero, vv.41-48)

...

Ya que hablamos de ritmo y estructura, ahora es momento de relacionar ritmo y métrica en cada uno de los tres poemas. Todas las correspondencias en rima y sonoridad de las palabras que se aprecian en la primera parte del análisis crean cohesión entre ambas herencias culturales, esto es, enlazan forma y significado. Cuando los acentos al interior del verso presentan tanta variación como la métrica, entonces es muy difícil establecer un patrón rítmico por medio de ellos y por eso el análisis voltea y subraya otros aspectos. Por ejemplo, quizás el patrón acentual pierda frente a otros recursos rítmicos, pero la variación métrica no debe ser subestimada en su contribución al ritmo. Precisamente, es la combinación de ciertas medidas en las que se encuentra la reunión entre métrica y ritmo. Cada poema de Guillén no siempre conservará una misma métrica —ni siquiera por sección—, pero sí da la impresión

general de crear varias formas con tan sólo unos cuantos elementos, como el octosílabo, el heptasílabo y el pentasílabo.

Como es bien sabido, el octosílabo “tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua [española]”⁴⁰, por eso es el metro con mayor frecuencia de uso en la poesía oral y escrita, en la improvisación de rimas y en la letra de canciones en español. Digamos que es de fácil composición porque se acopla a la cadencia de nuestra habla. El pentasílabo es otro de los metros más usados, ya sea en estrofas o poemas completos o en combinación con otros metros (p.ej. el heptasílabo) y me interesa resaltar el hecho de que funciona también como pie quebrado de octosílabo; ésta “es una de las causas esenciales de su uso prioritario en *El son entero*”⁴¹ y cabría ampliarlo a la totalidad de la poesía de Guillén, en especial a los sones. Por su lado, el heptasílabo es “propio de formas populares” y aparece, en su mayoría, en combinaciones tales como sextillas (con hexasílabos), pareados (con octosílabos) y seguidillas (con pentasílabos).

De acuerdo con Isaac Licor —y su contabilización en *El son entero*— el octosílabo es el metro más utilizado por Guillén, seguido del pentasílabo y el heptasílabo. En cuestión de tipos de acento, menciona en primer lugar el trocaico (óo) por su “ritmo ágil y dinámico”⁴², los tipos mixtos por su flexibilidad y el dactílico (óoo) en último lugar. Mónica Mansour obtiene resultados muy similares cuando reflexiona sobre las correspondencias métricas precisas entre ritmo musical y ritmo poético en los autores negristas:

⁴⁰ Cfr. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, citado por Isaac Licor, “El ritmo métrico acentual en el poemario *El son entero*, de Nicolas Guillén”, *Islas*, 2001, jul-sep, vol. 43, núm. 129, p.22.

⁴¹ Licor, “El ritmo métrico acentual en el poemario *El son entero*, de Nicolas Guillén”, p.23.

⁴² “El ritmo métrico acentual en el poemario *El son entero*, de Nicolas Guillén”, p.28. Licor asegura que existe una compenetración entre tema y tipos acentuales trocaicos. La tendencia a la celeridad del acento trocaico podría estar vinculada al pulso marcado por la *polifonía*, entendida como conjunto de voces, temas y vocablos de distinta procedencia que apuntan al proceso de *fusión cultural*, o también como *caracterización* al tratarse de la “aprehensión de rasgos sonoros de un conjunto de voces” (ver glosario).

La contradanza, lo mismo que los ritmos que derivaron de ella, tienen como base el tiempo de 6/8 o de 2/4; esto se puede traducir, en metro de versificación, al verso octosílabo y al tetrasílabo, o sea el verso octosílabo tradicional y el de pie quebrado. Encontramos también que, como regla general, o sea en el ritmo básico, tienen los mismos acentos: ya sea en las notas o sílabas primera, tercera, quinta y séptima, según un ritmo trocaico, o en la primera, cuarta y séptima, según el dactílico. [...] Pero encontramos también en la poesía negrista muchos ejemplos en los que se utiliza el verso hexasílabo o el dodecasílabo compuesto y también los versos heptasílabos y pentasílabos o dodecasílabos compuestos, metros utilizados desde la primera poesía española en romancillos y seguidillas.⁴³

La amplitud métrica se constata en el análisis de “Son número 6”, donde encontramos una mayor variedad de metros. A diferencia de la predominancia de octosílabos en los otros dos poemas que ejemplifican el son, en este poema de El son entero, el patrón de regularidades métricas lo establecen las coplillas de pentasílabos y el seguimiento de las mismas con uno o tres decasílabos. De hecho, este esquema aparece en cada uno de los tres momentos del poema que ya hemos mencionado, sea en alternancia de un pentasílabo con varios decasílabos o en una serie de pentasílabos enmarcada por decasílabos:

Estamos juntos desde muy lejos,	10 sílabas
jóvenes, viejos	5 sílabas
negros y blancos, todo mezclado;	10 sílabas
uno mandando y otro mandado,	10 sílabas
todo mezclado;	5 sílabas

(Son número 6, vv.30-34)

⁴³ La *contradanza* es el género musical mayoritariamente interpretado en los salones europeos del siglo XIX. Al introducir en ella ligeras variaciones como el desplazamiento de algunos acentos, daría origen a la llamada música *afroamericana* —la conga, el tango, el danzón, la rumba y el son antillano— (Mónica Mansour, *La poesía negrista*, pp.147 y 148,150 para la cita en el texto).

Si al diferente acomodo de los mismos metros le añadimos las variaciones entre 3 y 14 sílabas del canto introductorio, la estabilidad del coro entre 8 y 10 sílabas y las tres llamadas de 12 sílabas con terminación aguda, como resultado tenemos un poema altamente polimétrico en el cual la alternancia de métrica y rima son factores estructurantes. Los momentos del poema quedan definidos tanto por patrones de rima como por metros, por tema y por función. Más aún, el sentido del poema, a partir de su confección, nos remite a encontrar la regularidad en lo irregular y la irregularidad en lo regular. Sigue desarrollándose el eje de unidad-mezcla.

En el caso de “La canción del bongó”, la regularidad métrica es muy peculiar pues el ritmo se construye por medio de octosílabos y heptasílabos agudos, que se alternan de uno en uno, en todo el poema (*y-hay- tí-tu-los- de- Cas-ti-lla / con- pa-rien-tes- en- Bon-dó:*, 8 sílabas y 7 sílabas más una por terminación en palabra aguda, vv.22-23); mientras que en “Velorio de Papá Montero” el poema por entero está integrado por octosílabos perfectos (*Que-mas-te- la- ma-dru-ga-da / con- fue-go- de- tu- gui-ta-rra*, 8 sílabas ambos, vv.1-2). La excepción es el pentasílabo de los estribillos que consigna el nombre propio del personaje.

Incluso con una misma métrica es posible notar cambios rítmicos debido a la conformación de las estrofas y a los juegos de la rima. En aquél, la repetición del estribillo es fundamental y, aunque la rima se mantiene uniforme a lo largo de todo el poema, en el segundo momento tenemos la aparición de unos versos (*amigos*, v.24; *lejos*, v.26) con una rima no asonante, pero con sonidos muy cercanos que se empalman con el última vocablo de la rima dominante (*dos*) y la anáfora con *ya* del tercer momento, que previamente hemos comentado. En éste, tanto el estribillo (vv.18-19 y 39-40) como la estrofa binaria con intertexto de la tradición (vv.28-29) y las estrofas centrales (vv.20-29), donde también apreciamos una voz principal y una colectiva, constituyen variaciones rítmicas dentro de un mismo patrón métrico. Además, tenemos los pares de rimas que en el segundo momento (vv.30-38) sólo

aparecen una vez (*Baldomero-rumbero*; *sombra-sobra*; *canciones-sones*; *colorada-planchada*) y la aliteración de *velas*.

...

Antes de abordar niveles de significado y temática, hay una última anotación al asunto del ritmo. Licor menciona que la poesía de Guillén, en esencia, está hecha por u orientada hacia las combinaciones rítmicas, esto es que conjunta el ritmo del pensamiento —o ritmo semántico— con el ritmo integral en poesía donde confluyen otros tipos de ritmo como el métrico y el acentual. Según lo aclara Íñigo Madrigal⁴⁴, podemos entender por *ritmo semántico* las múltiples formas de repetición al interior de un texto (anáforas, epanalepsis, epíforas; paralelismos, antítesis; refranes o frases expresadas como verdades generales). Y si al ritmo semántico con anclaje textual, le añadimos las variaciones rítmicas que, de manera voluntaria o involuntaria, se deslizan al momento de releer, leer en voz alta, recitar, hacer un *performance* o ejecutar una interpretación musical del poema, nos encontramos con su extensión oral: el ritmo del pensamiento vivo, un mecanismo que a través de los años contribuye a la edificación de una memoria colectiva, con voceadores individuales.

Sobre la temática del son en general, debemos apuntar que está basada en lo cotidiano, con una descripción singularizada que se extiende también a los paisajes, y en la espontaneidad para capturar los acontecimientos importantes de la circunstancia al momento de su composición. Así como se puede decir que la temática es de corte popular, lo mismo sucede con el lenguaje, que recupera las formas expresivas del habla: por un lado, la oratoria y prosodia de los cantos ceremoniales africanos y, por otro, las metáforas y descripciones meticulosas de los romances europeos.⁴⁵ Notaremos que Guillén recurre a la simplicidad de lo cotidiano, pero también articula significado en el nivel alegórico/metafórico puesto que, en “Son número 6” y “La canción del bongó”, su

⁴⁴ “Lo oral y Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas*, 2002, ene-mar, núm. 226, pp.125-126.

⁴⁵ SGAE, bajo la entrada ‘son’, pp.1146-1147.

gran tema es la unidad-mezcla en la identidad; para ello, es pertinente recordar la consigna de que el son es un complejo genérico que integra la mayor parte de los comportamientos estéticos que identifican a lo cubano (música, texto y baile).⁴⁶ Entretanto, en “Velorio de Papá Montero”, estos mismos valores subyacen en la estructura combinatoria del poema que esboza quién fue Papá Montero, su identidad. En este poema, es también donde mejor se perciben las exclamaciones ceremoniales en conjunto con la retórica de un romance español.

...

Para concluir la revisión del género son, considero apropiado reflexionar acerca de la denominación *popular* para el caso de Guillén: si es un mecanismo para acercar la poesía al *pueblo*, si es un rescate de lo tradicional bajo un enfoque folclórico costumbrista con miras a conformar una identidad nacional, si es un recurso altamente rítmico y sonoro (musical) que renueva la poesía (es decir, que pone énfasis en su origen oral o en su característica intrínseca de sonoridad), si es todo a la vez o nada de lo anterior.

En mi opinión, es muy probable que el autor se acercara a las manifestaciones musicales por su carácter popular, pero pronto —o al menos en el momento de saltar a otras tradiciones musicales— se dio cuenta de que era el aspecto musical, no el popular o folclórico, la línea más profunda y vital en sus poemas. La más abarcadora en tanto podía alcanzar otras latitudes y manipular —jugar—, por medio de ella, con los límites entre lo popular y lo culto, y otros pares de opuestos, ir de uno a otro, enmascararlos⁴⁷ y, con ello, eliminar distinciones. Porque, al mezclar, Guillén sostiene la paridad entre componentes, aunque ésta muchas veces no sea tan evidente. Por ejemplo, la utilidad

⁴⁶ SGAE, bajo la entrada ‘son’, p.1147.

⁴⁷ Por ejemplo, si el romance no tuvo una gran acogida en Cuba (Cfr. Radamés Giro, *Música popular cubana*, p.11), la recuperación que Guillén hace de este género en sus baladas sería por medio de una tradición culta/escrita y oral/popular tan sólo en su región de origen.

crítica y las aportaciones significadas con la categoría *popular* normalmente quedan opacadas ante la fuerte impronta jerárquica a la que se ven sometidas.⁴⁸

Digamos que, al mantener lo popular como característica de la poesía de Guillén se realza un aspecto de la vertiente ideológica de su escritura —la socialista o reivindicativa de las clases bajas de la sociedad—, mientras que al enfatizar la musicalidad —en todos sus niveles— se apunta a ambas vertientes —estética e ideológica—, porque en su aplicación de parámetros musicales a la escritura vemos la libertad de traspasar límites y hacer mezclas.

Aun así, ¿por qué es tan problemática e inoperante esta división popular/culto para continuar haciendo crítica de Nicolás Guillén? Porque perpetuar la separación entre culto y popular inevitablemente jerarquiza tradiciones al grado de impedir el avance en el conocimiento y estudio de la música —y la literatura— como un todo, de los géneros musicales tan diversos y significativos que existen.⁴⁹ Además, da como resultado argumentos —tanto en la crítica musical como en la literaria— como el que sigue:

Esa cuerda [que Guillén toca] es el son liberado de sus amarras ancestrales y telúricas, el suave son por donde cruza, como él mismo dice, “la paloma de vuelo popular” [...] La poesía de Guillén, basada en los valores rítmicos, es la prueba de fuego para la tesis de *no teluricidad* esencial de lo cubano. [...] Y cómo el son... levita suave para unirse a la tonada eterna.⁵⁰

A partir de esta cita, podemos dar las conclusiones del análisis y remarcar unas cuantas consideraciones más. Primero, si bien el ritmo es fundamental en la construcción del poema-son, existen otros elementos que también refuerzan la impronta del género

⁴⁸ En lugar de que lo popular se entienda como algo de gran difusión, con raíces en la oralidad, abierto a la variación, que contiene verdades generales y experiencias de vida compartidas, que pueden conmover y producir efecto en la mayoría de las personas, o simplemente mensajes más directos, casi inmediatos —en contraposición a lo rebuscado o demasiado elaborado— que incrementan las posibilidades de lograr el éxito comunicativo, se continúa menospreciando su calidad, importancia y validez.

⁴⁹ Afortunadamente, esfuerzos creativos, como los de Guillén, señalan otras rutas posibles.

⁵⁰ Cintio Vitier, “Hallazgo del son”, p.158.

musical en el poema, además de que la melodía no se suprime. Expresiones como *isí, señor!, icómo no!, ibien!, iay!* son marcas de son. De tal manera que podemos asegurar que el ritmo es tan sólo un componente *musical* más y uno más intrincado de lo que pensaríamos en un primer momento.

El pasaje de lograr algo cubano —aplicable a la mayoría de la sociedad en Cuba— y después universal... ¿Cómo llega lo cubano a desprenderse y después olvidarse para ser generalizado? Más bien, está fuertemente enraizado. Habría que considerar que las condiciones y circunstancias de lo cubano ya estaban dadas antes del son y que la acción poética tan sólo demuestra la madurez del género y de su expresión.⁵¹

Al unirse a la “tonada eterna”, ¿se equipara el son a la música o más bien pretende integrarse finalmente a ella? Si se trata de una homologación, o el son pierde todos sus atributos distintivos o se torna el modelo a seguir como si éste fuera ya la realización plena de lo que se entiende por música. Si se trata de integración, se refiere a que finalmente el son se reconoce como una forma válida de hacer música, como si antes no lo fuera. Pero al integrarse, si pierde su vitalidad, ¿qué le queda?

El problema de la teluricidad está en que supone el color de la raza (mestizaje) y/o el anclaje geográfico; si se refiere sólo a la idiosincracia cubana, entonces esta categoría es de cierta manera opuesta a lo popular y anónimo. Si una propiedad de lo cubano —el son, un algo que lo define— asciende a ser universal, entonces ¿todos tenemos algo de cubanos? Lo universal es, en esencia, lo humano, aquello presente en todos los pueblos. Entonces, los cubanos son los que habrían ganado su condición humana a costa de perderse a sí mismos, su esencia distintiva.

...

Guillén propone una alternativa para llegar a lo universal sin perder el color local ni la particularidad de cada pueblo. Y para desarrollarla, debemos continuar con los otros

⁵¹ Cfr. María Antonieta Henríquez, “Lo permanente en nuestra música”, citada por Radamés Giro, *Música popular cubana*, p.14.

ritmos. Por ejemplo, los poemas representativos de la rumba y la balada mantienen algunas constantes temáticas (identidad y mezcla) que en parte establecen una relación directa entre la elección de determinado género musical y el entramado de valores culturales que plantea Guillén, pero también aportan detalles a la propuesta de lectura que sólo se activan gracias al cambio y adaptación de esos géneros en específico, los cuales nos darán oportunidad de ahondar en la interdisciplinariedad —diferentes disciplinas artísticas sugeridas y amoldadas al poema— y los mecanismos de la oralidad en nuestro poeta.

Rumba

La rumba es otro de los géneros vinculados a la identidad cubana que aparece de manera significativa en la poesía de Guillén. Como palabra —que enfatiza el baile y la fiesta—, se escucha con frecuencia en las canciones¹; como concepto, tiende a ser tan general como el son y tan difuso como cualquier otro género menor categorizado dentro de la *música afrocaribeña* o *afroantillana*. Por ejemplo, una primera definición como “complejo *multigénérico* de la música cubana”² —es decir, que incluye otras formas musicales como el guagancó, la columbia y otros³— plantea la rumba como un género amplio y con el atributo de la multiplicidad —pues reúne disciplinas y géneros musicales tal como el son—, incluido también dentro del mote de *lo cubano*, pero en cierto sentido más específico, un conjunto menor que el son. La rumba puede estar contenida en el son, pero difícilmente se dará el caso contrario. El son es *música*, la rumba, *baile*. El son es *reunión* y la rumba es *fiesta*, es el carácter festivo y alegre que termina por expresarse en el movimiento de los cuerpos al bailar. Puede haber música sin baile, pero no baile sin música; puede haber reuniones que no sean fiestas, pero no fiestas que no sean reuniones.

Por el lado de la ejecución, la diferencia principal entre son y rumba es la importancia y peso de las percusiones. El papel relevante que los instrumentos de cuerda pulsada adquirieron en el son al asumir la función de voz y melodía lo asumen

¹ “El vocablo *rumba* está comprendido dentro de una serie de palabras afroamericanas como *tumba*, *macumba*, *tambo* y otras que identifican actividades y manifestaciones festivas de carácter colectivo y profano entre grupos de antecedente africano” (*Diccionario de música española e hispanoamericana* [SGAE], bajo la entrada ‘rumba’, p.503).

² SGAE, bajo la entrada ‘rumba’, p.503. El énfasis es mío.

³ El guagancó y la columbia son dos de los subgéneros más importantes de rumba. Se distinguen entre sí por las modalidades de baile: el guagancó es un baile en pareja con una connotación sexual muy fuerte, de ritmo acelerado y tocado principalmente con una tumbadora; y la columbia es el solo de un bailarín masculino, de velocidad media a rápida, y tiene como instrumento principal el quinto (Cfr. “Guagancó, yambú y colombia”, artículo publicado en <http://baile.about.com/od/Otros-bailes-laitnos/tp/Guaguanco-Yambu-Y-Columbia-Rumbas-Cubanas.htm>. Última consulta: 14 de junio del 2016).

las percusiones en la rumba. Esto es que, si en el son el tres se revela como *el* instrumento multifuncional, en la rumba lo son los tambores de todo tipo. En su *Diccionario de música cubana*, Orovio apunta que la rumba “se interpreta percutiendo tambores (tumba, llamador y quinto) o simplemente maderas (cajón de bacalao, cajita de velas), acompañados por claves y, a veces, cucharas”.⁴ Por lo tanto, una segunda definición de rumba a considerar es *polirritmia percutiva* con toda clase de instrumentos *improvisados* sobre la cual se *canta* y se estimula al *baile*.⁵

Si bien las percusiones llevan la batuta, hay que subrayar que una rumba dista mucho de ser monótona, pues su composición realza dos valores fundamentales: la polirritmia y la improvisación. Y más aún, combina disciplinas: el canto y el baile, un binomio que la aproxima a ser considerada una forma de teatro vernáculo cubano, una representación en la que la voz adquiere mayor protagonismo conforme mayor acoplamiento e interacción sostenga con la resonancia profunda del acompañamiento de los tambores —los cuales a su vez varían en timbre según su intervención en la pieza: los parlantes destacan con un tono agudo y los acompañantes se mantienen en un plano grave— y donde el baile ocupa un primer plano.

El aspecto teatral, entonces, sugiere una nueva clave interpretativa que realza la presencia de actores —una protagonista que baila, una voz principal que hace su caracterización y el coro que le responde— en el poema “Rumba”, único texto con un título que refiere directamente a este género musical en toda la obra de Guillén, publicado en el poemario *Sóngoro Cosongo* (1931) y que será el objeto de análisis en este capítulo. También explica el desplazamiento del poema de un introito (vv.1-7) a una evocación (vv.8-19), a la representación del contoneo o baile (vv.20-27) y al leve esbozo de una situación o trama hacia el final del poema: atraer y conquistar a la rumbera (vv.28-52).

⁴ Bajo la entrada ‘rumba’, p.367.

⁵ SGAE, bajo la entrada ‘rumba’. Énfasis mío.

Pues bien, el otro aspecto principal de la rumba es que se concentra en el acoplamiento de la música con el cuerpo, ya sea voz u otras partes; se dice que el tambor es el que sigue los pasos del bailarín, intentando imitar o recrear en su percusión las cualidades del movimiento, lo cual podría hacerse extensivo a las vocalizaciones de un cantante. Así, en “Rumba” es la voz poética/cantante la que sigue los movimientos del cuerpo de la rumbera; las variaciones que ésta haga se ven reflejadas en el texto. En los poemas-son del capítulo anterior existen también algunas apelaciones al movimiento, principalmente exclamaciones y verbos; sin embargo, en el poema “Rumba”, cuerpo y movimiento impulsan el canto y se transforman en tema: la prosopopeya de la rumba que integra referencias directamente sensoriales (el oído, el gusto, el olor y el tacto) en torno al verbo *revolver*, en cuyo movimiento circular puede inferirse el meneo de una cadera (vv.1-4), y la descripción del cuerpo de una *rumbera*, la bailadora de rumba prototípica (vv.8-27).

La improvisación —subrayada como elemento clave en la definición de rumba— tampoco debe pasarse por alto puesto que mantiene una presencia no sólo en la manufactura de instrumentos o en la espontaneidad de los encuentros sociales, sino también en la estructura de las piezas musicales y en la elaboración y ejecución de los ritmos. Por ello, adquirirá cada vez mayor importancia, mayor incidencia en las características definitorias de cada género nacido en Cuba y con auge en el exterior. Al sonar una rumba, la improvisación se halla en el vínculo entre bailarín y músico. En el son, la improvisación se vuelve un componente más de la estructura, un periodo legitimado, y le corresponde en mayor medida a un solo instrumento.⁶ En “Rumba”, existe un punto intermedio entre los modos de representar la improvisación en ambos

⁶ En la salsa, la improvisación no sólo es más plural en cuanto a los instrumentos que pueden ejecutarla, sino que tiene mayor extensión —cada instrumento de la orquesta puede tener una intervención propia, un solo, y el soneo del cantante gana mayor reconocimiento entre más elaborado sea—. En la timba, la improvisación tiene cabida en la mayoría de los periodos de la pieza; se pretende crear una cadena de improvisaciones que enlace secciones musicales con ritmos y características dispares. Esto como muestra del desarrollo e importancia de la improvisación en la música caribeña.

géneros: está presente dentro de la estructura en los versos alternados del final (vv.28-52), pero versos como *te dolerá la cadera* (v.43) o *cadera dura y sudada* (v.46) a su vez aluden al vínculo de la bailarina descrita, referida o interpelada, con el ritmo de lo cantado.

Por supuesto, a pesar de las diferencias de matiz semántico, ejecución instrumental y temáticas, también hay puntos en común con el son, en su mayoría estructurales: la división entre una voz cantante y un coro o voz colectiva, la función de la rima como eje de correlación semántica, el esquema binario de opuestos mezclados (*rumbera buena, rumbera mala*) y, en el caso específico de “Son número 6”, una introducción completamente polimétrica e independiente al canto general:

La rumba	3 sílabas
revuelve su <u>música espesa</u>	9 sílabas
con <i>un palo</i> .	4 sílabas
Jengibre y canela	6 sílabas
iMalo!	2 sílabas
Malo, porque ahora vendrá el negro chulo	11 sílabas
con Fela.	3 sílabas

(Rumba, vv.1-7)

En negritas, están señaladas la exclamación de la voz colectiva y la respuesta amplificadora, explicativa de la voz principal. A lo largo del poema, la voz corrida del cantante es la que se dedica a la caracterización, tiene mayor número de versos y emplea figuras retóricas, además de crear imágenes y establecer un patrón de rima dual

y coincidente basado en la bondad/maldad de la rumbera⁷; mientras tanto, la voz colectiva se limita a intervenir para expresar su acuerdo, generalmente con repeticiones entre signos de exclamación. En cursivas, se pone en relieve la base de percusión en la rumba (el palo que golpea una cavidad que resuena). Subrayadas están las expresiones sensoriales y que introducen la sinestesia como clave para entender la expresividad de la música, su sabor y consistencia. Bajo la luz del gran tema de *mezcla*, este recurso poético (revoltura de sensaciones) se ajusta a la perfección con la tesis central de Guillén.

...

A los valores formales de polirritmia —hasta aquí sólo sugerida por la polimetría— e improvisación, se suman otros relacionados con la historia de la rumba —de orígenes varios— y que empatan con la ideología —¿prefigurada?— del Guillén que apoyó la revolución cubana en todo momento. Se calcula que la rumba apareció a finales del siglo XVIII y principios del XIX, aunque el primer registro de una composición data de 1886, cuando oficialmente se abolió la esclavitud en Cuba. Como hipótesis sobre su gesta, están las fiestas de carácter colectivo y *profano*⁸ en los barracones de esclavos, esto es, entre individuos de diferentes etnias y religiones; las reuniones en los solares de la región occidental (La Habana y Matanzas), que se retroalimentaban con los coros de rumba, guaguancó y columbia de las plantaciones azucareras rurales del siglo XIX;

⁷ Este patrón de rima será analizado más adelante. Sin embargo, hay que apuntar que, aunque la figura de la rumbera se desdobra en dos, hay momentos en los que la *buena* y la *mala* conviven, aparecen juntas (vv.8-15) o revueltas (vv.28-31), y ello abona a la noción de *mezcla*. Estamos ante *una* bailarina que puede ser *ambas* según como decida comportarse.

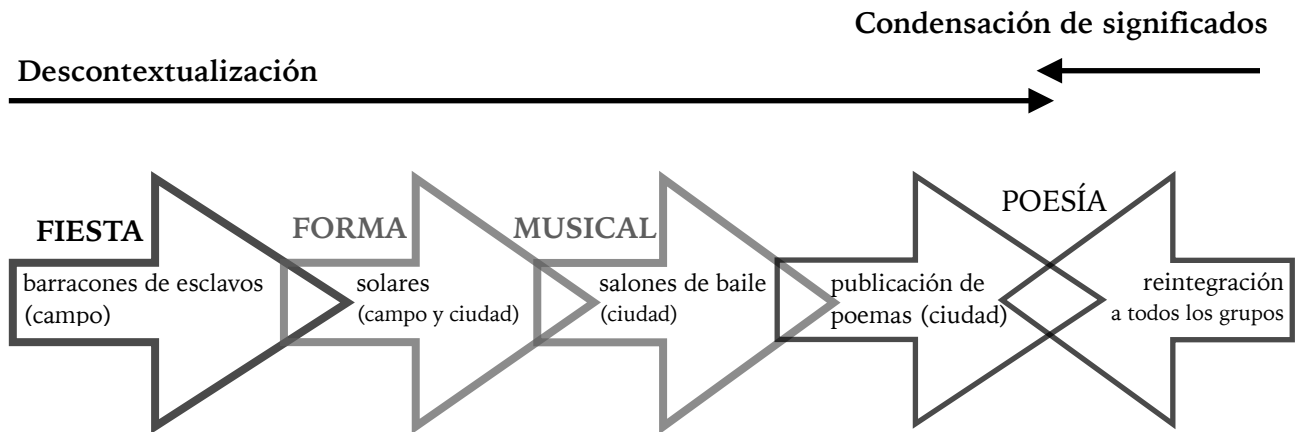
⁸ Subrayo el atributo *profano* porque debe tomarse como una categoría histórica —al igual que popular y culto— y que ilustra un porqué plausible sobre la temática en las composiciones de rumba. Se entiende que en celebraciones opuestas a la religión oficial —el catolicismo—, la rumba se dirige al cuerpo y rescata la sexualidad censurada por ésta; también se descubre como un terreno abierto, libre de inhibiciones y tolerante.

o las rumbas de tiempo España o de baile mimético, que tienen sus ecos en la rumba flamenca, la cual tiene un desarrollo propio, pero en espejo con la caribeña.⁹

Los valores ideológicos implícitos en esta historia son: la multiplicidad, presente en las reuniones de personas con antecedentes, hábitos y comportamientos diversos; la colectividad como una fuerza creativa, que respalda al individuo y le da bienestar; y la presencia estructurante del plano económico ya que la rumba está vinculada a los ambientes suburbanos, al proletariado hermanado en los solares.

Ahora, plantear la rumba como una historia de condensaciones y paulatina descontextualización resulta esclarecedor. Primero, de fiesta a forma musical (de los barracones de esclavos rurales a los solares en la periferia de las ciudades y, finalmente, a los salones de baile refinados): todo un acontecimiento con propias y variadas manifestaciones expresivas —aunque bastante acotado— se conserva simbólicamente en una forma de hacer música —rumba—. Y, después, con Guillén, la forma de hacer música se vuelve a desprender de las circunstancias y particularidades de una interpretación musical para convertirse en poesía, concentrando sus elementos básicos y definitorios en la estructura de un poema, en palabras que volverán a los lectores, músicos, bailadores y a la comunidad en general para transmitirles esos valores que ya conocían, pero de una manera nueva, más reflexiva, junto con significados que no se hubieran revelado de otro modo. El esquema siguiente intenta resumir de manera gráfica este proceso:

⁹ Tomado de SGAE, bajo la entrada ‘rumba’, pp.503-506. Hay que recordar que la rumba cubana tiene como correlato la rumba flamenca y, en ese caso, seguiría una ruta de evolución de la contradanza europea a la rumba cubana y de vuelta a la España andaluza, donde se incorporan otros elementos de percusión como el zapateado y las manos, al igual que la guitarra.



¿Cómo leemos o se codifican estos significados y esta cadena de transformaciones en la poesía? Previamente, con el son, nos referimos al potencial semántico de la palabra poética, como si ésta fuera un contenedor de más palabras, de significados que encuentran su refuerzo en las correspondencias de sonido y en su posición al interior del poema.¹⁰ Entonces, la poesía se nutre de la condensación de significados por medio de los referentes y procesos musicales en su escritura, pero también se ve modificada por la naturaleza efímera y temporal de la interpretación musical. En otras palabras, el poema puede empezar a leerse como una ejecución o interpretación sujeta al tiempo y el espacio, capaz de renovarse en cada lectura. Por supuesto, esta idea es opuesta a la preconizada duración y trascendencia de la escritura.

Y allí es donde recae un punto ideológico crucial en la obra de Nicolás Guillén. El que la característica de no permanencia de la música —al menos no de manera íntegra— se filtre en el armado poético, nos revela que la poesía está en constante movimiento: puede ser reinterpretada, parodiada e intervenida; puede transformarse y cambiar de

¹⁰ Ver p.27. Por supuesto que el lector interviene en el potencial semántico, ya sea reduciéndolo o ampliándolo conforme la cantidad y calidad de la intertextualidad que logre identificar y de los referentes basados en la experiencia de vida que pueda relacionar con el texto. El lector es quien decide activar o desactivar claves de lectura.

soporte y medio; puede participar en mezclas infinitas y tantear límites; en fin, puede tener múltiples significaciones a pesar de estar “fijada” en un poema impreso.

...

Para abordar el análisis formal del poema, tomaré las características estructurales del guagancó —el género más importante contemplado como parte de la rumba—. ¹¹ Primero, su canto describe un suceso o una persona. En nuestro caso, la rumba personificada en un principio —la que *revuelve su música espesa / con un palo* (vv.2-3)— tomará cuerpo en la rumbera, una rumbera que se desdobra en dos (la buena y la mala). El verso que funciona como puente rítmico ¹² y semántico es *Pimienta de la cadera* (v.8), donde las especias picantes, olorosas y sabrosas (jengibre, canela y pimienta) se integran a la parte más representativa del cuerpo de la rumbera. La cadera es el centro del movimiento; es el símbolo del baile y sus cualidades liberadoras, instintivas y casi animales —de ahí la metáfora con los caballos: *grupa dorada y flexible* (v.9); *y el pañuelo como rienda* (v.27); *Ya te cogeré domada* (v.28)—. La rima e_a entre *cadera* y *rumbera* no es gratuita, ni tampoco su repetición en el desenlace del poema:

te dolerá la <i>cadera</i> ,	8 sílabas
rumbera	3 sílabas
buena;	2 sílabas
<i>cadera</i> dura y sudada,	8 sílabas
rumbera	3 sílabas
mala...	2 sílabas

¹¹ Todas las características por parte del género musical fueron consultadas en la extensa entrada de ‘rumba’ del *Diccionario de música española e hispanoamericana* de la SGAE, pp.503-506, y en Helio Orovio, *Diccionario de música cubana: biográfico y técnico*, pp.367-369.

¹² Rítmico a partir de la conjunción de la rima e_a y el esquema bímembre (*pimienta de / la cadera*) al interior del verso octosílabo, consecuencia y refuerzo de la misma rima.

La dualidad de los patrones de rima e_a y a_a agrupan en lados contrarios a las palabras, tanto por significado como por regularidad (*espesa, canela, Fela*¹³, *navegan, aprieta, trigueña, seca, sujeta, vengas, espera; dorada, bata, naufragar, mar, blanca, vayas, hacha, sudada*). Mientras que el primer grupo podría resumirse en atributos positivos de la rumbera: complaciente, firme, gustosa y aromática; el segundo grupo es variable e inconstante, pues bosqueja a la rumbera mala, aquella que es luminosa, fría, filosa, cristalina y visual. La buena es cercana, la mala es distante.

En cuanto a la métrica, la modalidad del guaguancó se inclina por las décimas, los octosílabos o, en ocasiones, opta por la prosa. En el poema, destaca la alternancia de octosílabos y pentasílabos en la mayoría de la composición, siendo altamente significativas la división de los pentasílabos (*rum-be-ra- bue-na / rum-be-ra- ma-la*, vv. 10-11 y 14-15) hacia el final en versos de tres y dos sílabas, puesto que estos números constituyen el ritmo de la clave (*un-dos-tres / un-dos*), instrumento fundamental en la música cubana e indispensable en la rumba, y las irrupciones de versos de dos y tres

¹³ Este nombre propio parece ser de origen africano, por lo que su inclusión en el poema, en el apartado de atributos positivos, resulta extremadamente significativa. Además, tomando en cuenta que su significado está relacionado con ‘guerrero’, revela una característica más de lo profano en las fiestas de los barracones de esclavos donde, por medio del baile y el toque de tambores, las personas lograron mantener reminiscencias culturales de los rituales sagrados, bélicos y de paso de sus lugares de origen. Recordemos el ejemplo de la capoeira en Brasil.

Más aún, buscando conexiones musicales externas al poema mismo, podemos mencionar al genial músico nigeriano Fela Kuti (1938-1997), creador del AfroBeat, cuyas agrupaciones musicales “tradicionalmente incluían la típica gran alineación con muchos cantantes y bailarines, numerosos saxofonistas, trompetistas, bateristas, percusionistas y, por supuesto, varios guitarristas mezclando ritmos africanos y solos tipo jazz con letras de contenido político” (Janet Planet, *The African Music Encyclopedia*, ‘Fela Kuti’, <http://africanmusic.org/artists/felakuti.html>. Última consulta: 20 de junio de 2016). Sin forzar una extrapolación, tan sólo mencionaré que esta coincidencia abona a la circunstancia de Guillén, quien estuvo inmerso y/o tuvo conocimiento de este tipo de movimientos de revaloración y acercamiento a las raíces negras, el Black Power, el negrismo y otros.

Por otro lado, si Fela es un nombre masculino en África, en Cuba está la alternativa de que sea femenino. De modo que éste sería el nombre propio de la rumbera. Si hacemos caso a la leyenda del Guatao referida por Samuel Feijóo en *Mitologías cubanas*, en la cual una mujer muy bella del pueblo, Fela Cuesta, provocó una fenomenal confrotación a puñetazos con sus coqueterías, encontramos que el contexto del poema es bastante común y popular: una mujer hermosa y provocadora en una fiesta donde sube la temperatura y que repentinamente se disuelve (Cfr. *Diccionario de argot cubano*, ‘Guatao’, <http://www.conexioncubana.net/g>. Última consulta: 20 de junio de 2016).

sílabas en diferentes partes del poema, que podrían ser vistos como la marca característica de la voz colectiva (*iMalo!*, v.5; *con Fela*, v.7; *ifondo / del mar!*, vv.18-19; *iÚltimo / trago!*, vv.49-50; *iVamos!*, v.52).

Regularmente, la estructura general de las rumbas se divide en tres periodos: la *diana*, un fragmento melódico sin texto o el momento introductorio en que el cantante vocaliza, entona o silabea; el *decimar*, la exposición de la temática de la rumba, generalmente nacido de la improvisación; el *rompe la rumba*, la entrada súbita y potente de los instrumentos (cajones, tumbadoras y claves) para estabilizar la polirritmia general del toque y donde el cantante le indica la frase al coro —por lo regular, masculino— que alternará con él.

Ya mencionamos la estrofa introductoria de la rumba, la cual correspondería con la *diana* en el sentido de que el cantante elige un tema para entonar que parece distante de la temática principal del poema, aunque de modo general prepara el canto. Le sigue el *decimar* (vv.8-19), donde se expone de manera lírica el deseo de la voz cantante por la rumbera. Cada una de las tres estrofas que componen esta parte inicia con una metáfora —gustativa/equina, náutica— y remata con un paralelismo: dos introducen la dualidad central de *rumbera buena* y *rumbera mala*, y la última finaliza con un quiebre entre voz principal y coro, aunque curiosamente la rima extiende y refuerza el vínculo entre ambos (*en ese mar tibio y hondo: ifondo*, vv.17-18). Que el solista indique el estribillo al coro desde el *decimar* rompe con el esquema tradicional de la rumba, al igual que la inserción de la siguiente estrofa, que prefigura el rompimiento de la rumba con la danzante y su cuerpo en efervescencia (*Trenza tu pie con la música*, vv.20-27) y es un primer equivalente a la improvisación dentro de la pieza, puesto que la voz principal estaría describiendo el baile de la mujer en el mismo momento en el que ocurre.

Finalmente, aparece la estrofa donde rompe la rumba (vv.28-48), incrementando el frenesí del baile —la velocidad, potencia y contundencia de los versos— hacia el desenlace, por medio de una sucesión de voces en alternancia dedicadas a la buena y a

la mala rumbera, que en un primer instante estuvieron mezcladas y, en cierto modo, improvisadas, ya que la voz principal tiene mayor libertad frente a la repetición colectiva del estribillo (en negritas), con ritmo de clave 3-2:

hacia mi ternura vengas,

o hacia mi ternura vayas,

rumbera

3s

rumbera

3s

buena;

2s

mala.

2s

No ha de ser larga la espera,

ni será eterna la hacha,

rumbera

3s

rumbera

3s

buena;

2s

mala;

2s

(Rumba, vv.31-42)

Con respecto al son, otra diferencia bien marcada es que la rumba admite más de un solista y conserva la dinámica de arrebatarse la palabra para contradecir el argumento o reforzar la imagen evocada. En el poema, existen dos ejemplos de “arrebatar” en aquellas partes donde cabe la indeterminación sobre quién emite el verso, si el cantante principal o el coro, que completaría la información (*con Fela*, v.7), y donde el cambio de tono es muy abrupto: de una metáfora pausada en octosílabo a una exclamación en clave 3-2 (*ifondo / del mar!*, vv.18-19), que recalca la imagen con un ligero matiz contradictorio —porque las profundidades oceánicas no son tibias—, y de la secuencia alternada de improvisación a un grito de alerta (*iÚltimo / trago!*, vv.49-50) que interrumpe.

Precisamente, para cerrar el marco del poema —de la función teatral— en correspondencia con la introducción, los versos finales terminan con el baile (mas no

con el movimiento), como si éste fuera clandestino o prohibido. Estas palabras estarían dirigidas al cerco de espectadores/lectores presentes en la escenificación de la rumba.

¡Último

trago!

Quítate, córrete, vámonos...

¡Vamos!

(vv.49-52)

Temáticamente, la rumba sostiene la concepción del baile como un juego de atracción y repulsión, ya sea entre danzante y tambores o, regularmente, entre el hombre y la mujer. Cuando se trata de una pareja en movimiento o si el músico y/o cantante es hombre y la mujer baila, se lee en un nivel metafórico la seducción y posesión de la mujer por el hombre, y por ello, los movimientos pélvicos —tan frecuentes en las coreografías de rumba— fungen como un correlato del canto.¹⁴

En la “Rumba” de Guillén, la voz que canta es masculina y la imagen que baila es femenina. Prueba de ello son, por ejemplo, los verbos en primera persona de la última estrofa, que aludirían a una voz poética arquetípicamente masculina —en el sentido de que *coger* y *ver* conllevan gran agentividad y tanto acción como voluntad son valores tradicionalmente alineados al patrón del género masculino—, y los participios que, por su terminación en *a* (*domada*, *sujeta*), hacen explícito el género femenino. Además, la semántica de los verbos a lo largo de todo el poema (*navegar*, *naufregar*, *trenzar*, *apretar*,

¹⁴ “Toda rumba tiene una primera parte de canto, de carácter expresivo, una parte en la que entra el coro y, al mismo tiempo, se *rompe la rumba* con la salida, al ruedo de espectadores/integrantes, de una pareja o de un hombre solo (en la columbia)... [Y en el guaguancó,] la pareja inicia un juego de atracción y repulsión, de entrega y esquivas, de acercamiento y huida, hasta que el hombre, en el momento en que la mujer no puede cubrirse, realiza un movimiento pélvico hacia adelante” (Cfr. Argeliers León, *Música folklórica cubana*, citado por Orovio, *Diccionario de música cubana*, bajo la entrada ‘rumba’, p.367).

huir, venir, ir, doler, sujetar, domar, coger, ver) da cabida a connotaciones sexuales o, por lo menos, relacionadas al proceso de seducción.

Un dato interesante es que este poema haya sido incluido en una recopilación de Guillén titulada *Poemas de amor*¹⁵ porque hace patente la intuición de un grupo de lectores acerca de su sensualidad. Una razón más es que la rumba “carece de elementos rituales, es música completamente profana”¹⁶, urbana, a diferencia del son que nació en comunidades rurales al oriente y luego emigró a la ciudad, y que conserva estructuralmente la tradición de rituales sagrados africanos. Existen la voz principal y la voz colectiva, pero carece de un estribillo pleno y la colectividad interviene mucho menos. Es de una temática más terrenal, dirigida al cuerpo y los instintos. Es un asunto de individuos hecho colectivo.

Para concluir —y resumir—, el gran tema de la *mezcla* se manifiesta en este poema inspirado en la rumba de varias maneras: la interdisciplinariedad, existen alusiones e intervenciones, elementos compartidos que hacen coincidir danza, teatro y música con la poesía; la combinación de tonos (lírico, descriptivo, exclamativo y performativo —cuando llama a la rumbera en los versos finales—); la alternancia coro y solista; la polimetría, diferentes medidas de verso; las metáforas sinestésicas de la introducción; la ambivalencia de la rumbera, buena y mala, todo en una.

Incluso en materia de influencia, hay *mezcla*. Con la rumba, sobrevinieron aportaciones al plano musical que influyeron en la concepción de otros géneros afroantillanos. Por ejemplo, cada tambor lleva una función bien definida en la polirritmia, según la cual recibe su nombre. Y también, la rumba desarrolló al máximo la concepción polítimbrica de antecedentes africanos en las tumbadoras en tanto

¹⁵ Publicada por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2002, con el apoyo de la Embajada de Cuba.

¹⁶ Orovio, *Diccionario de música cubana*, bajo la entrada ‘rumba’, p.367.

conservó la distribución de registros del discurso musical occidental¹⁷ —allí está la huella de Europa—.

...

Y siguiendo esta alusión a la influencia europea, es que avanzamos hacia la balada. Adentrándonos en sus antecedentes, pretendemos descubrir los motivos de Guillén para utilizarla —siendo uno de los géneros más antiguos y prolíficos desarrollado en el viejo continente— como medio para tratar otro de sus grandes temas: la identidad.

¹⁷ Esto es que se tomó en cuenta la clasificación de planos (agudo-medio-grave) utilizada en Europa para identificar a los tambores (Cfr. SGAE, bajo la entrada 'rumba', p.504).

III. Música e historia

Balada

El término *balada* en español —sobre todo tras la popularidad de la balada latinoamericana en la década de los setenta— conserva como referente principal hoy en día un tipo de forma musical, no tan específico o distintivo pero, sin duda, (y quizá en ello radique su vaguedad) sonoro, básico, conocido por todos: un equivalente de canción, normalmente amorosa y de tempo lento. Y probablemente, fue en tiempos de Guillén —específicamente, las décadas de los salones de baile con orquesta— que la transformación del referente musical vinculado con el vocablo comenzó.

Por eso, y dada su vigencia en la actualidad, es sorprendente que haya que remontarse a la Edad Media europea para rastrear sus antecedentes. Y esta incursión en la historia se vislumbra complicada porque la balada es un género híbrido que, tanto en música como en literatura, es muy amplio por sus circunstancias de producción, por su apego a la oralidad y por la generalidad que su nombre cobija. Así que nos volvemos a enfrentar a una categoría ancha, de límites extensos y, en esta ocasión, con siglos de existencia, tradición y transformaciones.

Como muestra, la definición más básica de balada: “una canción popular, generalmente con contenido *narrativo* y en forma estrófica”.¹ La narratividad —el contar una historia— parece ser el atributo distintivo de la balada, aquello que la hace diferente de cualquier otra canción —ritual, mortuoria, festiva— sin restringir el tipo de historia a contar; por eso está resaltado y lo estará en el resto de las definiciones para demostrar su constancia.

De los dos poemas a analizar en este capítulo, “Balada de los dos abuelos” y “Balada del güije”, ambos en *West Indies, Ltd.* (1931), hay que anotar que los dos cumplen con la

¹ *Diccionario Harvard de música*, Don Michael Randel (ed.), Madrid: Alianza, 1997, bajo la entrada ‘balada’, p.175.

narración: uno combina partes de una historia personal con el relato de las desventuras de la esclavitud, diálogos y metáforas, para contar cómo se dio la mezcla racial en Cuba y su concreción en el presente; el otro ambienta y cuenta la leyenda de los güijes —una especie de duendes— para terminar con el caso específico de un niño ahogado.

...

Ahora bien, dentro de la historia del género musical, ni siquiera existe una homogeneidad en cuanto a nombre, por lo que tenemos que indagar tanto en la *ballade* como en la *balada*.

Durante la Edad Media y hasta el siglo XV, se interpretó la *ballade*, que “originariamente, era una ‘canción de danza’ de contenido *narrativo*, en la cual intervenía el coro con su estribillo (*ripresa*) y con los versos de la estrofa (*piedi*) que *cambiaban de melodía*”.² Existían dos modalidades: la forma francesa tripartita, esquematizada en a1-a2-bc, en la que se empieza por el *piedi* y se termina con una línea simple o doble como estribillo (*refrain*) —esta misma estructura se repetía en cada una de las tres estrofas que generalmente componían la pieza—; y la forma italiana, quíntuple, esquematizada en a-b-b-a1-a, donde había un estribillo al comienzo, dos líneas de *piedi*, una variación del estribillo (texto nuevo y misma melodía, *volta*) y de nuevo un estribillo para cerrar la composición.

A grandes rasgos, “Balada del güije” sigue una estructura francesa tripartita, mientras que “Balada de los dos abuelos” se acomoda a una quíntuple italiana. Es decir, que la estructura de la primera puede ser dividida así: el primer *piedi* (a1, rima e_o en versos pares, vv.3-16) introduce el escenario viviente del río; el segundo *piedi* (a2, rima e_a en versos pares, vv.19-32) describe los elementos clave de la leyenda del güije; y el tercer *piedi* (a3, rima en a_o en versos pares, vv.35-48) narra el ahogamiento de un niño y la pena que levanta. Entre cada *piedi* se entona el estribillo sencillo *iÑeque, que se vaya el*

² *Diccionario de música Labor*, Joaquín Pena, et al., Barcelona: Labor, 1954, bajo la entrada ‘ballade’, p.176. El énfasis es mío.

ñeque! / *iGüije, que se vaya el güije!* (bc, vv.1-2, 17-18, 33-34), y que al final se torna doble: *iÑeque, que se vaya el ñeque!* / *iGüije, que se vaya el güije!* / *iAh, chiquitín, chiquitón, / pasó lo que yo te dije!* (vv.49-52). Otra variación al esquema tripartita, además del cambio final, es que el poema empieza con el estribillo y no directamente con el *pedi*.

La estructura de la segunda balada, de cinco partes, es como sigue: el estribillo *Sombras que sólo yo veo, / me escoltan mis dos abuelos*. (a, vv.1-2); dos *pedi* (b, vv.3-12 y vv.13-32), donde primero hay una descripción física de cada abuelo y luego se da una escena dialogada que simboliza el primer encuentro entre ambos; la *volta* (a1, vv.33-44), que sigue la misma métrica (melodía) en octosílabos, pero con la variación *iQué de barcos, qué de barcos!* / *iQué de negros, qué de negros!* como estribillo que abre y cierra esta sección, y donde se narra el periodo de la esclavitud negra en América, desde su traslado en naves europeas hasta su maltrato en tierra; y, finalmente, vuelve a aparecer el estribillo inicial (vv.45-46). Por supuesto, en este caso, Guillén alarga la estructura del poema en un desenlace resolutivo, como si la balada se ciñera al pasado y el futuro, donde se reconcilian las herencias de los dos abuelos en el nieto, necesitara de otro modelo. Más adelante, se profundizará en este análisis.

Por otro lado, es extremadamente curioso notar que, a pesar de que el nombre *balada* proviene del latín *ballare*, ‘bailar’ y de que en un primer momento la *ballade* se tipificó como una canción destinada al baile, a lo largo de su historia sea este atributo el menos destacable o definitorio. Hoy en día, sería más lógico (o común) pensar que una balada se canta y no se baila. Por lo tanto, el baile —a diferencia de los géneros anteriores— no está presente como campo semántico en la balada.

Y otro elemento que cabe resaltar de la definición de *ballade* es el cambio de melodía en algún momento de la composición puesto que es un elemento clave en el análisis de los poemas de Guillén, no sólo por la polimetría que lo caracteriza, sino también por la conjunción de tonos y modalidades discursivas para contar la historia en cada poema.

En este aspecto, mantiene *mezcla* y *cambio* como constantes de su poética, también presentes en el son y la rumba.

...

Avanzando en el tiempo, durante los siglos XVIII y XIX, se retomaron las canciones populares/narrativas de la Edad Media para crear *baladas*, “composición a *una voz* con piano u orquesta, cuyo *texto poético* sea también una balada”.³

La simplificación a una sola voz es una característica definitoria porque, a pesar de que se conserva la estructura del estribillo, se descartaría la hipótesis de una voz colectiva que lo entone.⁴ En la balada, sólo existe una voz cantante que narra los hechos a la vez que se vincula emocionalmente con ellos. Por ejemplo, el estribillo de “Balada de los dos abuelos” tiene formas en primera persona: *Sombras que sólo yo veo / me escoltan mis dos abuelos* (vv.1-2 y 45-46), mientras que el de “Balada del güije” es una imprecación, un enunciado performativo en tanto que el mismo que recrea la historia se protege —a sí y a su audiencia— contra la aparición de un ñeque o güije: *¡Ñeque, que se vaya el ñeque! / ¡Güije, que se vaya el güije!* (vv. 1-2, 17-18, 33-34 y 49-50). Aunque este último estribillo también podría ser emitido por un coro, puesto que no hay que olvidar que se trata del individuo hablando por la colectividad; detrás de él y lo que siente, está un sentimiento compartido por tantos otros que han experimentado lo mismo en relación con los güijes y que han contribuido a la continuación de la leyenda.

Por otro lado, esta definición sugiere la existencia de un correlato literario, posiblemente de procedencia popular. Esta idea se encuentra en otras tantas entradas de diccionario, que coinciden en que el texto, escrito en papel o en la memoria,

³ *Diccionario de música Labor*, bajo la entrada ‘balada’, p.167. El subrayado es mío.

⁴ La entrada no descarta las composiciones corales ni aquellas con solos, coro y orquesta. Sin embargo, establece como principal la modalidad de una sola voz. Además de que ello corresponde mejor con la idea histórica de los viajes en solitario de juglares y trovadores, y con la expresión del *yo* en el Romanticismo.

antecede a la forma musical.⁵ Ello sustenta la idea de que, aun siendo composiciones anónimas, variables y apropiadas por una colectividad determinada, existe un trabajo, un esfuerzo de creación poética de gran valor.

Balada y madrigal son géneros que presuponen un texto poético previo o compuesto a la par de la música —necesariamente escrito en el caso del madrigal— a diferencia del son y la rumba, que ponen de relieve la espontaneidad de la ocasión y la improvisación por parte de los intérpretes, aun cuando exista una versión ya fijada en la escritura. Por ello considero ilustrativo el siguiente ejemplo: “Algunas composiciones puramente *instrumentales* llevan el título de *ballade*, con una relación unas veces explícita y otras deducible con el *género literario*”.⁶ Al invertir algunos de sus términos para acotarla a nuestro tema, el resultado es que: algunas composiciones puramente *textuales* —poemas— llevan el título de *balada* con una relación a veces explícita y otras deducible con el *género musical*. En el caso de Guillén, me atrevería a decir que esa relación es *grosso modo* explícita y *mayoritariamente* deducible, es decir, que hay una

⁵ “**Balada:** Composición poética dividida en *estrofas iguales*, generalmente destinada a cantar leyendas sentimentales y tradiciones populares. [...] **Romance folclórico:** El romance *primero es recitado y luego cantado* con muy diversas melodías. [...] A lo largo de más de mil años de historia, los romances han dado mucho de sí, siendo constantemente adaptada su métrica a otras composiciones como baladas, milongas, soleares, etc. En cuanto a la estructura musical, las melodías populares de los romances constan generalmente de un periodo de treinta y dos notas correspondientes a las treinta y dos sílabas de la estrofa” (*Glosario de música*. España: Ministerio de Educación, MOS Área de Música, disponible en línea: recursos.cnice.mec.es/musica/glosario.php. Última consulta: 20 de junio de 2016. Énfasis mío).

“La **balada** es una forma fija del canto cortesano del final de la Edad Media en Europa, que aparece en el siglo XIV. La poesía es disociada de la música, pero *la musicalidad es creada en la escritura misma del poema*. En efecto, la balada tiene la particularidad de repetir un mismo verso, estribillo, al final de cada tres estrofas. Está constituida por octosílabos y las rimas están cruzadas” (‘Balada’, entrada en *Wikipedia*. Énfasis mío). “*Forma poética escrita para ser acompañada con música*, cuyo origen se remonta a las fuentes medievales italianas y provenzales. Desde el punto de vista musical, la balada se ajusta al *modelo AAB*. Ofrecía típicamente *una voz superior que era cantada*, y dos voces más bajas que pudieron haber sido vocalizadas, o se realizaban con instrumentos. Los trovadores y troveros compusieron baladas monofónicas, pero a partir de Machaut todas eran *polifónicas*” (“Formas musicales por periodos históricos”, segunda entrada del Wiki *Géneros y formas musicales*, <http://generosyformasmusicales.wikispaces.com/FORMAS+MUSICALES>. Última consulta: 20 de junio de 2016. Énfasis mío).

⁶ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘balada’, p.177.

musicalidad evidente, palpable y sensorial en la superficie, y una musicalidad que construye significado y refuerza tema, ideología y sentido.⁷

También me gustaría resaltar que en estas formas musicales existe una tendencia general marcada de lo más simple a lo más complejo. “Al comienzo de la Edad Media, las formas artísticas evolucionan de las formas populares más simples con estribillo” y “hacia el 1500, desaparece la forma de *ballade* (y el *rondeau*), que es suplantada por la canción polifónica simple o variada”.⁸ Así que de nuevo nos topamos con una línea de desarrollo semejante a la rumba y que sería una característica reiterada en la forma de hacer poesía de Guillén: una descontextualización que se va complejizando y reconcentrando.

...

Este resumen histórico de características muestra una oposición bien delimitada entre la balada romántica decimonónica y la balada culta italiana/francesa u occitana medieval. Intentemos aclarar aún más el panorama con las definiciones desde el ámbito literario de *balada tradicional*, por un lado, y *balada romántica*, por el otro:

La balada [tradicional o *ballade*], breve en extensión, de tono lírico *narrativo* y frecuente empleo de diálogo, era un género semejante al de los romances españoles, que se utilizaba muchas veces, como éstos, para tratar lo legendario más que lo épico, este último tan abundante en el romancero español.⁹

⁷ Esta proposición tendrá mayor desarrollo en el capítulo de “Madrigal”, ver pp.104-107.

⁸ *Diccionario de música Labor*, bajo la entrada ‘ballade’, p.176.

⁹ Cfr. Emilio González López, *Historia de la literatura española. La Edad Moderna*, citado por Jorge Urrutia, “La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica” en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Sevilla, España: Fundación Machado, 1989, p.197.

[La balada romántica son poemas] de corta extensión, versos breves [de arte menor], con estribillos muchas veces, divididos generalmente en estrofas y que tienen por temática el gusto por lo legendario y el pasado histórico, la admiración por la vena folklórica y la expresión de sentimientos líricos.¹⁰

¿Por qué es necesario tomar en cuenta tanto la balada tradicional como la romántica, así como *ballade* y *balada*? La balada tradicional se ve reflejada en la estructura estrófica de los poemas, en la división entre versos narrativos y estribillo, en el esquema dialogado, mientras que la balada romántica contribuye al lirismo y a la temática, a la predominancia de una voz y al redondeo del elemento trágico-épico de corte teatral y ligado a elementos sobrenaturales. Sobre ambas formas, sobrevuela el aspecto narrativo, que ya se destacó como característica central de la balada. Además, ambas coinciden en la brevedad —en contraposición a los grandes poemas épicos— y en la introducción de cambios que contrarrestan una posible monotonía al responder también a los quiebres y transiciones entre episodios y a los tonos y matices narrativos (estribillo simple o doble, *volta*, o la búsqueda por “aplicar la música a las sucesivas evoluciones de la idea poética sin abandonar la unidad temática”¹¹).

...

Ahondando en el problema de los nombres, pero esta vez del lado literario, tenemos que la balada también se conoce con el nombre de *romance* en la tradición hispánica.¹²

¹⁰ Urrutia, “La balada como sustituto...”, p.197.

¹¹ Con respecto a la contribución formal de Zumsteeg, Loewe y Shubert, “que introduce en la música un elemento épico (permanente en medio de la diversidad), con todo y admitir como base una idea lírica pero desarrollada con la mayor libertad” (*Diccionario de música Labor*, bajo la entrada ‘balada’, p.166).

¹² De acuerdo con Rudolf Baehr, el romance tiene como características principales estar escrito en octosílabos, cuartetas, y rima asonante en los versos pares, así como su libre extensión, mas la inclusión del estribillo se percibe como un caso aparte. A partir de su transmisión textual en el siglo XV, tiende más al consonantismo y a incrementar su vena lírica y, en los siglos áureos, pasa por una etapa de apertura temática, perfección formal y amplia divulgación, donde se formaliza su ordenamiento en cuartetas y se utiliza mayoritariamente en el teatro. En el siglo XIX, los poetas vuelven a él por su lirismo y temática legendaria; es poco trabajado en el Modernismo, aunque con innovaciones importantes como el trastocar la asonancia conforme el cambio de cuarteta o de idea y, finalmente, en el siglo XX, repunta (Cfr. *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1981, pp. 205-224).

La percepción que los hablantes de español tenemos del término *romance*, tanto en su sentido de composición poética tradicional que data de los orígenes de la lengua como en su sentido derivado del siglo XIX y más limitado al campo amoroso, se contrapone a aquella del término *balada* porque solemos asociar tipos bien definidos de poesía o narrativa a éste y tipos más vagos de música a *balada*.

En cambio, los angloparlantes, que conservan el término *ballad* —aunque no nos ocupen los motivos detrás de esta elección—, de alguna manera hacen explícito, o retienen, el vínculo música-poesía en este género. Por lo tanto, considero pertinente subrayar los puentes en cuanto a historia y características entre balada anglosajona y romance español, a manera de redondear lo más posible el concepto de *balada*.

Primero, tanto el romance en español como la balada en inglés cuentan historias. Ambos son herederos del interés renovado en la poesía medieval, aunque en diferentes franjas de tiempo.¹³ Y ambos satisfacen una misma función poética, la cual combina dos posibilidades: abarcar la narración, aunque breve, de episodios legendarios con magia, misterio, heroísmo y aventura; y sintetizar el cúmulo de emociones relacionadas al o los acontecimientos narrados en una especie de poema lírico.¹⁴

Luego, tras la revisión de algunas definiciones más dentro del campo literario de lengua inglesa, tomadas del portal *Traditional Ballads*, podemos resumir que por *balada* se entiende una narración musicalizada o una canción que cuenta una historia.

¹³ Para el inglés, los siglos XVIII y XIX; para el español, la primera mitad del siglo XX.

¹⁴ Se ha llegado a afirmar que la lírica es un fragmento desprendido de la epopeya: el atractivo del tema amoroso para la audiencia, no sólo por el morbo, sino por las emociones que suscita y el anclaje referencial en lo cotidiano, justificaría su descripción más detallada y prolongada dentro de las gestas heroicas, lo que a su vez contribuiría a la permanencia de estos episodios en la memoria de los oyentes y a su progresiva aparición como fragmentos independientes. Más adelante, vendrían las narraciones donde el amor se convierte en tema central y/o es un factor indispensable para el desarrollo de la trama. Por otro lado, el término que se utiliza para *novela* en varias lenguas romances está relacionado con *roman-romance*. Ello se explica tanto por el empleo de prosa en su redacción, es decir, de la lengua común y propia de cada pueblo (lengua *romance*, no latín) como porque, en general, en la novela —como en la balada o el romance— predomina el aspecto narrativo, aun en las de corte amoroso. Sobre los orígenes del romance como término y género, *cfr.* Rudolf Baehr, *Manual de versificación*, pp. 208-219.

Y también confirmamos que la cuestión musical próxima a lo literario es altamente problemática pues parece que no contribuye a definir el género poético, aunque sea inseparable de éste. Además de esta paradoja híbrida, existen otros tres puntos fundamentales en común entre las definiciones musicales y las literarias (la posición destacada de la narración, la impersonalidad de la voz poética y la condición esencial de variación o la irrecuperabilidad del contexto) que intentan ser solucionados en el poema por medio del equilibrio entre acción y lírica, polifonía, incorporación estructural de la variación y creación textual de contexto.¹⁵

...

Para comenzar, el carácter impersonal en el tono de la voz poética se refiere a que la historia avanza objetivamente sin interpolaciones subjetivas, aunque “esto no impide la implicación emocional del cantante en el drama”.¹⁶ Si bien no hay referencias directas a un *yo* en “Balada del güije” o un *yo* descrito, caracterizado e identificado, en

¹⁵ “A ballad is a song that tells a story, or—to take the other point of view—a story told in song. More formally, it may be defined as *a short narrative poem, adapted for singing*, simple in plot and metrical structure, divided into stanzas, and *characterized by complete impersonality so far as the author or singer is concerned*” (George Lyman Kittredge, *Introduction to English and Scottish Popular Ballads*, edited from the collection of Francis James Child, 1904. Énfasis mío).

“A ballad is a story. Of the four elements common to all narrative—action, character, setting, and theme—the ballad emphasizes the first. Setting is casual; theme is often implied; characters are usually types and even when more individual are undeveloped, but action carries the interest. [...] Almost without exception ballads were sung; often they were accompanied by instrumental music. *The tunes are traditional and probably as old as the words, but of the two-story and melody-story is basic*” (MacEdward Leach, quoted by Tristram Potter Coffin in *The British Traditional Ballad in North America*. Revised edition, 1977. Énfasis mío).

“The most common notion of the ballad, certainly in the scholarship of the English-speaking world, is that it is a narrative song, current in popular tradition, which tells its story in a particular, specified way. Of the various factors composing this definition, *the musical is at once the most important and the least useful...* [because] the ballad tunes were part of a traditional corpus of *melodies which could be applied to all kinds of song, narrative and lyric, traditional and journalistic*. [...] We cannot define the ballad, if by that we mean recovering the concept of the ballad current among those who composed, sang or listened to it, for there was no such concept. Nor was the ballad a fixed and unchanging phenomenon, independent of context: *the genre itself, as well as the individual song, has been subject to variation. What is needed is observation rather than definition*” (Thomas Pettit, in the introduction to *The Ballad as Narrative: Studies in the Ballad Traditions of England, Scotland, Germany and Denmark*, 1982. Énfasis mío).

¹⁶ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘balada’, p.176.

“Balada de los dos abuelos”, de todas maneras queda plasmada una reacción altamente emotiva ante el hecho narrado, así como una gran intensidad y patetismo:

con el fondo de tu río
 está mi pena soñando
 y con tus venitas secas
 y tu corazón mojado...

(Balada del güije, vv.45-48)

¡Qué látigo el del negrero!
 Piedra de llanto y sangre,
 venas y ojos entreabiertos,
 y madrugadas vacías,

(Balada de los dos abuelos, vv.36-39)

Otra consideración acerca del tono impersonal es que, sin la intervención del narrador, la historia concentra una gran tensión dramática —el *suspense*— y permite también la inserción de estructuras dialógicas, por ejemplo, los vv.15-28 de la “Balada de los dos abuelos”. Entonces, no hay alternancia, pero hay una brecha que posibilita la polifonía. Como en “Balada del güije”, donde cabe una lectura aun más polifónica o la posibilidad de que una sola voz se revista de varios tonos y personifique distintos roles. Dado que su estribillo es una exclamación que insiste sobre el deseo de que el güije no aparezca para causar daños y dada la ambientación del poema en su totalidad, podemos decir que los versos *¡Ñeque, que se vaya el ñeque! / ¡Güije, que se vaya el güije!* semejan un conjuro emitido por la voz poética. Una voz procedente de quien lee los signos naturales, posee la palabra colectiva, sabia, heredada por tradición y penetra en los acontecimientos de todos los tiempos (pasado, presente, futuro); o, ateniéndonos a que las baladas son canciones/poemas que salvaguardan y trasmiten la experiencia de vida reunida por determinada comunidad, el estribillo bien puede acercarse a una voz colectiva que apuntaría a la polifonía que encontramos en las baladas a partir de Guillaume de Machaut (1300-1377). Así, también sería plausible la existencia de otra voz, en un tono

menor, registrada en las siguientes estrofas que están escritas como el grito de alerta de una madre que teme, advierte y reza por su hijo pequeño:

¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes *ojos* de perla!
¡Huye, que *el coco* te mata,
huye antes que *el coco* venga!
Mi *chiquitín, chiquitón,*
que tu collar te proteja...

(Balada del güije, vv.23-32)

La aparición de la frase *chiquitín, chiquitón* en tres ocasiones —y una de ellas para cerrar el poema, relacionándose mediante rima consonante en **-ije** (*¡Ah, chiquitín, chiquitón, / pasó lo que yo te dije!*, vv.51-52) con el estribillo (*güije*)— sostiene la lectura de un estribillo secundario, mas relevante, o doble. También es notable la intensificación de los paralelismos sintácticos (negritas) y léxicos (cursivas) en esta intervención de una tercera voz. Por otro lado, precisamente en el desenlace, la ambigüedad entre realidad y leyenda encuentra correlato textual en la indeterminación de quién enuncia *¡Ah, chiquitín, chiquitón, / pasó lo que yo te dije!*, ¿la voz cantante inicial, la voz colectiva del estribillo o la voz de la madre? ¿O la voz de quien tiene el poder de la palabra para desdoblarse en ella y conjurar la realidad (el sabio africano/el trovador)? En efecto, el par *güije-dije* señala el hecho de que el ser fantástico cobra vida mediante la palabra, a través de las historias que de él se cuentan.

Sobre la creación de contexto, veamos los tres momentos de “Balada del güije” desde su estructura y su semántica. Ya se mencionó anteriormente que su patrón estrófico se asemeja a la *ballade* francesa tripartita, así que tenemos tres momentos separados por un estribillo que se distingue claramente y no varía en su forma paralelística, de dos líneas: el primero (vv.3-16) se compone de tres estrofas¹⁷ donde a modo de introducción se describe el entorno de un río y símbolos siniestros se mezclan con entidades naturales (*carapachos de tortuga con cabezas de niños negros, el río con uñas de cocodrilo frenético, el grito de los astros, una luna de incendio*); el segundo también tiene tres estrofas y recupera lo que la tradición dice acerca de los güijes por medio de dos voces: una descriptiva y solemne (*Enanos de ombligo enorme / pueblan las aguas inquietas; / sus cortas piernas, torcidas; / sus largas orejas, rectas.*, vv.19-22), otra emocional y folclórica (como de una mujer de aldea, vv.23-32); el tercero (vv.35-48) se compone de dos estrofas y actualiza lo ya dicho con un episodio narrativo donde ocurre la muerte de un niño. Aunque la irregularidad de esta balada se ubica en el número de versos que cada estrofa contiene (dos, tres, cuatro, cinco, seis)¹⁸, a grandes rasgos podemos decir que cumple con el esquema AAB, entendido como 3-3-2¹⁹, y con la característica de que el estribillo se repite después de periodos regulares.

¹⁷ Para determinar las estrofas se consideraron tres criterios: cohesión, puntuación y sangría. Por supuesto, dependiendo de la edición, la colocación de los poemas en la página puede variar, así como su puntuación y los saltos en blanco.

¹⁸ El periodo de treinta y dos notas que señala la definición de *romance folclórico* (ver nota 5) correspondería en términos poéticos a la estrofa de cuatro versos octosílabos, la cual es prototípica de la lírica antigua tradicional hispánica. Sin embargo, sólo al inicio de “Balada del güije” y en la exposición de la leyenda, o en el diálogo alternado de los abuelos (segundo momento) de “Balada de los dos abuelos”, hay cuartetos, por lo que podríamos trazar un esquema que liga métrica y tema, donde el recuento de tradiciones y orígenes se identifica con la cuarteta, y la inclusión de voces, sentimientos y narraciones de una realidad no tradicional con una métrica variada. Más aún, en el caso de “Balada del güije”, habría una progresión temporal, sustentada por la métrica, que avanza de la tradición a la innovación, hacia una identidad propia y distintiva.

¹⁹ Un primer momento de tres estrofas, seguido por otro de tres y uno final de dos —aunque la división del tercer momento resulta un tanto ambigua—: los tres primeros versos (35-37) se pueden tomar como una introducción independiente o como parte de la acción que sigue. Para la primera mención de este esquema, ver nota 5.

En cuanto a la rima en este poema, el patrón de asonancia en los versos pares también contribuye a la regularidad, además de que refuerza la distinción entre sus tres momentos: 1) rima en e_o (*muertos, negros, silencio, frenético, incendio, dedos, viajeros*); 2) rima en e_a (*inquietas, rectas, negras, venas, perla, venga, proteja*); y 3) rima en a_o (*mano, cráneo, blancos, brazos, labios, soñando, mojado*). Y aquellas palabras que quebrantan parcialmente la rima o crean un lazo semántico entre ellas o despuntan su singularidad. *Silencio, frenético* e *incendio* añaden una *i* a la rima que traza una línea de tensión entre un estado previo de tranquilidad aparente, de estatismo y silencio, y un estado posterior de dinamismo, emociones alteradas y el crepitar de las llamas. *Cráneo* contrasta con las demás partes del cuerpo que hilan la rima por ser un sustantivo, un símbolo, relacionado con la muerte y porque crea una imagen violenta y sorprendente donde de súbito el interior se hace exterior, visible; *labios* realza el ahogamiento —la muerte ocurre cuando se traga agua en busca de aire— y también funciona como puente de unión entre la narración más efectista, gráfica y la expresión dulce de la tristeza que sobreviene después (*dulce* por la repetición del estribillo de cariño dirigido al niño, *Mi chiquitín, chiquitón*, por la referencia al sueño y por el diminutivo cuantitativo relacional de *venitas* que trastocan la atmósfera dirigiéndola hacia la ternura infantil).

...

En la “Balada de los dos abuelos”, la estructura cambia considerablemente, ya que, como mencionamos anteriormente, parece acoplarse a una *ballade* italiana. En lugar de tres momentos separados por un único estribillo, tenemos un marco establecido por las dos únicas repeticiones del estribillo *Sombras que sólo yo veo, me escoltan mis dos abuelos*, el cual encierra tres momentos y deja en libertad a un cuarto, que podemos considerar como un desenlace análogo al del son: una descarga que presagia el nacimiento de una música donde ambas tradiciones estén reconciliadas, una al lado de otra. Los tres episodios “internos” están constituidos por distinto número de estrofas y no hay repetición de estribillo entre ellos que marque los límites entre uno y otro; éstos se

intuyen por la mudanza de esquemas y tono, es decir, por una cohesión interna propia. En lo temático, también se anotó previamente que la descripción física de los dos abuelos corresponde al primer momento (vv.3-12), el primer contacto al segundo momento (vv.13-32), el período de esclavitud al tercer momento (vv.33-44) y la reconciliación de ambos al cuarto (vv.47-64).

El vacío que deja el estribillo general es compensado con estribillos secundarios al interior del segundo y tercer momento. Los estribillos alternados del segundo momento establecen una dualidad, que se afirma individualmente por medio de rimas propias (e_o: *iMe muero!* / (*Dice mi abuelo negro.*); a_o: *iMe canso!* / (*Dice mi abuelo blanco.*)) y comparte una rima común o_o en los versos intermedios:

África de selvas húmedas
y de gordos gongos *sordos*...

(vv.13-14)

Oh velas de amargo viento...
galeón ardiendo en oro...

(vv.21-22)

Los puntos suspensivos tienen dos funciones: crear tensión narrativa e indicar el alargamiento de la nota/vocal en rima. Un fenómeno parecido sería el de los paréntesis en los estribillos; la pausa adicional cuenta como la sílaba faltante del heptasílabo. También hay que destacar la aliteración de *gordos gongos sordos*, que parecería recorrer la distancia hacia el origen mediante la repetición del sonido más ronco y profundo de la *o*, como si fuera el golpe del tambor.

El estribillo del tercer momento (*iQué de barcos, qué de barcos, qué de negros!*) pone el énfasis en que la esclavitud fue padecida incisivamente por la raza negra. Una vez más, la rima refuerza auditivamente el contenido semántico: la asonancia e_(i)o de *negros* en el estribillo con los versos pares (*negrero, entreabiertos, ingenio, silencio*) y una anáfora intermedia que trasmite la idea de una sucesión de días interminables, cansinos:

y madrugadas vacías,
 y atardeceres de ingenio,
 y una gran voz, fuerte voz,
 despedazando el silencio.

(vv.39-42)

Este tipo de rimas/resonancias internas, además de significativas, dan pie a consonancias idénticas dentro de un mismo verso en esta balada: *hueso-cuero-abuelo* (vv.3-5), *largo-látigo* (vv.35-36); *voz-voz, barcos-barcos, negros-negros, andan-andan, los dos-los dos*. Y, finalmente, se integra un esquema de rima en tercias para el desenlace (vv.52-60): *Federico y Facundo* convergen en un punto (**los dos**) y la pirámide formada por las tres repeticiones de *los dos* marca columnas de repetición hacia abajo —son dos orígenes (*los dos*) reunidos en un solo individuo (*del mismo*) y tanto importa la una como la otra (*tamaño*)—, correspondidas porque el mismo verso se repite tres veces.

—¡Federico!

¡Facundo! **Los dos** se abrazan.

Los dos suspiran. **Los dos**

las fuertes cabezas *alzan*;

los dos del mismo **tamaño**,

bajo las estrellas *altas*;

los dos del mismo **tamaño**

ansia negra y ansia blanca,

los dos del mismo **tamaño**,

Sobre el patrón a_a en cursivas, me parece que la apertura de la vocal implica una apertura a ambas tradiciones (señaladas en el *andar* del v.50) y también una liberación

por medio de la palabra, pues *gritar*, *callar*, *llorar* y *cantar*, que orientan la tendencia rítmica, son verbos de habla —*soñar* estaría incluido en el campo de la creación estética—. Estos verbos, excepto *callar*, forman visualmente un embudo y, en analogía musical, podrían entenderse como el desvanecimiento de la voz principal en volumen, mas no en fuerza o intensidad expresiva.

gritan, *sueñan*, **lloran**, *cantan*.

Sueñan, **lloran**, *cantan*.

Lloran, *cantan*.

¡Cantan!

(vv.61-64)

Métricamente, ambos poemas están contruidos por octosílabos graves y uno que otro esdrújulo, a pesar de que el número de versos por estrofa varíe.²⁰ Sin embargo, en “Balada de los dos abuelos” es posible distinguir entre los octosílabos cómo se interrumpe el ritmo constante por pentasílabos. Tal vez su inserción sea con el propósito de marcar un esquema AAB flexible pero preciso, dado que los versos pueden agruparse en dos, algunos en tres, de acuerdo con su forma y con una relación de completud semántica (de causalidad, secuencia o correspondencia): dos octosílabos (AA), un pentasílabo (B); dos octosílabos (AA) y alternancia de pentasílabo y octosílabo (B); sucesión de dos versos (AA), luego tres (B). Veamos algunos ejemplos:

²⁰ La métrica general en la balada se compone de cuartetos que alternan seis y ocho sílabas, con tres y cuatro acentos por verso respectivamente, *rima sencilla, con estribillo —puede ser uno o varios—*. La estructura de la pieza musical es regular, de *dos compases* y cuatro frases por estrofa. Estas características apoyan la memoria e influyen en la versificación (*Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘balada’, p.176). Aunque Guillén introduce variación en este elemento en el aspecto de las cuartetos (cuatro versos por estrofa), conserva el resto de los aspectos resaltados.

Gorguera en el cuello ancho, 8 gris armadura guerrera: 8 mi abuelo blanco. 5	Aguaprieta de caimanes, 8 verdes mañanas de cocos... 8 —¡Me canso! 5 (Dice mi abuelo blanco.) 8	Piedra de llanto y de sangre, 8 venas y ojos entreabiertos, 8 <i>y madrugadas vacías, 8</i> <i>y atardeceres de ingenio, 8</i> <i>y una gran voz, fuerte voz, 8</i>
Esquema 2-1	Esquema 2-1-2	Esquema 2-3
Primer momento (vv.6-8)	Segundo momento (vv.17-18)	Tercer momento (vv.37-41)

...

Como conclusión del análisis, me gustaría puntualizar los atributos que pertenecen a ambas disciplinas —música y poesía—, pero que, en el caso de la balada, se alinean ya sea a una u otra para tender los puentes que las hacen tan próximas, tan similares analíticamente que se vuelven casi indiferenciables, y que conducen a la pregunta de si hay un intercambio de fortalezas o, más bien, una sustitución lúdica de pares equivalentes. De modo que, a partir de conceptos expuestos en la definición de *balada* del *Diccionario Harvard de música*, el modelo dialógico entre disciplinas queda así: *lo musical* en la balada poética se resume en cuatro puntos, en su mayoría formales (unidad temática, lirismo, estructura y tono), un equivalente de la unidad temática es la métrica regular, o coherente, y la intervención estructural puede apreciarse en el modelo de estrofa, en los acentos y el estribillo; mientras que los aspectos literarios discernibles en la balada musical suman tres —la diferencia no es grande— y tienen que ver con el modo narrativo, la sugerencia textual de un estribillo y el arcaísmo temático o léxico, es decir, le dan soporte al tema, a los patrones culturales transmitidos y a la idea base del género —aquello que la balada es y cuenta—.

Ante esto y la historia de denominaciones revisada en un principio, hay que puntualizar la intención del poeta, mulato y caribeño, en colocar *balada* en el título de los poemas por sobre *romance* o *canción*. Como artista del siglo XX, es presumible que esta elección no haya sido azarosa ni inmotivada.²¹ Y desde el punto de vista del análisis del discurso, los paratextos son parte integral de la obra, constituyen una unidad de significado junto con el texto principal, un entramado interdependiente. Si bien el texto por sí solo no revela literalmente la consciencia del creador, la selección y combinación de ciertos términos en lugar de otros crea sentido y da pie a que los lectores hagamos inferencias argumentadas. Por lo que escoger *balada* sería poner en relieve el sustrato sonoro del modelo poético, tanto por su relación con la oralidad de una historia contada como por su probable interpretación musical. Y nos revela la música como clave de lectura.

Otra arista de esta elección es que parecería que Guillén se acerca a las baladas ciñéndose a su interés por lo popular, por manifestaciones folclóricas aún vivas en el pueblo cubano —como si alguna noche hubiese escuchado baladas en una reunión o en un solar, así como escuchó sonos y rumbas—, pero acontece lo opuesto. El romance no tuvo gran acogida en Cuba durante los primeros años de conquista y colonización,²² y suponiendo que ello se convirtiera en una tendencia sostenida y no hubiera interés por realizar apropiaciones ni reelaboraciones en siglos posteriores, la motivación para

²¹ A lo largo del siglo XIX, se fortaleció la idea de *genio creador*, un individuo excepcional e irreplicable cuyo talento era trabajar la inspiración para expresarse con las palabras exactas. Más tarde, las vanguardias insistirían en la originalidad de la creación y en la ruptura con la tradición. Sin embargo, Guillén no sostiene como proyecto poético abjurar de la tradición, sino resaltarla como parte de una *mezcla* identitaria de tradiciones. Y como parte de la construcción de identidades, la recuperación de la historia es fundamental por lo que Guillén abogaría por la aplicación/renovación de las formas ancestrales en la estructura de sus poemas.

²² “También de España nos llegó el romance, que si bien en el momento de la conquista y en los años subsiguientes tuvo un gran apogeo en la Península, en Cuba, sin embargo, no constituyó un género literario popular, a pesar de que la mayoría de los colonizadores provenía de regiones españolas donde se cultivaba profusamente el romance, lo cual hubiera hecho pensar que aquí encontraría un lugar propicio para su desarrollo” (Radamés Giro, *Música popular cubana. Breve historia a través de los géneros y otros ritmos*, La Habana: Instituto Cubano del Libro; Editorial José Martí, 2007, p.11).

escribir baladas no sería tanto por su valor de tradición presente como por su valor musical, más extenso en tanto que tuvo más formas de interpretación y fue compartido por más culturas, además de estar estrechamente vinculado con formas poéticas orales que, por estar atadas al momento y la repetición personal, suelen mantener su cercanía con historias locales, personajes tipo, expresiones y énfasis particulares de cada pueblo, que también consiguen perdurar.

Las circunstancias del mundo letrado de su época también influyeron para que Guillén estuviera familiarizado con los romances/baladas, su historia y características. Pues, aunque este género puede no ser totalmente extraño para un poeta de habla hispana, sorprende lo remoto que es en cuanto a distancia temporal. Es apenas a inicios del siglo XX cuando renace el interés académico —crítico, filológico con la *Nueva Revista de Filología Hispánica* en Argentina y después en México, por ejemplo— y artístico —la Generación del 27 y del 34 en España— por la Edad Media y los Siglos de Oro. No es que el siglo XIX perdiera el contacto con la época medieval —por el contrario, la encontró sumamente atractiva, profusa en materia poética, en comparación con los siglos áureos, cuya producción fue malentendida—, pero el abordaje de estos temas por los intelectuales del siglo XX fue diferente, más sistemático, con estudios multiabarcantes y ediciones anotadas, con investigaciones de archivo metódicas y rigurosas que tomaban en cuenta puntualmente los textos y sus variantes.

Así pues, esta decisión de poetizar un género musical popular en otro momento, ya en la época de Guillén, apunta a una cultura libresca, leída. En todo caso, más que un rescate de lo popular vivo, se trataría de un rescate histórico de lo popular, o de la historia de la música a secas.

Música de otras regiones y otros tiempos, esta selección nos habla sobre todo de vínculos con la música que van más allá de lo evidente. Porque un primer acercamiento a la música en los poemas consiste en buscar aquellos elementos que impactan directamente el sentido del oído (ritmo/acentos, rima y repeticiones), así como Guillén

hubiera elegido el son por haberlo escuchado en primera instancia. Pero en los análisis podemos constatar que la música también interviene en niveles más profundos de la estructura (métrica, estrofas, tema) indistinguibles a menos que se conozca la contraparte del género musical, lo que le permite documentarse en géneros distantes, ya sea geográfica o temporalmente. Y si continuamos sobre la historia del género y su desarrollo, las interpretaciones y estudios que de él se han hecho, tenemos que las ideas o creencias en torno a determinado género y las respuestas sociales a él, redondean el ejercicio de aproximación porque refuerzan temáticas y valores, coinciden con los lineamientos de la estética e ideología del autor.

...

Por ejemplo, la balada también nos da la oportunidad de discutir la importancia de la oralidad en la poesía de Guillén. Es el atributo de lo oral lo que explica las múltiples y fluidas variantes melódicas y textuales en las baladas. Más adelante, aun con la invención de la imprenta, continuaron conservando esta movilidad porque eran distribuidas en pliegos sueltos con el texto y la indicación ‘con la melodía de’; posteriormente, en el siglo XVIII en Inglaterra, el texto de las baladas se acompañó con partituras.²³ Entonces, este género tanto en su modalidad oral como en la escrita conservó la apertura a la variación y la multiplicidad, ambas esenciales en la poética de Guillén como lo hemos venido notando en capítulos anteriores.

La temática variada, por lo mismo, también puede estar enraizada en el carácter oral de la balada, no sólo en lo que respecta a las variantes de una misma historia al ser contada sino a temas de conversación o proclives a ser narrados, todo aquello que el ser humano puede formular en palabras. Y es en esta laxitud del todo que un rasgo importante de ideología, tanto guilleniana como romántica, se descubre. Alrededor de 1760, Johann Gottfried Herder, junto con otros filósofos y poetas alemanes coetáneos, argumentaba que “la poesía, especialmente poesía y canción folklóricas, es la expresión

²³ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘balada’, p.176.

más característica y profunda de un pueblo”.²⁴ Con base en esta idea, se renovó la composición de baladas poéticas y musicales. Leyendo a Guillén, podríamos añadir que esto es “porque la poesía encierra música, palabra, tradición e idiosincracia; es algo natural y de todos en cuanto que es creación humana”. Esta vena romántica —que gira en torno a conceptos como espíritu, originalidad (o *lo genuino*), palabra y pueblo— viene a reforzar el nacionalismo, constructor de identidades sociales tanto en la Alemania de 1800 como en la Cuba de principios del siglo XX. Por supuesto que en el mismo Guillén la idea detrás de *pueblo* fue modificándose: pueblo opuesto a élite/aristocracia, pueblo opuesto a imperialismo o pueblo como proletariado; la constante sería pensar al pueblo como figura en un sistema de poder.²⁵

En la elección del tema del güije, por ejemplo, definitivamente interviene la valoración de lo folclórico y lo oral; pero Guillén no escribe baladas sobre todas las leyendas de Cuba. En particular, el güije ostenta la categoría de mito nacional²⁶; es un ser fantástico que, se dice,

es como *un hombrecito no muy alto, de la raza negra y edad avanzada*. Otros reclaman que es como un monstruo no muy grande, con patas de chivos y cola de caimán. También le hemos oído ser descrito como un muchachito, no muy alto, de la raza negra con ojos saltones. Y así, las descripciones físicas de este ser, que no se sabe si es uno sólo o si es que son varios, varían de acuerdo al narrador.

²⁴ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘balada’, p.177.

²⁵ Recordemos que en la poesía de Guillén “es clara la evolución marcada [...] tanto en formas como en el tema: el negrismo se transforma en nacionalismo y éste en panamericanismo” (Mónica Mansour, *Análisis textual e intertextual “Elegía a Jesús Menéndez” de Nicolás Guillén*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, 1980, p.25).

²⁶ De acuerdo con la periodista cubana Onelia Chaveco, “según estudios realizados a lo largo de Cuba, esta leyenda clasifica como el mito primero del país, no sólo por ser uno de los más fantásticos, de fabulación más artística, sino también por poseer tanta vigencia que asombra por su variada riqueza, en especial en nuestras zonas rurales” (“El Güije: Con el embrujo de nuestras raíces”, entrada del 27 de marzo de 2013 en el blog *De Güijes, para el rescate de tradiciones*, <http://deguijes.wordpress.com/>. Última consulta: 20 de junio de 2016).

Su comportamiento es muy similar al de un duende, que quien sabe, tal vez lo sea. Dicen que es *pícaro y maldito, capaz de cualquier cosa*. Corre más rápido que los caballos y salta las cercas de piedras de un salto. Capaz de desaparecer, o aparecer, en un pestañear.²⁷

Curiosamente, las características enfatizadas corresponden con la figura del *Saci-Pererê* brasileño: “um menino negro pernetta de gorro vermelho que se diverte atormentando a vida dos caminhoneiros e aventureiros que gostam de viajar”.²⁸ Esto apunta a que, aun tratándose de un personaje que pretende abonar a la cohesión de lo cubano, a una identidad particular, traspasa fronteras y revela raíces culturales mezcladas, también por la mención de Changó (v.35), orixá del candomblé, dios del trueno.

En esta balada, encontramos que la narración de un hecho individual y específico —el niño ahogado— ocupa tan sólo la tercera parte del poema y que la intención comunicativa puede leerse como la construcción de un contexto —el río y la leyenda— que define, aun dentro de la variabilidad, al texto escrito y que le aporta algunos referentes deícticos —las tortugas, el cocodrilo, los ojos de perla— que lo aproximan a la cultura de la isla, a su identidad particular.

Lo mismo acontece en “Balada de los dos abuelos”: a través de la rememoración biográfica de un *yo*, se crea un contexto con el que una mayoría puede llegar a identificarse y lo hará a nivel de nación, una Cuba mestiza, mezclada. Conforme a la ideología reivindicativa de Guillén, el tipo de orígenes que el poema construye para hablar de la identidad cubana no es de corte épico, sino que pertenece a la esfera de lo cotidiano.

El romance tradicional es una historia narrada. Lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado

²⁷ Mariano Jiménez, “El Güije”, entrada del blog *Güije.com: Estudios en la cultura y la historia de Cuba*, <http://www.güije.com/>, 1 de julio de 2003. Última consulta: 20 de junio de 2016. El énfasis es mío.

²⁸ Rosalina Rocha Araújo Moraes, “A lenda do Saci-Pererê”, artículo electrónico en <http://www.infoescola.com/folclore/a-lenda-do-saci-perere/>. Última consulta: 31 de mayo de 2013.

como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como “ejemplo de vida”.²⁹

Los protagonistas son tipos comunes, heroicos aunque sencillos, que trascienden su particularidad para erigirse como un tipo general, ejemplar.

...

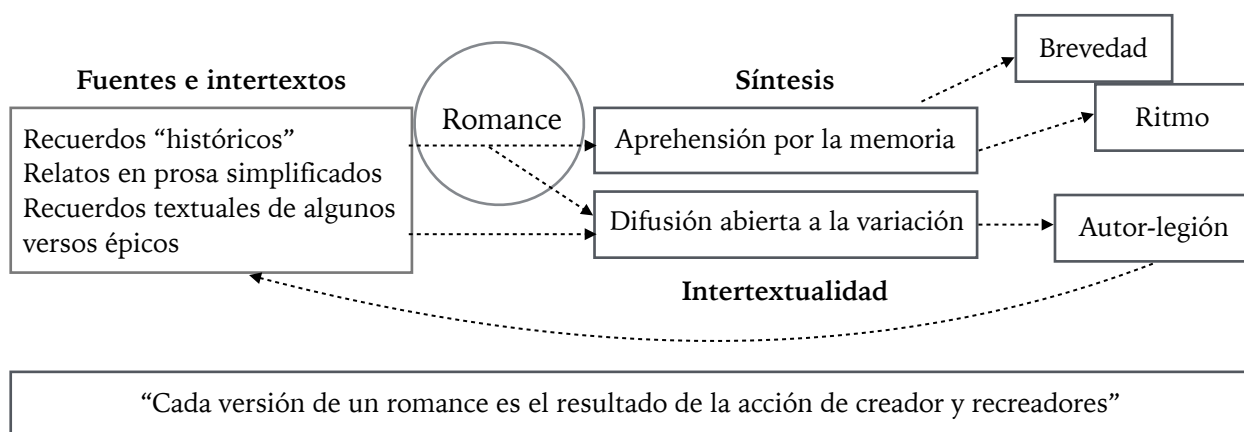
Los textos como la balada —o *romance* según la tradición hispánica— se mueven entre dos polos: la síntesis, medular en el juego de fuerzas entre repetición y variación; y la intertextualidad doble, creada no gratuita, que da origen a otros textos semejantes no idénticos (es decir, el romance nace de otros textos y continúa incidiendo en la creación de más). Mercedes Díaz Roig indica tres características que le dan cohesión a este género tan diverso y heterogéneo: la brevedad —son textos de corta extensión en comparación con los cantares de gesta—; la nula determinación poética o afiliación a una sola corriente estética —en otras palabras, la libertad creadora ceñida tan sólo por los rasgos básicos conservados por la tradición—; y la inexistencia de un único autor —más que autores en el anonimato, se trata de la figura de autor-legión, una colectividad de siglos que toma forma en cada ocasión con un creador de personalidad poética propia y determinadas circunstancias espacio-temporales—. Así, cada texto que reconocemos como romance es producto del paso de un acontecimiento narrado por la tradición oral, cuyo estilo básico se ha venido desarrollando durante siete siglos en todas las regiones y países de habla hispana, y en diferentes momentos se ha topado con determinadas influencias de época o escuela, de autor y de textos circulantes que sirven como modelo de imitación.³⁰ Ante esta perspectiva, no sería aventurado afirmar

²⁹ Cfr. Diego Catalán, “A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria” en *Arte poética del Romancero oral*, citado por Aurelio González, “Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo” en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México: El Colegio de México; UNAM; UAM, 2005, p.111.

³⁰ *Estudios y notas sobre el Romancero*, “Amplitud y flexibilidad del romance”, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1986, p.17.

que el romance es un género que se automodela, se adapta a la realidad cambiante de la especie humana, a su devenir histórico.

Entonces, en el esquema de creación y recreación detrás de un romance, están las **fuentes** de origen que lo motivan y que, a su vez, se pluralizan en intertextos constantemente recreados y mezclados con él; y los ejes sobre los que en sí se estructura el romance: la **síntesis** —la brevedad y el ritmo que contribuyen a su memorización— y la **intertextualidad**, que ocurre porque la difusión, oral principalmente, hace que éste se mantenga abierto a la variación, todo lo cual abona a la noción de un autor colectivo o legión, que antecede y resulta del circuito del romance. Gráficamente, el proceso quedaría así:

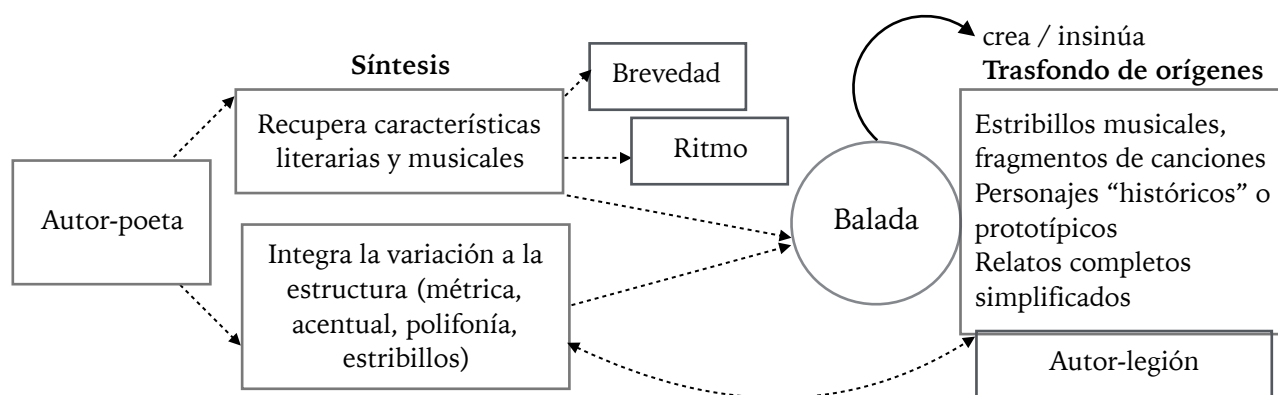


Hipótesis plausibles sobre el porqué de las baladas en Guillén —posibilidades que, de hecho, las sitúan en el mismo nivel de importancia que los sones— son precisamente la integración en un poema de tradiciones recuperadas de hitos en la historia local y cotidiana de Cuba—una especie de rescate de antecedentes vigentes en la historia nacional— y la creación completamente válida de contextos, orígenes nuevos que podrían pasar por fuentes históricas gracias al tono de la composición. Aunque fueran las primeras baladas cubanas registradas, lo importante es que pueden generar más versiones a partir de ellas y remitir a textos precedentes, a míticas versiones orales.

Guillén es un autor-poeta que recurre a un modelo poético ancestral como la balada no para preservarlo sino para, a partir de él, crear intertextualidad en sentido inverso —hacia el pasado— y así hacer historia, una historia de orígenes no contados, al menos no en la escritura.

Para hacer una balada, el poeta cubano conserva el eje de la **síntesis** (brevedad y ritmo) y se sirve de la **variación estructural** para recrear la variación temporal, producto de la difusión abierta a través de los años, de tal modo que el resultado final crea o insinúa un **trasfondo de orígenes** no registrado, que tendría como base un autor-legión. Y ese *ethos* de autor-legión es con el que el autor-poeta busca legitimarse, para darle mayor profundidad histórica a su creación y colocarla como piedra de toque en la identidad de su pueblo. Gráficamente, el proceso quedaría así:

El esquema de creación detrás de las baladas de Guillén³¹



Intertextualidad creada - Identidad nacional

Entonces, ¿por qué poetizar baladas? De leyendas, relatos, melodías, coplas hay mucho, están ahí siendo contadas/cantadas, pero el filtro poético las dota de mayor profundidad histórica —intertextualidad doble creada— a la vez que selecciona temas

³¹ Los recreadores son sus lectores.

de mayor repercusión en la sensibilidad y circunstancias presentes. Y junto con el estatus —“aquello que merece dejarse por escrito”— también viene una mayor reflexión sobre lo tratado que permite la escritura. Más aún, se dice que la poesía hace evidente lo que por ser común, obvio u ordinario deja de notarse en sonidos, temas e ideas. Así, poemas como las baladas de Guillén hacen evidente que la poesía es música y que la música también es cultura e ideología.

...

Para seguir ahondando sobre la musicalidad evidente o perceptible en Guillén y la no tan obvia, continuemos a un género aún más selecto, remoto e inesperado: el madrigal.

Madrigal

En el campo musical, el madrigal es una composición renacentista italiana, con influencias varias y dos periodos medianamente definidos, uno de formación temprana (siglo XIV) y otro de apogeo (siglo XVI). Una de sus definiciones más completas es:

music [...] *textually bound* and *singable* throughout the parts; [where] sections of isometric [...] homophony *alternate* with those in *imitative polyphony* and portions in *ternary meter* enliven the *basically duple rhythmic pattern*. Themes are light and *folklike*, often in repeated notes of equal value.¹

Aquí hay que destacar sobre todo la vinculación próxima y vital entre música y poesía por la equivalencia musical de partes vocales concebidas textualmente. No se trata tal cual de una dependencia donde la música quede relegada a un segundo plano, como un trasfondo fácilmente intercambiable o subordinado, dictado por el poema.² En el madrigal, la música no funciona como acompañamiento momentáneo ni mudable como sucedía en la improvisación trovadoresca. Se musicalizaba verso por verso y la poesía era escrita para ser cantada; desde su génesis, estaba concebido como un género híbrido (*poéticomusical*³) en el que importaba tanto que la palabra pudiera empatar, traducirse en música como que la música alcanzara a expresar el mismo refinamiento semántico y sensorial inscrito en el poema, y este origen dual está consignado en partituras y textos escritos.

¹ Walter H. Rubsamen, "From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music" en *Chanson & Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge, Mass.: Harvard University, 1964, pp.62-63. El énfasis es mío.

² Como parte de un análisis más preciso, hay que aclarar que existían dos tendencias al respecto de esta relación: una que privilegiaba la simplicidad y defendía que la buena poesía debía estar escrita con sencillez y tener un acompañamiento musical igualmente simple que realizara el texto; otra que promovía la misma calidad —refinada y estilizada— para ambas partes y que finalmente se impondría en el *Cinquecento* (siglo XVI).

³ *Diccionario Labor de música*, bajo la entrada 'madrigal', p.1454.

Sus demás características distintivas se relacionan directamente con la parte vocal: *polifonía imitativa*⁴ o temas simples que favorecen la declamación; rápida *alternación* de pares vocales con excelente prosodia; melodías *diatónicas*⁵ con una textura contrapuntística consistente; *expresividad y experimentación*. Es notable que, aun siendo un texto tan breve —de generalmente no más de tres estrofas—, toda una retórica melódica expresiva era desarrollada en torno a él al musicalizarlo. Esto es, el mismo texto era cantado sucesivamente o con entradas y salidas a distintos intervalos de voces diferentes que modificaban tono, coloratura e intensidad (volumen, vibración).

El contenido amoroso, ligero y festivo tiene dos fuentes principales. Para la época, se consideraba que la poesía en lengua italiana, una lengua vernácula, había alcanzado ya los más altos estándares de refinamiento, belleza y emotividad gracias a artistas como Petrarca, Dante y Bocaccio. Por lo tanto, los poemas previamente escritos por estos autores célebres fueron preferidos a la hora de componer madrigales, ya que imponían el reto de obtener la misma calidad expresiva en la música. Por otro lado, el madrigal nació como forma recreativa de la pujante burguesía italiana tanto para amenizar sus celebraciones como para realzar su *ethos* de clase (sensibles, educados, opulentos, osados). La música creada por y para ellos debía tratar temas de su interés (es decir,

⁴ Ver glosario.

⁵ Cuando se habla de *diatonicidad* o *escala diatónica*, es de mucha utilidad pensar en las teclas blancas y negras del piano. Las teclas blancas representan las notas de la escala mayor —las dominantes—, mientras que las negras representan las notas sostenidas o bemoles —las subdominantes—, una subdivisión de la partición primaria de *do* a *si*; entre un *la* y un *si* hay un *la sostenido*. Sin embargo, quedan matices restantes, espacios entre una y otra nota, que no son considerados dentro de este orden musical propio de Occidente. Estas zonas fueron las que posibilitaron la experimentación en busca de un código de mayor expresividad en la época de los madrigales, el desarrollo del cromatismo.

Por otro lado, me interesa rescatar la característica diatónica porque, además de indicar un esquema dual que reconoce un *otro* o una contraparte, apunta a aquellos cuadrantes inexplorados —los vacíos de la palabra— donde aun dentro de un modelo rígido o ya codificado —piénsese en el esquema de sílabas tónicas o no tónicas, acentuadas o no acentuadas— es posible innovar, utilizar otros recursos o potenciar aspectos diferentes de los recursos tradicionales.

A pesar de que la diatonicidad es un aspecto elemental, subyacente y estructuralmente importante, es la primera vez que se utiliza para caracterizar un género musical; por ejemplo, no aparece en las definiciones consultadas de son, rumba ni balada.

civiles o mundanos), pero de forma tan virtuosa como se estilaba para la música sacra y cultivada.⁶

...

Tanto por sus rasgos formales —polifonía, que implica dos o más voces; alternación de periodos vocales; diatonicidad combinada con metros terciarios— como por las circunstancias en torno a su desarrollo —creación que implica un diálogo más cercano entre música y poesía; estilo y valores atribuidos a la música religiosa utilizados para cantar temas profanos—, el contrapunto pasa a ser una noción fundamental en el madrigal; en él, se realza la alternancia de modelos aun al interior de sus unidades más básicas, o incluso a la reunión de pares en primera instancia opuestos.

Desde el punto de vista literario, *contrapunto* es definido como una estructura “cuya especificidad estriba en la dominancia de la combinación alternante de voces y, por ende, de puntos de vista y visiones del mundo”.⁷ De esta manera, podemos interpretarlo como la reunión de dos (o más) elementos que se complementan y se interrelacionan alternadamente para crear una noción de equivalencia y de diálogo, donde cualquier emisión o componente va a encontrar resonancia o respuesta en otro. También se leería en la polisemia de cada palabra del discurso poético, en las diferentes relaciones que cada lexema sostiene con otro y en serie con otros; en la combinación de episodios en el poema, en el juego estrófico; en aquello que llamamos isotopías —ejes discursivos, temáticos— o claves de lectura.

⁶ En este sentido, se entiende que el significado de *materialis* —término del que comúnmente se acepta que derivó *madrigal*— esté compuesto por las siguientes asociaciones: “ilegítimo, bastardo>poesía bastarda (‘colocada entre música y poesía’)>poesía de composición especialmente libre>poesía inferior. [...] Característico del madrigal [es] el uso de un lenguaje muy sencillo y rústico. [Su] nombre no parece referirse a la música ni a la forma métrica, sino al uso idiomático y al estilo” (Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1981, pp.404-405).

⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2008, 9ª ed., bajo la entrada ‘contrapunto’, p.113. Esta definición reconoce el contrapunto como un recurso narrativo de la novela. Sin embargo, propongo que es una característica reconocible también en la poesía.

Algunos ejemplos de contrapunto en Guillén son la temática y elaboración formal de la reconciliación entre las dos tradiciones principales que dan origen a la cubanidad, el patrón antifonal solista/coro del son, la voz masculina que canta y la imagen femenina que es descrita en la rumba o, en el sentido de *diálogo*, las escenificaciones dramáticas de otros de sus poemas.⁸ Normalmente, Guillén maximiza el esquema dual; no hay nivel discursivo donde no lo reproduzca: fonético, perceptible en la rima; léxico y sintáctico, en paralelismos, repeticiones, correlaciones estróficas; semántico, en la conjunción de conceptos y tradiciones (blanco-negro, música-poesía, historia-presente, rostro-cuerpo, hombre-mujer, solista-coro); discursivo, en la combinación de modalidades, tonos y voces. Aunque estos recursos no sean exclusivos de Guillén y otros poetas también trabajen con base en oposiciones y correspondencias —dado que el sistema de pares opuestos es una de las formas más rudimentarias y sólidas para construir conocimiento y visiones del mundo en numerosas sociedades— lo trascendente en este caso es que dicha dualidad multinivel, que opera tanto en un mismo poema como en el conjunto de la obra de Guillén, es una plataforma estética que deja traslucir la posición ideológica que el autor defiende: una lucha de contrarios que, al plantearse la inclusión, participación y *mezcla* con el *otro* —y con él, de más actores—, hace posible la concreción de un diálogo (re)conciliatorio que revele una perspectiva más dinámica, abierta, justa y completa del entramado humano.

...

Volviendo a la historia del género, durante el periodo de formación, el *Trecento*, es posible notar el *contrapunto* entre la forma poética y la forma musical, el sistema de correspondencias que hicieron que una y otra se fueran moldeando. De hecho, en el campo literario, el término *madrigal* refiere un

⁸ Véanse como ejemplos cercanos a una representación teatral “West Indies, Ltd.” o las *Elegías*.

poema lírico breve, generalmente de tema amoroso, en que se combinan versos de siete y de once sílabas. En el Siglo de Oro solía servir de texto para una composición musical para varias voces, sin acompañamiento. Habitualmente, comprendía, como la estancia, una fronte o cabeza y una sirima o coda, más breve, entre los cuales puede aparecer una chiave o verso de enlace. Suele tener un tono delicado y a la vez ingenioso, lo que lo aproxima al epigrama, pero en clave amorosa.⁹

Así, el poema normalmente estaba compuesto por dos o tres estrofas y la pieza era cantada por dos o, a veces, tres voces. Esquemáticamente, cada estrofa del poema estaba compuesta por tres versos —la *fronte*— y un *ritornello* de dos versos —la coda—; la métrica alternaba entre heptasílabos y endecasílabos. Si en el poema dos elementos configuraban patrón y métrica, recordemos que la música también era básicamente diatónica, aunque las florituras melódicas marcaron los espacios donde podía haber mayor experimentación, adorno y variación a manera de crear contraste, alternancia. De modo que, si consideramos que “el cambio de un modelo métrico a otro puede tener lugar dentro de la estrofa y resulta casi obligatorio en el paso de la estrofa al *ritornello*”¹⁰, y que las florituras melódicas se concentran al comienzo y al final de los versos poéticos, entonces es plausible alegar que el cambio métrico posibilita el cambio melódico, es decir, el cambio de heptasílabo a endecasílabo (o viceversa) brindaba la oportunidad de introducir florituras en la pieza musical.

⁹ Alberto Montaner Frutos, *Diccionario de géneros y modalidades líricas de la literatura hispánica*, bajo la entrada ‘madrigal’, pp.36-38, recurso electrónico disponible en http://www.academia.edu/15416780/Diccionario_de_géneros_y_modalidades_l%C3%ADricas_de_la_literatura_hisp%C3%A1nica. Última consulta: 1 de marzo de 2016. Esta definición alude al Siglo de Oro español porque fue en ese periodo que la lírica hispánica importó y cultivó el madrigal ajustándolo a su norma lingüística; sin embargo, las características formales que refiere corresponden más a las desarrolladas en la Italia del siglo XIV y no al *Cinquecento*, su contemporáneo. Esto nos lleva al tema de la mediación histórica y escrita gracias a la cual Guillén puede optar por el madrigal: lo conoce, lo estudia, lo resignifica. Al igual que la balada, el madrigal no tenía ya manifestación sonora —popular si se quiere— en la Cuba del siglo XX; Guillén llega a él por la recuperación del periodo áureo que hicieron los intelectuales —filólogos y escritores, tanto españoles como latinoamericanos— de su momento histórico.

¹⁰ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘madrigal’, p.683.

...

Tres son los madrigales escritos por Guillén que analizaremos en este capítulo. Dos pertenecen a *Sóngoro cosongo* (1931) y uno a *West Indies, Ltd.* (1934). Por motivos de la exposición, el último poema en ser escrito y publicado fue marcado con la letra (a), pero antecede a (b) y (c).

(a)

Sencilla y vertical,	5 sílabas
como una caña en el cañaveral.	9 sílabas
Oh retadora del furor	7 sílabas
genital:	
tu andar fabrica para el espasmo gritador	12 sílabas
espuma equina entre tus muslos de metal.	11 sílabas

(b)

De tus manos gotean	7 sílabas
las uñas, en un manojo de diez uvas moradas.	15 sílabas
Piel,	
carne de tronco quemado,	8 sílabas
que cuando naufraga en el espejo, ahúma	12 sílabas
las algas tímidas del fondo.	9 sílabas

(c)

Tu vientre sabe más que tu cabeza	11 sílabas
y tanto como tus muslos.	8 sílabas
Ésa	
es la fuerte gracia negra	8 sílabas
de tu cuerpo desnudo.	7 sílabas
Signo de la selva el tuyo,	8 sílabas
con tus collares rojos,	7 sílabas
tus brazaletes de oro curvo,	9 sílabas
y ese caimán oscuro	7 sílabas
nadando en el Zambeze de tus ojos.	11 sílabas

Si recuperamos las características extraídas del *Trecento*, constatamos que, al contrario de lo estipulado, en los madrigales de Guillén no hay restricción métrica, tampoco se conserva el orden estrófico —aunque sí sus partes, incluyendo siempre una *chiave*— y, sin embargo, un símil de las florituras serían precisamente la disparidad entre metros, los cortes de estrofa y esa palabra/verso enlace en torno a la cual se construye el poema por entero. Por ejemplo, **genital**: en (a) impregna con su significado cada imagen y podríamos decir que asienta la especificidad del tema; funciona como un *leitmotiv* aglutinante. En torno a esta clave, entendemos el símbolo fálico de la *caña* en los primeros versos, la *verticalidad* de la mujer, su postura al caminar que *levanta* pasiones y provoca dos actitudes relacionadas con la atracción y el anhelo de intimidad en los siguientes versos —una de *reto* y coqueteo, quizá involuntaria por parte de la mujer, y otra reactiva de deseo, que se expresa con *furor* (una agitación intensa y violenta que no necesariamente pierde su carácter de colérica)—; después, tenemos el *andar* que trae a la memoria el contoneo de una cadera —de una grupa, siguiendo la metáfora hípica del siguiente verso—, el *espasmo gritador* o el éxtasis que se corresponde

con el furor y que terminaría por producir *espuma*, una sustancia blanquecina entre los muslos de la mujer, los cuales son de metal porque están cerrados, frotándose al caminar e inaccesibles para aquél que mira, pero que se atreve a sugerir. El lector se enfrenta a un caminar sumamente erótico que se concentra en lo que ocurre en los genitales de la mujer, los cuales podrían reaccionar de manera idéntica en ese *otro* contexto, el del acto sexual.

Por su lado, **Piel**, en (b) está prefigurada en la textura de las manos húmedas (*que gotean*) y en el color de las uñas, extensiones líquidas de la piel (*moradas*, jugosas como frutas). La aposición *carne de tronco quemado* —además de añadir más color (negro, tostado), textura (áspera, nudosa, pero fina y soluble como ceniza) e incluso sabor (quemado y, más adelante, ahumado) a esa misma piel, manteniendo las referencias naturales u orgánicas— es la siguiente extensión de la piel hacia una metáfora más acuosa y marina donde se sumerge (*naufraga*) en un *espejo* de agua, en un entorno vaporoso que *ahúma* sus partes más íntimas, profundas, que corresponden al eje inferior del cuerpo y terminan por abarcar la totalidad del cuerpo (*manos/extremidades, tronco/torso y algas/ventre o genitales*). Así, un ambiente posible para este madrigal sería el baño; el tema específico, la piel de la mujer al momento de tomar un baño caliente. Es la piel la parte constante del cuerpo a lo largo del poema, la clave, la *chiave*, el núcleo semántico.

...

Avanzando en la historia en busca de más características, durante el *Cinquecento*, se definió para el madrigal otra forma poética ligeramente distinta: “un poema de una estrofa con un modelo de rima *libre*, que utilizaba una *alternancia libre* de versos heptasílabos y endecasílabos”.¹¹ Dado que la expresión poética del texto se volvió la preocupación principal, notamos también una mayor libertad formal en la música; los temas musicales se modificaban de acuerdo con los matices del pensamiento y el

¹¹ *Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘madrigal’, p.683. Énfasis mío.

lenguaje. Este apego a la palabra se tradujo en la búsqueda por una mayor expresividad, más elocuente y más emotiva, y dio como resultado mayor experimentación musical en los recursos de la voz y el canto, ya que los madrigales son piezas vocales, rara vez con acompañamiento instrumental. A partir de dicha experimentación con adornos, modulaciones, tonalidades y variaciones entre homofonía, polifonía y líneas declamatorias, se percibe en las composiciones un desarrollo en tres estadios: una *polifonía descriptiva* de un sentimentalismo pacífico, una *plenitud contrapuntística* que maniobra hasta con cinco voces y un *cromatismo*¹² que se aproxima hacia un realismo emotivo.

De este periodo, notamos en Guillén la modulación en el tono, la acumulación de significado en torno a un solo vocablo, la intensificación semántica de cada palabra del poema en general, la libertad estrófica. Y para ilustrar cómo los madrigales guillenianos destacan por el nivel de síntesis poético-musical que logran y por su fuerza expresiva, primero haremos algunas anotaciones sobre la forma y después elaboraremos cómo cada madrigal, en su brevedad, destaca los tres aspectos que hemos estado discutiendo: polifonía, contrapunto y cromatismo.

Con respecto a la métrica, queda señalado que ésta es mucho más libre que sólo combinación entre heptasílabos y endecasílabos aunque a grandes rasgos se mantiene la tendencia de alternar versos de arte menor y de arte mayor. Dos particularidades notorias son la repetición del esquema de dos versos menores y uno mayor en medio (*Sencilla y vertical* [5 sílabas] / *como una caña en el cañaveral* [9 sílabas] / *Oh retadora del furor* [7 sílabas]; *De tus manos gotean* [7 sílabas] / *las uñas, en un manojo de diez uvas moradas*. [15 sílabas] / *Piel*, [1 sílaba]; *carne de tronco quemado* [8 sílabas] / *que cuando naufraga en el espejo ahúma* [12 sílabas] / *las algas tímidas del fondo* [9 sílabas]), y la métrica tipo marco del tercer madrigal (primero y último versos endecasílabos; el resto, menores). Tanto una forma como la otra contribuyen a la cohesión del texto; son similares y diferentes a la vez.

¹² Ver glosario.

Veamos que (a) y (b) siguen el patrón de terceto y *ritornello*. En (a), el *ritornello* o coda queda consignado en los últimos versos, los más largos del poema (*tu andar fabrica para el espasmo gritador / espuma equina entre tus muslos de metal*), en tanto (b) presenta una alteración, porque el *ritornello* de dos versos abre el poema (*De tus manos gotean / las uñas, en un manojito de diez uvas moradas.*) y el terceto lo concluye —la división en ambos casos marcada por la *chiave*—.

Por su lado, (c) juega aún más con duplas y tercias combinando la percepción visual con la semántica. Esto es que, si (a) es una sola estrofa dividida visualmente en dos por el verso que se limita a una sola palabra (**genital:**) y (b) son dos estrofas cuyo puente y parteaguas es el verso integrado por **Piel**, en (c) hay dos estrofas que visualmente parecen tres por la posición del tercer verso (**Ésa**) e incluso por la unidad sintáctico-semántica que forman. Aunque otra lectura posible es que **Ésa** sea un espejo, es decir, que esté desdoblada en la descripción de la segunda estrofa, la cual curiosamente enmarca el busto de la mujer —el eje superior de su cuerpo—, cuando se entiende por los primeros versos que la *fuerte gracia negra* estaría concentrada en el eje inferior —vientre y muslos—. Si fuera así —que **Ésa** estableciera un nexo más productivo, revelador, con la segunda estrofa sugiriendo, explicando o extendiendo los significados condensados en dicho pronombre demostrativo—, la *fuerte gracia negra*, al perder su nexo enfático, encontraría relación directa con la afirmación primera, que podría leerse casi como proverbio.¹³

En sí, el par numérico 3-2 continúa siendo tan fructífero como en los géneros musicales anteriores: además de estar presente en la estructura estrófica, también interviene estableciendo unidades sintáctico-semánticas. En (a), hay tres unidades temáticas de dos versos, *caña-clamor-montura* (vv.1-2, 3-4, 5-6); en (b), también, *manos-*

¹³ Esta opción no niega el que **Ésa** cumpla su función como sujeto de una oración con verbo copulativo 'ser' y con *la fuerte gracia negra de tu cuerpo desnudo* como predicado. No son lecturas excluyentes, aunque sí revelen significados opuestos; al final, quizá sería conveniente interpretar que tanto rostro como vientre —el cuerpo desnudo— constituyen el total de la gracia.

piel-fondo marino (vv.1-2, 3-4, 5-6). Ello aporta tanto rítmica como melódicamente, es decir, construye una serie de repeticiones y paralelismos —en (a), *sencilla-vertical, caña-cañaverall; retadora-genital; andar-fabrica, espasmo-espuma-equina, muslos-metal*; y en (b), *manos-manojo-moradas, uñas-uvas, piel* se define por *carne de tronco quemado, naufraga-ahúma-fondo*— y también líneas de sentido, narrativas, melódicas. El ritmo halla refuerzo en vocales temáticas, especialmente sonoras —dispersas, pero presentes en multitud de palabras y posiciones, por lo que se vuelven principales—: en (a), *a* y *e* (*sencilla, vertical, caña, cañaverall, retadora, genital, andar, fabrica, espasmo, gritador, espuma, equina, metal*); en (b), *u* y *a* (*uñas, uvas, cuando, naufraga, ahúma*); y en (c), *e, a* al comienzo del verso (*vientre-sabe, tanto, fuerte-gracia, cuerpo-desnudo, selva, collares, brazaletes, ese-caimán, nadando-en-el-Zambeze*) y *u, o* hacia el final (*muslos, desnudo, tuyo, curvo, oscuro, rojos y ojos*).

Sobre la rima, no hay una constante. La rima aguda y consonante de (a), *vertical-cañaverall-metal* y *furor-gritador*; la grave ni asonante ni consonante de (b), *gotean-moradas-quemado-ahúma-fondo*; y la grave asonante de (c), *cabeza-negra, muslos-desnudo-tuyo-curvo-oscuro* y *rojos-ojos*, apuntan hacia una característica central en este género: no hay un molde poético fijo, pero sí existen rasgos compartidos porque el madrigal predica la realización/posibilidad de la libertad creadora aun dentro de ciertos cánones o parámetros.

Todavía puede constatarse esta postura al concordar en que la temática petrarquista (descripción y elogio de la belleza femenina) está presente en los tres poemas, pero cada uno es tan diferente como la *chiave* en torno a la cual se construye todo el poema, esa palabra que ocupa el espacio de todo un verso y que expone cabalmente lo que es el *valor poético de la palabra* —una concentración de sonoridad, performatividad y significados potenciales—.

...

Ahora bien, en los madrigales escritos por Guillén, la polifonía¹⁴ parece ceder su lugar a la descripción dado que el tema desarrollado es, precisamente, la descripción de la belleza femenina negra. Sin embargo, una especie de polifonía se asoma si consideramos los otros dos elementos del contrapunto y el cromatismo. Hay una fluctuación muy leve en el tono de la voz poética —de lo contemplativo a lo declamado; de la percepción interior a la exclamación audible—, la cual es reforzada por la división en dos estrofas independientes y, a su vez, fuertemente unidas por la palabra solitaria —la *chiave*— que encierra toda la carga sonora y semántica del poema; tanto la división como la ligera variación de tono establecen un contrapunto visual, semántico y entonativo —aunque no dialógico, en el sentido estricto de interacción entre dos entidades diferentes—. El cromatismo está implícito en la métrica libre de los poemas y en la *ruptura* que significa igualar lexema y verso. Cuando el madrigal era el parámetro de la música secular italiana en el siglo XVI, la experimentación con el cromatismo iba de la mano con la inquietud por alcanzar mayor expresividad —una representación sonora (musical) que fuera cercana y fiel a la emoción contenida en el texto—; de esta manera, el acto de Guillén de colocar en sus madrigales un solo lexema en el lugar de un verso completo podría leerse como una búsqueda por dotar de mayor expresividad a dicho lexema en específico y de la misma forma —o por extensión— a cada uno en el poema, pues la *chiave* o palabra-verso concentra las tensiones del poema, es el centro donde se apoyan las relaciones de todo tipo entre las demás palabras y, por tanto, es el nódulo principal de cohesión. Un vocablo en singular adquiriría así una nueva

¹⁴ “La voluntad artística de la polifonía es la de combinar muchas voluntades en un acontecimiento, ya que las *relaciones contradictorias* se dan en el seno de la sociedad, donde *coexisten, interactúan y pueden ser observadas*, no en su devenir histórico, pero sí en un corte sincrónico que revele su *simultaneidad*. [La polifonía] no ofrece sólo la oposición (estructurada por medio del contrapunto) en el diálogo, sino en todos los niveles [de una obra] y en todos los elementos de su construcción” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, bajo la entrada ‘polifonía’, pp.401-403. El énfasis es mío).

potencialidad, una resonancia privilegiada y el carácter de *necesario*: ocupa el lugar preciso y no puede ser reemplazado.

Las palabras en solitario cumplen además una función performativa particular, pues obligan al lector, sea en silencio o en voz alta, a detenerse y leerlas de manera diferente: tomando aire antes y después de pronunciarlas (“leaving enough ‘air’ for vocal performance”)¹⁵, poniendo el acento en la sílaba correcta, templando la voz para una mayor expresividad. Estos mismos lineamientos se respetaban al componer madrigales; en ellos predomina el interés por que la música compagine con el texto, por que sea evidente que es una cualidad inherente a él. Y a partir de esto, encontramos que tanto el escribir madrigales como la forma de escribirlos evidencia la postura estética de Guillén por que la música subyacente en la poesía —porque se dice que toda forma poética tiene una musicalidad propia— se haga evidente y signifique más que una vaga noción inefable, intratable. El autor busca que la música fortalezca lo expresado, que sea conscientemente aplicada y que aporte a la noción de entidades distintas —géneros definidos en lo posible—, con significados culturales propios (históricos, sociales, económicos, sensitivos, temáticos y formales), capaces de crear vínculos (vasos comunicantes) y entrar en *mezcla*, no exentas de ser entendidas y disfrutadas por miembros de otra cultura por muy distinta —u opuesta— que sea. Guillén siempre potencia el lado estructural de su poesía con música para reforzar la tesis, el mensaje, a comunicar.

...

Extrapolando las características de polifonía, contrapunto y cromatismo como valores, quisiera exponer una aproximación teórica a la obra de Guillén como totalidad siguiendo el mismo esquema de progresión¹⁶ que presenta la historia del madrigal.

¹⁵ Walter H. Rubsamen, “From Frottola to Madrigal”, p.69.

¹⁶ Al hablar de progresión, no me refiero a superación de rasgos o técnicas sino a un tipo de perfeccionamiento en el que el estadio siguiente incluye al anterior y lo amplía.

Motivos de son (1930), la primera publicación que le confirió notoriedad en la escena literaria a Guillén, usualmente es presentada como una colección de retratos lingüísticos de habla propia de negros, esto es, varios personajes con una modalidad de voz que los identifica o un intento de *polifonía descriptiva*, porque la voz poética no muda tanto como para difuminarse detrás de voces diferentes, pero las presenta o evoca. Más adelante, en sus poemarios, hay muestras de estructuras duales o de *contrapunto* especialmente manifiestas en los sones y productivas para la construcción de su idea de cubanidad y de *mezcla*. Y el *cromatismo*, entendido como transgresión o alteración de los tonos de la escala usual o básica en la composición (de *do* a *si*), es análogo a los conceptos de variación, experimentación, ruptura, valor poético de la palabra y tonalidad de la posición estético-ideológica que Guillén sostiene a lo largo de su obra al combinar música y poesía, por ejemplo, y anunciarlo por medio de gestos muy claros como los títulos de los poemas o con menciones al interior de los mismos. Es el cromatismo el valor detrás del verso libre —una métrica de medida irregular— y de los recursos no convencionales para crear ritmo en la poesía. Es la contracorriente de no atenerse a la misma escala —o molde poético— de siempre, sino emplear todos los niveles del discurso en pro de la expresividad y el tema; es el arrojo de sugerir que en una composición tan breve pueden abordarse tonos distintos —clamor, susurro, declaración o sentencia, enumeración descriptiva— y proponer que una sola palabra llene el verso y además baste para sostener toda la estructura poética por su cariz plástico, vinculante y multisensorial, reforzado a su vez por el poema mismo.

...

Hasta aquí hemos dejado de lado la característica más obvia y apabullante de los madrigales: su brevedad. Parece no haber otra forma de referirse a los madrigales que citándolos por completo; fraccionarlos carece de sentido aun si se pretende analizarlos con detalle. A partir de la gran fuerza e importancia de las palabras-verso, podemos afirmar que “...in the madrigal it is not a question of interpreting the text, but rather of

interpreting individual words and phrases. [...] It is a matter of degree, of importance; word painting became very important for the madrigalists [...] almost a new structural procedure”.¹⁷ La brevedad del poema incrementa su elocuencia, intensidad y expresividad al condensar o sintetizar múltiples significados. Y la acción de sintetizar, que desarrollaré más ampliamente en el último capítulo, es medular en la visión poética de Guillén.

...

La elección de escribir madrigales es la piedra angular donde se apoya muy sutil, pero de manera definitiva, todo el cúmulo de ideas estéticas e ideológicas que Guillén explora y desarrolla en torno a la conjunción de música y poesía. Tres son las convergencias que hacen altamente significativos los madrigales dentro de la obra guilleniana y que convierten los vasos comunicantes entre música y poesía en claves interpretativas fundamentales: la equivalencia casi perfecta entre la composición musical y el texto poético que le sirve de base; la forma de interpretación porque se trata de una pieza vocal polifónica; y la secularidad de este tipo de música que —teniendo como contraparte la música sacra— también consiguió alta calidad literaria e incidió en la sociedad de su época a modo de ser un producto social, pero también un agente transformador.

Por primera vez se presenta en la historia de la música una polifonía refinada del género profano apta para satisfacer lo mismo el gusto palaciego de los artistas y literatos que para divertir al pueblo más humilde... el madrigal es la forma más representativa del arte social del Renacimiento.¹⁸

¹⁷ “Les Goûts Réunis, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted” en *Chanson & Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, p.124. Estas líneas son parte de la mesa de discusión en torno a la conferencia previa de Daniel Hertz y reúnen la opinión de dos especialistas, Erich Hertzmann y Alvin Johnson.

¹⁸ *Diccionario Labor de música*, bajo la entrada ‘madrigal’, p.1455. Énfasis mío.

De este modo, con una perspectiva social en mente, la Italia renacentista establece numerosos paralelismos con la Cuba de Guillén: un nacionalismo incipiente que habría de cobrar fuerzas al adquirir una conciencia lingüística distintiva; el desarrollo de formas musicales que respondían a los intereses de círculos de aficionados talentosos —aunque tampoco del todo carentes de formación— y que terminarían por erigirse en la norma cultural aceptada por las altas esferas sociales, al grado de oficializar su instrucción en academias; un amplio panorama musical donde varios géneros conviven y se influyen unos a otros y donde los ritmos menores y danzables inciden decisivamente en la conformación del gusto de la élite.¹⁹ No hay que olvidar que también podemos hablar de entrecruzamiento e influencias en los poemas. El surgimiento del madrigal tiene mucho que ver con el humanismo renacentista: la ingenuidad y naturalidad de la aptitud musical eran admiradas; el concepto de clasicismo se ensanchó para situar en él a los nuevos poetas vernáculos; y hubo un cambio de actitudes literarias y musicales.

From the fifteenth-century attitude, in which a composer sees his text perhaps primarily from the standpoint of its formal structure, a profound change takes place by the time of the mature madrigalists, for whom the content of the text acts along with the form as stimulus.²⁰

Con un espíritu rayano en lo humanista, Guillén también escribe admirado por lo que oye en los solares y salones de baile (también los que conoce en sus viajes). Con su poesía, confronta preconceptos como la dicotomía establecida que coloca en polos

¹⁹ En el caso del madrigal, estamos hablando de la *canzone* italiana, la *chanson* francesa, la *frottola*, los cantos carnavalescos e incluso la *ballata*, además de la *villanella* y la *canzonetta*. En el caso de Guillén, tenemos los distintos tipos de son, la rumba, el danzón y los géneros importados tanto de España como de Estados Unidos. Sobre todo, hay que mencionar que el madrigal fue incorporado a la tradición lírica española gracias al extenso intercambio cultural y de bienes entre españoles e italianos. En esos siglos, los españoles tenían posesiones territoriales en los Países Bajos e Italia y a su vez los autores flamencos influyeron en las transformaciones del madrigal (Cfr. Walter H. Rubsamen, “From Frottola to Madrigal”, p.58).

²⁰ Alvin Johnson, en la discusión posterior a “Les Goûts Réunis”, p.124.

opuestos la música popular y la culta. Y su planteamiento poético deriva en un cambio de actitud, profundiza en reflexiones que también estaban conformando su entorno histórico (experimentar y redescubrir el valor poético: sonoro-pictórico-revolucionario-mágico de la palabra; abrirse al entrecruzamiento literario y a la *mezcla* de artes y tradiciones).

...

Finalmente, refiriéndonos al madrigal, nos encontramos con dos cuestiones medulares en la imbricación música y poesía de los poemas guillenianos: primero, ¿qué tan evidente es la musicalidad de su poesía?; y, segundo, en caso de existir una correspondencia casi equivalente, ¿cómo se suplen poéticamente los instrumentos? Tras la revisión anterior, sospecho que podríamos contestar con relativa facilidad. Su musicalidad no es sólo auditiva, también es estructurante, lingüística —porque conduce hacia una reflexión de la poesía y el lenguaje—, cultural e ideológica. Y precisamente por esa hondura o complejidad multinivel, hay aspectos de la musicalidad en Guillén que pueden pasar desapercibidos, que no apelan a una sensibilidad inmediata, sino a un conocimiento diverso del género²¹, y otros que se sirven de lo sensorial para transmitir una idea central compleja.

Por otro lado, en realidad no hay necesidad de reemplazar ningún instrumento si acogemos el precepto renacentista que considera la voz como el instrumento más perfecto, refinado y diverso. De hecho, todos los géneros contemplados en esta tesis tienen una realización vocal y no meramente instrumental, lo cual nos remite a la

²¹ Una pista más sobre los medios para acceder desde el Caribe a conocimientos musicales —estructurales, históricos, sociales— de géneros tan distantes como la balada y el madrigal la encontramos en *Diario que a diario* (1972), una publicación multifacética de Guillén, donde “la relación de libros desplegada [en una de las partes] es un amasijo de obras de épocas diversas, de temáticas antípodas, de textos incompletos, tal y como, en librerías enigmáticas y sugerentes, la intelectualidad cubana podía apenas alcanzar, en ciertas épocas, jirones desgarrados del pensamiento y el arte europeos”, entre ellas, el *Dictionnaire de la Musique* (2 tomos), *Histoire de la France* (1 tomo) y los *Études* de Chopin (Cfr. Luis Álvarez Álvarez, “Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén”, *Islas*, 2002, oct-dic, vol. 44, núm. 134, p.72). Ante esto, no sería descabellado imaginar a un Guillén consciente de las formas y los alcances de los géneros de música europea que decide poetizar.

extraordinaria variedad —modulación, adaptación— contenida en la voz humana. Pero, conocer también los instrumentos preferidos por cada género definitivamente ha contribuido a la interpretación, al entendimiento global de los matices y cambios en la voz poética, y de los mecanismos que funcionan tanto en el género musical como en el poema.

...

Sigamos la pista de la musicalidad evidente y la no evidente con los géneros lejanos en el eje geográfico y que también establecen una lejanía en cuanto a cultura y tradición: las canciones chinas y, más adelante, el rock. Con ellos, notaremos el “alejamiento” de la aplicación de la música en la escritura de Guillén, esto es, un ajuste leve, pero significativo de matices que se desplaza a lo temático e ideológico vinculado a cada género, dándole mayor peso que a las formas ya sea consagradas o intuitas.

IV. Música e ideología

Canciones chinas

En el volumen de *Antología mayor*, como parte del poemario *La paloma de vuelo popular* (1958), hay cinco poemas reunidos bajo el nombre *Canciones chinas*, cada uno con título propio: “Canción china a dos voces”, “La canción de Wang Tse-Yu”, “La canción del regreso”, “El jarrón” y “Primero de octubre (Pekín, 59)” —este último tiene como epígrafe la aclaración *Coplas a la manera popular china*—. Hablando de musicalidad evidente y no evidente, nos encontramos con una serie de poemas que alude a una forma musical —la canción popular— pero, en lugar de estar elaborada según los patrones de ésta, que de hecho está mayormente definida por su temática, nos traen de regreso al tópico común de la relación estrecha entre música y poesía.

En China, el maridaje entre poesía y música ha sido más duradero, permaneciendo más tiempo unidas como dos instrumentos de una misma expresión; en el juglar —o su equivalente—, en el teatro, en el himno, en la marcha guerrera, hasta llegar a las canciones de la Revolución Cultural.¹

Características que refuerzan esta imbricación son la pervivencia del canto —tanto el poético como el musical— en la lírica china, incluso en la épica, que no marca una división tajante, desde tiempos primitivos; el atributo de continuidad ininterrumpida en la tradición literaria, esto es, que a pesar de su larga historia existe poca variación formal; y la peculiaridad de volver al canto para democratizar aún más el arte poético a raíz de la revolución comunista.

En China, se ha escrito —se ha pintado— directamente del poeta al papel, poesía *callada*, poesía para ser leída sin haber sido antes cantada. [...] Pero siempre se ha vuelto al canto, y de esta persistente fidelidad conyugal entre

¹ Marcela de Juan, *Poesía china: del siglo XIII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural*, Madrid: Alianza, 1973, p.11.

música y poesía (a veces sólo entre música y palabra) a través de los siglos y de las más radicales transformaciones históricas son prueba bien reciente las canciones, los himnos, las marchas, o como se les quiera llamar, de la “Revolución Cultural”. [...] Sin embargo, la “nueva” poesía en el fondo y en la temática] no es tan nueva ni tan diferente. La revolución, si profunda y trascendental en cuanto a la simplificación de la palabra y de la escritura que *desaristocratiza* la poesía haciéndola accesible a gran número de gente no especializada (como lo preconizara Hu Shih en 1919), en el fondo cambia mucho menos de lo que se pudiera suponer.²

Esto quiere decir que —por atípico que parezca— no partiremos de una caracterización musical para el análisis de la música en estos poemas, sino más bien de un tipo de poesía milenaria en la historia de la nación china: el *shi*³, y de ciertas consideraciones sobre la tradición poética en general. Porque cada poema, con su propia y distintiva forma, nos revela una cualidad de la estética tradicional china, la cual siempre ha tenido en mente el carácter ideológico (filosófico) y social de lo escrito.

...

Primero, hay que destacar la sencillez y la simplicidad formal —muchas veces aparente— de los poemas. Esta característica corresponde con una ideología elemental sobre la armonía y la belleza. En la teoría de Laozi del *Dayinxisheng*, se exponen los siguientes preceptos: “la sencillez es belleza”, “cortar y pulir hacen volver a la sencillez”, “el Cielo y la Tierra muestran su belleza sin palabras”.⁴ De tal modo que el cultivo de la sencillez tiende a buscar el tono perfecto, el sonido más simple, el que

² Marcela de Juan, *Poesía china*, pp.11-12 y 21-22. Sobre la continuidad, véase también Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song. Chinese Poetry and Poetics*, “Introduction: The Chinese Poetic Tradition”, Hong Kong: Chinese University, [c1985], pp.1-3.

³ Este vocablo en sus orígenes, antes de la diversificación de géneros, se refería a la poesía —o al poema— en general. De ahí que el título del conocido *Che King* o *Shi Chin*, uno de los cinco libros canónicos que Confucio ordenara recopilar en el siglo V a.C. como modelo y registro de la poesía más virtuosa, recta y cultivada, más bien sea *libro de poemas* en lugar de *libro de odas* (Cfr. Marcela de Juan, *Poesía china*, pp.11 y 13, y Burton Watson, *The Columbia Book of Chinese Poetry. From Early Times to the Thirteenth Century*, “Introduction”, Nueva York: Columbia University Press, 1984, pp.1-14 ; y “The Book of Odes”, pp.15-17).

⁴ Jin Jie, *La música china*, “La armonía entre los seres humanos y la naturaleza”, Beijing: China Intercontinental Press, 2011, p.49.

llegue a disolverse y comunicar inclusive en el silencio. La poesía, por lo tanto, tendría que estar compuesta por palabras simples, esenciales, para que al asomarse o reflexionar en ellas, ya sea por separado o en conjunto, el lector pudiera encontrar un significado ulterior y, en última instancia, la Nada o el Absoluto, que es la noción trascendental de la filosofía taoísta.

Para ilustrarlo, he aquí una cita sobre una antigua teoría de los sonidos —uno extremadamente sonoro y otro silencioso— que bien podría sostener una correspondencia con los dos tonos en poesía china —las sílabas largas rectotono y las sílabas breves, pero moduladas— y con la dicotomía básica del acento en lengua española —sílabas tónicas y no tónicas—, además de insinuar una clave más sobre por qué la música en las canciones chinas de Guillén permanece oculta, más que en otros poemas.

El así llamado “sonido fuerte” [*dayinxisheng*, un sonido tan fuerte que no se pudiera oír y que equivaldría a los conceptos de “naturaleza” e “inacción” del *Tao* o *Dao*] se refería al sonido en un estado natural y podía ser interpretado como “el sonido del cielo”. También, “llamamos al sonido que escuchamos, sin oír, *xi*”. *Dayinxisheng* en realidad incluía dos interpretaciones: i) La música más fuerte y más bonita es aquella en línea con el *Dao* —el sonido del cielo, que es natural y no hecho por el hombre; ii) La naturaleza de la música está más allá del conocimiento sensorial y es silenciosa.⁵

En las *Canciones chinas*, la música está estructurada sobre las bases de la poesía y articulada de un modo muy sencillo. Incluso podría limitarse a esos rasgos musicales que todo poema, sea cual sea la corriente literaria o tendencia estética que siga, tiene por el simple hecho de estar construido en verso —con metro, rima o figuras rítmica—. Sólo que, en este caso, la tradición china ilumina la exploración del poeta de esa otra dimensión de la música que se intuye también en otros géneros: una *silenciosa*, entendida como alusiva, temática e ideológica (filosófica y estética), estructurante al

⁵ Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.49.

grado de concentrar en ella su novedad, su posible clasicismo y su capacidad de volver extraordinario el lugar común sin que éste pierda la potencia de la familiaridad.

Estas reflexiones acerca de la naturaleza del sonido y de la armonía cósmica, natural, que conforme al taoísmo cualquier acto del ser humano debe buscar, nos lleva a subrayar otro elemento constante en la poesía china: las impresiones causadas por la naturaleza y el paisaje, principalmente las relacionadas con la luz, el color, la brisa, la lluvia, la luna y el sol. La naturaleza y sus componentes no son necesariamente un tema; pueden transmitir, contener los estados anímicos de la voz poética o ser indicadores alusivos —elípticos— del tema principal. “Como los humanos están en armonía con la naturaleza, se han convertido en una parte de ella más que en un espectador o admirador”.⁶ Por lo que, al hablar del cromatismo en “La canción de Wang Tse-Yu”, junto con el simbolismo de las *lunas amargas*, del *pedruzco negro* y el *pequeño perro*, y de las pocas, pero significativas, referencias naturales —*loto, arroz, bambú, adormidera*— dispersas por los poemas hay que tener en cuenta esta modulación.

Dentro de lo temático, nos atañe rescatar el canto nostálgico —el de la añoranza, el que se lamenta por la fugacidad del tiempo—. Varios autores concuerdan en señalar que en la tradición china hay un sentimiento extendido, que cubre cualquier mínimo detalle, y puede ser identificado como “añoranza de todo, nostalgias múltiples”:

Porque la añoranza que llora y canta la poesía china no es simplemente espacial, nostalgia del rincón nativo, *morrinha da minha terra*, muy viva siempre en ella, sino añoranza de todo, nostalgias múltiples, que un comentarista enumera así: “Añoranza del emperador por su favorita muerta, *añoranza del desterrado que piensa en su país natal*, añoranza de la esposa cuyo marido se fue a la guerra, añoranza anticipada de los amigos que van a separarse al alba, añoranza de los amantes separados por la suerte, añoranza, añoranza de todo...”⁷

⁶ Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.42.

⁷ Marcela de Juan, *Poesía china*, p.16. Énfasis mío.

Por ejemplo, las *dos voces* del primer poema interactúan en un diálogo compuesto por pares de versos octosílabos, donde se evoca un pasado nostálgico al que se anhela regresar⁸, y una sección que irrumpe con una pregunta, elaborada a partir de la última frase dicha y contestada en cada ocasión con *es inútil* más un sujeto verbal (*Algo es inútil*), en espejo con el primer verso de la estrofa en cuestión y una consigna, también en octosílabo, que remite a algún intertexto del pensamiento oriental en las estrofas centrales (tradicional en la segunda y comunista en la tercera)⁹ o a la constatación de los tiempos modernos y cómo la tecnología revoluciona las antiguas costumbres (el *dragón en avión* de la primera estrofa y el *loto en un tractor* en la última).

¡Oh volver nuevamente, **volver**
dueño hurraño, a mis **siembras de arroz!**

—¿A tus **siembras de arroz?**

Es inútil volver;

sembró en ellas el pueblo su voz.

(Canción china a dos voces, vv.6-10)

⁸ En relación con este poema, están las canciones de montaña, donde “la *melodía* es suave, melancólica y ondulante, y el ritmo, prolongado, triste y conmovedor, lleno de nostalgia”. Con las dos siguientes canciones, se cumplen otras características, aunque también de canciones de montaña: “los cantantes describen espontáneamente lo que ven, expresando libremente sus sentimientos. Los ritmos de estas canciones son libres; las melodías, sonoras, fuertes y claras, y las letras están con frecuencia asociadas con el paisaje natural” (Cfr. Jin Jie, *La música china*, “Canciones folclóricas chinas”, pp.84-85. Énfasis mío).

⁹ *Despertar a la vida es mejor* (v.10) tiene un eco budista —esta vida está formada de la materia de los sueños, apariencias, *maya*— y también puede tener relación con el brevísimo relato de *El sueño de Zhang Zhou*, donde se plantea la paradoja de si Zhang Zhou sueña a la mariposa o si la mariposa lo sueña a él (Cfr. *Archivo de cuentos chinos*, México: Porrúa, 2014). En ambos casos, los límites entre realidad y sueño son cuestionados y difuminados. *Sembró en ellas el pueblo su voz* (v.15) consigna tres valores fundamentales —agricultura/trabajo, pueblo, voz— en el ideario comunista, el cual cobró fuerza en China a lo largo de la primera mitad del siglo XX hasta ser instituido como modelo político oficial por Mao Tse Tung en 1949.

Si la voz primera no fuera interrumpida —nótese los puntos suspensivos en el segundo verso de las estrofas 1, 2 y 4—, tendríamos un poema tradicional largo, de ocho versos —métrica regular—, con rima asonante aguda en los versos pares (*dragón-dolor-arroz-esplendor*) y una constante en los versos impares de cuatro palabras y de cinco a siete en los versos pares (con tres o cuatro palabras plenas —sustantivos, verbos, adverbios o adjetivos—). Esto nos habla de que el valor de la *tradición* es cantado por la voz primera y el de *innovación* es introducido, de modo violento y súbito, por la segunda.

Este tipo de melancolía oculta, potencial y subyacente nos apunta en la dirección de uno de los dos atributos más llamativos y crípticos en la tradición china retomado por Guillén en su manejo —implementación, manufactura— de la música: el pudor expresivo, la *alusión*. Constantemente, los poetas chinos presentan “formas tan *detournées*, tan discretas y elípticas, que muchas veces hay que adivinarles la intención”¹⁰, el “significado más allá de las palabras”¹¹. Ello tiene que ver con las dificultades connaturales a todo acto de expresión, que busca solución en la construcción de metáforas, en la creación y suma de disciplinas, herramientas y medios —en Guillén, en *mezcla*—¹², pero también con el tipo de contenidos —ya sean dolorosos, censurados o tabú— y, más aún, con una noción conceptual reveladora

¹⁰ Marcela de Juan, *Poesía china*, p.18. “El pudor característico de las manifestaciones exteriores, que se observa lo mismo en sus fórmulas poéticas que en sus fórmulas de cortesía, tan proverbiales y celebradas, elude casi siempre la expresión directa, contorneándola con la alusión simbólica, elíptica, convencional en muchos casos” (*Ibid*, p.19).

¹¹ Referencias sobre este término pueden ser encontradas en Eugene Eoyang, “Oral Values in Chinese Literary Criticism” en *China: 30th International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa*, vol. 1 Proceedings, Graciela de la Lama (ed.), México: El Colegio de México, 1982, p.39 y Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, p.9.

¹² “El *Shi Xu* (*Prólogo de poesía*) dice: ‘La gente usaba las palabras para expresar sus sentimientos, que sin embargo estaban más allá de las palabras. Entonces suspiraban, lo cual aún era insuficiente, y añadieron el canto e incluso danzas, moviendo brazos y piernas’. La descripción muestra vivamente el origen de las danzas, así como la relación entre poemas, canciones, danzas y música” (Jin Jie, *La música china*, “La evolución de la música china”, p.8).

acerca del sabor —el sentido que conduciría a la apreciación de los significados profundos en la poesía, una poesía “sin palabras, invisible e inaudible”¹³. Conforme avance el análisis de los poemas, aquel valor tan comentado en la crítica de la *alusión velada* o del *decir sin decir* se irá haciendo más evidente.

Veamos. Una lectura lineal de “Canción china a dos voces”, basada en la mecánica del diálogo o, mejor dicho, en las intervenciones de la segunda voz, termina con una sensación de desaliento, tristeza, frustración y nostalgia por el pasado, que se antoja perdido e irrecuperable. Esta interpretación está apoyada por las particularidades de los sujetos verbales en la construcción *Algo es inútil*. Son verbos de acción truncada o que al menos integran un cuadro bastante pasivo: un eterno retorno en *partir* y *volver*, la tranquilidad que da el *fumar* —una distracción relajante— y el *bogar* —entendido como ‘flotar lentamente en la corriente’ o ‘remar’, pero de modo recreativo—. Ciertamente, el tipo mismo de construcción es un tanto inusual si tenemos en cuenta que existe un sujeto verbal de acción mínima ligado por un verbo copulativo a un adjetivo apreciativo.

Sin embargo, está la lectura basada en la rima que sugiere que hay un espacio entre tradición e innovación donde se está negociando constantemente. De este modo, al juntar los ejes de rima (segundo y tercero/quinto verso) tenemos los siguientes pares: *dragón-avión*, *dolor-mejor*, *arroz-voz*, *esplendor-tractor*, donde hay similitudes, nuevas posibilidades, remedios y una consolidación de los valores esenciales (p.ej. la tierra y el pueblo). Y esto también se ve reflejado en el cambio morfológico —categoría de palabra— o sintáctico —función y posición— de algunos lexemas como *dragón*, de

¹³ Se busca un tipo de conocimiento definido como: “[a knowledge] to which eye and ear do not provide access, is also knowledge attained without discursive reasoning, and without the written or spoken word. It would naturally be liberated from any dependence on a text to be read or sound to be heard: in its ideal state, poetry then becomes wordless, invisible and inaudible” (Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.26). Aunque, para matizar esta afirmación, es necesario acotar que no todos los tipos de poesía en la tradición china buscan este tipo de revelación o verdad trascendente. Existe la poesía de ocasión, vinculada a la conmemoración de un acontecimiento específico.

complemento a sujeto; *loto*, de complemento a objeto/sujeto o, más bien, de elemento de fondo a símbolo; y *siembras-sembró*, que pasó de sustantivo a verbo, también de un componente del paisaje a una acción transformadora. La rima, tan sonora y evidente, articula un nivel de significado *silencioso*, ligeramente aludido, que se contrapone a la primera lectura o a la apreciación general del poema.

Otro punto importante en cuanto a temática es que la lírica china suele abordar un espectro amplísimo de emociones y situaciones, por lo que se puede afirmar que rebasa sus propios límites formales —de género— o, al menos, no está estrechamente restringida por ellos; puede tratar anécdotas, discusiones filosóficas, cuadros de costumbres, aforismos, crónicas, protesta y crítica social.¹⁴ Y, por lo tanto, esta serie de poemas evalúa ganancias y pérdidas político-sociales, con la intención de coordinar los órdenes social y ético incluso fuera de China. También, encontramos que el motivo del diálogo —sea en poesía o narrativa— es de una larga tradición en la literatura china; se encuentra en las conversaciones sobre poesía (*poetry talks*¹⁵) o en esos pequeños relatos en que se consigna el nombre de los personajes —al menos uno— y se cuenta el inesperado intercambio de palabras a raíz de un encuentro casual o de un suceso en primera instancia intrascendente. De modo que la conversación con Wang Tse-Yu —de tono lírico, en el segundo poema— no tiene que ser larga ni detallada para inducir a la reflexión y/o comunicar una lección de vida.

...

Tras los apuntes teórico-temáticos, pasemos ahora a los aspectos formales. Previo al *shi*, encontramos el *sse*, un poema para ser cantado, compuesto en dos modalidades: una análoga al madrigal, puesto que al escribir se tenía en cuenta la creación paralela de la música, y otra en que las palabras del poema se ajustaban a melodías comunes,

¹⁴ Cfr. Marcela de Juan, *Poesía china*, p.15 y Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, pp.7-8.

¹⁵ “*Poetry talks* usually consist of random notes, collections of anecdotes, quotations of favorite poems, quatrains and couplets, and comments on the comparative merits and shortcomings of poets past and present” (Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, p.16).

conocidas. En este tipo de poemas, se combinaban cuatro rimas distintas. De este género, rescato para el caso de Guillén la variedad en la rima y el enlace —o sustrato— musical/cancioneril preservado.

El *shi* era originalmente una forma de canción esencialmente lírica. Su forma se codificó en tiempos del emperador Han Wu Ti (dinastía Han, 206 a.C.-220 d.C.) y alcanzó su auge en las dinastías Tang (618-907 d.C.) y Song (960-1279 d. C.). Está escrito en octavas o cuartetos —el cuarteto puede ser rastreado hasta el período legendario del emperador Sun (siglo XXI a.C.)—; todos sus versos deben tener la misma longitud, ya sean cinco o siete pies, seis en raras ocasiones —traducidos en sílabas para nuestra lengua— u otra opción es que el verso sea una línea con cuatro caracteres —en nuestro sistema, propongo como símil las palabras llenas—; con cesura y con corte, pausa, al final de cada línea para crear el efecto de imágenes o recurrencias breves y compactas. Utiliza sólo dos tonos: nivelado o recto y modificado —a pesar de que la lengua china contempla cuatro—; la rima se establece entre los versos pares, incluido el primero a veces, y debe ser en tono llano.¹⁶ En resumen,

A regulated poem consists of eight end-stopped lines, or four couplets: (1) the opening couplet or “head”, (2) the second couplet or “chin”, (3) the third couplet or “neck”, and (4) the concluding couplet or “tail”. The chin and neck couplets must be strictly parallel. The 2nd, 4th, 6th and 8th lines must use the same rhyme. The first line may or may not adopt the same rhyme. A *quatrain* consists of four end-stopped lines of equal length (either five or seven syllables) and the rhyme scheme is either *aaba* or *abcb*. Poems

¹⁶ Cfr. Guy Brossollet, *Poésies complètes de Mao Tse Tung*, citado por Marcela de Juan, *Poesía china*, pp.26-28 y Burton Watson, *The Columbia Book of Chinese Poetry*, “Introduction”, pp.9-12. Como géneros de contraste, están el *fu* o prosa rimada —caracterizado por tener versos de distintas medidas y cuatro o seis caracteres por línea en bloques de longitud uniforme dentro de un patrón de alternancia, aliteración y asonancias— y el *tz'u* o metro lírico —letras de canciones escritas para corresponder con las melodías y los temas tradicionales de la canción popular (la montaña, el trabajo, el hogar, la añoranza)—. Ambos coexistieron en tiempos del *shi*. Y en los poemas analizados, se pueden notar algunas reminiscencias o semejanzas; por ejemplo, el *fu* comparte rasgos generales con “El jarrón”.

of unspecified length are called *old poems* and are modelled after the folk songs of the Han Dynasty.¹⁷

Algunos elementos más son la significación autónoma de los sonidos —la importancia de cada palabra, como si remedara un ideograma—¹⁸; las formas estróficas *sui generis* —por ejemplo, la quinteta partida de “Canción china a dos voces”, la primera estrofa de “La canción de Wang Tse-Yu”, la estrofa bimembre en “El jarrón”—; las oposiciones y paralelismos rigurosos entre determinados versos de la estrofa, de los que forman parte los esquemas de rima ya mencionados; los gestos grafológicos, que nos hablan de la dimensión plástica en la escritura china —el hecho de pintar un caracter— y que encuentran un correlato en la disposición en página —sangrías y espacios— dentro de la cultura impresa occidental; los *tien-ku*, que son las expresiones alegóricas y metafóricas —por extensión, la intertextualidad recomendada, casi normalizada o fijada en un escrito, esto es, que regularmente se construye un texto recordando o remitiendo a otros textos, sean orales o canónicos, míticos o filosóficos—; y las continuas elipsis, que construyen un estilo que obliga a adivinar el sentido y que resaltan uno de los atributos finales en nuestra lista sobre poesía china: la participación activa del lector en el poema, una apertura no coartada por las estrictas reglas de composición.¹⁹ Algunas

¹⁷ Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, p.8. En “Canción china a dos voces”, encontramos la correspondencia de *head*, *chin*, *neck* y *tail* con cada una de sus cuatro estrofas; el paralelismo entre *chin* y *neck* se establece por el tipo de remate, que es intertextual-ideológico. También en el último poema, “Primero de octubre (Pekín, 59)”, podemos identificar estas partes: las tres primeras estrofas con *Recuerdo* (*head*), las que concentran metáforas de luz y sonido sobre la revolución (*chin* y *neck*) y la prosopopeya final (*tail*).

¹⁸ La importancia de la palabra como signo y unidad de análisis en el poema está sustentada por las miles de anécdotas acerca del *one-word teacher* (o maestro de una palabra), en las que se enseña que “si las *palabras clave* de un poema pueden ser mejoradas, el tono general del poema puede incrementarse en un grado o dos”; en este caso, el tono estaría aliado a la calidad de la obra y al efecto memorable y placentero en los oyentes. De modo que el refinamiento léxico busca cubrir tres aspectos: generar una referencia intertextual, incrementar la sensibilidad —el placer estético— del lector u oyente, e inducir la actividad intelectual, la reflexión en torno a lo dicho (Cfr. Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, pp.10-13).

¹⁹ Marcela de Juan, *Poesía china*, p.23.

normas se conservan, otras se adaptan, pero la lectura siempre se realiza como una búsqueda de coherencia y sentido. No existe la interpretación única y cabe pensar que esto sea por la condición aglutinante, sintética, no analítica, del mismo idioma chino.

...

Terminemos con el primer poema. Éste consta de cuatro estrofas; en cada una, se sigue el patrón de rima ABbaB. A pesar de que el quinto verso rima asonantemente con el segundo y tercer verso, éste actúa como una *vuelta de tuerca*: introduce un término “nuevo” —la rima precedente, más que consonante, está basada en una repetición idéntica de palabras—; transforma un modelo de estrofa convencional de cuatro versos en uno de cinco; crea una línea paralela semántica por medio de la rima (*avión-mejor-voz-tractor*), aunque coincide con la de los versos pares del “poema tradicional”. Luego, hay unas resonancias y rimas menores al interior de los versos: *dueño-huraño* (v.12) y *fumar-olvidar-despertar* (vv.5-10). Esta última encierra una poderosa ambivalencia; podría referirse al trance o embotamiento de los sentidos como vía para trascender hacia la realidad verdadera o como un impedimento y distracción de la vida del aquí y ahora, del despertar que conduciría a la transformación social. Vuelven a cruzarse estas dos sendas contradictorias e irresueltas que ya antes habíamos apuntado: tradición e innovación. Y para reforzar esta noción, las preguntas crean su propia línea semántica: *Con el viejo dragón, olvidar tu dolor; a tus siembras de arroz, su pasado esplendor*; resumen y realzan precisamente las emociones que entran en contradicción con la modernidad o con los valores consignados en el quinto verso (el avión y el tractor, el despertar a la realidad, el sembrar o cultivar la voz del pueblo). A grandes rasgos, los valores literarios chinos que se traslucen en este primer poema son la aparente sencillez, la contundencia en la expresión y un realismo aleccionador y de sentido común (*commonsensical*), en el sentido de cortar la ensoñación para dar una consigna, transmitir un sabio consejo, y apuntar hacia una verdad más allá, trascendente y de fondo.

Sobre los paralelismos fundamentales —y supuestamente intraducibles— de la poesía china, ejemplificaré las correspondencias en la última estrofa. En negritas, las repeticiones íntegras; en cursivas, la repetición con cambio sintáctico; en tono gris, la introducción de una “nueva” palabra, al parecer independiente, pero enlazada por medio de la rima; subrayada, la repetición de un mismo sintagma en cada estrofa, una misma respuesta.

Entre <i>lotos</i> marchitos bogar	8 sílabas
y añorar su pasado esplendor...	8 sílabas
¿ Su pasado esplendor?	6 sílabas
<u>Es inútil bogar:</u>	6 sílabas
mira el <i>loto</i> : decora un tractor.	8 sílabas

(Canción china a dos voces, vv.16-20)

Vemos, entonces, que el paralelismo es uno de los atributos más explotado por Guillén. Quizá porque lo recupera como el más distintivo de la poesía china en su forma *shi*, donde está marcado en la estrofa y todos sus elementos, título y dísticos²⁰; en la rima, desinencias y sonoridades internas; en las palabras llenas y vacías, esto es, también las palabras según su categoría²¹; y en las ideas o conceptos expresados. Y se entiende, por

²⁰ En este sentido, podríamos hacer una lectura de las canciones chinas como un solo poema cuyas partes están señaladas por dísticos, que se mueven de la alusión más musical (sensorial) a la más ideológica (alegórica o alusiva): *canción china a dos voces*, la *canción* de Wang Tse-Yu, la *canción* del regreso, el jarrón, primero de octubre (Pekín, 59).

²¹ “Such parallelisms customarily appear in the form of couplets in which both lines follow exactly the same syntactical pattern; thus nouns, verbs, adjectives, etc. in the upper line are matched by identical parts of speech in the lower line, number words are matched with number words, color words with color words, etc.” (Burton Watson, *The Columbia Book of Chinese Poetry*, “Introduction”, p.10).

tanto, como aquella figura retórica que une a los “signos gráficos, tejidos, por decirlo así, en un solo trozo”.²²

...

Precisamente, el siguiente poema “La canción de Wang Tse-Yu” nos plantea un paralelismo múltiple —sintáctico, versal²³, estructural, semántico—, tres ejes de rima —uno para cada estrofa—, una métrica regular —aunque imperfecta— de octosílabos, una estructura dialógica (voces distintas) y, de nuevo, una conjunción de pensamiento tradicional con ideología comunista. Bajo el enfoque de las convenciones literarias y la escritura en China, la unidad de lexema o palabra cobra importancia en el análisis de los poemas, como si se tratara de un ideograma. Así, la repetición en este conjunto de poemas, más que de sonidos —vocales, sílabas— o estructuras sintácticas, es de palabras.

En la primera estrofa (vv.1-10), existe una unidad por rima asonante en **-ió** (*nació, revolución*) entre los vv.1, 4 y 10, y que sirve de marco temporal (antes y después de la revolución); la cohesión de la siguiente unidad se halla en la repetición de *lunas* y *antes*, ya sea en epífora o anáfora, en los vv.2, 3, 8 y 9, a modo de ahondar la distancia temporal y quizá aludir al aspecto milenarismo de la cultura china; y la tercera unidad está constituida por los vv.5-7, donde hay una anáfora verbal que resume narrativamente la vida del protagonista Wang Tse-Yu (*cayó-pasó-lloró*), dos paralelismos sintácticos: **como un pedruzco negro / como un pequeño perro** y **sin cuna y sin pañuelo**, y un patrón de rima asonante en **e_o** (*negro-perro-pañuelo*). Esta estrofa pinta el pasado con talante

²² “Dice un escritor chino: ‘El paralelismo de las expresiones debe ligar frases tan estrechamente que no se pueda suprimir ni un verso, ni una estrofa, sin que se perciba el defecto, sin que quede alterado todo el conjunto del poema’” (Cfr. Charles Leplae, *Chant sur la rivière*, citado por Marcela de Juan, *Poesía china*, p.24).

²³ Cada verso tiene un par correspondiente. No sólo estamos ante la alternativa de tomar el lexema como una unidad de valor para el análisis, sino también el verso en relación con otros versos, con la estrofa —unidad inmediata superior— y el poema —unidad superior o marco discursivo—.

enigmático, de modo que se crea un contraste muy marcado con las estrofas subsiguientes: cambio de tiempo, cambio de voces, cambio de vida.

En la segunda estrofa, sigue el paralelismo estructural con la pregunta *¿Querrás decirme, amigo, / qué estabas haciendo tú?* (vv.12-13 y 18-19). En su primera enunciación, la interrogante contiene la ampliación del estado de Wang Tse-Yu en un momento anterior —no tan lejano, sino reciente— a modo de retrato cromático —en negro, azul, rojo y café— y emocional —*alto el corazón en punta*— con el *gran país labrado* como paisaje (vv.14-17)²⁴. La segunda vez es una reiteración concisa, una repetición en espejo de los mismos vocablos que crea un encuadre visual para los versos precedentes. Además, se reitera la importancia del tiempo con un *Hoy* (v.11), que funciona como marco introductorio del diálogo y tiene como par correspondiente el penúltimo verso del poema *Hoy mi sueño es estar despierto*, por lo que se corrobora que la reflexión sobre el tiempo es un componente esencial del pensamiento oriental, de su filosofía de vida, un motivo recurrente en su literatura y la solución del conflicto en este poema.

El patrón de rima en esta estrofa es asonante en *u* en los versos impares (*Yu-tú-luz-azul-tú*) con asonancias al interior como *negros ojos llenos* y *gran / dura llama*. Y a cada juego sonoro es posible atribuirle un color: la rima principal despliega el azul²⁵, que se vincula a su vez con la luz de luna de la primera estrofa y con la realización del sueño, el *estar despierto*²⁶ de Wang Tse-Yu —y de una mayoría del pueblo chino, en el nivel alegórico del personaje— en la última estrofa; el negro está presente en sus ojos, en el pasado narrativo del *cayó-pasó-lloró* con piedras, perros y carencias, en la lanza que

²⁴ Sobre la importancia de lo pictórico —el pintar con palabras— en la escritura china, *cfr. The Translations of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry*, James C. Y. Watt (ed.), Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, Centre for Translations Projects, c1976.

²⁵ Un detalle quizá minúsculo de paralelismo visual es el palíndromo de letras entre *luz* y *azul*, el cual también abonaría al otorgarle un matiz brillante al tono de azul enunciado.

²⁶ *Estar despierto* > abrir los ojos > ver el cielo azul > la prosperidad de tiempos de paz, sin guerra. Hay que tener en cuenta que este *estar despierto* se hace posible por los actos socialmente comprometidos que se llevaron a cabo para transformar la realidad; esto, claro, dentro de la ideología comunista.

empuñará; el rojo está en esa llama que incendia el país, en la revolución, en la sangre derramada; el café es el color de la tierra arada, por la que Wang Tse-Yu luchó y cuya importancia se constata al coronar visualmente la última estrofa, donde es primera en la enunciación y la única sin par.

*Gané mi tierra con mi **lanza***

(me respondió Wang Tse-Yu)

*gané mi **lanza** con mi **vida**,*

*gané mi **vida** con mi **sangre**,*

*gané mi **sangre** con mi **sueño**...*

Hoy mi **sueño** es estar despierto

(me respondió Wang Tse-Yu)

(La canción de Wang Tse-Yu, vv.20-26)

Esta última estrofa, la de la respuesta de Wang Tse-Yu, es un *summum* de paralelismos: la repetición íntegra de la acotación (subrayada), el *Hoy* que se enlaza con el verso introductorio y remata con la conclusión de la lucha del protagonista, además de incluir en su formación la antítesis *sueño/estar despierto*, la cual ya había aparecido en “Canción china a dos voces”, pero que en esta ocasión se aleja definitivamente de la interpretación tradicional —aquí no hay incertidumbre, ni lectura filosófica trascendental—, y la elaboración de un mismo sintagma (*Gané mi _ con mi _*) en dos columnas que permite la progresión enlazada —el desfile intercambiable— de conceptos, los cuales, por cierto, forman parte de la ideología base del comunismo: la lucha sangrienta/revolucionaria por la tierra/el trabajo y el sustento, la vida/justa y digna, el sueño/la utopía.

...

“La canción del regreso”, el tercero de los poemas, abre y cierra con exhortaciones —una pregunta y una exclamación: *¿Conoces tú / la tierra del arroz y del bambú? / ¿No la conoces tú?* (vv.1-3) y *¡Corre a ver tú / la tierra del arroz y del bambú!* (vv.21-22)—; y en el medio, construye un discurso antitético en espejo con Pekín y Shanghai (*Yo vengo de Pekín*, v.4; *Yo vengo de Shanghai*, v.8). Temáticamente, se expresan los cambios que un viajero ve en ambas ciudades después de un regreso de anclaje ambivalente: ¿regresó a China? o ¿regresó de China?, ¿es una mirada desde fuera?, ¿es una sola voz o varias?²⁷ Lo cierto es que queda sobreentendido un antes y un después gracias a la dialéctica de la negación y el punto de cambio podría referirse al triunfo de la revolución comunista de 1949, que lucha o se deslinda por igual tanto de la tradición imperialista china como de la influencia extranjera capitalista. Por lo tanto, es de esperarse que el tratamiento formal y el contenido asociado a cada lugar sea diferente: Pekín es la tradición enterrada y Shanghai, el puerto libre de extranjeros. Curioso, entonces, que para Pekín la rima sea externa y consonante —*mandarín, palanquín*—, mientras que para Shanghai las asonancias sean internas —*no-ni, yanqui-ya, hay*²⁸—. Y aunque coinciden en rimar *Pekín-Pekín* (vv.4-5) y *Shanghai-Shanghai* (vv.8 y 10), el hecho de que Pekín ocupe un verso entero dos veces y luego ahonde con el predicado *enterró al mandarín* (v.20) lo sitúa como el asentamiento más resistente, cuya transformación es más significativa, de mayor peso y trascendencia. Los pares sonoros y semánticos esparcidos a lo largo del poema son: *corre a ver-conocer, arroz-bambú, Pekín-Shanghai, mandarín-palanquín, no-ni,*

²⁷ Me inclinaría a decir que la voz principal, que invita y viaja —foránea, quizá por la tendencia del lector a confundir la voz poética, enunciativa, con la del autor— incluye otras, también viajeras, pero locales, que encontró en la travesía —al menos, ese efecto se crea gracias al paralelismo de los versos con *Yo vengo de*—.

²⁸ En estos versos, vuelve a aparecer un palíndromo visual *hay-ya*, el cual quizá no tenga correspondencia sonora según el sistema fonológico de la lengua española y ni siquiera según las normas fonéticas, pero aun así, por contexto vocálico, la pronunciación del *ya* podría ser ajustada a una *i* larga o verse afectada en la lectura en voz alta.

canta-di, conmigo-como yo digo, yanqui-ya y la tercia *conmigo-digo-amigo*, la cual no excluye el otro par formado con *conmigo*, sino que abona a su significado, a la cercanía entre conceptos —un amigo que comparte palabras y emociones, que se une a la misma canción, que está en compañía con el *yo*—. Y las alusiones a la naturaleza son muy sutiles, apenas pinceladas en la frase de *vida en flor* y la construcción compuesta —paralela— de *arroz* y *bambú* (vv.2 y 22).

La métrica en este poema se muestra regular si consideramos la predominancia de los tetrasílabos y hexasílabos²⁹, acompañados por sólo dos decasílabos en las estrofas de apertura y cierre —el mismo *la tierra del arroz y del bambú*, una curiosa sumatoria de cuatro y seis—, y algunos bisílabos, de uno o dos lexemas, los cuales difieren de la intención plástica y expresiva de las *chaves* en los madrigales porque, en este caso, se integran al armazón paralelístico —dual— en lugar de ser núcleos semánticos o de tensión. Por ejemplo, la siguiente estrofa está construida con una alternancia métrica y con un paralelismo múltiple —¿o cerrado?— en sus versos pares: mismo sujeto, mismo tipo de verbos —intransitivos— y de complementos preposicionales, que bien pueden ser considerados frases hechas, es decir, metáforas ya lexicalizadas. Un juego más es posible si además juntáramos el *Allá se ve* para formar un tetrasílabo.

<i>Allá</i>	2 sílabas
la vida <u>en flor</u> <i>está.</i>	6 sílabas
<i>Se ve</i>	2 sílabas
la vida puesta <u>en pie.</u>	6 sílabas

(La canción del regreso, vv.11-14)

²⁹ Siguiendo la idea de que el lexema se revela como unidad de medida y análisis en este conjunto de poemas, que crea nexos con la literatura china, es relevante apuntar que los tetrasílabos están conformados por dos palabras o incluso por cuatro (*Corre a ver tú*, v.21) y, al menos, los hexasílabos principales, que establecen el esquema dual de las ciudades, entre otros pares, (*Yo vengo de...*) contienen cuatro palabras.

Por último, hay una apelación intermedia, también exhortación —*iCanta conmigo, amigo, / y di como yo digo!* (vv.15-16)— que es importante no sólo en “La canción del regreso”, sino en el conjunto de las canciones chinas, pues es la única referencia al canto —en este caso, jubiloso, una buena nueva a ser difundida— y nos lleva a reflexionar que esta es una colección de cantos diversos: de nostalgia y revelación, de historia y memoria, de esperanza, de imaginación y encuentro, de tradición e innovación en una “nueva” era. Son canciones tradicionales de “estructuras cortas, ritmos flexibles, melodías concisas y sencillas, sentimientos sinceros en las letras, e imágenes musicales vivas”.³⁰

...

De “El jarrón” hablaré poco puesto que es un poema más convencional, escrito en versos de arte mayor, aunque de métrica irregular (por ejemplo, sólo en la primera estrofa encontramos una alternancia de heptasílabos y endecasílabos que cumple con el modelo de la silva), con rima consonante en patrón ABAB(x2), CC, DDE(x2) y estrofas bien definidas (cuartetos, tercetos y una dupla), que maneja símbolos culturales de uso corriente cuando se trata de China y cuyo tema es el encuentro del poeta con esta cultura de Oriente desde la infancia y a través de su vida. Sin embargo, es esta aproximación personal la de mayor interés. Porque el contacto con China es por medio de libros y juegos, es decir, tiene bases escritas y orales, ambas artísticas (y más adelante se sumaría la fotografía, aunque con tinte político³¹), pero también hay una experiencia directa, cotidiana: la convivencia con un inmigrante —Andrés— y, por las actividades previas que señala —la hortaliza y el tren de lavado—, con su comunidad. A ellas, tendríamos que añadir una afinidad ideológica —socialista— que interesará

³⁰ Jin Jie, *La música china*, “Canciones folclóricas chinas”, p.81.

³¹ Sun Yat-sen (1866-1925), activista y líder revolucionario en contra de la dinastía Qing, el último linaje de emperadores. Fue fundador del Kuomintang, partido nacionalista de corte leninista, y el primer presidente de la República de China. A pesar de haber comandado a los opositores del Partido Comunista, se le considera precursor de la Revolución y padre de la China moderna.

al poeta a acercarse a esta cultura, misma que se alude en los tercetos finales y que será reforzada por las repeticiones previas de *por fin*. Por fin, hay otro motivo de comunión y es celebrado.

Por otro lado, continúa el manejo de estructuras compuestas, duales: *el libro y el juego*, [China] *un gran jarro de porcelana y un dragón de fuego, familiar y fugitiva, hora de la hortaliza y del tren de lavado, Andrés el cantonés, verde y recién fundado, sueño romántico y roto, noche y día, marcha tenaz y sombría, la victoria y la mañana*. También resalta el aspecto cromático: el candor (blanco) de la niñez, la China de porcelana amarilla, el cantonés verde, una marcha nocturna y la victoria luminosa, el color rojo de la sangre que llenaba el jarrón de porcelana. Y existen asonancias internas, concentradas en la primera y segunda estrofas —cada unidad identificada tipográficamente (negritas, tono gris [regular y negritas], subrayado y cursivas)—:

China era un gran jarro de porcelana
amarilla con un dragón de fuego.

También la familiar y fugitiva
hora de la hortaliza y del tren de lavado,
y *Andrés*, el *cantonés* de gramática esquiva,
verde y *recién* fundado.

(El jarrón, vv.3-8)

De estos versos, también se rescata la metáfora sobre la que se construye la *vuelta de tuerca* del final: el jarrón de porcelana equivale a la nación china. Y lo que se enfatiza como conclusión es la sangre derramada en la guerra civil y los levantamientos previos a la institución del comunismo. Por supuesto, que ello es tan sólo aludido —al igual

que la luminosidad de la victoria que apoya a la nueva forma de gobierno—. Así que volvemos a toparnos con lo no evidente que apunta a una verdad o situación más allá.

...

“Primero de octubre (Pekín, 59)” señala la conmemoración de una fecha de especial importancia: la proclamación de la República Popular China por Mao Tse Tung en la Plaza de Tian' anmen. Diez años después, la voz poética puede establecer claramente un punto de comparación entre pasado y presente, y situarse en el plano del recuerdo al hablar de la historia antigua de China en tres momentos —uno por estrofa—: la época legendaria, la Guerra del Opio y las cortes dinásticas.

En cuanto a forma, en este poema tenemos seis coplas —estrofas de cuatro versos heptasílabos, de tres a seis palabras— con rima consonante en el primer, segundo y cuarto verso —esquema aaba— y diferentes maneras de paralelismo: cada una de las primeras tres estrofas (vv.1-12, *head*) inicia con *Recuerdo...* y está dividida en dos partes por su estructura sintáctica³², y hacia el final aparece un término inusual³³ seguido por un cónsul con doble mención; la cuarta estrofa (*chin*) también presenta una división parecida, pero encabezada por dos verbos semánticamente similares (*encender* y *arder*) con objetos afines (*el pueblo* y *la calle*) y estructuras compuestas al interior (*su lámpara* y *aurora*; *la calle* reflejada como *una gran serpiente sonora*³⁴); la quinta estrofa (*neck*) presenta

³² En los vv.2-3, se da un encabalgamiento: *era una bestia fina / y endémica. La mano*. Esta figura no es exclusiva de las lenguas occidentales ni ajena a las convenciones literarias chinas. Además, a mi parecer, realza el carácter compuesto del predicado de la primera oración.

³³ La inserción de un anglicismo como *push-push* es enigmática por el tema del poema, no obstante frecuentísima en la obra de Guillén. Podría estar emparentada/revelar la misma función que el *faubus* en “Little Rock”: más que *mezcla*, una intromisión agresiva, una valoración negativa del abuso de poder, sea capitalista o cortesano.

³⁴ La sonoridad aquí expresada da pie al *trueno* en la siguiente estrofa; es una referencia al sentido del oído que encubre la revolución (lo *no evidente*), lo cual resulta paradójico: el sonido, en lugar de revelar, oculta creando una metáfora. Pero entra en concordancia con la siguiente afirmación: “El *trueno del silencio* en el [budismo] Zen mantiene que hay que escuchar a los truenos desde el silencio por medio de la fuerza mental, y el silencio con la mente” (Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.52). Este *trueno* es la entereza espiritual/fuerza mental del pueblo chino.

metáforas dobles (*brazo de sueño y músculo, / marfil y trenza fina*); la sexta estrofa (*tail*), finalmente, desarrolla dos prosopopeyas —el estandarte que saluda y las mariposas que liban— dentro de una estructura de marco, al colocar los sujetos en los extremos (primer y cuarto verso) y dejar los predicados en el centro. Temáticamente, cierra *mezclando* naturaleza y cambio (*obrero con limonero y mariposas de acero*), lo que enlaza a este último poema con el primero. Todos los poemas son una unidad.

...

Parece pertinente continuar con una breve reflexión acerca del uso de la lengua clásica escrita contra la audición de la lengua oral en constante cambio —los poemas clásicos *versus* las canciones populares—, puesto que hay una controversia irresuelta acerca del grado de penetración de la poesía en la población china.

Hasta el siglo XX, todos los textos (excepto muy raras obras populares) se escribieron en lengua clásica. Aparte de que su audición era imposible, como la lengua literaria no estaba sometida a las variaciones del habla popular, evolucionaba muy poco y sus fórmulas elípticas solían resultar totalmente herméticas, a no ser para los iniciados.³⁵

Para objetar la afirmación anterior, el recuento siguiente apunta la popularidad de que gozaban las manifestaciones poéticas en la sociedad china desde tiempos remotos. Por lo que cabe preguntarse: ¿es éste un rasgo más de *mezcla* en la escritura de Guillén? ¿Combinar clasicismo formal y temática, vena popular? Todo apunta a un sí congruente. Y ¿podría equipararse esta acogida de la poesía en las calles chinas de la época clásica con las manifestaciones musicales en la Cuba de Guillén? ¿La música era/ es poesía callejera? ¿La poesía es música que suena en las calles?

The popularity of poetry did not begin and end with high officials, but extended to hermits, monks, Taoists and members of the fair sex, including ladies of leisure, nuns and courtesans. [...] This popularity which is intimately connected with the musical nature of much of the poetry must

³⁵ Cfr. Guy Brossollet, *Poésies complètes de Mao Tse Tung*, citado por Marcela de Juan, *Poesía china*, p.26.

surely set Chinese poetry apart from that of the rest of the world. [...] verses written on the walls of village schools, temples, inns and even river boats. Intellectuals, monks, widows and young girls chanted poems.³⁶

Además, ambas manifestaciones —poesía en China, música en Cuba— coinciden en cuanto a función social, pues favorecen ocasiones de reunión y lazos de camaradería. Son expresiones que surgieron en un ambiente de intérpretes *amateurs*, con una instrucción rudimentaria, pero suficiente para ser enriquecida y perfeccionada en la efervescencia de la época.

The Chinese have for the most part regarded poetry not as the product of any one particular group in society or personality type, not as the fruit of rare genius or divine inspiration, but as something that almost anyone with a grasp of the rules of prosody and genuine desire for self-expression can compose.³⁷

Otro vaso comunicante es la ideología. Por el lado del confucianismo, encontramos un par de afirmaciones interesantes que enaltecen al pueblo y sus manifestaciones sencillas —talento a ser imitado³⁸— y a la música como herramienta de auto-educación, encaminada hacia la virtud en todo ámbito, y de formación política y civil, pues por medio de ella se transmiten los valores de justicia, paz, sencillez, elegancia y solemnidad.

Mencio consideraba que la música era una forma natural en la que la gente expresaba su felicidad. [Y] “compartir la felicidad con la gente” es la clave tanto en la Antigüedad como en la modernidad. Esto coincide con su pensamiento sobre el pueblo, que tiene como idea central que “el pueblo es el elemento más importante en un Estado; después están los dioses de la tierra y del grano; por último, el propio gobernante”. [...] Xunzi [autor confuciano del *Yuelun (Sobre la música)*] decía que la música “puede educar a

³⁶ Stephen C. Soong, *A Brotherhood in Song*, p.6.

³⁷ Burton Watson, *The Columbia Book of Chinese Poetry*, “Introduction”, p.3.

³⁸ “Los primeros en observar el decoro ritual y en tocar música fueron las gentes sencillas; aquéllos en hacerlo después fueron los nobles. A la hora de seleccionar personas de talento, yo seguiría a los primeros” (Cfr. Confucio en sus *Analectas*, citado por Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.45).

la gente y conmovérla profundamente”, así como “transformar hábitos y costumbres pasados de moda y estabilizar al país”.³⁹

Por el lado del taoísmo, sólo queda refrendar el que la música es medio de libertad y liberación:

Los taoístas perseguían la armonía entre la música y la naturaleza y entre los humanos y el universo. Se oponían a la naturaleza humana y a la música constreñidas, abogando por la música como medio para expresar los sentimientos verdaderos y naturales de las personas, y sosteniendo la libertad humana y la liberación musical.⁴⁰

De modo que quedan mejor explicadas las motivaciones musicales en los poemas de Guillén. Sus personajes son personas del pueblo —Wang Tse-Yu— y anónimos en “La canción del regreso”. Sus historias cantadas construyen una nueva fase en la historia; mezclan felicidad, nostalgia y esperanza; transforman, conmueven y educan con miras a la realización de un sistema político diferente al tradicional: el comunismo; y proponen un renovado estado de armonía en la *mezcla* y libertad de manifestación, por eso el poeta explora distintos géneros musicales, todos válidos e interconectados. Además, el resultado —reforzado por otra cosmovisión, otra filosofía— vuelve a distanciarse de lo épico y aspira a lo lírico desde los parámetros formales propios de esa otra tradición literaria-musical.

...

Acerca de los sentidos —y de la música en la poesía de Guillén como un anclaje sensorial que a su vez conduce a un conocimiento silencioso, no expresado directamente con palabras, y que se encuentra en ese punto donde la forma se fusiona con el contenido, haciéndose indistinguible uno del otro—, continuaremos desarrollando algunos puntos de las ideologías predominantes en el sistema de pensamiento chino: taoísmo y confucianismo. Para el primero, escéptico, los sentidos

³⁹ Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, pp.46-47.

⁴⁰ Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.48.

son impedimentos fenomenológicos que deben superarse para lograr el conocimiento verdadero; para el segundo, pragmático, las percepciones deben ser extrapoladas hacia algo abstracto y conceptual, es decir, son medios para la virtud. Lo que sucede es que el taoísmo le niega a los sentidos su propiedad de conductos —ni construyen metáforas que inducen a la reflexión ni son vías del pensamiento porque “la Nada se expresa, se manifiesta, a través de los sentidos”⁴¹—; simplemente hay que contemplarla y suprimir los estímulos. Por el lado del confucianismo, es posible explicar la metáfora que une *boca y literatura*, para después llegar a la noción de *sabor* como categoría de valor literario. La boca emite el canto y percibe los sabores, crea mentiras y predica verdades, interrelaciona de manera abstracta realidad e ilusión. La literatura hace manifiesta la naturaleza de las cosas por medio de patrones visibles e inteligibles; está compuesta por signos vistos y escuchados, pero éstos son “outward signs of inner meaning”⁴², como la boca que expresa sensaciones por medio de palabras, pero que no son las emociones ni los sabores mismos.

Hablar del *sabor* en la literatura nos ayuda a entender cómo la música —forma y esencia— en la poesía de Guillén pone de relieve los procesos sensoriales en la escritura misma, en el modo de hacer poesía. Así, encontramos que la forma responde a la sensibilidad del autor y que las manifestaciones —o *alusiones*— indican la existencia de formas o patrones al interior.

The sounds of the forest, a spring cascading over a rock, are also manifestations... where inner forms express themselves in patterns, when emanations of sound also give rise to their manifestations. [... In Chinese literary criticism] the concrete sensations are the references of literary experience, and our responses to authentic literature should be comparable to our responses —through perception— to phenomena. [...] The sensory

⁴¹ Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.11.

⁴² Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.13.

processes parallel the creative process at the same time that they contribute to, and constitute one phase of, the creative process.⁴³

Y el *sabor* es la esencia de la escritura (the soul of writing; “Sound and image convey some of the thought, but only flavor can convey the essence of the thought”), la palabra cantada (“The written word is fixed; the spoken word is more flexible; but the phrase chanted transmits the flavor of literature”), el sello distintivo de un clásico (“It is what remains fresh in the classics and gives to the contemporary reader a sense of discovery and newness”) —lo que respondería al problema de una lectura actualizada de Guillén, al por qué su poesía sigue generando significaciones en Cuba y fuera de ella—, la tensión creativa entre razón e instinto (“Taste in poetry resorts neither to discursive reasoning nor to brute instinct, but is developed out of a creative tension between the two”); es *autenticidad*, una simbiosis entre técnica y sinceridad (“The warrant of true savor is in the authenticity with which the writer expresses his feelings”; “The successful work of art is a symbiosis of sincerity and of technique”), el símbolo de lo civilizado, complejo y mezclado (“Taste is emblematic of advanced civilization [for it is] the appreciation for the subtle [...], tastes that are subtly blended, with no one taste dominating”).⁴⁴

Según la teoría de Yen Yü, el *sabor* forma parte de las cinco modalidades poéticas junto con el estilo, la forma, el espíritu y la musicalidad —la cual se mantiene en el ámbito formal, atendida al sonido—. Sin embargo, en Guillén, la música como un constructo multimodal que rebasa los esquemas formales se convierte en símbolo del sabor. Es aquello que no llega a ser visible del todo, lo que sin palabras comunica —es

⁴³ Eugene Eoyang, “Oral Values...”, pp.14-15.

⁴⁴ Los aspectos visual y auditivo no pierden importancia en la epistemología china ni en literatura, aunque el *sabor* sea el núcleo esencial, deseado. Existe una clasificación de cinco colores, cinco tonos y cinco emociones que entran en juego todo el tiempo y comprueban ese grado altamente sensorial de los poemas chinos y de las *Canciones chinas* de Guillén (Cfr. Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.26).

decir, genera sensaciones y emociones—. Porque, al situarse en un plano secundario, la música se vuelve la quinta esencia y la poesía arma la estructura.⁴⁵

Del *sabor* —que en la poesía de Guillén es la música—, se desprenden tres criterios de valor literario: la espontaneidad, la sinceridad o *autenticidad*, y la frescura. La espontaneidad es impulso, energía; no es caótica ni pasional —descontrolada—, sino comprensiva y coherente —concentrada—; resulta de combinar una disposición alerta por parte del escritor —una presteza de ánimo para captar las sensaciones e implicaciones de un momento determinado— y una alta receptividad a los estímulos, en lugar de originarse por medio de un esfuerzo calculado. Ésta acota el valor de improvisación que aparece en el son y la rumba; el hecho de que la improvisación apunte a un acto de libertad creativa, anclado al momento, no impacta negativamente la estructura cohesiva del poema, sino que concentra la energía del instante. Así también en las *Canciones chinas*, la añoranza, los encuentros “fortuitos”, los recuerdos y la viveza de las interacciones dialogadas son indicios de espontaneidad.

La sinceridad en la escritura —un sentimiento, creencia o postura no fingida— se revela como el vínculo que une ética y estética en la obra de un autor. Y esta sinceridad preconizada en la tradición china coincide con la ideología del Guillén revolucionario: hacer una literatura comprometida —social, revolucionaria— sin menoscabar el lado estético de la escritura, así como señalar que la búsqueda estética no necesariamente se opone a la ideología defendida por el individuo que escribe poesía, sea cual sea ésta —en el caso de Guillén, socialista—. La música en su poesía es esa sinceridad que reúne forma y contenido, que sintetiza tradiciones, historias, emociones e ideas⁴⁶; “the

⁴⁵ La obra escrita por Yen Yü es el *Ts'ang-lang shih-hua*. Para este párrafo y el anterior, *cfr.* Eugene Eoyang, “Oral Values...”, pp.16-25.

⁴⁶ “*Memorias sobre la música* [obra escrita en la dinastía de los Han Occidentales (206 aC.-25 d.C.)] sostenía que la música es algo subjetivo influido por asuntos objetivos, ‘lo único que no puede fingirse, es decir, la música es la revelación de los verdaderos sentimientos’” (Jin Jie, *La música china*, “La armonía...”, p.47).

principle of authenticity, then, comprises two elements: first, the gift of expression and imagination; second, the experience of wide learning”.⁴⁷ Guillén escuchó la música —géneros diferentes, varios—, la estudió y la aplicó como un método sistemático en su escritura para abrir mundos, perspectivas.

Más aún, si tomamos a la poesía como un ritual —en la tradición china, ello abona a la continuidad de una misma forma, cultivada y perfeccionada a lo largo de años, que junta en ella tendencias éticas y estéticas— y un ritual que en su forma encierra posibilidades en lugar de ser hermético, *aludir* a la música, integrarla en sus poemas, es el ritual que Guillén practica en su escritura; un ritual que no merma la sinceridad, sino que la realza en la recurrencia. Es quizá por eso que la música llega a convertirse/se convirtió en el lugar común de su poesía.⁴⁸

Sin embargo, y aquí nos referimos a la frescura —fruto de la respuesta pronta y acertada de los sentidos que se plasma en un escrito—, la música fue un lugar común desde antes de que Guillén la tomara como práctica poética. Era una manifestación familiar, cotidiana, oral; y precisamente, por ser lugar común —algo consistente, trabajado, vivo—, es la clave de su frescura, también clave de la estética de su obra en general y clave de su vitalidad permanente. Los lugares comunes son tales por una razón que justifica su importancia, pero con el paso del tiempo y la circunstancia, se olvida esa razón (o motivo) y queda sólo la forma estereotípica. Así, el binomio música-poesía tan elemental, fresco, funcional, potente y abierto devino un lugar común que Guillén volvió a actualizar y potenciar. Luego, fue la musicalidad de Guillén la que se hizo lugar común —esa musicalidad que sostiene y da vigor a toda su

⁴⁷ Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.32.

⁴⁸ “The commonplace does not get its just due in history, which is biased in favor of the strange and remarkable: yet reality consists more of commonplaces than eccentricities. [...] Reliance on the familiar, one might say, is what distinguishes the oral from the literary” (Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.34). En esta cita, se constata la manera de hacer historia de Guillén, recurriendo a lugares comunes en la temática (recordemos los géneros previos) e incluso en la forma, pues con la música se apega a lo oral y familiar.

propuesta ética y estética—, por lo que era fundamental revisarla para así recuperar su sentido y sus significaciones, su valor y multiplicidad.⁴⁹

“The essentials and the subtleties may be inseparably bound together”, dice Eugene Eoyang al reflexionar sobre la frescura⁵⁰; la música en Guillén, por tanto, se revela como esencia y sutileza que atrae. Una sutileza hecha de alusiones a la música en títulos y vocablos, y que no necesariamente descubre la música de los niveles más profundos —ni evidentes ni sensoriales— en su obra.⁵¹ Ese gesto de apuntar al sonido, al canto, al baile, refiere —alude a— música de muchos tipos hecha poesía, poesía que nos hace reflexionar sobre los sentidos, la distinción entre oral y escrito, los significados aludidos, no evidentes, y así, nos conduce a pensar en la música como técnica poética. Una técnica poética cargada de ideología, como desarrollaremos en el último de los géneros: el rock.

⁴⁹ Uno de los ejes más importantes del análisis del discurso es dismantelar/desarticular el lugar común (lo dado) sobre el cual se estructura todo lo dicho y manifiesto, ya que aquello que es verdaderamente importante por lo general ni siquiera es dicho. Para profundizar, *cfr.* el *Tractatus logicus-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein [1921] o *En defensa de la intolerancia* de Slavoj Žižek [2007]).

⁵⁰ “Oral Values...”, p.36.

⁵¹ “The use of allusion, so essential a feature of Chinese literature, is the key to the relationship between the old and the new” (Eugene Eoyang, “Oral Values...”, p.31).

Rock

Comencemos por esbozar los antecedentes musicales del género conocido como rock. En él, se juntaron el blues y el country & western, cada uno con características propias. El blues suele ser identificado como una manifestación cultural propia del proletariado negro estadounidense, esto es, tiene un origen urbano, político y racial bien definido; nació en los ghettos, que aumentaron en tamaño y confluencia cultural a los márgenes de las ciudades industriales gracias a las migraciones campesinas en el periodo durante y entre las Guerras Mundiales (1914-1945) —una gestación en espejo, muy semejante a la del son cubano—. Sus aportaciones al rock son *grosso modo* la influencia africana típica (supremacía del ritmo, melodía sencilla, improvisación y espontaneidad, el apoyo vocal del ritmo o el apoyo rítmico de la voz, y la expresión patética, altamente emotiva, de los intérpretes), y los temas de contenido político, que se centran en las “experiencias típicas de un sector oprimido, agredido y marginado”, por lo que tenemos a una colectividad que se expresa por medio del cantante.¹

Por otro lado, si el blues proveyó al rock de la base percutiva y de instrumentos de viento como el saxofón, el country & western se encargó de colocar la voz en un primer plano y acompañarla de una guitarra.² También le añadió un toque local —campirano, ligero—, esa esencia típica de algunas regiones de Estados Unidos donde se cantan los “problemas de los trabajadores y los blancos en pobreza extrema que migran a la

¹ Enfatizo el aspecto colectivo detrás del blues porque, en mi opinión, es lo que le da fuerza al reclamo social del rock de años posteriores, aunque se suele pensar que el rock es una queja individual, que expresa la inconformidad de un *yo* solitario contra el mundo. En el caso del poema, el *ethos* de la voz poética no se dilucida claramente; no podemos decir que es un negro o un blanco, de tal o cual clase, sino que se trata de *alguien* que llama a todo el que quiera oír, que procura agrandar, diversificar, la colectividad a la que se dirige y, por tanto, hacer un clamor general.

² La guitarra eléctrica es el instrumento principal en el rock: lleva la línea melódica y acapara los solos.

periferia de las ciudades”, pero con el tono optimista que sostiene y refuerza el sueño americano.³

Esta primera etapa del rock es, en realidad, la del rock & roll de los años cincuenta⁴; el rock a secas iniciaría en los sesenta. Algunos críticos —e incluso los diccionarios de música— deslindan un género de otro. Sin embargo, ambos cargan con la etiqueta de *música popular americana*, volviéndose así términos amplios y laxos que subscriben otros géneros menores —no necesariamente variantes ni estilos relacionados—. Y también son identificados como música enérgica, de creciente difusión o para las masas, escrita con el impulso vital de la juventud y para jóvenes, que dice lo que otros callan⁵, subversiva, contestataria y catártica, y el polo opuesto de la música más conservadora —tranquila, armoniosa, ligera y sin ápice de confrontación o denuncia social—.⁶ José Antonio Robles Cahero resume en tres las coincidencias: la utilización de instrumentos amplificados y eléctricos, el impulso rítmico que conduce al baile o a llevar el compás de la música —con algún contoneo o movimiento repetitivo—, y la particularidad de ser “música de jóvenes”.⁷

³ Cfr. Adrián de Garay, *El rock también es cultura*, México: Dirección de Investigación y Posgrado, Universidad Iberoamericana, 1993, pp.23-25 y *Diccionario Harvard de música*, Don Michael Randel (ed.), Madrid: Alianza, 1997, bajo la entrada ‘rock’, pp.884-885.

⁴ También conocido como *race* o *sepia music*, lo cual pone en relieve el componente racial y periférico de sus orígenes.

⁵ “El rock es quizá la única forma musical que en el contenido de sus letras ‘dice lo que otros callan’, motivo importante por el que llegó a considerarse al rock como una contracultura, en particular por la constante referencia y crítica, evidentemente no en todos los grupos, al mundo social en el que vivimos: discriminación racial, guerras, pobreza, derechos humanos, drogas, deterioro ecológico, corrupción gubernamental, crisis de valores familiares, sociales, etcétera” (De Garay, *El rock también es cultura*, p.26).

⁶ Tanto el rock como el rock & roll son formas musicales que representaron “una actitud de *energía, ritmo, escándalo, desorden y violencia* para los cultivadores de la ‘buena música’ y de la llamada música clásica [... cuya aparición provocó] una verdadera subversión que condujo a la crítica, al rechazo y al establecimiento de estrategias de conservación por parte del monopolio legítimo de la producción musical de la época” (De Garay, *El rock también es cultura*, p.24).

⁷ “La música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular” en *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*, Miguel Ángel Aguilar (comp.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, p.148.

Por otro lado, las diferencias sustanciales entre rock y rock & roll están en el tipo de letras (*lyrics*)⁸; en la pérdida del elemento multirracial o transfronterizo tanto en las influencias musicales como en las audiencias y los intérpretes⁹; en la atenuación sexual de los movimientos de baile¹⁰; y en la conversión (o desplazamiento) de un caso marginal de breve, pero espectacular difusión en una industria gigantesca de producción y comercialización musical que vale millones, genera productos derivados —videos, conciertos, premiaciones, artículos a la venta— y está estrechamente ligada a los medios de comunicación masiva y los avances tecnológicos, tanto que sus estilos —modas y cantantes— cambian de manera vertiginosa.

Así, tenemos dos puntos de interés para que Guillén escribiera un poema con forma de rock: el ancestro negro, colectivo y marginal, y el producto consumado de una cultura con la cual disenta profundamente y que intentaba ocultar sus contradicciones internas bajo una capa de desinhibición y espectáculo.

...

“Little Rock”, poema publicado en *El vuelo de la paloma popular* (1958), inicia con el lamento de un blues — el antecesor con mayor peso en la reclamación de paternidad—: *Un blues llora con lágrimas de música / en la mañana fina* (vv.1-2). Es significativo que el

⁸ De Garay califica la relación entre letra y música en el rock como problemática. En los cincuenta, las letras eran simplistas y melosas, pero el baile y el ritmo eran las partes violentas e impactantes; Elvis Presley es el caso más representativo. En los sesenta, hubo una aproximación a la realidad social y, entonces, las declaraciones en el canto se sumaron al revuelo de la música (Cfr. *El rock también es cultura*, pp.25-26).

⁹ “Su atractivo rompió las barreras raciales y étnicas: muchos discos vendieron igual de bien entre las personas que se habían sentido atraídas anteriormente por Tin Pan Alley, el *country and western* y la música popular negra; los públicos en los conciertos de rock ‘n’ roll eran igualmente mixtos, tanto racial como económicamente” (*Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada de ‘rock ‘n’ roll’, p.885). En cambio, “socialmente, el rock se puso desde un principio del lado de un público mayoritariamente blanco y joven”, europeo o americano, urbano e inconforme (*Diccionario Harvard de música*, bajo la entrada ‘rock’, p.884).

¹⁰ Se pierde el contacto físico del baile en pareja y los movimientos pélvicos, de pies, van perdiendo fuerza. En general, el rock ya no se considera música para bailar. Hay cantantes con estilos propios y el público sigue la música con el cuerpo, pero sin estilo definido ni interacción. Predominan los estallidos de energía, en ocasiones los *slam*.

escenario esté planteado por la mañana cuando, por lo regular, el imaginario colectivo sitúa al blues en un club nocturno a las afueras de la ciudad, periférico y clandestino. Pero, la mañana nos habla de un comienzo, un proceder futuro y vislumbrado, a la vez que constata hechos, un estilo de vida practicado a la luz del día: la escuela de Jim Crow (*Jim Crow será el maestro*, v.8)¹¹ y Lynch (*hijos de Lynch serán sus condiscípulos*, v.9)¹² o segregación racial y violencia institucionalizadas, amparadas por la ley.

Jim Crow was the name of the racial caste system which operated primarily, but not exclusively in [US] southern and border states, between 1877 and the mid-1960s. Jim Crow was more than a series of rigid anti-black laws. It was a way of life. [...] Violence was instrumental for Jim Crow. It was a method of social control. The most extreme forms of Jim Crow violence were lynchings. Lynchings were public, often sadistic, murders carried out by mobs. [...] Most of the victims of Lynch Law were hanged or shot, but some were burned at the stake, castrated, beaten with clubs, or dismembered.¹³

Así, en la primera estrofa encontramos a los niños negros en una escuela sureña de los Estados Unidos, un mundo en pequeño, una situación local, ceñida a un ámbito

¹¹ El nombre Jim Crow tiene registrado un origen musical —una canción de origen negro/afroamericano, *Jump Jim Crow*, interpretada por Thomas Dartmouth “Daddy” Rice (1808-1860), miembro de un grupo de artistas que entretenía audiencias imitando el estereotipo negro con chistes, melodías y caras pintadas—. Este tipo de actuaciones —*minstrel*— era común durante el siglo XIX y principios del XX, sin embargo, tanto el personaje como el canto y el baile que lo identifican tienen una larga tradición entre las comunidades de esclavos traídos a América desde varias regiones de África (Cfr. Ken Padgett, “Origins of Jump Jim Crow”, artículo publicado en el blog *Blackface! Black Stereotypes*, <http://black-face.com/jim-crow.htm>. Última consulta: 18 de abril de 2016). Para saber más sobre el origen del término, cfr. la entrada ‘Jim Crow’ en *Encyclopedia of Diversity and Social Justice*, Thompson Sherwood (ed.), Londres: Rowman & Littlefield, 2015.

¹² Hablar de Jim Crow abarca tanto normas de comportamiento (etiqueta) como leyes de segregación racial; el linchamiento era una práctica protegida por la ley (*Lynch Law*).

¹³ “The Jim Crow system was undergirded by the following beliefs or rationalizations: whites were superior to blacks in all important ways, including but not limited to intelligence, morality, and civilized behavior; sexual relations between blacks and whites would produce a mongrel race which would destroy America; treating blacks as equals would encourage interracial sexual unions; any activity which suggested social equality encouraged interracial sexual relations; if necessary, violence must be used to keep blacks at the bottom of the racial hierarchy” (David Pilgrim, “What was Jim Crow”, artículo publicado en el sitio del Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, <http://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>. Última consulta: 15 de marzo de 2016).

específico, pero con metáforas como *fusiles pedagógicos*, *escuela de miedo*, *tinta de sangre*, *lápices de fuego*, que nos hablan no sólo del sistema de segregación reforzado en las aulas sino, en otro nivel de lectura, de la carga cultural en la música. La música es también una escuela, es arma y conocimiento que dogmatiza o libera. Y aquí es pertinente anotar que el rock es una apropiación blanca de música con orígenes negros y marginados, un estilo de música que se ha convertido en emporio mercantil a nivel mundial.¹⁴ La reiteración del *Sur blanco* con su *látigo que no cesa* (vv.3 y 13) podría remitirnos al ritmo marcado por el sistema —entendido como el *establishment* o el *status quo*—, esclavizante, aletargante o enajenador como el chasquido repetitivo del látigo.

En la siguiente estrofa (vv.14-28), el enfoque cambia del microcosmos escolar al macrocosmos mundial. Se abandona la escuela después de una última afirmación sobre la imposibilidad de convivencia o interacción racial en un mundo *faubus* —de fieras, bestial y salvaje, que destruye y devora; del vocablo francés *fauve*— (vv.14-17) y se enumeran, por medio de la anáfora *O bien/O*, las alternativas de comportamiento que pueden adoptar los negros —una peor que la otra— en el entorno de inseguridad, miedo y violencia que persiste en una sociedad segregada, tensa por el odio racial. Un guiño al poder de las palabras —en paralelismo— se concentra en el verso *O bien morir a bala y a saliva* (v.22), puesto que le confiere a la violencia verbal, introducida y fijada en el discurso, en la manera de hablar de todos los días y no sólo en un altercado o exabrupto, la misma importancia, el mismo impacto que causa la violencia física. Todo ello termina en una doblegación marcada por la epífora *yes*: el negro baja la mirada, inclina el cuerpo, se arrodilla en un mundo *libre*. Lo interesante es que esta

¹⁴ “Elvis Presley is often cited as a modern-day example of the Jim Crow phenomenon because of his appropriation of black music, which led to the birth of rock-and-roll and the enormous impact it had on popular culture. And while the comparison may not be entirely fair to Elvis, the process is the same and the impact that ‘Daddy’ Rice had on popular culture of his time is similar to the impact that Elvis had. Elvis and Rice became ‘overnight’ international sensations and spawned thousands of imitators by creating a new genre of musical entertainment based on their appropriation of black music and performance” (Ken Padgett, “Origins of Jump Jim Crow”).

contradicción es introducida y su aceptación planteada por medio del mecanismo de ritmo y repetición en ese *yes* al final de cada verso.

El proyecto o la visión de aquel mundo se desarrolla en la estrofa a continuación (vv.29-33), aunque empieza con lo que *Foster Tonto*¹⁵ pregona *en aeropuerto y aeropuerto* (v.28): un modo de vida conforme a los parámetros estadounidenses, libre, feliz, nostálgica del cobijo paternalista, de ensueño. Se habla de una *pelotilla blanca* —el símbolo del *planeta mínimo* al que nos conduciría la unidad musical y política¹⁶—, *presidencial, de golf*, esto es —y vuelvo a enfatizar—, blanca, pequeña y jugada o practicada por ricos y poderosos.¹⁷ La enumeración —o vocalización— que sigue acerca del césped (*puro, terso, fino, verde, casto, tierno, suave, yes*) funciona como el trance rockero que encanta, hipnotiza, aliena y libera (por aquello que promete o, más bien, publicita). No importa si las palabras son inteligibles o no, si son reales, fiables, confiables o no.

¹⁵ ¿Quién es este Foster del que se habla? Por parte de Jim Crow, es el compositor Stephen Foster (1826-1864), quien escribiera las canciones más populares de los bodeviles negros o *minstrels*; “Foster wrote 286 songs in less than 20 years and everything he wrote was romantic, sentimental and moving. On the plantation, he found warm, happy images of family and home, free from all problems. His fictional slaves were always happy and carefree” (Cfr. Ken Padgett, “Stephen Foster”, artículo publicado en el blog *Blackface! Black Stereotypes*, <http://black-face.com/stephen-foster.htm>. Última consulta: 22 de marzo de 2016). Por el lado político, es John Foster Dulles (1888-1959), político estadounidense, diplomático y secretario de Estado, anticomunista, liberal a ultranza y republicano, intervencionista y estratega en la Guerra Fría, además de abogado defensor de la United Fruit Company. A él, lo antecede John W. Foster (1836-1917), abuelo de ideología y cargos similares.

¹⁶ Esta imagen sobre el mundo puede resignificarse al pensar en la cantidad de letras que mencionan o están relacionadas con *world*, ‘planeta o mundo’, en el rock de habla inglesa principalmente en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, y cómo éstas contribuyeron a cimentar la noción de *globalización*, un mundo pequeño y homogéneo.

¹⁷ Los clubes de golf, por lo regular, son lugares lujosos, exclusivos, retirados, frecuentados por las clases altas, conservadores y, al inicio de su historia, enteramente masculinos —de hecho, la palabra *golf* nació de las siglas de la frase “gentlemen only, ladies forbidden”—; además, requieren de grandes extensiones de tierra y mantenimiento constante y costoso, así como de un equipo bastante caro.

Porque, en el rock, lo que se dice está subordinado al ritmo.¹⁸ La cadena de adjetivos prometedores remeda el discurso que se pregona *en aeropuerto y aeropuerto* sobre el mundo de la democracia, y éste *encadena* por el ritmo, bajo la falsa apariencia de liberar.

La última estrofa vuelve a abrir, a engrandecer la perspectiva. Inicia con una presentación, una llamada convencional como la del maestro de ceremonias en un espectáculo ("Gentlemen, be seated. We will commence with the overture"¹⁹), pero que busca incluir a los sectores marginales subsumidos en la fórmula de cortesía: señoritas, niños, viejos, indios, mulatos y negros; los *peludos*, *pelados* y *zambos* aludirían al tono cómico de los *minstrels*. Tanto la anáfora con *ahora* como la proyección futura de los sintagmas con *Pensad* —*lo que sería, por un momento, un solo instante*, vv.39,44 y 45— son marcas arraigadas a un presente deíctico —siempre actualizado en el *aquí* y *ahora*— que parece concentrar, dirigir la emisión —o el canto— a una audiencia de jóvenes que tiene en sus manos el futuro y, por eso, busca aproximarse a ellos por medio de la música de la juventud, el rock, que hacia el final vuelve a vocalizar con *el mundo todo* una serie de predicados alarmantes: el *Sur* entendido por partes y sintetizado en cinco buenas pinceladas: violencia, educación, música, economía y política (vv.40-45).

el mundo todo *Sur*,

el mundo todo *sangre* y todo látigo,

el mundo todo *escuela* de blancos para blancos,

el mundo todo *Rock* y todo Little,

el mundo todo *yanqui*, todo Faubus...

violencia
educación
música
economía y política

¹⁸ "Muchos discos de rock logran un impacto musical no debido a sus letras, la letra si se escucha, es ignorada una vez que la música ha desempeñado su función; las variables cruciales son sonido y ritmo. [...] Los *fans* saben que las palabras son sonidos que podemos sentir antes de que sean afirmaciones que podemos comprender" (Cfr. Greil Marcus, *Rock and roll with stand*, citado por De Garay, *El rock también es cultura*, p.26). También "the verbal message is a residue left after the lyrics have been bent to serve as a vocal line" en el caso de una banda o conjunto de rock (Andrew Chester, "Second Thoughts on a Rock Aesthetic" en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, p.318).

¹⁹ Ken Padgett, "History of Minstrel Shows", artículo publicado en el blog *Blackface! Black Stereotypes*, <http://black-face.com/minstrel-shows.htm>. Última consulta: 18 de abril de 2016.

Lo distinto aquí es que esta estructura, a pesar de ser tripartita, no construye *mezcla*, ni intercambio multicultural ni interracial. Guillén utiliza el modelo del rock para comunicar una oposición, una ideología contraria a la política oficial estadounidense que ya llevaba tiempo vendiéndose como potencia de progreso y democracia, para hacer crítica de ese sistema de aparente bienestar y libertad.

...

Para continuar el análisis, hay que tomar en cuenta las siguientes características formales:

La mayor parte de las piezas [de rock & roll] se escribían en alguna variación de la forma del blues de 12 compases. La instrumentación estaba dominada por guitarras amplificadas y eléctricas, saxofones y una sección rítmica prominente con la batería, el piano y el bajo marcando poderosamente la primera parte de cada compás de 4/4. [...] El tempo era rápido y enérgico; [...] y los estilos vocales eran ásperos y estridentes, con el texto interpretado con frecuencia de un modo semigitado.

[El rock] se caracteriza por una instrumentación básica de guitarras eléctricas, bajo, teclado y batería (aumentada o sustituida cada vez más por sonidos sintetizados); un ritmo rápido y enérgico subrayado por una batería y unos bajos prominentes y a menudo dominantes; y una ropa y un comportamiento provocativos por parte de los intérpretes y el público, dramatizando la continua alianza del rock con actitudes divergentes respecto de las dominantes en la cultura anglo-americana.²⁰

Los doce compases del blues se perciben en la métrica de arte mayor que predomina en “Little Rock”; hay una tendencia al verso largo quizá con la intención de que sea articulado de manera rápida —veloz— hasta quedar sin aliento. El ritmo del compás de 4/4²¹ se entiende mejor, de manera un tanto intuitiva, como “la repetición de un

²⁰ *Diccionario Harvard de música*, bajo las entradas ‘rock ’n’ roll’ y ‘rock’, pp.884-885.

²¹ “Un dinámico ritmo de danza articulado por un bajo y una percusión permanentes, los cuales acentúan el primer tiempo fuerte de cada compás de 4/4 y distinguen los tiempos débiles (el segundo y el cuarto) mediante un timbre diferente” (Cfr. Charles Hamm, “Popular music: IV. The rock era” en *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. III, citado por José Antonio Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.154).

acento, dos golpes, un salto y de nuevo un acento, dos golpes, un salto y...", esquema reflejado en las estrofas centrales (vv.14-45): el acento del *faubus*, los dos golpes de la anáfora *O bien* y la epífora *yes*, el salto del *puro, terso, fino, verde, casto, tierno, suave, yes*, el acento del *Y bien, ahora*, los dos golpes de la anáfora *ahora* y la epífora *el mundo todo*, y el final en *Pensad/imaginadlo*, el golpe seco que “acaba siempre por clausurar el microdrama de cada pieza y devolver todos los sonidos al subsuelo”.²²

El estilo vocal semigritado, “duro, ronco, gutural, expresivo y sugerente”²³, en mi opinión, queda consignado en la vocalización de aquellas figuras que modifican la articulación de manera sensible, ya sea mediante repeticiones, enumeraciones desencadenadas de bisílabos²⁴ o por la pronunciación forzada de una palabra desconocida o inusual —un extranjerismo como *faubus*, que se lee ‘*fobus*’ y no como está escrito—. Las vocalizaciones a las que me refiero construyen ritmo semántico, pues se trata de repeticiones —anáforas y epíforas—, enumeraciones, paralelismos y singularización de términos —*Sur, faubus, Rock y Little, sangre y látigo*—. Cuando aparecen marcan momentos —cambios o quiebres— importantes en el poema: construcción del entorno (vv.1-13), realidad y meta (vv.14-28), sueño (vv.29-33), alerta y reducción (vv.34-45); un vaivén de ángulos *big* y *little*.

Otras características relacionadas con la voz son la forma seccional de las canciones con interludios instrumentales, especialmente de la guitarra eléctrica principal²⁵; y las

²² Citas entrecomilladas de Carmen Leñero, “Para una breve poética del rock” en *Simpatía por el rock*, p.181.

²³ Parte de la herencia negra del jazz y el blues de acuerdo con Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.154.

²⁴ Carmen Leñero tipifica el latido como un ritmo de dos sílabas, dos golpes, lo cual abona a la importancia de esta vocalización de palabras en el esquema rítmico de la composición completa. Además, relaciona el corazón con el ritmo de los tambores y el bajo, y la voz con la guitarra y los alientos. (Cfr. “Para una breve poética del rock”, p.182).

²⁵ Recordemos las secciones marcadas en el análisis, insistiendo en la cualidad de preludio del fragmento inicial dividido por el verso *Así es el Sur. Su látigo no cesa* (v.13).

líneas vocales difíciles de seguir, que forman parte de la textura general, más que ser el elemento predominante: en Guillén, el eco del *yes* y las resonancias del látigo, el golpe y el pulso de la sangre (vv.4-5, 12-13, 20, 41). Concretamente, si buscamos el grito tan particular de las canciones de rock, lo encontramos en los agudos (*rock, yes, Sur, Lynch*), pues el ritmo se mantiene en los tonos graves.²⁶

La connotación de espectáculo queda consignada en dos modalidades: la escenografía que levantan las letras de manera plástica y sensorial en la imaginación de quien escucha, urbana en su mayoría y pocas veces situada en el campo; y el concierto de rock que, como una representación teatral, realiza momentáneamente el sueño de Artaud, “acabar con la mentira de la civilización y con toda visión autocomplacida de la cultura”.²⁷ En “Little Rock”, hay dos variantes de teatralidad provocativa: las llamadas al público (*Y bien, ahora / señoras y señores, señoritas,...* vv.34-39; *Pensad por un momento,...* vv.44-45) y la representación de la escuela segregada con Jim Crow —el negro caricaturizado de los *minstrels*— como maestro; esta última es la escenografía del Sur, un espacio liminal entre lo urbano y lo rural.

Por otro lado, el poema en su totalidad se podría equiparar al concierto, que deconstruye el comportamiento civilizado —avanzado— de la sociedad segregacionista estadounidense y el aparato cultural que la defiende, justifica y *naturaliza*. Volvemos, por tanto, al problema de la raza en el rock. A raíz del éxito de canciones como *Rock Around the Clock* de Bill Haley and His Comets —y por el potencial comercial que la creciente popularidad significaba—, las disqueras comenzaron a mitigar el carácter interracial de la música promoviendo las versiones o *covers* de canciones negras por intérpretes blancos. Para la década de los sesenta, incluso con el giro político-social en las composiciones y la posterior idealización como contracultura, el rock ya era

²⁶ Cfr. Charles Hamm, “Popular music: IV. The rock era” en *The New Grove Dictionary of American Music*, vol. III, citado por Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.160 y Carmen Leñero, “Para una breve poética del rock”, p.183.

²⁷ Carmen Leñero, “Para una breve poética del rock”, p.183 y 185-186.

compuesto por y dirigido a las clases medias blancas. Los intérpretes negros tomaron otros rumbos, generaron otros estilos (soul, Motown, rap, hip-hop). Y aunque el rock haya tenido un origen híbrido, éste se deslavó. Y, en cuanto a raza, se erigió como un estilo musical blanco hegemónico regulado por poderes fácticos a gran escala y definido por factores extramusicales e intangibles —espíritu, ambiente y un público con un gusto común único—.²⁸

Más allá, este poema, concierto de rock, también confronta al canon, al ensamblaje tradicional, que impediría mezclar la poesía —una manifestación de alta cultura— con el rock —una forma más de *música popular*—. José Arturo Saavedra señala atinadamente que el rock, y por ende el rock & roll como la primera de sus manifestaciones, es una misma forma —líneas musicales, instrumentos, ritmo *rápido y enérgico*— con diferentes contenidos.²⁹ Por ejemplo, los temas del rock & roll son, de manera directa o velada, sexualmente sugerentes, mientras que los del rock oscilan entre lo íntimo/personal y lo político/social. Y la representación de un esqueleto preestablecido que varía superficialmente parece acoplarse, en parte, a la clasificación sostenida por Charles Hamm, Theodor W. Adorno, Robles Cahero y otros sobre el rock como *música popular*³⁰, esto es, *música sencilla*, porque se trata de piezas de corta extensión con una línea melódica prominente en lo vocal y lo tonal, y de un lenguaje armónico simple y

²⁸ “Pese a la visión idealista de los rockeros y sus públicos, el rock fue dominado desde un principio por norteamericanos blancos y europeos occidentales. Si bien participaron músicos negros en los años formativos del rock en los Estados Unidos, el nuevo estilo no logró preservar el carácter multicultural del *rock-and-roll*, y acabó por identificarse más bien como una corriente musical blanca en todo el mundo” (Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.157).

²⁹ “El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias” en *Simpatía por el rock*, p.50.

³⁰ El problema de lo popular continúa. Sin embargo, quisiera considerarlo superado al plantear que todo género musical, estilo y variación deber ser estudiado —sin afán jerarquizador— para una mayor comprensión no sólo de su estructura, sino de la sociedad que lo produce, escucha y disfruta, así como de la finalidad que cumple (entretenimiento, desinhibición o catarsis, protesta o denuncia social, construcción histórica, trascendencia) o de la estética que sigue. La música es una manifestación social, atravesada por el tamiz cultural, cuya recepción varía gradualmente por una serie de factores, de los cuales la mayor o menor difusión, los medios de divulgación y el conocimiento musical del oyente son sólo algunos.

restringido. Sin embargo, esta música sencilla, “fácil”, es prolífica en estilos bien diferenciados gracias a las posibilidades de variación y combinación melódica, rítmica, armónica y tímbrica.³¹

...

De modo que el rock es “el resultado de una *combinación* de formas musicales desarrolladas *de modo independiente* que están *cambiando constantemente*”³². Detrás de esto, la combinación o *mezcla* originaria se convierte en el impulso que volverá a desplegarse en la diversidad de estilos y roles de comunicación social que cumple el rock, hoy en día, como movimiento cultural no homogéneo, adoptado y adaptado en diferentes países por distintas clases y grupos sociales.³³ El desarrollo independiente de cada género —por separado y conforme a sus propias circunstancias y contexto— que entra en juego para crear algo nuevo quisiera extrapolarlo como la apariencia de *música*

³¹ Andrew Chester ilumina la discusión con la dicotomía *extensional development/intensional development*. El desarrollo extensional se concentra en tomar elementos simples y combinarlos en estructuras complejas tanto en el plano diacrónico como en el sincrónico; este modelo es preferido por la música europea. El desarrollo intencional maneja partes simples y complejas a la vez, de nuevo en lo diacrónico y en lo sincrónico, y es común en tradiciones musicales no europeas; es multidimensional y se construye hacia el interior. De modo que mientras el extensional mantiene la tensión y la complejidad visibles, en el exterior, el intencional revuelve, mantiene lo simple o no, añade algo complejo o no, y sólo pone en relieve o desarrolla algún elemento *intencionalmente*, por lo que resulta en producciones de gran valor musical, aun sin letras o temas significativos, sin mayor experimentalismo, sin fusiones. La música habla por sí misma (Cfr. “Second Thoughts on a Rock Aesthetic”, pp.315-319).

³² Cfr. Simon Frith, *Sociología del rock*, citado por De Garay, *El rock también es cultura*, p.23. Énfasis mío.

³³ De Garay menciona que “con el paso de los años [el rock] ha ido mezclando diversas formas musicales, producto de su inserción en el espectro cultural de muchos países” (*El rock también es cultura*, p.28); es decir, el rock como género unívoco se ve modificado por otras prácticas culturales. Saavedra acota que “si bien como género musical el rock ha *invadido* exitosamente todos los rincones del orbe, sin respetar credos, razas o jerarquías, no sucede lo mismo cuando funciona dentro del rol de expresión cultural” (“El elemento contestatario en el rock...”, p. 51. Énfasis mío); es decir, el rock se moldea según la circunstancia y entonces distintos tipos de rock coexisten simultáneamente con propósitos varios. Hamm acota que la propuesta del rock fue “superada eventualmente por otros dialectos musicales más refrescantes, dinámicos e innovadores provenientes de otras partes del mundo: el *reggae* jamaicano, los estilos británicos (*punk*, etc.), el *afropop* nigeriano, las músicas étnicas en otras lenguas y hasta las salsas caribeñas” (Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.162); según esta perspectiva, el rock ni se mezcla ni se apropia, sino que, como modelo, se va transformando en géneros distintos.

independiente que continúa atribuyéndosele al rock; un género que sigue su propio camino hasta llegar a los extremos de considerarse *antiestablishment*, a pesar de la ambivalencia en torno a esta postura.³⁴ Y, finalmente, el cambio o transformación constante que se verifica en lo efímero de cada periodo en su historia y que podría explicarse porque está sujeto al progreso tecnológico, porque es el género musical propio de la sociedad moderna —o mejor dicho, posmoderna—, lo cual nos habla de una velocidad acelerada no sólo en los acordes musicales, sino también del tiempo de consumo (escuchar, ver, comprar; el éxito y desgaste de una canción, grupo musical, estilo).³⁵

El rock no sólo es música; ha englobado lenguajes, nuevas costumbres y concepciones del mundo diferentes; ha compartido y se ha retroalimentado con otras expresiones artísticas, como la pintura, la danza y la literatura. Se convirtió en vehículo de comunicación y de expresión de primera línea. También se ha visto afectado por las convulsiones políticas y económicas mundiales y por los acelerados cambios tecnológicos y de los medios.³⁶

Los antropólogos sociales lo han investigado como una música especialmente apta para la identificación o para el sincretismo culturales; los sociólogos y los psicólogos sociales, como el motivo de numerosas redes de interacción entre los artistas y el público, entre los propios fans, o entre los numerosos agentes del gran negocio mundial del espectáculo; los historiadores, por su parte, han podido investigarlo como uno de los fenómenos que retratan mejor las diferentes revoluciones de una modernidad que acaso se halla inconclusa, o acaso superada (la revolución sexual, la juvenil, la tecnológica, etcétera).³⁷

³⁴ Ostenta “desde actitudes frívolas hasta reflexiones profundas; de una posición radical de protesta hasta la inmersión total en un irrefrenable sistema de consumo”. Pero, en todos los casos, se conserva una imagen ideal del género: el rock es contestatario, agresivo, popular, audaz, revolucionario y vanguardista (Saavedra, “El elemento contestatario en el rock...”, pp.57 y 50).

³⁵ El rock & roll se circunscribe a los años 1955-1958, y de ahí en adelante surge un nuevo estilo cada década aproximadamente (twist, surf, brit, psicodélico, glam, new wave, punk, grunge). Los Beatles estuvieron juntos siete años; muchos cantantes y conjuntos musicales son reconocidos por un sólo éxito. Y éstos son sólo algunos ejemplos.

³⁶ Saavedra, “El elemento contestatario en el rock...”, p.48.

³⁷ José Hernández Prado, “Saber de rock” en *Simpatía por el rock*, p.191.

...

Rock y poesía³⁸ provocan reacciones corporales, se sostienen en un pulso vital, es decir, en una cadencia pulsada y rítmica, en la alternancia de sonidos y silencios —el pulso interno de los versos es marcado por la métrica; el *beat* es la modalidad estentórea del pulso en la música de rock— y cercan lo inefable por medio del ruido y el silencio —“el *vociferar* del rock parece querer alcanzar el *no decir* de la poesía”³⁹—. El cuerpo en “Little Rock” es el doblegado y golpeado (vv.24-17); el cuerpo en el rock también se dobla, se contorsiona y deja que la música lo golpee.

Ambos —rock y poesía— se distinguen por el exceso, por la intensidad. Son una cadencia rítmica exacerbada que explota en habla y canto —rompe el silencio y la pasividad de la declamación— y, a su vez, provoca una aceleración en el pulso de los receptores, una intensificación de la emoción. Más que pasional, esta explosión es una libertad cronometrada, delimitada por el ritmo. En poesía, esto hace referencia al verso libre; en el rock, a la métrica y el *tempo* obligado, que son la base del ritmo y que Carmen Leñero identifica como una marcha marcial. La agresividad —intensidad rítmica— está relacionada con la fijación del rock en el instante; es música de instantes bien definidos, vitales, como la juventud, que es efímera, pero intensa.

Como “la poesía *calla* lo que quisiera —y no puede— decir; mientras [...] el rock *vocifera* lo que debiera —y no quiere— callarse”, lo verdaderamente importante es que Guillén se sirve del rock para *vociferar*, denunciar y alertar, no en una plaza pública o sobre un escenario, sino de una manera íntima, al nivel de *lo callado* en poesía, moviendo emociones y ritmos. En “Little Rock”, la exposición de imágenes plásticas y sonoras incrementa y concentra la emoción principal: una *mezcla* de ira y miedo ante la injusticia humana y ante una eventual reducción u homogeneización del mundo; todo

³⁸ Para el segmento de rock y poesía, véase Carmen Leñero, “Para una breve poética del rock”, pp.177-187.

³⁹ El ruido —un sonido muy fuerte e inaudible— y el silencio —una clase de sonido puro y absoluto— se asemejan a la teoría de sonidos del *Dayinxisheng* expuesta en el capítulo anterior.

el poema lleva un pulso sonoro e intenso que hace fulminante la exhortación final. Combina lo colectivo del rock y lo místico de la poesía; se sirve de ese vaivén de la modernidad en que “el rock hace masivo lo íntimo y viceversa” gracias a los límites que la tecnología le ha ayudado a franquear.⁴⁰

Y caemos en la importancia de la palabra. En rock y poesía, la palabra no es instrumental; tiene una dimensión ritual —hipnotiza y desinhibe—, lúdica —comunica jugando, por el sonido— y mística —carga con la connotación ambivalente de una insatisfacción vivencial y una vitalidad indispensable—⁴¹; es más gestual que literaria o textual; evoca y sugiere.

Roland Barthes habla de una dimensión potencial en la voz —o en un instrumento— más allá del significado (*signified*), el espacio de encuentro entre lengua y música que da pie a significaciones (*signifiance*) y alteraciones corporales tanto en el cantante como en el público, algo llamado el *grano* en la voz.⁴² Para encontrarlo, se sirve de la distinción entre *genotexto* y *fenotexto*. El *fenotexto* está integrado por las características estructurales del idioma en que se canta, las reglas del género musical, los códigos del melisma, el idiolecto del compositor, el estilo interpretativo, los valores culturales relacionados, el temple ideológico del periodo y todas aquellas cuestiones ligadas al fin comunicativo, expresivo o de representación en la pieza musical. El *genotexto* es el nivel simbólico que se impone al inteligible, aquello que se percibe inmediatamente —de manera consciente o inconsciente—, que está más allá de las palabras (o antes de ellas) y que

⁴⁰ “El rock no se hizo para hacerte entrar en ti mismo sino para salir e integrarte al pulso general, todopoderoso. La poesía no se hizo para salir, sino para entrar tan al fondo de ti que sales del otro lado, en la otra orilla de tu ser individual y te integras también en el caudal subterráneo de todas las sangres” (Carmen Leñero, “Para una breve poética del rock”, p.181).

⁴¹ Hernández Prado funde estas dos características en la *desinhibición espiritual*, que es el elemento trascendente en el rock, aquél que distingue entre los tipos de rock estereotípicos —comercial y anticomercial— y el auténtico (Cfr. “Saber de rock”, pp.193-194).

⁴² “The ‘grain’ is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs”; “the materiality of the body speaking its mother tongue” (Barthes, “The grain of the voice” en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, pp.299 y 295).

está cifrado en el cuerpo del cantante; puede entenderse como *dicción*, pero en el sentido de que se crea un nuevo código o lenguaje que seduce y conduce al deleite, al gozo de la música⁴³, por medio de volumen, voluptuosidad, gestos, apertura a significaciones e intercambio lúdico del significado con éstas. Esta categoría del *grano*, situada en el *genotexto*, tiende puentes hacia el *sabor* de la tradición china; resuena en la aplicación multinivel y profunda de la música en Guillén que se activa en cada lectura o de la música a secas, sin adjetivos, puesto que la musicalidad queda ceñida a la manifestación en la superficie, como un *fenotexto*.

...

Como ejemplo, está la música cifrada en el título —el cual, por cierto, está en inglés—. *Little* puede entenderse como algo pequeño e insignificante —una forma musical, un contexto— que puede crecer, extenderse y popularizarse por todas partes al mismo tiempo que empequeñece la diversidad musical y, con ella, la visión del mundo (la política, la economía, las relaciones personales, el espíritu). Y también marca la estructura del poema, que se desplaza de lo pequeño a lo grande, de lo grande a lo pequeño (*little-big-little-big-little*). Ésta es la interpretación en clave musical, sin embargo, existe una referencia histórica directa que intensifica el reclamo ideológico cifrado en el poema y tiene que ver con los acontecimientos en Little Rock, un pueblo

⁴³ Hacia el final del artículo, Barthes sugiere que la identificación y estudio del *grano* podría contribuir a la dilucidación de una estética del placer musical. Y aquí es importante apuntar que una de las motivaciones principales para hacer de la música una técnica poética —o al menos una consecuencia de ello— estriba en reconocer que las sensaciones y emociones que provoca son el núcleo de su poder y la fuente de su energía, que media entre las razones del cuerpo y las prácticas discursivas de un género musical específico, que los momentos de mayor intensidad se alcanzan, sí por razones de estructura, pero de estructuras reactivas que pueden ser emocionantes, perturbadoras, placenteras o amenazadoras. Así, Guillén escribe también en un plano musical para sacudir y lograr una reacción multiplicada en el lector. Susan McClary y Robert Walser hablan del placer como “la política de la música” (*pleasure as the politics of music*), de significado en la disonancia o ruptura musical, de la efectividad política contenida, aliada al impulso rítmico, de que el musicólogo no debe desestimar los efectos que la música —y cada género en particular— produce en los oyentes o fanáticos para el caso del rock (“Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock” en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, p.290).

de Arkansas, durante los años del movimiento por los derechos civiles y la desegregación racial estadounidense:

En 1957, bajo orden de la corte federal, el liceo de Little Rock se preparó a admitir a nueve estudiantes negros. En la tarde del 2 de septiembre, el gobernador de Arkansas, Orval Faubus (mencionado en el poema), anunció durante un discurso televisado sus intenciones de prohibir la entrada de dichos estudiantes y de usar las tropas de la Guardia Nacional de Arkansas “para prevenir la violencia”. El 4 de septiembre, cuando los estudiantes intentaron entrar en la escuela, la Guardia Nacional de Arkansas los rechazó. La entrada a la escuela les fue negada por dos semanas.⁴⁴

Las dos lecturas no son excluyentes. Por ejemplo, ambas interpretaciones de *faubus/Faubus* —como adjetivo y como nombre propio— están contempladas por la variación en la mayúscula. Y el poema puede ser leído en tres ejes: las referencias históricas, el contenido ideológico y las vocalizaciones —la música presente o aludida en léxico, estructura y tema.

...

Guillén, entonces, presenta un rock de tema disruptivo anticipándose al viraje temático en el rock de los sesenta; por supuesto, el suceso histórico que retoma —el ingreso de nueve alumnos negros al liceo principal blanco en Little Rock, Alabama— formó parte de esa toma de conciencia que propició la ebullición social de la década e impactó incluso en la música manipulada por la industria. Y formalmente, se atiene a los puntos concordantes entre rock y rock & roll.

⁴⁴ “El arte como resistencia: Nicolás Guillén, poeta cubano”, entrada del 16 de mayo de 2010 en el sitio *Construyendo. La Unidad de los Revolucionarios*, <http://construyendo.nuevaradio.org/?p=206>. Última consulta: 22 de marzo de 2016.

“President Dwight D. Eisenhower federalized the National Guard and dispatched Army troops to restore order and enforce the court’s ruling. On September 25, 1957, under federal troop escort, the Nine were escorted back into Central for their first full day of classes. The troops stayed through the school year” (Para más información sobre los acontecimientos en Little Rock, *cfr. The Encyclopedia of Arkansas History & Culture*, disponible en línea: encyclopediaofarkansas.net, bajo las entradas ‘Orval Faubus’ y ‘Little Rock Nine’. Última consulta: 22 de marzo de 2016).

Una cuestión fundamental es cómo este poema prefigura el rock de los sesenta, que hace crítica social, denuncia y es contestatario, a pesar de la peligrosa ambivalencia de servirse de un medio, de un estilo, que contribuye —en mayor o menor grado— a la homogeneidad musical⁴⁵, al empequeñecimiento del mundo que intenta prevenir. El momento en el que fue escrito podría descartar el nexo del poema con el rock, sin embargo, termina por abonar a su carácter prefigurativo y a su capacidad de renovar significaciones gracias a las alusiones musicales, esto es, a la música tejida en toda su estructura.

Para Guillén, el rock conocido era el rock & roll; la revolución castrista de 1959 estaba a punto de estallar y el sentimiento antiimperialista estaba a la alza en Cuba. Este tipo de música estaba asociada con los extranjeros, sonaba en los lugares y áreas restringidas para ellos. Quizá hubiera intérpretes cubanos, pero se limitaban al repertorio estadounidense; no había creación propia. Ello estaba subsanado por la convivencia del rock & roll con otros géneros de música cubana en las orquestas (mambo, cha-cha-cha, son, bolero). Hasta ahora, el rock en Cuba —sea local o foráneo— ha permanecido marginal, opacado por convicción o régimen político y por otras expresiones musicales. Así que Guillén ya no sólo estaba escribiendo para lectores cubanos, sino para todo el que quisiera oír.

En un texto, hay referencias históricas que se van perdiendo; otras que se convierten en contradicciones o ironías; otras que se actualizan, e incluso pueden adquirir una clase de aura premonitoria, justificada tan sólo por los acontecimientos posteriores. El poeta pretende hacer una advertencia, pero ignora los rumbos del devenir, si se cumplirá o no aquello que teme. El caso del rock en Guillén es afortunado en cuanto a

⁴⁵ “La rápida difusión de los elementos del rock (ritmos, arreglos, etc.) *apropiados* por otras músicas populares está produciendo una masa uniformada de música comercial *en estilo rockero*, entre la cual sólo los especialistas saben distinguir el rock de una canción disfrazada como tal. El resto del público se conforma con comprar lo que le hagan pasar por rock. [...] en un momento dado *casi* todo tipo de música puede ser vendida y comprada *como rock*” (Robles Cahero, “La música del rock: variaciones musicológicas...”, p.148).

frescura —generación de nuevos significados, reactivación de su esencia o *sabor*—, desafortunado si consideramos que la advertencia continúa siendo válida, incómoda y polémica: el modelo capitalista y el intervencionismo estadounidense se han extendido por todas partes y, hasta hace poco, se hablaba de una tendencia hacia la globalización. No obstante, hay que evitar ser extremistas; la obra de Guillén nos habla de alternativas, de la *mezcla* y la diferencia. Y como él, hay muchas otras manifestaciones aún vivas. Incluso dentro del ámbito de la crítica de rock hay cabida para discutir si éste es un género traicionado, que conquista, o uno diverso que deriva en apropiaciones y encauza luchas de resistencia.

Hacer de la música una técnica poética es un acto de desafío, de resistencia y liberación; con ella, el poeta demuestra las posibilidades contenidas en algo ‘sencillo’ que, aun basado en esquemas duales, consigue pluralidad, variación y espontaneidad. Así, podemos encaminarnos hacia las conclusiones: Guillén *sintetiza* la complejidad del mundo al inocular en su poesía la música en todas sus modalidades y alcances.

V. La poética de Nicolás Guillén: síntesis de música y poesía

Para Alfred Melon, la obra de Nicolás Guillén, desde sus inicios, plantea una *síntesis estética*. La *síntesis*, entendida como una reunión coherente y pluridimensional¹ de opuestos o entidades distintas, en su mayoría dentro de un esquema dual, sería un resultado de la *mezcla* que se ha reiterado en el análisis de los distintos géneros y, por tanto, se revela como una noción central de la poética guilleniana². El autor cubano es

en suma, un poeta que *digiere, asimila y re-elabora las técnicas, las influencias*, un poeta que inyecta su propio ser individual, la propia disposición temperamental, *su inteligencia*, sus nervios, *su emoción y sensibilidad*, sus angustias y rebeldías de joven en una poesía de contenido, lenguaje e interés universales; un poeta *abierto, sin exclusivismos ni cegueras, ni estrecheces*, pero tan sólo con *un afán de justicia y fraternidad unánime*: ése es un poeta al que llamo *poeta de todas las síntesis*.³

Y dentro de estas múltiples líneas de síntesis, la de música y poesía es la articulación principal —estructurante, profunda— que sustenta y potencializa las demás síntesis en la escritura de Guillén. No sólo por el análisis detallado de la música y sus múltiples niveles en el *corpus* de esta tesis, sino porque aún quedan más géneros musicales por examinar en la obra de este poeta cubano: canciones latinoamericanas, tango, flamenco, etc.; y porque la música señala el camino de otros opuestos y otras disciplinas en *mezcla*, como teatro, baile, oratoria (pregones, avisos, elegías). Sobre todo, más que pura musicalidad —ritmo y demás características formales—, que podría entenderse

¹ Que abarca simultáneamente todo un conjunto de elementos (Cfr. Alfred Melon, “El poeta de la síntesis” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], p.210).

² Aurelio González define poética como “toda la teoría de la literatura que subyace internamente en un texto que definimos como literario, pero [...] también se refiere a la elección que ha hecho un autor de las posibilidades temáticas, formales, estilísticas que estaban a su alcance para la configuración de un texto determinado” (“Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo” en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México: El Colegio de México; UNAM; UAM, 2005, pp.109-110).

³ Alfred Melon, “El poeta de la síntesis”, p.232. Énfasis mío.

como superficial o decorativa, la renovación de la síntesis entre música y poesía es el sello consciente, la propuesta estética-ideológica del poeta.

Poner en un primer plano la incidencia de la música en la poesía se justifica porque ésta actúa en varios niveles de construcción en cada poema, además de que apoya sustancialmente la *mezcla* y *síntesis* de cuerpos, disciplinas o nociones que se creen distintivas, excluyentes, contrarias. La síntesis de música y poesía posibilita la síntesis en otros niveles; en torno a ella, se desarrollan las demás síntesis (formales, temáticas, discursivas, ideológicas) de manera simultánea y pluridimensional. Y la fuerza del componente ideológico subyacente en esta síntesis, en Guillén, recae en que apunta a una compenetración de creación y función en la poesía. El ritmo refuerza el tema, pero tanto ritmo como tema cuentan con referentes extraídos de una realidad cotidiana, experimentada por el poeta. Así que ambos, al combinarse, son modificados y potencian las correspondencias entre ellos.

De cierto modo, y en un primer acercamiento, la música abona a la forma en la poesía —a la revitalización de la lengua, a la incorporación de elementos orales— y la poesía le retribuye a la música con una mayor elaboración de la expresividad —por medio de la concentración de significados y significaciones— y un cierto detenimiento reflexivo sobre el tema y las formas que intervienen en la construcción musical. El análisis de la palabra escrita abre la puerta a campos semánticos de la música que son difícilmente explicables —reflexionados— si nos atenemos solamente a sus momentos de ejecución.

Sin embargo, como consecuencia del análisis —un segundo acercamiento—, pudimos constatar que las aportaciones musicales en la escritura poética trascienden lo formal. Sus aportaciones las podemos clasificar en a) estructurales: más que reformar o explotar patrones acentuales, se trata del desarrollo de un ritmo complejo multinivel, un acomodo estrófico significativo y la posibilidad de incorporar voces en la expresión poética (polifonía); y b) de implicación cultural: porque cada género musical carga con

valores, conceptos e ideales, que dialogan con los contenidos del poema —sea que coincidan con ellos o funcionen como antagonistas— y que terminan por constituirse en la obra de Guillén como vasos comunicantes entre épocas y culturas.

Así pues, el énfasis en una base musical hace posible una autorreflexión sobre el *cómo* en ambas disciplinas, porque trae a colación lo que queda implícito en la conceptualización de la poesía como fenómeno artístico, pero perdemos de vista por la mediación de la escritura —y su proyección como acto trascendente⁴—: toda poesía es social, producto de circunstancias. Los moldes poéticos —los esquemas, las *formas de hacer poesía*— responden a las condiciones de un tiempo y espacio determinados y, sin embargo, (y al mismo tiempo) contienen algo que genera algún tipo de reacción en todo ser humano. La poesía —esa esencia para la cual todo poeta tiene una definición propia, válida y diferente— es, como la música, un arte humano, una práctica de todos los pueblos, una necesidad ontológica que se concretiza en poemas distintos según autor, época y lectores.⁵ Es una unidad múltiple, variable. Que puede ser en mayor o menor medida social y trascendente o silenciosa, pero siempre ambas.

⁴ La proclama de la trascendencia es finamente analizada por Susan McClary y Robert Walser (Cfr. “Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock” en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, pp.280-285), y nos sirve para concluir la crítica a lo popular. Cuando se defiende la *grandeza* en la música, se tiene en mente su *trascendencia*, es decir, que su creación no tiene vínculos con realidades locales y se concentra en la generación de absolutos, valores abstractos de difícil comprensión y expresión. Esto produce varias reacciones problemáticas: impide estudiar la música como práctica social y necesariamente suprime una dimensión de sentido en la música; fuerza a adoptar un tono apologetico al estudiar géneros de música popular o *no seria*, esto es, se pierde tiempo en encontrar y dar demasiadas justificaciones; resulta en discursos afectados, contraproclamas de grandeza, que adjudican los mismos valores a manifestaciones musicales con funciones y características diferentes. Lo mismo acontece en el campo literario: la distinción entre popular y culto implica axiomas que entorpecen la investigación. Simplemente, hay que reconocer que es meritorio estudiar cualquier manifestación musical en toda su complejidad y entender que lo popular está relacionado con una mayor o menor difusión, con mayor o menor índice de oralidad, con mayor o menor conocimiento de las variables que se interrelacionan en un género musical o literario.

⁵ Tanto música como poesía están compuestas por niveles interdependientes y simultáneos: una dimensión sintáctica y una semiótica, códigos culturales, procesos cognitivos, subjetividades colectivas, y una predisposición inconsciente para reaccionar ante distintas categorías interiorizadas (Cfr. Susan McClary y Robert Walser, “Start Making Sense!”, pp.278-279).

Hablar de una dimensión social en la música nos recuerda que esta disciplina —esta práctica o quehacer humano— encierra modos de relacionarse con otros, prácticas colectivas aun cuando el individuo las desarrolle en su intimidad, y contribuye a construir visiones compartidas —solidarias— sobre algún aspecto del entorno⁶; hablar de una dimensión social de la poesía también considera a la escritura poética como una práctica comunicativa, expresiva y representativa del yo hacia los otros, en armonía o ruptura de convenciones, que crea imaginarios en común.

...

Entonces, ¿cómo entender aquello de que la música comunica sin necesidad de traducciones? Es necesario acotar esta afirmación al plano de la sonoridad, en sus raíces inexploradas. Cuando la poesía privilegia sus elementos sonoros u orales, también estructurales, podría decirse que escoge la misma ruta que la música para alcanzar lo inaccesible, lo inefable y misterioso: las cuerdas del plano estético-emocional que responden a los estímulos sonoros y a las convenciones interiorizadas que configuran una determinada sonoridad para cierto género y lo distingue de otro. Éste es el plano de la música sin sonido y de la poesía sin palabras, ambas en silencio —porque las vibraciones al interior de las personas son inaudibles—; un plano casi místico que se elabora desde la materialidad del sonido, es decir, la sonoridad.

De esta manera, podemos desechar la idea de que musicalidad y sonoridad son conceptos equivalentes. La sonoridad es tan sólo un componente de la musicalidad: grupos consonánticos y predominancia vocálica, aliteraciones, enumeraciones o acumulación de palabras con un mismo número de sílabas o acentuación, acentos

⁶ “Los significados de la música están, pues, tanto en su sonoridad, como en sus prácticas. O, dicho de otro modo, las sonoridades y las prácticas musicales se encuentran indisolublemente vinculadas en la realidad” (Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI, 2005, p.75).

trocaicos, dactílicos o en síncopa, rimas graves o agudas.⁷ Y la musicalidad sólo es una manifestación estructural —superficial— de la música: patrones estróficos (episodios, quiebres, alternancia), variaciones de tono, intervenciones polifónicas, variación métrica (libre, pero significativa). En cambio, la música, en toda su extensión, abarca las connotaciones culturales —políticas, sociales, ideológicas— y, más allá, la construcción de un *genotexto*, un lenguaje desprendido de las funciones comunicativa, expresiva y representativa, que se aproxima a una articulación de lo primigenio, placentero y poderoso.

...

Con base en lo anterior, podemos añadir a la discusión de valores que la parte oral está mayormente vinculada con la parte sonora, con la elaboración musical en los poemas, y se aleja de la intención de hacerse presente como parte de un programa de imitación o representación culta de lo popular porque ambos atributos —lo sonoro y lo oral— se convierten en propuestas formales que traen consigo oportunidades de innovación temática y estética. En otras palabras, la oralidad en cuanto a ritmo y sonoridad (emisión de voz, sonido) tiene una correspondencia mayor con la música que se (re)crea en el poema, mientras que el llamado “rescate de lo popular” es secundario y sólo cobra importancia cuando consideramos su relación con la cuota de universalidad que la dupla música-poesía trae consigo⁸ y con el hecho de que es en las

⁷ Aquello que Melon resume como el *ritmo guilleniano*: “versos de igual número de sílabas: dentro de cada uno, una sucesión de palabras de igual número de sílabas, siendo llanas todas las primeras y aguda la última; palabras agudas que atraen hacia un punto determinado del verso el paroxismo expresivo y sonoro; contigüidad calculada y reiterada de dos sílabas acentuadas; desplazamiento de acentos en fonemas de idéntica composición vocálica y consonántica, [...] acumulación jitanjafórica y onomatopéyica de palabras esdrújulas”, etc. (“El poeta de la síntesis”, p.235).

⁸ *Universalidad* entendida como presente en toda comunidad humana, no como *la* forma universal de la música. “Como bien señala John Blacking, uno de los pioneros de la etnomusicología, la música es una forma de estructurar significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado ni una sola sociedad que no tenga algún tipo de música, de *organización humana del sonido*” (Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.34).

manifestaciones populares donde mejor se aprecia la vinculación esencial de estas dos disciplinas y de éstas con las demás.

Por tanto, el sustrato más relevante y significativo de la poesía de Guillén es el musical, no el popular, al contrario de lo que sostuvieron críticos como Roberto Fernández Retamar.⁹ Si predominara el interés por dignificar lo popular, su poesía estaría más circunscrita a la idiosincrasia cubana o hispanoparlante. En cambio, encuentra como material poético los géneros musicales más diversos, es decir, el potencial comunicativo de las interpretaciones musicales, porque entiende y asimila la potencia estética —creadora, sensorial-sensitiva— de la conjunción música-poesía. Sin olvidar, por supuesto, su compromiso ideológico: “la utopía de una democracia [un sistema de orden político, económico, social, cultural] que incorpore el respeto a las diferencias”¹⁰, el respeto a distintos timbres y vibraciones. Y más aún, que comprenda las diferencias yuxtapuestas, mezcladas, en convivencia.

El intento —consciente o inconsciente— de Guillén no es el de “rescatar” una poesía oral, sino el de escribir una poesía con todos los recursos que permitían la memorización o la transmisión de la poesía oral, desde los recursos rítmicos fónicos, hasta la forma narrativa, pasando por la repetición de palabras, frases, fórmulas, etc. [...] Lo que hace excepcional la poesía de Guillén es el cúmulo y sistematización de esos recursos.¹¹

⁹ “Lo cierto es que este tipo de poema [el poema-son] había existido en Cuba durante siglos, sólo que sin carta de ciudadanía culta: era la letra de las canciones populares forjadas en el país al calor de la fusión de las culturas hispánica y africana”; “Este tipo de poesía popular es el que vendría a ser incorporado por Guillén al caudal de la literatura cubana culta” (“El son del vuelo popular” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], pp.180-181).

¹⁰ *Cfr.* El comentario de Quintero Rivera a las ideas de Karl Marx (*Salsa, sabor y control*, pp.84-85).

¹¹ Luis Íñigo Madrigal, “Lo oral y Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas*, 2002, ene-mar, núm. 226, p.127. Este crítico distingue la poesía oral, así como la poesía popular y la poesía social, de la poesía con elementos orales que escribe Guillén.

La música en Guillén no es accesoria ni algo irrefrenable o innato¹²; tampoco es algo predeterminado que el poeta pueda vaciar y rellenar de contenido. Es un tratamiento sistemático de los puntos en común entre artes, campos diferentes. Y, por lo tanto, la elección de los géneros no se basa en la creencia de que existan géneros más sintéticos o acabados, o temáticamente restringidos, como si hubiera formas musicales más proclives o aptas a ser poetizadas y viceversa. Más bien, la selección es altamente significativa porque que en cada género existe alguna categoría o valor que compone la visión guilleniana del mundo como *debería ser*¹³: en el son, la alternancia entre voz colectiva y solista (el individuo respaldado por la comunidad, en diálogo con ella) y la espontaneidad (la vitalidad dentro del esquema, la equitativa intervención de cada instrumento en la composición); en la rumba, la performatividad (la corporalidad presente en lo escrito, es decir, la conjunción de lo material —sensorial y deíctico— con lo discursivo —simbólico y trascendente—) y la interdisciplinarietà (una convivencia plena de las artes); lo oral y la materia histórica, legendaria y lírica, en la balada; el contrapunto (la interacción de opuestos), el cromatismo (la búsqueda por una mayor expresividad, la condensación de significaciones en la palabra) y la polifonía (una voz poética múltiple, varia) en el madrigal; el *sabor* de la música (una filosofía sensorial) y

¹² En la conferencia de 1932 en el Lyceum de La Habana, Guillén, hablando de sí mismo en tercera persona, afirmó sobre sus poemas “aún no han llegado a esa sobriedad rítmica que caracteriza al verso nuevo, sino que el ritmo se les desborda algunas veces”, como si se tratara de un ritmo que no se pudiera contener y entorpeciera el mensaje. En consecuencia, existe la postura crítica que considera que “el autor de *Motivos de son* y de *Sóngoro cosongo* quiere superar lo que considera excesiva musicalidad de su verso. Y como, en efecto, su poemario siguiente *West Indies, Ltd.*, se despoja de esa ganga melódica [...] es necesario enfrentar su poesía desde ángulos diferentes” (Cfr. Luis Álvarez Álvarez, “Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén”, *Islas*, 2002, oct-dic, vol. 44, núm. 134, p.62). Definitivamente, la obra de cualquier autor debe ser leída desde todas las perspectivas posibles, pero la musicalidad de Guillén no se concentra sólo en sus primeros poemarios, sino que se desarrolla a lo largo de toda su obra por lo que no es algo fenoménico ni desechable. En *West Indies, Ltd.*, se incluyen madrigales, baladas y el *Sensemaya*, canto para matar una culebra.

¹³ “También la poesía de Guillén tiene un fin didáctico; pero ese fin no es el de ‘perpetuar’ la tradición de la sociedad contemporánea del autor o una parte de esa tradición [...], sino el de *transformar esa sociedad y, por consiguiente, su cultura*. [...] La poesía de Guillén se recuerda y enseña cosas no sobre cómo es el mundo, sino sobre cómo *debería ser* el mundo” (Íñigo Madrigal, “Lo oral y Nicolás Guillén”, pp.127-128. Énfasis mío).

el paralelismo multimodal en las canciones chinas; y, en el rock, el grito (de liberación, de alerta, de encantamiento), la denuncia político-social y las relaciones de poder en la música. El poeta descubre una posibilidad en cada forma musical, así sea lejana, dispar o contraria ideológicamente, ambivalente como las canciones chinas y el rock.

...

Y avanzando en el diseño de esa propuesta estético-ideológica, podemos decir que los valores centrales en la obra de Guillén —aquellos que edifican o estructuran su forma de *hacer poesía*— son ampliación, pluralidad e intercambiabilidad.

Ampliación hacia otros campos lingüísticos —léxico de otras lenguas, de diversas fuentes, onomatopeyas o interjecciones—¹⁴, modalidades discursivas, tradiciones literarias y musicales cada vez más distantes en tiempo y espacio; *pluralidad* en cuestiones étnicas, en variación de tono, personajes y voces¹⁵, en términos de gamas musicales (la música aplicada en múltiples niveles del poema y entendida como una disciplina compleja) y géneros musicales (porque Guillén, claro está, no se circunscribe a un sólo tipo de música, sino que viaja y explora en las tradiciones más variadas); e *intercambiabilidad* al pensar en momentos o periodos dentro de un mismo poema donde el énfasis se coloca y descoloca, donde hay despliegue de perspectivas¹⁶ y artes

¹⁴ Al respecto, Alfred Melon tiene en mente “la ampliación, rejuvenecimiento y densificación del lenguaje como tal: integración de voces populares cubanas y dichos populares, ampliación del arsenal fónico [sonoro, al pensar en música], densificación semántica del habla corriente [o desautomatización de las palabras], tránsito del lenguaje oral a un lenguaje total [aquel que lleva en sí una inagotable potencialidad interna de sugerencias gráficas, pictóricas, cinematográficas, musicales, coreográficas y dramáticas]” (“El poeta de la síntesis”, pp.232, 236 y 238).

¹⁵ “...nunca se deja de percibir su inclusión como enriquecedora, *pluralizante* y como matización del castellano” (“El poeta de la síntesis”, p.234. Énfasis mío). Melon utiliza esta característica refiriéndose a las gamas léxicas, pero definitivamente la pluralidad que logra Guillén va más allá.

¹⁶ Esto con respecto al juego de creación de intertextualidades entre literatura y música, pero también abarca el hecho de que Guillén no busca legitimar una herencia sobre otra, una ideología sobre otra, porque “legitimar tal vez no sea la palabra, [sino] *constatar* la estrecha imbricación de las herencias cosmogónicas” (Cfr. Alfred Melon, “El poeta de la síntesis”, p.239).

performativas¹⁷. En cuanto a reunión de pares, encontramos síntesis de función/creación, forma/contenido¹⁸, de libertad creadora y necesidades ideológicas, de aptitud didáctica y analítica¹⁹, de lenguajes, de dimensión simbólica y literal, yuxtaposición de campos.

Porque en poesía, no sólo realiza Guillén la síntesis entre el propio universo emocional y el propio pensamiento crítico, no sólo realiza la síntesis entre su latir individual y el latir colectivo, no sólo reúne en su temática y sintetiza en su visión del futuro elementos aparentemente dispares y divergentes en un principio, y obra porque su poesía —reflejo e instrumento— sea en la *realidad* creadora de síntesis, sino que también logra, en lo que atañe a la expresión poética, la síntesis estética más cercana a lo que todos esperamos de la poesía...[una condensación de significados y de potencial significativo].

Guillén sistematiza lo que va oyendo a su alrededor: en primer lugar los ritmos biológicamente placenteros de diversas formas musicales: desde luego sonos, pero también décimas, habaneras, guarachas (y otras formas más exóticas, como la cueca chilena que utiliza en “Cerro de Santa Lucía”);

¹⁷ “Para [Paul] Zumthor, de las cinco fases de existencia de un ‘poema’ (esto es, producción, transmisión, recepción, conservación y repetición) la *performance* abarca la transmisión y la recepción (a las cuales, en el caso de las improvisaciones, hay que agregar, anteponiéndola, la producción)” (Íñigo Madrigal, “Lo oral y Nicolás Guillén”, p.124). Si la vertiente musical está presente desde la producción del poema —y las improvisaciones son tan sólo un ejemplo de ello—, se revela en la transmisión y en la recepción (lectura en voz alta o no), y contribuye a su conservación y repetición (posible musicalización o declamación de versos recordados; además de que la repetición está contemplada desde la fase creativa), entonces hay una alusión permanente a la representación o *performance* del poema, un carácter siempre vivo y abierto, recreándose y actualizándose. La dimensión musical en la poesía de Guillén atraviesa todas las fases de existencia de un poema, convirtiéndolo en una representación —una experiencia semejante a un concierto o una pieza teatral— sujeta a espacio, tiempo y demás circunstancias contextuales, deícticas.

¹⁸ “Esta utilización de los sonidos como tales y como soporte de una crítica ideológica, realizándose pues la adecuación de la modalidad estética a la intención ideológica, se encuentra en un gran número de poemas” (Melon, “El poeta de la síntesis”, p.236).

¹⁹ La repetición en sus múltiples formas no sólo está relacionada con lo sensorial/musical y la memoria, sino con una fuerza reivindicatoria, que insiste una y otra vez sobre las alternativas para aquello anquilosado por la tradición y el prejuicio: “En el contexto cubano donde cada uno sería su especificidad étnica, donde cada uno se definía a sí mismo por su color, reivindicándolos unos su superioridad, admitiendo los otros pasiva, inconsciente o rabiosamente su inferioridad, donde tal vez pudo ser el colmo y tal vez sospechoso que un mulato fuera quien reivindicara los valores negros para incitar después a la fraternidad, *nunca serían demasiadas las repeticiones*” (Melon, “El poeta de la síntesis”, p.217. Énfasis mío).

y junto a las formas musicales, formas poéticas tradicionales, cantos de trabajo, fórmulas rituales y otros discursos de uso repetido, cuentos folclóricos, toda la rica tradición oral, bifronte y sincrética, de Cuba.²⁰

Si bien la poética de Guillén dirige nuestra atención a la confluencia de tradiciones, artes, mediaciones y polos opuestos, hay que considerar que ésta es básicamente dual. Y plantear la dualidad como una constante en la poesía de Guillén podría llevarnos a pensar que estamos ante una reducción demasiado básica de la realidad, casi maniquea. Sin embargo, se trata de una acumulación de numerosos planos duales que, en cada entrecruzamiento, son susceptibles de revelar matices. Y no hay que olvidar que uno de ellos es la reconciliación entre el impulso creativo y los límites bien delimitados de una tradición, algo que nunca representó un obstáculo para Guillén. La disposición binaria se lee en la combinación de temas y multiplicidad de significados; en la visión dialéctica de opuestos aparentemente discordantes (ideología); en el modo de percepción rítmica (pares estructurales); en

la obsesión por la pareja, la reiteración de los grupos: de *dos en dos, los dos juntos, muy juntos* y la multitud de significados que ello supone: comprensión del mestizaje en su manifestación elemental, que es la sexual; comprensión de que la armonía colectiva y la comunicación de masas se inicia desde la potencialidad de la fraternidad elemental que supone el número *dos*, con lo que indica de activismo antisoledad, antividualismo, de generosidad, de fuerza, de estímulo.²¹

Por otro lado, hay que enfatizar los conceptos de entrecruzamiento y simultaneidad para entender el porqué de una base dual. Si relacionamos la síntesis —reunión de dos— con la exploración musical, la construcción del poema se presenta como entrecruzamiento y no como suma de partes, gracias al rasgo de simultaneidad que

²⁰ Íñigo Madrigal, “Lo oral y Nicolás Guillén”, p.127. De Cuba, pero también de otras tradiciones y culturales, ya sea que las encontrara en su tierra natal de manera presencial o por escrito, o en sus viajes personales, diplomáticos o durante su exilio de 1953 a 1958.

²¹ Melon, “El poeta de la síntesis”, pp.226-230.

predomina en la música. Por ejemplo, los paralelismos en Guillén no se suceden unos a otros, no se acumulan en una secuencia lineal, no se desarrolla uno para después ser reemplazado por otro, sino que una misma palabra o estructura sintáctica funciona a la vez en varios ejes paralelísticos. Y, entonces, se transmite una visión compleja del todo basada en interrelaciones no excluyentes, sino simultáneas, y que corresponde con una reconfiguración de la realidad, donde los extremos opuestos pueden fraternizar, *mezclarse intencionalmente*, a partir de un esquema simple.

...

En efecto, la selección de poemas se concentró en la alusión o gestualidad explícita a varios géneros musicales —aunque hay más y diferentes— para argumentar una visión más amplia —quizá *universal* o aspirante a *lo clásico*— de la obra de Guillén, una extensión de su propuesta para la *realidad*.

Esta misma capacidad de captar la universalidad de una manifestación aparentemente local y exclusiva, de ir añadiendo componentes que amplíen aún más su posibilidad de asimilación, le llevó a mezclar el son afroespañol con el romance castellano. [...] Y los cantos de la Revolución china y los versos de solidaridad con Vietnam, y el poema a la Unión Soviética marcan la ampliación cada vez mayor de su universo poético [y musical], que sigue por lo demás la evolución cronológica de sus obras.²²

Sobre la dirección del desarrollo cronológico, Melon identifica dos tiempos musicales en la obra de Guillén: un primer movimiento de desplazamiento temático que se ocupa de una visión sintética de lo cubano, pues abarca “todos los temas cubanos, de todas las etnias cubanas, del pasado cubano (histórico y literario), de todas las realidades de la actualidad cubana a cada momento de su evolución” y que podemos ceñir al son, la rumba, la balada y el madrigal; y un segundo movimiento —actitud complementaria— que “obra por la cohesión, unificación y coherencia de este conjunto contrastado”, por una unidad estética que se extiende a las canciones chinas, al rock y a canciones y sonos

²² Melon, “El poeta de la síntesis”, pp.226-227. Énfasis mío.

latinoamericanos, donde “no sólo lucha por la supresión de las contradicciones, por la supresión de las desigualdades, por la eliminación de las alienaciones, sino que comprende la imbricación de los problemas”.²³

...

Por último, tratemos de la música en cuanto a su recepción.²⁴ ¿Cómo se ha leído lo musical en la poesía de Nicolás Guillén? Para responder, partamos de tres momentos. El primero está conformado por las circunstancias de producción; el contexto que envuelve al poeta al momento de la escritura es uno que toma aliento de la cotidianidad y que se cree recupera la vena popular para revalorizar ambas e insertarlas en la esfera cultural que se considera alta y refinada, definida por lo escrito y lo letrado (instruido). El segundo son las primeras reacciones tras la publicación: una de rechazo por parte de los más conservadores, otra de entusiasmo ante la oportunidad de contar con elementos *cultos y propios* para configurar un ideario cultural de lo cubano, la cual alcanzará su máxima realización con el nombramiento de Guillén como Poeta Nacional —el refuerzo mutuo, la síntesis de música y poesía en la escritura de nuestro poeta contribuyó grandemente a que esto se diera—. El tercero es el momento actual, una lectura desde el presente que se bifurca en dos: una plana que se encandila con los lugares comunes de lo cubano y el exotismo tropical, otra que encuentra en el binomio música-poesía motivos de reflexión acerca de la escritura poética y el estudio de lo musical: los recursos y las estructuras de la sonoridad, la singularidad de la palabra poética, su imagen, expresividad y resonancia, la carga/red semántica que la distingue del uso cotidiano o prosaico. Todo ello dentro de una *síntesis estético-ideológica* que nos habla de pares y límites, de cabalidad de procesos —tesis, antítesis, síntesis— en

²³ Todas las citas en este párrafo pueden ser consultadas en Melon, “El poeta de la síntesis”, p.224.

²⁴ “Al hablar de poética también estamos refiriendo al conjunto de reglas cuyo cumplimiento es normativo *para que un texto pueda ser reconocido por sus receptores* como perteneciente a un determinado ámbito, corriente, género o escuela literaria” (Aurelio González, “Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo”, pp.109-110. Énfasis mío).

cuanto a sociedad, cultura, política, etc. y de que un poema, tanto como un madrigal, debe ser citado en su totalidad para ser comprendido. Sigamos esta última opción.

Con la premisa del *ritmo desbordante* en Guillén, nos propusimos averiguar los alcances de una transcripción musical en cada poema y el análisis comprobó presencia musical por niveles, unos más evidentes que otros. La música en la escritura del poeta cubano funcionaría entonces como un montaje creativo, propio del artista, que selecciona y reúne diversos fragmentos sobrepuestos como en un collage, pero de manera premeditada, consciente.²⁵ Hablar de *montaje* implica que siempre se lidia con fuentes de diversa procedencia y con fragmentos necesariamente diferentes con la intención no sólo de generar conocimiento desde otras perspectivas y visiones de mundo más abiertas e inclusivas, sino de irrumpir con una postura crítica respecto de la ideología dominante.²⁶ Más aún, al introducir la noción de montaje, entendemos por qué los poemas de Guillén no son letras (*lyrics*), sino el resultado de un proceso o mecanismo de transformación al que cada fragmento es sometido (acomodo, arreglo, ensamblaje, interpretación, *síntesis*) para crear algo nuevo, distinto, un *debería ser*²⁷ o también un *valor excedente* en la escritura poética.²⁸

Si los fragmentos son iterativos o repetitivos —y la repetición es uno de los recursos sobreexplotados por Guillén—, algunos terminan por evidenciar el vacío que llevan por

²⁵ “El *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el *montaje* es la *diseminación* de estos préstamos en un nuevo emplazamiento” (Gregory L. Ulmer, “El objeto de la poscrítica” en *La posmodernidad*, Hal Foster (selección y notas), Barcelona: Kairos, 1985, p.127).

²⁶ “El montaje se convirtió [en...] la habilidad para conectar cosas disimilares de tal manera que *conmocionaran* al público y le hicieran tener nuevos reconocimientos y comprensiones” (Cfr. Stanley Mitchell reflexionando sobre Walter Benjamin, citado por Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, p.145).

²⁷ “El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos ‘montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar’) o más bien un proceso [...] a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad” (Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, p.129).

²⁸ “Escribir puede mostrar más cosas (y distintas) de las que dice; el *valor excedente* de la escritura que le interesa a Derrida [...] que favorece el material del significante a expensas de los significados” (Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, pp.142-143).

dentro y otros se resignifican adquiriendo un sentido de historia continua, permanente. De tal modo que las repeticiones estructurales en Guillén pueden interpretarse como elementos de su musicalidad, sin restringir otras claves de lectura como oralidad, tradición popular, compromiso ideológico, etc., además de ser los núcleos de actualización y frescura en su obra, porque cada fragmento revela su propia historicidad y cobra sentido al integrarse en el panorama de una circunstancia siempre cambiante.²⁹ Esto implica que trae consigo una carga contextual que se renueva, pero que también constituye una reunión o acumulación de tiempos históricos, lo cual tiene relación con que la música es una idea del tiempo y, en el Caribe, el tiempo se revela como síntesis histórica y *mezcla* de tradiciones.³⁰ Al respecto, hay que añadir que Adolfo Gonçalves sitúa la obra de Guillén como el origen del término *transculturación* en el pensamiento crítico latinoamericano.³¹

En la lectura también hay niveles de infiltración musical que dependen del montaje creativo-receptivo o la reconstrucción por parte del lector.³² No sólo se oye, sino que se

²⁹ “Cada elemento citado rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una *doble lectura*: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, *una totalidad diferente*” (Cfr. Jacques Derrida, *Collages*, citado por Ulmer, p.132. Énfasis mío).

³⁰ “Numerosas experiencias —entre las cuales resalta la desgarradora trata esclavista— *amelcocharon* muy diversos planos de tiempos históricos, trastocando —y problematizando— radicalmente las maneras de sentir y concebir el tiempo [en el Caribe]” (Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.60).

³¹ “Sua obra foi uma contribuição decisiva para que o sociólogo e antropólogo também cubano Fernando Ortiz criasse em 1940 o neologismo transculturação, hoje indispensável para a compreensão da ‘história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América em geral. [...] Transculturação não consiste apenas em se adquirir uma cultura distinta, como, a rigor, indica o termo inglês *acculturation*, mas é, isso sim, ‘um processo que implica necessariamente a perda ou desenraizamento de uma cultura precedente. Significa, sobretudo, a conseqüente criação de novos fenômenos culturais” (“Nicolás Guillén: O itinerário de um poeta”, *Revista Iberoamericana*, 1990, jul-dic, vol. 56, núm. 152-153, p.1171).

³² “La deconstrucción se logra tomando prestados los mismos términos utilizados por la obra anfitriona y remotivándolos, separándolos de una serie conceptual o campo semántico y uniéndolos a otro (pero siempre con la mayor atención sistemática a los potenciales o materiales disponibles en el mismo término)” (Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, p.139). Y este proceso aplica tanto para leer a Guillén, como para entender las alusiones musicales en su obra y desentrañar la forma en la que cargó los valores musicales a la poesía.

interpreta de acuerdo con los conocimientos previos. El lector puede o no poseer los referentes de la tradición musical a la que se alude y entonces seguirá sin mayor problema otra clave de lectura —digamos, la ideológica, la social, la temática, la lúdica—, dejando de lado la música o considerándola meramente formal. También puede darse el caso de que reconozca temas, personajes, modelos, frases o tonadas, combinaciones lúdicas que enriquezcan su experiencia de lectura.

Algo semejante ocurre en la creación de lugares comunes. Por parte del autor, la intención es fijar símbolos de apoyo a la construcción de la identidad e historia de un pueblo³³ y como propuesta utópica para la convivencia —intercambio y *mezcla*— entre sectores diferentes, etnias y pueblos de la raza humana. Así pues Guillén redescubre algo nuevo (su forma de hacer poesía) en lo ya dado (los géneros musicales y sus tradiciones), lo transforma y lo potencia.³⁴

Por parte del lector, el lugar común de la musicalidad de Guillén suscita dos reacciones, suponiendo que pueda reconocer este y otros lugares comunes fácilmente o con un mayor grado de probabilidad: o funciona como un refuerzo comunicativo y, entonces, las locuciones, palabras, ritmo y formas se entienden como parte de la musicalidad —la música más evidente y que soporta los contenidos—; o se interpreta como imitación o como algo típicamente cubano, por lo que pierde efectividad y la posibilidad de mover a admiración o sorpresa, de generar una experiencia estética. En el primer caso, es necesario profundizar para darnos cuenta de que, cuando hablamos de música en la poesía de Guillén, no sólo discutimos cuestiones de mera musicalidad;

³³ “En la medida en que la música es una manera de sentir y expresar el tiempo —y su dimensión bailable, la espacialización de éste—, constituye uno de los campos de análisis más fértiles para el examen de la compleja dinámica de las identidades socioculturales y sus interrelaciones. Entre otras formas, manifestamos lo que somos (incluyendo lo que hemos sido y seremos): componiendo, tocando, tarareando, cantando y bailando” (Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, p.85).

³⁴ “La creación estética no era tanto invención subjetiva como el descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, inmanentemente, a través de la reagrupación de sus elementos” (Cfr. Susan Buck-Morss reflexionando sobre el proceso creativo de Arnold Schönberg, citada por Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, p.147).

en el segundo, se requiere desautomatizar, saber más del contexto de producción y, también, de la variedad de formas de hacer poesía de Guillén, donde hay muchos más géneros que el son cubano.³⁵

...

Y con ambos procesos en mente, volvamos a sintetizar —concentrar, reiterar— las aportaciones de cada género: del son, la complejidad estructural de la musicalidad, por ejemplo, que el ritmo son varios mecanismos sonoros y no sonoros puestos en marcha, y que la melodía no pierde importancia, sólo se construye de manera diferente, más cercana a la base rítmica; de la rumba, la interdisciplinariedad de la aplicación musical en la escritura poética; de la balada, las bases oral y musical que impulsan la construcción identitaria —histórica— de un pueblo; del madrigal, las posibilidades de experimentación y libertad en la variación dentro de esquemas básicos, duales o binarios, con límites —o extremos— bien delimitados; de las canciones chinas, la música silenciosa, armoniosa, fresca y auténtica, que actúa en un nivel más profundo de las palabras y consigue aproximarse a lo inefable; del rock, la ambivalencia en la función social de la música y el peso de los ideales en torno a cada género musical.

³⁵ Para este apartado final de montaje y recepción, estoy en deuda con el grupo de tesis de la doctora Susana González Aktories; mi profundo agradecimiento al maestro Carlos Ligan y a todos los demás compañeros, brillantes y comprensivos, que se ofrecieron a leer este trabajo.

VI. Conclusiones

La selección presentada a lo largo de este estudio es apenas una trayectoria del desarrollo de la música en la producción poética de Guillén; una propuesta de lectura que, a mi parecer, rescata la frescura y autenticidad de un autor sobrecargado por la crítica con lugares comunes y prejuicios. El inicio del recorrido fue el género que presenta un tópico característico cuando se piensa en Nicolás Guillén: el son, que le forjó un lugar en la escena literaria, seguido de la famosa y desenfadada rumba. Ambos, aportaciones típicamente cubanas. Avanza y termina con el descubrimiento de vínculos inesperados y esenciales con géneros antiguos como la balada y el madrigal, y lejanos como las canciones chinas tradicionales y el rock. Pero, para un estudio completo, cabría añadir cantos rituales, sones latinoamericanos y todo tipo de canciones (de cuna, infantiles, de protesta, de trabajo), que ocuparían posiciones al interior de lo cubano o intermedias en los ejes temporal y geográfico.

Otro motivo para haber comenzado con el son es que podríamos considerarlo el punto de partida de Guillén en la inmersión musical. Si bien le permite internarse en la construcción del ritmo poético, también le deja ver el sustrato cultural (historia, sociedad, ideología) de las manifestaciones musicales, sobre todo en lo relacionado con la construcción de la identidad de un pueblo. Luego, con la rumba trasciende el mero elogio verbal del cuerpo femenino y su escritura adquiere una corporalidad inusitada gracias al vínculo de la música con el baile, un tipo de baile muy próximo a la ritualidad y a la representación. Este poema es un hito en la obra del poeta cubano, pues alumbró la teatralidad explorada en otros escritos. En él se consolida la interdisciplinariedad que, prefigurada en el son, entra en la poesía de Guillén por medio de la exploración musical.

En cuanto a la balada y el madrigal, resalta la impronta histórica de la música. Pues ya en el periodo de vida del escritor nadie pensaba en estos géneros como música

popular, probablemente ni siquiera como música. Sin embargo, en su reelaboración poética, la dimensión musical es la que salva la distancia temporal, porque nos recuerda cantares primigenios, legendarios, que perviven en los cuentos y canciones para niños, y los ensayos primeros de una música secular, de élite, preocupada por la forma y afín a la intelectualidad cubana e incluso latinoamericana, que tenía a Europa, su sensibilidad y refinamiento, siempre en mente. Estos géneros se revelan como remanentes de tiempos históricos presentes en el ahora, configurándolo. Funcionan como registros del pasado, como raíces, pero también hacen historia en el momento actual, tanto en el *aquí y ahora* de Guillén como en el de sus lectores.

Por su parte, las canciones chinas y el rock simbolizan lo desconocido, lo foráneo o, al menos, lo más distante que, sin embargo, se nos presenta cercano. China es aquel lugar remoto, aunque afín en tendencias políticas por el comunismo; Estados Unidos es la potencia continental que acecha a la Isla, opuesta tanto en pensamiento como en modo de vida. En ambos casos, idiomas diferentes, cosmovisiones diferentes. Y Guillén consigue argumentar en sus poemas, por medio de la técnica poética enlazada a las tradiciones musicales de cada nación, coincidencias culturales, oposiciones vitales y una postura propia. No hay ni una mirada exótica trivial, para el caso de China, ni una deformación política a tal grado que contradiga o deje irreconocible la forma del rock, para el caso de Estados Unidos. Esto ocurre porque el estudio de la música le abre el panorama temático y formal al poeta, lo acerca a las particularidades de la cultura en cuestión. Y, entonces, no sólo trabaja con cascarones o ideas preconcebidas, *clichés*, de pueblos extranjeros, sino con algo más sustancioso. La poesía es revitalizada por la música y Guillén logra reafirmar que en cada género musical, cualquiera que sea, hay materia poética.

Esta progresión de los géneros podría interpretarse como si la forma y la orientación estética —el ritmo y las estructuras en el son y la rumba— paulatinamente fueran adquiriendo mayor carga de significados históricos, políticos y sociales —el rescate de

la poesía española tradicional y la batalla de los ancestros; el auge del comunismo, las nostalgias del buen trabajador y del revolucionario; la protesta contra el imperio norteamericano y su colonización cultural—, como avanzar de la sonoridad a la musicalidad y de la musicalidad a la música, sea música del pensamiento o de las acciones sociales. Pero al final, es una demostración más de la síntesis de forma y contenido en Guillén, de su búsqueda y aproximación a una obra total que hable del mundo como es y como puede ser, reuniendo la mayor cantidad de perspectivas (o sensibilidades) posibles. Porque desde que escoge el son y la rumba está pensando no sólo en innovación sonora, sino en algo próximo, algo local, algo que motive la autorreflexión del pueblo cubano. Baladas y madrigales también están dotados de esa cotidianidad temática; de un apego a los moldes poéticos para cantar nuevas variaciones de temas antiguos, omnipresentes. Las canciones chinas están marcadas por la confrontación entre tradición y reforma política —de gran resonancia en Cuba y otras partes—, pero no se alejan de la sutilidad formal vertida en el paralelismo y el cromatismo de sus versos. El rock es una denuncia de la injusticia y la discriminación dentro del modelo capitalista, aquel que se tiene por perfecto, libre y civilizado, y por ello formalmente incluye repeticiones, saltos, gritos y demás manifestaciones de energía y violencia.

Se confirma, entonces, que el desarrollo de la música en Guillén conjuga sus intereses ideológicos con sus preocupaciones estéticas. Ideología en lo referente a promover un orden social en el que se respete la diversidad de orígenes, tradiciones y sonoridades; donde haya multiplicidad de voces, especialmente de las minorías; donde se reconozcan las contribuciones de lo oral, lo legendario, lo marginado (el pobre, la mujer, el niño, el viejo, el negro, el migrante), lo lejano, lo dado y preconcebido como los espacios desde donde comenzar la crítica y la transformación. Estética en tanto que logra desempolvar resonancias en la palabra poética, a la vez que da potencia, condensa, significado y significaciones. Materializa en cada elemento del texto un

conjunto de dimensiones: sonora, plástica, cinética, performativa, política, social, histórica, filosófica y otras más.

No se trata de lo español por un lado y lo africano por el otro, con un desarrollo particular y propio, como conjuntos o entidades que nunca entran en contacto. No se trata de lo africano hecho español ni de lo español hecho africano. Se trata de un espacio que intenta reconciliar opuestos, que matiza contradicciones. Se trata de la afirmación de lo plural frente a lo homogéneo; de trastocar y revolver lo hegemónico. Y lo mismo sucede con otros pares: lo oral y lo escrito, lo culto y lo popular, lo musical y lo poético, lo individual y lo colectivo, lo lírico y lo épico, lo estético y lo ideológico, entre otros. Se trata de síntesis, montaje y diálogo.

E incluso, me permitiría añadir otra conclusión relacionada: no importan las fuentes o la calidad de los componentes del montaje, mientras contribuyan al sentido de la “nueva” representación. Al mezclar poesía y música —moldes y géneros de distintas procedencias—, Guillén actualiza la tradición —mecanismos y motivos— que desde siempre ha considerado ambas disciplinas como hermanas. La recrea y no rompe con ella. Porque Guillén hace vanguardia al interior de la tradición, no fuera de ella, incorporando materiales atípicos; todos los géneros aquí estudiados lo son.

Y a pesar de que toda poesía tiene un sustrato musical en cuanto emisión sonora y temporal, la escritura de Guillén se ocupa de tantear los límites, señala expresamente la incidencia musical en la urdimbre del poema, aunque sin revelar su profundidad, y con ello reactiva dimensiones de la poesía y de la música que bien podrían pasar desapercibidas. La música le permite explorar y experimentar con la materia del discurso poético a modo de ampliar los campos sensoriales, expresivos, comunicativos y reflexivos en el poema.

La música en Nicolás Guillén es definitoria, no accidental. Mantiene un desarrollo constante a lo largo de toda su obra. Podría haberse acabado en los primeros poemarios, podría haberse ceñido a los ritmos y las temáticas de Cuba, podría haber

desaparecido con el compromiso revolucionario del poeta. Sin embargo, cada vez se revela como estructura esencial, como un refuerzo necesario al discurso poético, complementario desde ángulos insospechados.

Es por eso que se vuelve requisito estudiarla de manera integral por medio de estudios de sonoridad, de musicalidad y de música. La sonoridad como estudio del ritmo en toda su complejidad; la musicalidad como estudio de las estructuras semejantes, incluso temáticas; la música como práctica cultural con base en motivaciones, valores, historia y recepción. Sonoridad y musicalidad pertenecen al sentido, al almacén del significado textual. De tal manera que, como propuesta cercana a la obra estratificada de Roman Ingarden, podemos decir que los niveles fonético, fonológico y morfológico corresponden a la sonoridad, y los estratos léxico, sintáctico y semántico a la musicalidad.¹ La música, como un nivel tipificado por su variabilidad, difícil aprehensión y riqueza, estaría dado por las significaciones, es decir, las interpretaciones derivadas del sentido, sustentadas en una reunión de contextos —el del género musical, el de la escritura y publicación del poema, el del momento de lectura— y complementadas por las implicaciones que en la tesis examiné con el nombre de “valores” o “naciones”.

Recordemos que dentro del análisis del discurso, como parte de la pragmática, las implicaciones (o inferencias) pueden dividirse en explicaturas e implicaturas. Las primeras todavía tienen algún tipo de sustento textual; las segundas pertenecen por completo a la experiencia de mundo y vida que tiene el lector. Es muy probable que de éstas surjan las dosis más significativas de empatía. Explicaturas, por ejemplo, son las

¹ De acuerdo con Ingarden, la obra literaria está integrada por estratos heterogéneos, de los cuales cuatro son básicos: 1) sonidos y formaciones fonéticas (sonoridad); 2) unidades de sentido (musicalidad); 3) unidades discursivas varias, múltiples y, en cierto sentido, rítmicas (musicalidad); 4) símbolos u objetos y representaciones o circunstancias (música). Asimismo, existiría un quinto estrato: el de las cualidades de valor estético, que articula todos los demás niveles, atravesándolos y afirmando la polifonía propia de la obra *de arte* literaria. En el caso de Guillén, este estrato es la *mezcla*, ante todo, de música y poesía (Cfr. *La obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana; Taurus, 1998, pp. 51-54 y 431-436).

alusiones o gestos a referentes musicales en la obra de Guillén, incluyendo algunos valores, porque se nutren de textos —moldes, convenciones y prácticas— fuera del poema y, por medio de la asociación, construyen las redes semánticas de la clave de lectura (o isotopía) musical. De las implicaturas, la mayor es la convicción de que la labor poética de Guillén construye un tipo de sensibilidad y pensamiento más abierto, plural, interesado por las diferencias y las variaciones, por el conocimiento del todo, sin exclusión ni discriminación; es la síntesis de opuestos que despolariza el mundo y revaloriza la *mezcla*, la múltiple confluencia de elementos disímiles.

La obra de Guillén, con su preocupación por la identidad y la historia de los individuos y los pueblos, nos revela una realidad mixta y heterogénea, yuxtapuesta y compleja. Su postura al escribir aboga por la interacción con la otredad —no uno, sino varios *otros*—, con la tendencia al (re)encuentro en lugar de la confrontación, aunque no deja de lado la posibilidad de contradicciones y ambivalencias en el proceso. Es una obra que prefigura lo *multicultural*²: el reconocimiento de identidades culturales diferentes en contacto íntimo, cercano —no sólo diplomático— con límites en movimiento, franqueables, que intercambian, dialogan y negocian los conflictos, crean.

...

¿Por qué estudiar la musicalidad en Nicolás Guillén? Porque al desarticular los lugares comunes de un discurso, de una obra, de un autor, vemos lo que antes no habíamos visto, abrimos perspectivas, exploramos posibilidades, comprendemos mejor.

² “El *multiculturalismo*, como vocablo, no designa solamente una dinámica social (el mestizaje) que siempre ha existido, y que se había confinado al subterfugio, [...] sino la estrategia política de aceptación legítima, tanto ética como política del derecho de intercambio de diversas lógicas, la *mezcla* no sólo biológica sino *cultural* que hace falta hoy entender y presentar” (Daniel Gutiérrez Martínez, *Multiculturalismo. Perspectivas y desafíos*, México: Siglo XXI; UNAM; Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, El Colegio de México, 2006, p.17. Énfasis mío).

VII. Bibliografía

General

Álvarez Álvarez, Luis. “Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén”, *Islas*, 2002, oct-dic, vol. 44, núm. 134, pp.60-73.

Álvarez Cuñado, Ana Isabel. “La comunicación verbal: explicaturas e implicaturas”, *Interlingüística*, 1997, núm. 6, pp. 9-12, artículo consultado en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/900621.pdf>. Última consulta: 20 de junio de 2016.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1981. (Biblioteca Románica Hispánica; 3)

Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*, Tres Cantos, Madrid: Akal, 2001. (Cuestiones de antagonismo; 2)

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2008, 9ª ed.

Diccionario de música española e hispanoamericana, Emilio Casares Rodicio (dir.), España: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999.

Diccionario Harvard de música, Don Michael Randel (ed.), Madrid: Alianza, 1997.

Diccionario Labor de música, Joaquín Pena, et al., Barcelona: Labor, 1954.

Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario*, “El discurso poético”, Madrid: EDAE, 1994, pp.53-124.

Gonçalves, Adolto. “Nicolás Guillén: o itinerário de um poeta”, *Revista Iberoamericana*, 1990, jul-dic, vol. 56, núm. 152-153, pp.1171-1185.

González, José Luis y Mónica Mansour. *Poesía negra de América*, México: Era, 1976.

González Aktories, Susana y Roberto Kolb Neuhaus. *Sensemaya. Un juego de espejos entre música y poesía*, México: JGH, 1997. (Bibliotheca Litterarum Humaniorum. Colección Euterpe; 2)

- Guillén, Nicolás. *Antología*, Guillermo Rodríguez Rivera (prólogo), Madrid: Visor Libros, 2002.
- . *Antología mayor*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1974, 2ª ed.; 2008.
- . *Summa poética*, Luis Iñigo Madrigal (ed.), Madrid: Cátedra, [c1976].
- Gutiérrez Martínez, Daniel (coord). *Multiculturalismo. Perspectivas y desafíos*, México: Siglo XXI; UNAM; Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, El Colegio de México, 2006. (Serie Sociología y Política)
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México: Universidad Iberoamericana; Taurus, 1998.
- Iñigo Madrigal, Luis. “Lo oral y Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas*, 2002, ene-mar, núm. 226, pp.122-128.
- Mansour, Mónica. *Análisis textual e intertextual “Elegía a Jesús Menéndez” de Nicolás Guillén*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, 1980.
- . *La poesía negrista*, México: Era, 1973.
- Marchese, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica literaria y terminología literaria*, Joaquín Forradellas (trad.), Barcelona: Ariel, 1986.
- Melon, Alfred. “El poeta de la síntesis” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], pp.199-242. (Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas)
- Morejón, Nancy (selección y prólogo). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974]. (Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas)
- Ruscalleda Bercedóniz, Jorge María. *La poesía de Nicolás Guillén: cuatro elementos sustanciales*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1975.
- Smart, Ian. *Nicolás Guillén: Popular Poet of the Caribbean*, Columbia, S.C.: University of Missouri, 1990.

Sobrino, José. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Guadalajara, México: Secretaría de Cultura de Jalisco; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Ulmer, Gregory L. “El objeto de la poscrítica” en *La posmodernidad*, Hal Foster (selección y notas), Barcelona: Kairos, 1985, pp.125-163.

Son / Rumba

“Abakuá”, artículo publicado en <http://www.caribeinsider.com/es/religionabakua>. Última consulta: 4 de octubre de 2016.

Augier, Ángel. “Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas*, 1982, mayo-junio, vol. 22, núm. 132, pp.36-53.

Diccionario de argot cubano, “Guatao”; “Ecobio”, disponible en línea: <http://www.conexioncubana.net/diccionario-de-argot-cubano>. Última consulta: 4 de octubre de 2016.

Fernández Retamar, Roberto. “El son de vuelo popular” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], pp.177-198. (Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas)

Giro, Radamés. *Música popular cubana. Breve historia a través de los géneros y otros ritmos*, La Habana: Instituto Cubano del Libro; Editorial José Martí, 2007.

“Guagancó, yambú y colombia”, artículo publicado en <http://baile.about.com/od/Otros-bailes-laitnos/tp/Guaguanco-Yambu-Y-Columbia-Rumbas-Cubanas.htm>. Última consulta: 14 de junio del 2016.

“La leyenda de Papá Montero”, artículo publicado el 28 de agosto de 2012 en el blog de la comunidad de Jaronú, Cuba, *Cjaronu's Blog* (<https://cjaronu.wordpress.com/2012/08/28/la-leyenda-de-papa-montero/>). Última consulta: 18 de enero de 2016.

Licor, Isaac. “El ritmo métrico acentual en el poemario *El son entero*, de Nicolás Guillén”, *Islas*, 2001, jul-sep, vol. 43, núm. 129, pp.21-32.

- Orovio, Helio. *Diccionario de música cubana: biográfico y técnico*, “Son”, La Habana, Cuba: Letras cubanas, 1981, pp. 391-396; “Rumba”, pp.367-369.
- Planet, Janet. *The African Music Encyclopedia*, “Fela Kuti”, disponible en línea: <http://africanmusic.org/artists/felakuti.html>. Última consulta: 20 de junio de 2016.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI, 2005.
- Sáenz Coopat, Carmen María. “Tres” en *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, vol. 2, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1997, 13p.
- Vitier, Cintio. “Hallazgo del son” en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Nancy Morejón (selección y prólogo), [s.l.] Cuba: Instituto Cubano del Libro, [1974], pp.147-158. (Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas)

Balada

- Arrom, José Juan. “Mitos, ritos y tambores en dos poemas de Nicolás Guillén”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1982, núm. 11, pp.105-115.
- Chaveco, Onelia. “El Güije: Con el embrujo de nuestras raíces”, entrada del 27 de marzo de 2013 en el blog *De Güijes, para el rescate de tradiciones* (<http://deguijes.wordpress.com/>). Última consulta: 20 de junio de 2016.
- Dahl, Anthony G. “Resolving the Question of Identity: Nicolás Guillén's ‘La balada de los abuelos’”, *Afro-Hispanic Review*, 1995, vol. 14, núm. 1, primavera, pp.10-17.
- Díaz Roig, Mercedes. *Estudios y notas sobre el romancero*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1986.
- “Formas musicales por periodos históricos”, segunda entrada del Wiki *Géneros y formas musicales* (<http://generosyformas musicales.wikispaces.com/FORMAS+MUSICALES>). Última consulta: 20 de junio de 2016.
- Glosario de música*, “Balada”; “Romance folclórico”, España: Ministerio de Educación, MOS Área de Música, disponible en línea: recursos.cnice.mec.es/musica/glosario.php. Última consulta: 20 de junio de 2016.

González, Aurelio. “Versos afortunados: la invención en el Romancero viejo” en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México: El Colegio de México; UNAM; UAM, 2005, pp.109-122.

Jiménez, Mariano. “El Güije”, entrada del blog *Güije.com: Estudios en la cultura y la historia de Cuba* (<http://www.guije.com/>), 1 de julio de 2003. Última consulta: 20 de junio de 2016.

Rocha Araújo Moraes, Rosalina. “A lenda do Saci-Pererê”, artículo electrónico en <http://www.infoescola.com/folclore/a-lenda-do-saci-perere/>. Última consulta: 31 de mayo de 2013.

Urrutia, Jorge. “La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica” en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Sevilla, España: Fundación Machado, 1989, pp. 197-201.

Traditional Ballads (<http://mason.gmu.edu/~stichy/BalladsHome.html>)

Madrigal

Haar, James (ed). *Chanson and madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, A conference at Isham Memorial Library, September 13-14, 1961, “From Frottola to Madrigal”, Cambridge, Mass.: Harvard University, 1964, pp. 51-87; “Les Goûts Réunis”, pp.87-138.

Mandariaga, Luis de. *Diccionario básico de terminología musical*, Madrid: Alpuerto, c1997.

Montaner Frutos, Alberto. *Diccionario de géneros y modalidades líricas de la literatura hispánica*, disponible en línea: http://www.academia.edu/15416780/Diccionario_de_géneros_y_modalidades_l%C3%ADricas_de_la_literatura_hisp%C3%A1nica. Última consulta: 1 de marzo de 2016.

The Concise Oxford Dictionary of Music, Michael Kennedy (ed.), Londres: Oxford University Press, 1996.

Canciones chinas

Antología de poesía china, Juan Ignacio Preciado Idoeta (introducción, traducción y notas), Madrid: Gredos, 2003. (Biblioteca Universal Gredos; 15)

Archivo de cuentos chinos, Demián Trueba Lozano y José Luis Trueba Lara (selección, prólogo y notas), México: Porrúa, 2014.

Eoyang, Eugene. “Oral Values in Chinese Literary Criticism” en *China: 30th International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa*, vol. 1 Proceedings, Graciela de la Lama (ed.), México: El Colegio de México, 1982.

Jin Jie, *La música china*, Lucía Salinas Mendiola y Wang Lei (trads.), Beijing: China Intercontinental Press, 2011. (Series de China Cultural)

Juan, Marcela de. *Poesía china. Del siglo XIII a.C. a las canciones de la revolución cultural*, Madrid: Alianza, 1973.

Soong, Stephen C. (ed). *A Brotherhood in Song. Chinese Poetry and Poetics*, Hong Kong: Chinese University, [c1985].

Watson, Burton (ed. y trad). *The Columbia Book of Chinese Poetry. From Early Times to the Thirteenth Century*. Nueva York: Columbia University Press, 1984. (Translations from the Oriental Classics)

Rock

Adorno, Theodor W. “On Popular Music” (1941) en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, pp.301-314.

Barthes, Roland. “The Grain of the Voice” (1977) en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, pp.293-300.

Chester, Andrew. “Second Thoughts on a Rock Aesthetic” en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, pp.315-319.

“El arte como resistencia: Nicolás Guillén, poeta cubano”, entrada del 16 de mayo de 2010 en el sitio *Construyendo. La Unidad de los Revolucionarios* (<http://construyendo.nuevaradio.org/?p=206>). Última consulta: 22 de marzo de 2016.

- Garay Sánchez, Adrian de. *El rock también es cultura*, México: Dirección de Investigación y Posgrado, Universidad Iberoamericana, 1993. (Serie Cuadernos de comunicación y prácticas sociales; 5)
- Hernández Prado, José. “Saber de rock” en *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*, Miguel Ángel Aguilar (comp.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, pp.189-196.
- Leñero, Carmen. “Para una breve poética del rock” en *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*, Miguel Ángel Aguilar (comp.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, pp.177-187.
- McClary, Susan y Robert Walser. “Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock” (1988) en *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Nueva York: Pantheon, c1990, pp.277-292.
- Padgett, Ken. *Blackface! Black Stereotypes* (<http://black-face.com>), “Origins of Jump Jim Crow”, “Stephen Foster” y “History of Minstrelsy Shows”. Última consulta: 18 de abril de 2016.
- Pilgrim, David. “What was Jim Crow”, artículo electrónico en el sitio del Jim Crow Museum of Racist Memorabilia (<http://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>), Ferris State University, 2012.
- Robles Cahero, José Antonio. “La música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular” en *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*, Miguel Ángel Aguilar (comp.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, pp.147-162.
- Saavedra Casco, José Arturo. “El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias” en *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*, Miguel Ángel Aguilar (comp.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1993, pp.47-57.
- Sherwood, Thompson (ed.). *Encyclopedia of Diversity and Social Justice*, Londres: Rowman & Littlefield, 2015.
- The Encyclopedia of Arkansas History & Culture*, “Orval Faubus” y “Little Rock Nine”, disponible en línea: encyclopediaofarkansas.net. Última consulta: 22 de marzo de 2016.

VIII. Apéndices

Poemas

La canción del bongó

Ésta es la canción del bongó:

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

Unos dicen: Ahora mismo,

5 otros dicen: Allá voy.

Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,

10 cueripardos y almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es de noche,
por dentro ya oscureció.

Aquí el que más fino sea,

15 responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata

de africano y español

(Santa Bárbara de un lado,

del otro lado, Changó),

20 siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don

y hay títulos de Castilla
 con parientes en Bondó:
 Vale más callarse, amigos,
 25 y no menear la cuestión,
 porque venimos de lejos,
 y andamos de dos en dos.

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

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

A ése, le digo:

35 —Compadre,
 ya me pedirás perdón,
 ya comerás de mi ajiaco,
 ya¹ me darás la razón,
 ya me golpearás el cuero,
 40 ya bailarás a mi voz,
 ya pasearemos del brazo,
 ya estarás donde yo estoy:
 ya vendrás de abajo arriba,
 ¡que aquí el más alto soy yo!

De *Sóngoro cosongo* (1931)

¹ *y me darás la razón*, (ed. revisada, 2008)

Velorio de Papá Montero

Quemaste la madrugada
 con fuego de tu guitarra:
 zumo de caña en la jícara
 de tu carne prieta y viva,
 5 bajo luna muerta y blanca.
 El son te salió redondo
 y mulato, como un níspero.²

Bebedor de trago largo,
 garguero de hoja de lata,
 10 en mar de ron barco suelto,
 jinete de la cumbancha:
 ¿qué vas a hacer con la noche,
 si ya no podrás tomártela
 ni qué vena te dará
 15 la sangre que te hace falta,
 si se te fue por el caño
 negro de la puñalada?

¡Ahora sí que te rompieron,
 Papá Montero!

² vv.6-7 en estrofa aparte (ed. revisada, 2008)

20 En el solar te esperaban,
pero te trajeron muerto;
fue bronca de jaladera,
pero te trajeron muerto;
dicen que él era tu ecobio,
25 pero te trajeron muerto;
el hierro no apareció,
pero te trajeron muerto.

Ya se acabó Baldomero:
izumba, canalla y rumbero!

30 Sólo dos velas están
quemando un poco de sombra;
para tu pequeña muerte
con esas dos velas sobra.
Y aún te alumbran, más que velas,
35 la camisa colorada
que iluminó tus canciones,
la prieta sal de tus sonos
y tu melena planchada.

¡Ahora sí que te rompieron,
40 Papá Montero!

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;
de filo cayó en la tierra,
y allí se quedó clavada.

- 45 Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche
y te la puse de almohada.

De *Sóngoro cosongo* (1931)

Son número 6

Yoruba soy, lloro en yoruba

lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,

quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,

5 que suba el alegre llanto yoruba

que sale de mí.

Yoruba soy,

cantando voy,

llorando estoy,

10 y cuando no soy yoruba,

soy congo, mandinga, carabalí.

Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza

de la esperanza:

15 lo mío es tuyo,

lo tuyo es mío;

toda la sangre

formando un río.

La ceiba ceiba con su penacho;

20 el padre padre con su muchacho;

la jicotea en su carapacho.

¡Que rompa el son caliente,

- y que lo baile la gente,
pecho con pecho,
25 vaso con vaso
y agua con agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
- 30 Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
- 35 San Berenito y otro mandado
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
- 40 todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
- 45 Santa María, San Berenito,
itodo mezclado!

Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.

Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:

50 Salga el mulato,
 suelte el zapato,
 díganle al blanco que no se va...³

De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
55 oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
ique el son de todos no va a parar!

De *El son entero* (1947)

³ vv.50-52 integrados a la estrofa final (ed. revisada, 2008)

Rumba

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.

Jengibre y canela...

5 ¡Malo!
Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
con Fela.

Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:

10 rumbera buena,
rumbera mala.

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:
rumbera buena,

15 rumbera mala.

Anhelo el de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
ifondo
del mar!

20 Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta:

resaca de tela blanca
sobre tu carne trigueña.
Locura del bajo vientre,
25 aliento de boca seca;
el ron que se te ha espantado,
y el pañuelo como rienda.

Ya te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
30 cuando como ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera
buena;
o hacia mi ternura vayas,
35 rumbera
mala.

No ha de ser larga la espera,
rumbera
buena;
40 ni será eterna la hacha,⁴
rumbera
mala;
te dolerá la cadera,
rumbera
45 buena;
cadera dura y sudada,

⁴ *ni será eterna la bacha* (ed. revisada, 2008)

rumbera

mala...

¡Último

50 trago!

Quítate, córrete, vámonos...

¡Vamos!⁵

De *Sóngoro cosongo* (1931)

⁵ vv.49-52 en estrofa aparte (ed. revisada, 2008)

Balada de los dos abuelos

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
5 mi abuelo negro.

Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo
10 los de mi negro;
pupilas de vidrio antártico
las de mi blanco.⁶

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...

15 —¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...

—¡Me canso!
20 (Dice mi abuelo blanco.)
Oh velas de amargo viento,

⁶ signo de exclamación (ed. revisada, 2008)

galeón ardiendo en oro...

—¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)

25 ¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!

—¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)

¡Oh puro sol repujado,
30 preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!

¡Qué de negros, qué de negros!

35 ¡Qué largo fulgor de cañas!

¡Qué látigo el del negrero!

Piedra de llanto y de sangre,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías,

40 y atardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz,
despedazando el silencio.

¡Qué de barcos, qué de barcos,
qué de negros!

45 Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
50 y andan, andan.
Yo los junto.

—¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
55 las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
60 los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran. Cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

De West Indies, Ltd. (1934)

Balada del güije

iÑeque, que se vaya el ñeque!

iGüije, que se vaya el güije!

Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;

5 carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.

De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas

10 de cocodrilo frenético.

Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos,

15 sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.

iÑeque, que se vaya el ñeque!

iGüije, que se vaya el güije!

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

iAh, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
25 y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!
iHuye, que el coco te mata,
30 huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja...

iÑeque, que se vaya el ñeque!
iGüije, que se vaya el güije!

35 Pero Changó no lo quiso.
Salió del agua una mano
para arrastrarlo... Era un güije.
Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
40 le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.

Mi chiquitín, chiquitón,
sonrisa de gordos labios,
45 con el fondo de tu río

está mi pena soñando,
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...
¡Ñeque, que se vaya el ñeque!

50 ¡Güije, que se vaya el güije!
¡Ah, chiquitín, chiquitón,
pasó lo que yo te dije!

De West Indies, Ltd. (1934)

Madrigal

De tus manos gotean
las uñas, en un manojó de diez uvas moradas.

Piel,
carne de tronco quemado,
5 que cuando naufraga en el espejo, ahúma
las algas tímidas del fondo.

Madrigal

Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Ésa
es la fuerte gracia negra
5 de tu cuerpo desnudo.

Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
10 nadando en el Zambeze de tus ojos.

De *Sóngoro cosongo* (1931)

Madrigal

Sencilla y vertical,
como una caña en el cañaveral.

Oh retadora del furor
genital:

- 5 tu andar fabrica para el espasmo gritador
espuma equina entre tus muslos de metal.

De West Indies, Ltd. (1934)

*Canciones chinas**I. Canción china a dos voces*

Hacia China quisiera partir,
para hablar con el viejo dragón...

—¿Con el viejo dragón?

Es inútil partir:

5 El dragón ha partido en avión.

Una pipa de sueño fumar
y en el humo olvidar mi dolor...

—¿Olvidar tu dolor?

Es inútil fumar:

10 Despertar a la vida es mejor.

¡Oh volver nuevamente, volver,
dueño huraño, a mis siembras de arroz!

—¿A tus siembras de arroz?

Es inútil volver:

15 Sembró en ellas el pueblo su voz.

Entre lotos marchitos bogar
y añorar su pasado esplendor...

—¿Su pasado esplendor?

Es inútil bogar:

20 Mira el loto: decora un tractor.

II. La canción de Wang Tse-Yu

Ay, cuando Wang Tse-Yu nació,
 lunas, amargas lunas antes,
 antes
 de la gran revolución,
 5 cayó como un pedrusco negro,
 pasó como un pequeño perro,
 lloró sin cuna y sin pañuelo,
 antes, muchas lunas antes,
 antes
 10 de la gran revolución.

Hoy he visto a Wang Tse-Yu:
 ¿Querrás decirme, amigo,
 qué estabas haciendo tú,
 alto el corazón en punta,
 15 los negros ojos llenos de luz
 y tu gran país labrado
 en dura llama y cielo azul?
 ¿Querrás decirme, amigo,
 qué estabas haciendo tú?

20 Gané mi tierra con mi lanza
 (me respondió Wang Tse-Yu).
 Gané mi lanza con mi vida,
 gané mi vida con mi sangre,

gané mi sangre con mi sueño...

- 25 Hoy mi sueño es estar despierto
(me respondió Wang Tse-Yu).

III. La canción del regreso

¿Conoces tú
la tierra del arroz y del bambú?
¿No la conoces tú?

Yo vengo de Pekín.

- 5 Pekín
sin mandarín,
ni palanquín.
Yo vengo de Shanghai:
no hay
10 ni un yanqui ya en Shanghai.

Allá
la vida en flor está.
Se ve
la vida puesta en pie.

- 15 ¡Canta conmigo, amigo,
y di como yo digo!
No hay
ni un yanqui ya en Shanghai.

Pekín

- 20 enterró al mandarín.
 ¡Corre a ver tú
 la tierra del arroz y del bambú!

IV. El jarrón

En el candor de mi niñez lejana,
 entre el libro y el juego,
 China era un gran jarro de porcelana
 amarilla con un dragón de fuego.

- 5 También la familiar y fugitiva
 hora de la hortaliza y del tren de lavado,
 y Andrés, el cantonés de gramática esquiva,
 verde y recién fundado.

- Luego fue Sun Yat-sen en la múltiple foto,
 10 con su sueño romántico y roto.⁷

- Y por fin noche y día,
 la gran marcha tenaz y sombría,
 y por fin la victoria y por fin la mañana
 y por fin lo que yo no sabía:
 15 toda la sangre que cabía
 en un jarrón de porcelana.

⁷ vv.9-10 integrados a la estrofa final (ed. revisada, 2008)

V. *Primero de octubre (Pekín, 59)*⁸

Coplas a la manera popular china

Recuerdo cuando China
era una bestia fina
y endémica. La mano
hambrienta en cada esquina.

- 5 Recuerdo cuando era
 humo de adormidera.
 En un mástil de sangre,
 la bandera extranjera.

- Recuerdo la sumisa
10 Corte de la Sonrisa,
 y el push-push con el cónsul,
 (un cónsul en camisa).

- Enciende el pueblo ahora
 su lámpara y su aurora.
15 Arde la calle; es una
 gran serpiente sonora.

 Trueno de agua marina
 alza cantando China:

⁸ sin subtítulo entre paréntesis (ed. revisada, 2008)

brazo de sueño y músculo,
20 marfil y trenza fina.⁹

El estandarte obrero
saluda al limonero;
liban la miel del loto
mariposas de acero.

De *La paloma de vuelo popular* (1958)

⁹ *marfil y trenza endrina* (ed. revisada, 2008)

Aparece otro poema dedicado a China en *Man-Making Words. Selected Poems of Nicolás Guillén*, Robert Márquez y David Arthur McMurray (edición y traducción), Massachusetts, Estados Unidos: University of Massachusetts Press, 2003. Se titula *Wu Sang-Kuei* y sigue en orden a las *Canciones chinas*, aunque lo más probable es que no pertenezca a ellas.

Little Rock

Un blues llora con lágrimas de música
en la mañana fina.

El Sur blanco sacude
su látigo y golpea. Van los niños
5 negros entre fusiles pedagógicos
a su escuela de miedo.

Cuando a sus aulas lleguen,
Jim Crow será el maestro,
hijos de Lynch serán sus condiscípulos
10 y habrá en cada pupitre
de cada niño negro,
tinta de sangre, lápices de fuego.

Así es el Sur. Su látigo no cesa.

En aquel mundo faubus,
15 bajo aquel duro cielo faubus de gangrena,
los niños negros pueden
no ir junto a los blancos a la escuela.
O bien quedarse suavemente en casa.
O bien (nunca se sabe)
20 dejarse golpear hasta el martirio.
O bien no aventurarse por las calles.
O bien morir a bala y a saliva.
O no silbar al paso de una muchacha blanca.

O en fin, bajar los ojos yes,
 25 doblar el cuerpo yes,
 arrodillarse yes,
 en aquel mundo libre yes
 de que habla Foster Tonto en aeropuerto y aeropuerto,
 mientras la pelotilla blanca,
 30 una graciosa pelotilla blanca,
 presidencial, de golf, como un planeta mínimo,
 rueda en el césped puro, terso, fino,
 verde, casto, tierno, suave, yes.

Y bien, ahora,
 35 señoras y señores, señoritas,
 ahora niños,
 ahora viejos peludos y pelados,
 ahora indios, mulatos, negros, zambos,
 ahora pensad lo que sería
 40 el mundo todo Sur,
 el mundo todo sangre y todo látigo,
 el mundo todo escuela de blancos para blancos,
 el mundo todo Rock y todo Little,
 el mundo todo yanqui, todo Faubus¹⁰...
 45 Pensad por un momento,
 imaginadlo un solo instante.

De La paloma de vuelo popular (1958)

¹⁰ *Faubus* en minúscula (ed. revisada, 2008)

Glosario

acento : proviene de una articulación más intensa, de que la curva melódica alcance su cima, del alargamiento de una vocal o de la consonante que le sucede, o bien de la combinación de varios procedimientos; es la intensificación de la voz que hace resaltar una sílaba (tónica) entre las otras (átonas).

* También existe un *acento métrico*, aquel de cuya recurrencia periódica, dentro de los límites de la línea versal, resulta un *patrón o esquema rítmico* que guarda correspondencia con el *metro* y cuyo efecto es de *armonía musical* (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, bajo la entrada ‘prosodia’, pp.411-413).

contrapunto : una sucesión en el tiempo de varias melodías que deben guardar una relación entre sí (Luis de Mandariaga, *Diccionario básico de terminología musical*, bajo la entrada ‘contrapunto’, p.59).

A single ‘part’ or ‘voice’ added to another is called a ‘counterpoint’ to that other, but the more common use of the word is that of the combination of simultaneous parts or voices, *each of significance in itself* and the whole resulting in a coherent texture. In this sense, counterpoint is the *same as polyphony* (*The Concise Oxford Dictionary of Music*, Michael Kennedy (ed.), bajo la entrada ‘counterpoint’, p.165. Énfasis mío).

cromatismo : sistema musical que procede, melódica y armónicamente, por semitonos [...] los cinco sonidos situados a distancia entre los siete naturales o diatónicos, que pueden estar alterados —siempre accidentalmente— en forma positiva (por sostenido) o negativa (por bemol). La armonía cromática suele aumentar la tensión emotiva del auditor; es la concepción más amplia del desenvolvimiento tonal (José Sobrino, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, bajo la entrada ‘cromático’, pp.125-126).

explicatura : inferencia explícitamente articulada en la forma de la proposición y en la actitud que acompaña la emisión. De manera más amplia, una inferencia con sustento textual.

implicatura : inferencia no referida de ninguna manera en el texto, pero que aun así debe producirse para garantizar un mínimo de comunicación. Fuera del ámbito conversacional, es *lo no dicho, pero implícitamente comunicado*.

isotopía : conjunto redundante (repetitivo) de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del texto (Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica literaria y terminología literaria*, bajo la entrada ‘isotopía’, pp.223-224).

métrica : la cantidad de sílabas en un verso, su extensión antes de la pausa o final de verso; plausible equivalente de la melodía musical. En general, medición.

patrón estrófico : el tipo y acomodo de las estrofas, repeticiones y variaciones.

polifonía : la combinación de varias melodías [... que] atiende al movimiento horizontal de las diversas voces, a diferencia de la armonía en la que se considera el sentido vertical dado por la estructuración de los acordes (*Diccionario Labor de música*, bajo la entrada ‘polifonía’, p.1784). El contrapunto es la forma polifónica perfeccionada durante el siglo XVI.

polifonía imitativa : se refiere a la entrada sucesiva de voces con líneas melódicas independientes, que fueron concebidas textualmente; no existen puntos de imitación cuando las frases empiezan y terminan simultáneamente en todas las voces.

ritmo : en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno. Las cesuras y las pausas sintácticas (pausas internas), las pausas finales de verso, la rima y el tono realzan el ritmo. Cada unidad rítmica se integra, con otras, en una unidad rítmica superior: la estrofa. La unidad rítmica puede coincidir o no con la métrica y la sintáctica; dependiendo de ello, será la longitud de la pausa al final del verso y la existencia o no de pausas internas.

* En la poesía española, la recurrencia periódica del acento pronunciado con mayor fuerza en ciertas sílabas de todas la línea versal, constituye el esquema o patrón rítmico del verso. El patrón es *polirrítmico* si la estrofa contiene una unidad rítmica distinta en cada línea versal.

* El ritmo es esencial para la poesía, no así el metro. Cuando el verso prescinde de las unidades métrica y sintáctica, las líneas versales varían en extensión y no coinciden con sintagmas cabales; la única unidad que se conserva es la del ritmo; se trata entonces del verso libre.

* El ritmo afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles, pues existe una relación de interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, en la poesía el ritmo influye sobre el sentido y los fenómenos rítmicos sólo adquieren valor cuando vienen a reforzar el sentido. El ritmo determina la estructura y a él se adecuan el significado y la forma (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, ‘ritmo’, pp.445-447).

sonoridad : la combinación de vocales, entre ellas y con consonantes sonoras. Se consideran las clasificaciones de abiertas (a), semiabiertas (e,o) y cerradas (i,u); débiles (i,u) y fuertes (a,e,o). En general, sonido o vocalización.

voz : quien emite o canta, marcada por persona y número de los verbos, por las exclamaciones, por el tipo de léxico y, regularmente, por el patrón y cambio de estrofas.

Papá Montero

por el Septeto Habanero¹¹

LLAMADA (pregón)

A un funeral que yo fui,
el muerto no se meneaba

la suegra no lo lloraba

y a la mujer no la vi.

¡Ay bien!

Y lo fuimos a enterrar;

la suegra iba cantando,

la mujer iba bailando

de un modo muy singular.

¡Ay Dios!

EL VELORIO (coro)

Señores, señores,

los familiares del cadáver me han confiado

para que despida el duelo

del que en vida fue Papá Montero.

A llorar a Papá Montero,

zumba, canalla, rumbero.

Él tenía mucho dinero, zumba...

Papá Montero era un cumbanchero, zumba...

Él tenía mucho dinero, zumba...

El dinero de Papá Montero, zumba...

¹¹ Versión consultada en internet y firmada por Enrique Bryon y M. Corona.

La propina pal el sepulturero.

LA RESURRECCIÓN (solo)

Me sorprendió de manera
lo que me dijo Mamerto,
que se anunció por doquiera:
Papá Montero está muerto.
Y esto es injusto, es cierto,
y hasta lo dicen cantando;
papaíto no está muerto,
está vivito y coleando.
Señores, un accidente,
que tres días me duró,
por eso corrió la gente
que había fallecido yo.
Como soy tan popular
y además tan cumbanchero,
me sacaron el cantar
de murió Papá Montero.
Protesto con energía
la triste comentación,
estoy vivo todavía
y, aunque viejo, resultón.
Por eso les aconsejo
de una manera sin par
se busquen a quién llorar
y no lloren más al viejo.

Es verdad que soy rumbero,
—sí,
que me gusta la guaracha,
—cómo no
pero lo que no admito yo
es la rumba de Papá Montero.
Es verdad que soy montuno,
—sí
porque me siento ovejero,
—cómo no
pero lo que no admito yo
es la rumba de Papá Montero.
A ése que han visto, señores,
que mi familia invitó,
que me llevó tantas flores,
y que el duelo despidió,
y todo el que fue al velorio
que mi cadáver lloró,
Papá Montero, el tenorio
dice que se equivocó.
Lloren a sus maridos, mujeres,
pero a Papá Montero no.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por mi educación universitaria

A mis maestros por transmitirme todo su conocimiento y pasión

A mis amigos por estar al pendiente de cada una de mis crisis y escuchar

Al Caribe por su música, su baile y su arte

A todos los que se tomaron el tiempo de leerme