

AZÚCAR AMARGA: EL INEVITABLE OXÍMORON DE LA HISTORIA CUBANA¹

BITTER SUGAR. THE INESCAPABLE OXIMORON OF CUBAN HISTORY

AÇÚCAR AMARGA: O INEVITÁVEL OXIMORO DA HISTÓRIA CUBANA

GRACIELA MAGLIA VERCEST²

Pontificia Universidad javeriana³, Colombia

gmaglia@javeriana.edu.co

Recibido: 31 de septiembre de 2008

Aceptado: 26 de febrero de 2009

Resumen

Nicolás Guillén establece una toma de posición autónoma en el campo literario del Caribe hispánico de los años treinta y construye una temprana identidad híbrida nacional como respuesta cultural y estética a una encrucijada histórica signada por el blanqueamiento étnico, el enajenamiento político y la dependencia económica. Guillén bebe en las fuentes de la oralidad, que es en donde reside la fuerza de la voz popular y registra la lengua semicriolla de la mulatería cubana. La lengua de su *machina* poética temprana expresa una identidad nacional de cuño popular y un *habitus* caribe pleno.

Palabras clave: caribe hispanófono, poesía, campo literario, cultura popular, son, habitus, prosodia, variación lingüística, toma de posición autónoma, transculturación.

Abstract

Nicolás Guillén took an autonomous position in the literary field of Hispanic Caribbean in the 30's, and built an early national hybrid identity as a cultural and aesthetic response to a historic crossroads marked by ethnic whitening, political alienation and economic dependence. Guillén went to the source of orality, where the strength of popular voice lies and recorded the semi-creole language of Cuban mulatto. The language of his early poetic *machina* expresses a national identity marked by the popular and a full Caribbean *habitus*.

Key words: hispanic caribbean, poetry, literary field, popular culture, cuban son, habitus, prosody, linguistic variation, autonomous side-taking, transculturation.

¹ Este artículo es producto de la investigación de la autora sobre literatura del Caribe y transculturación.

² Doctorado en Literatura Universidad Paris IV Sorbona y DEA U. Paul Valéry Montpellier. Fr.

³ Directora de la maestría en literatura, Facultad de Ciencias Sociales.



SIN TÍTULO
Fotografía de Martha Cabrera

Resumo

Nicolás Guillén propõe uma tomada de posição autônoma no campo literário do Caribe hispânico dos anos trinta e constrói uma antecipada identidade híbrida nacional como resposta cultural e estética à encruzilhada histórica marcada pelo branqueamento étnico, a alienação política e a dependência econômica. Guillén bebe nas fontes da oralidade, que é onde habita a força da voz popular e registra a língua semi-crioula da *mulataría* cubana. A língua de sua *machina* poética inicial expressa uma identidade nacional de cunho popular e um *habitus* caribe pleno.

Palavras chave: caribe hispanófono, poesia, campo literário, cultura popular, *son*, *habitus*, prosódia, variação lingüística, tomada de posição autônoma, transculturação.

La historia de Cuba la aparta del resto de las Antillas: es una colonia española de plantación y africanización tardía. Las colonias inglesas y francesas, como Saint Domingue y Jamaica, se asimilaron al modelo de *sugar islands*, con un perfil de factoría y una *machina* plantación capitalista temprana, con marcada diglosia dada la escasa integración entre la minoría blanca y la ancha base de la pirámide de negros, con un bajo grado de africanización.⁴

Cuba, en cambio, protagonizó una historia con dos tiempos-eje:⁵ desde los comienzos de la colonia, estuvo dedicada a la economía del cuero y los cultivos tropicales no intensivos, con población afrocubana no reclutada sino integrada a la precoz cultura criolla. Ya en el siglo XVIII, la Habana era una

⁴ El negro cimarrón es el máximo vehículo de expresión cultural, frente al esclavo zombificado de los ingenios, con un débil poder transculturador.

⁵ Tomo la terminología de Karl Jaspers.

ciudad y contaba con una colorida cultura local que se cimentaba en las fiestas patronales, fechas en las que los cabildos negros tenían una función cardinal. Su economía centrada en

torno a las haciendas patriarcales, en las que se llevaba una vida domesticada basada en relaciones sociales bastante laxas, se tornará en un sistema de explotación capitalista que va a producir para los centros imperiales europeos, construidos sobre la base de la esclavitud.

Luego de la breve ocupación inglesa en 1762 y de la revolución haitiana en 1804, Cuba entrará en una segunda era, en la cual rivalizará con el resto del metarchipiélago por el abastecimiento mundial de azúcar. Entonces sufre una segunda oleada inmigratoria africanizante, pero ya el sustrato criollo temprano había cuajado: la sociedad cubana ya era mestiza. Por su parte, la abolición de la esclavitud fue retardada, porque se temía que con la liberación de los esclavos, el número de negros sobrepasara a la población blanca.

La Revolución Haitiana había producido un verdadero cataclismo dentro del microcosmos caribeño: no sólo trastocó el mapa del mercado azucarero, que debió reorientar su demanda a otras islas, sino que catalizó los procesos migratorios en el metarchipiélago, hechos que redundaron en el nacimiento de un temor generalizado hacia ese «peligro negro» que surgía de la primera República negra del mundo. En este proceso, Cuba, la última colonia de España en la Gran Cuenca, se africanizó significativamente para satisfacer la voracidad de los ingenios, envueltos en una vertiginosa carrera productiva exigida por la demanda europea. Este ambiente caldeado multiplicó las conspiraciones, los levantamientos de esclavos y los reclamos independentistas.⁶

Cuba no podía desprenderse como nación, encadenada por la rémora del continuismo político y el neocolonialismo económico: la reelección del Presidente Gerardo Machado en 1928 representó la perpetuación de la hegemonía de las élites

⁶ La conspiración de Aponte, en 1812; la conspiración de la Escalera, en 1844; la conspiración Soles y Rayos de Bolívar, en 1823; la Guerra de los Diez Años, en 1868; la Guerra Chiquita, en 1879; la Segunda Guerra de Independencia, en 1895; la Guerra Hispano Americana, en 1898.

tradicionales, hecho que despertó la creciente oposición de varios sectores sociales, promovió huelgas obreras, crisis estudiantiles, aceleró la confrontación política y desencadenó una cruda represión militar:

For thirty years, the veterans of the nineteenth-century wars for independence had dominated the island's politics, bargaining among themselves political accommodations to ensure their continued pre-eminence.⁷

La depresión de los años treinta terminó de complicar el panorama económico: redujo violentamente el mercado azucarero y provocó altos índices de desempleo, situación que redundó en una violenta crisis social en la isla. En noviembre de 1930, el gobierno declaró el estado de sitio en la isla.

La hibridación cultural y racial se había consolidado tempranamente en la mayor de las Antillas: la conciencia nacional se levantaba desde una raíz multiétnica popular y criolla. Allí nutrirá sus fuerzas la futura revolución: aunque Cuba había pasado

⁷ Durante treinta años los veteranos de las guerras de independencia del siglo XIX dominaron la política de la isla, negociando entre ellos los puestos políticos para asegurar su continuado privilegio (Bethell, 1993). Las traducciones de las citas del inglés y del portugués son de la autora.

⁸ Recordemos que a la tardía liberación cubana de la metrópoli española en 1898, le sigue la intervención militarizada norteamericana, formalizada con la Enmienda Platt en 1902, con la posterior dependencia política y económica del país del Norte, en estrecha alianza con las oligarquías locales, hasta la revolución de 1959.

del yugo español al neocolonialismo norteamericano y nunca antes había gozado de entera autonomía.⁸

Para comprender históricamente el oxímoron que expresa el mundo azucarero —«dar vida tronchando vidas», «azúcar sin lágrimas», *bitter cane*— es necesario comprender cómo, especialmente en el caso cubano, la identidad nacional se relaciona con el ambivalente valor de la plantación.

En su poesía temprana,⁹ Nicolás Guillén va a expresar el sentimiento paradójico que despierta la conciencia nacional en Cuba, cuya fuente de vida como *sugar island* depende de la perpetuación de la esclavitud, vale decir de la privación del derecho cívico primordial a más de la mitad de la población de la isla.

El negro
Junto al cañaveral.

El yanqui
Sobre el cañaveral.

La tierra
Bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va!
(«Caña» de *Sóngoro Cosongo*)

Nicolás Guillén: crítica y críticos

Entre 1930 y 1940 Guillén publica sus poemarios incluidos por Nancy Morejón dentro de un «primer ciclo» (Morejón, 1972), a saber: *Motivos de son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) *West Indies Ltd.* (1934), *España* (1937) y *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937). Se ha calificado este período como de evolución desde la preocupación racial a la preocupación social,¹⁰ apreciación que incurre en el error de reducir la literatura a la tarea de dar expresión a un tema, negando al arte verbal su compleja naturaleza y su debatida función.

Hay lecturas exocentradas en las que el crítico, como experto francotirador,

¹⁰ «El segundo momento de su poesía se prolonga hasta el final de su vida y abarca otras formas y manifestaciones culturales de toda Latinoamérica que se van haciendo visibles con el paso del tiempo. Deja el acento en lo negro, en lo racial, afianza su sentimiento revolucionario y amplía sus horizontes, consiente de la realidad histórica signada por la secuela de la esclavitud y la opresión colonial» (Hernández, 2007).

apunta a la obra, armado con categorías propias de otras disciplinas o cuerpos ideológicos, para buscar la ilustración textual de un sistema de ideas que tiene existencia autónoma fuera de la literatura. Así, Consuelo Hernández afirma (¡de manera excesivamente taxativa!):

Las lecturas sobre Guillén son muchas y parecieran a veces fragmentarias y hasta contradictorias. Por ejemplo, Isidore Smart hace una lectura afrocéntrica, mientras Gonzáles Echavarría analiza *Motivos de son* con un enfoque eurocéntrico (202-217) y Gustavo Pérez Firmat sugiere que la yuxtaposición de valores, representados por el soneto y el son es una consecuencia de la mulatez de Guillén (Hernández, 2007:1).

Sin duda, es necesario considerar el hecho poético en su complejidad y en su específica condición de significar a través de todos los niveles del lenguaje para construir un mensaje inédito y plurisémico, a través de un material verbal, con una capacidad semiótica multiplicadora de las estructuras de sentido, que si bien nacen como respuesta a una realidad social objetiva -en el caso del Caribe, socio-racial-, crean su universo propio.

Por fortuna, ha comenzado una seria relectura que enuncia la necesidad de replantear el discurso crítico en torno al poeta cubano. Así, en un número especial de *Callaloo*, Vera Kutzinski (1987) sostiene que urge replantear la imagen de Guillén que han forjado sus críticos, quienes insisten en referirse a su poesía, incluyendo su producción prerrevolucionaria, sólo en relación ancilar con su ideología militante. Si bien el campo literario es una zona dominada del campo del poder, produce posturas cuya mayor o menor autonomía debe considerarse desde la literatura misma y no desde la praxis política.

The impression one gets from reading most of Guillén's professional commentators, both within and outside Latin America, is that his reputation as one of the most important *literary* figures of the twentieth century seems to rest, curiously, on his politics as a Communist functionary not on his achievement as literary artist (Kutzinsky, 1987:162).¹¹

Sin duda, Guillén debe analizarse no tanto como «profeta de la revolución», sino como historiador cultural, como poeta de la imaginación transcultural (*cross-cultural imagination*), como etnógrafo, como vocero del mestizaje, de la imbricada y remota genealogía que llega a las playas de Cuba.

Kutzinsky comenta acertadamente que ciertos análisis críticos de la llamada «poesía negra» incurrir en la ilusión biografista -en el caso de Guillén, subordinan el poeta al político-; otros caen en el error de reducir la obra literaria a un enfoque

¹¹ «La impresión que uno obtiene al leer la mayoría de los comentaristas de Guillén, dentro y fuera de Latinoamérica, es que su reputación como una de las figuras más importantes de la literatura del siglo XX parece residir, curiosamente, en sus políticas como funcionario comunista y no en sus logros como artista».

puramente temático, histórico o político y califican la producción del cubano como «poesía marxista» y algunos, se vuelven elementales y echan por la borda las herramientas del análisis literario cuando se trata de literatura «de negros». Pareciera que la autora hablara

aquí desde una concepción formalista de la literatura, circunscribiera la literariedad a la sofisticación verbal y la crítica literaria, a la capacidad de decodificarla.

En su artículo: «Algunos apuntes sobre Guillén y la crítica», Roberto Márquez (2003). hace un balance metacrítico y concluye que el poeta nacional cubano ha sido muy comentado, pero poco comprendido por la crítica tradicional, que cuando no incurre en los análisis impresionísticos o anecdóticos, escinde de manera

esquizoide «la forma» y el «fondo» de su poesía para afirmar, como lo hace Anderson Imbert, que a pesar de su vocación reivindicadora de humillados y oprimidos y su ferviente propósito de dar expresión al mundo afrocubano a través de los ritmos populares mismos, Guillén no podrá disimular su condición de «poeta aristocrático», rango al que pertenece por la sofisticación de su estilo (Anderson, 1954).

En la evolución del discurso crítico en torno a Guillén, Márquez distingue cinco etapas: un primer hito de la recepción crítica previa a la Revolución Cubana, está caracterizado por una concepción formalista, atópica y acrónica de la literatura, que menosprecia el anclaje social y el espesor existencial de las expresiones de la cultura popular, como las que promovía Guillén en su poesía.

Una segunda etapa corresponde a la crítica previa a la década del setenta, caracterizada por una apreciación reduccionista de su obra, desperdigada en infinidad de artículos periodísticos y ensayos literarios, pero con una lastimosa ausencia de estudios puntuales dedicados cabalmente al poeta, como lo muestra la Bibliografía de Nicolás Guillén al cuidado de María Luisa Antuña y Josefina García Carranza, de 1975 o la Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén editada por Clement Whiteen 1985 (Márquez, 2003:23). Constituyen notables excepciones a esta generalidad: La poesía contemporánea en Cuba, de Roberto Fernández Retamar (1954) y Lo cubano en la poesía, de Cintio Vitier (1958), además de la reflexión de Juan Marinello, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo y Angel Augier, Ezequiel Martínez Estrada y Hans Otto Dill.

Los años sesenta y setenta, tiempos de crisis de los valores tradicionales y gran efervescencia política y social mundial, corresponden a un punto culminante en la crítica de Guillén, quien fue reeditado, antologado, traducido y comentado a la luz de nuevas categorías críticas como «raza», «clase», «identidad», «nación», entre otras, y con un *revival* del interés en la cultura popular y el mundo afroamericano. Se incluye a Guillén dentro del canon de la literatura cubana y se reconoce su papel activo en la construcción de una nación independiente. Iniciando la valoración contemporánea del poeta, en el umbral de los años sesenta se distingue la publicación de los dos tomos de Angel Augier en 1962: *Nicolás Guillén: Notas para un estudio biográfico-crítico* (1962-1964).

En los últimos veinte años de crítica en torno a Guillén, afirma Márquez, sobresalen los autores antillanos, como el jamaiquino Keith Ellis, la cubana Nancy Morejón, el puertorriqueño José María Ruscalleda Bercedóniz y el martiniqueño Alfred Melón, quienes analizan al poeta como etnógrafo, como escritor antillano antirracista y anticolonial y como constructor de la nación cubana. Finalmente, Guillén es analizado a la luz de los estudios interdisciplinarios y poscoloniales, especialmente norteamericanos: Martha Cobb, Lorna Willams, Vera Kutzinsky.

Del color del níspero

Nicolás Guillén, a diferencia del puertorriqueño Palés, no inscribe una negritud arquetípica en su poesía, y por oposición al colombiano Artel, no utiliza máscaras blancas para enfrentarse al centro. Su resistencia construye una isotopía erótica transcultural de la mulatez cubana que contrarresta el imaginario *thanático* (Benítez, 1989) de la plantación, y la edifica a través de varios registros lingüísticos y poéticos que expresan los núcleos de alta densidad simbólica en el Caribe, como son la afromemoria de la esclavitud y la afromemoria de la rebelión (Pizarro, 2002). Por lo tanto, la comunidad imaginada de nación se construye en la isla a partir de la narración del mestizaje cubano.

En Cuba, como en muchas naciones poscoloniales, la idea de cultura nacional estuvo racializada¹² desde el comienzo de su historia independiente. Tratándose

¹² Recordemos que el concepto de *raza* es un constructo social y que según la ciencia moderna esta noción carece de argumentos biológicos válidos para sostener la jerarquización a la que ha sido sometida en Occidente, aunque históricamente se han conectado en relación de causa efecto las características genéticas y los valores morales, intelectuales, estéticos, entre otros. (Cfr. Ortiz, 1917).

¹³ Según el sociólogo británico asiático Ali Rattansi, "Ziauddin, Sardar", Illustrated / designed by Borin Van Loon *Introducing Cultural Studies*. Icon Books (UK), Totem Books (USA), Republished 1999. *Cultural Studies for Beginners*, Cambridge, Icon Books.

de una cultura multiétnica, el concepto mismo de identidad está racializado, vale decir, atravesado por marcadores culturales construidos desde la óptica de las relaciones de poder imperiales, que se mezclan en los diferentes discursos sociales para «legitimar proyectos de formación del sujeto, de inclusión y exclusión, de discriminación, interiorización, explotación, insulto, acoso físico, y violencia».¹³

Al igual que en otros territorios del Caribe, en Cuba se excluyeron las identidades culturales minoritarias en la formulación de la identidad nacional, en función de un macroproyecto unitario; en efecto, la llamada «cubana»¹⁴ representa una dimensión homogénea, metafísica, esencializada de nación, establecida a partir de la imagen de una Cuba blanqueada, construida sobre los cimientos de la tradición hispánica, cuya reafirmación era asegurada desde las políticas gubernamentales de inmigración.

El ícono nacional había sido ideado a partir de la imagen del campesino

¹⁴ Término acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1991).

¹⁵ Que diera origen en el ámbito literario al *Siboneísmo*.

¹⁶ Estigmatizado por el discurso positivista de la época, tanto en lo que hace al supuesto «factor degenerativo genético» que representa la etnia africana como a su potencial fuerza subversivo de los valores occidentales y cristianos desde el punto de vista social, moral y cultural en general.

descendiente de españoles y, en ocasiones, del indio antillano mitificado¹⁵. Pero, el componente africano continuaba siendo negado por el discurso hegemónico, temeroso de su potencial influencia negativa sobre el conjunto de la pirámide social.¹⁶

La raza ha sido otro de los ejes típicos articuladores de la identidad nacional. La existencia de un pueblo y una nación se subordinó con frecuencia a una única raza y cultura; en el caso cubano, a una raza superior y blanca tenida como sinónimo de cultura y de civilización. Partiendo de esta concepción del pueblo y la cultura, el imaginario nacional creado en Cuba desde finales del siglo XIX y preservado hasta las primeras décadas del siglo XX excluyó a las restantes identidades culturales y étnicas presentes en la sociedad insular (Naranjo, 2005).

En el caso que nos ocupa, es evidente que esta homogenización silencia diferencias socioraciales, además de invisibilizar los aportes culturales enriquecedores de las etnias alternativas y crear estereotipos reduccionistas: todo un imaginario exotizado de la diferencia cultural considerada desde el punto de vista multicultural.¹⁷ En efecto, la responsabilidad de la construcción del imaginario de nación en la Cuba de los primeros años de la República estaba en manos de una elite letrada, cuyo afán por edificar una representación monocroma del Estado naciente los llevó a elidir a las etnias subalternizadas del resplandeciente escudo de la patria.

Naturalmente, la población negra quedaba excluida de la comunidad imaginada de

¹⁷ Homi Bhabha señala la importancia de distinguir entre las nociones de diferencia cultural (*cultural difference*) y diversidad cultural (*cultural diversity*). La óptica *multiculturalista* de la diversidad cultural se centra en el reconocimiento de contenidos culturales y hábitos pre-adquiridos en un periodo dado y promueve ciertas nociones anodinas como «multiculturalismo», «cambio cultural» o «la cultura de la humanidad», según consideraciones antropológicas hegemónicas. Por su parte, la reflexión en torno a la diferencia cultural se concentra en la realidad de las culturas en contacto, cuestiona las divisiones temporales (pasado/presente), las definiciones filosóficas (tradición /modernidad), dado que indican una dirección autoritaria de la representación cultural.

¹⁸ En el sentido que proclamó tempranamente José Martí en *Nuestra América*.

nación, aunque su innegable vitalidad circulaba por las calles, los cañaverales y los campos. La aceptación de la pluralidad étnica¹⁸, considerada en un primer momento como un elemento descentrador de la identidad, será tardía. Dentro de la línea integradora representada por la obra precursora de José Martí, se inscribirá la segunda producción de Fernando Ortiz -cuyo concepto de transculturación apoyará la concepción de una cubanidad multiétnica- así como los poemas negros de Guillén que constituyen nuestro corpus.

Dentro del campo literario de la época, Guillén establece una toma de posición autónoma en relación con el campo del poder y construye una temprana identidad híbrida nacional como respuesta a la encrucijada histórica de una Cuba blanqueada y enajenada por la situación neocolonial de la República.

Valorización positiva del mestizaje

No estoy negando la influencia obvia del mestizaje en nuestro carácter, sino señalando que hay *otro plano* ni blanco ni negro ni mestizo, donde el blanco, el negro y *verifican su cubanidad*. Es una zona no racial, aunque sí profundamente popular, es la

que toca Guillén, no obstante sus convicciones racistas (o anti-racistas, da lo mismo), en los momentos más altos de su poesía. Entonces no es el poeta negro o mulato, sino el poeta cubano tocando una cuerda que nos hace vibrar a todos. Esa cuerda es el *son* liberado de sus amarras ancestrales y telúricas [...] (Martínez, 1966).

A través de la mención metonímica¹⁹ del cuerpo mulato en *Motivos de son y Sóngoro cosongo*, se revierten los estereotipos estigmatizados por el canon antropométrico eurocentrado y se presentan como trofeo de la raza:

Tu vientre sabe más que tu cabeza
Y tanto como tus muslos.
Esa
Es la fuerte gracia negra
De tu cuerpo desnudo.
Signo de selva el tuyo

Con tus brazaletes rojos,
Tus brazaletes de oro curvo,
Y ese caimán oscuro
Nadando en el Zambeze de tus ojos.
(«Madrigal» de *Sóngoro Cosongo*)

A veces, la ambivalencia del discurso colonial hace que el mismo subalterno adopte

¹⁹ La metonimia es una figura retórica que indica un fenómeno de contigüidad, un evento lingüístico sintagmático, combinatorio. A su vez, es un tropo típico del discurso poscolonial. Para Homi Bhabha, no sólo los tropos del lenguaje poscolonial son predominantemente metonímicos, sino la propia variación lingüística de las lenguas criollas es metonímica de la *diferencia cultural (pars pro toto)*. Esta superposición que tiene lugar en todos los niveles del lenguaje: fónico fonológico, morfo-sintáctico, léxico-semántico, retórico, patentiza su función diferenciadora, inserta la «verdad» cultural en el texto.

²⁰ Comenta Dolores Aponte-Ramos que la expresión: «espacio doméstico» pertenece a Gayatri Spivak y designa «aquello que no podemos no querer. Se levanta como un espacio de seguridad donde no hay que explicarse como en el 'afuera' e invoca una (com)unidad en la que el rostro es aceptable» (Aponte-Ramos, 2003:84). La «maquinaria de la facialización», según Deleuze y Guattari, designa «una metáfora para un proceso más allá del sujeto. Esto es, un ensamblaje no localizable de mecanismos autónomos y automáticos en los cuales la singularidad, multiplicidad, polivocidad e indeterminación son canalizados y traducidos en un proceso de regular rostros y sus desviaciones» (1984:74)

una mirada racializada hacia su propia etnia, reproduzca la dialéctica del amo y el esclavo en su espacio doméstico y aplique con milimétrico discernimiento el peso de una codificación socio-racial que dermatiza cuidadosamente cada escalón de la combinatoria racial. Así valoriza positivamente «mulato» frente a «negro». «El relato comunitario permite asegurar la división por pigmentación y reclamo de ancestría, la habladuría como mecanismo de control y vigilancia social entre sectores comunitarios de un mismo estamento. La comunidad contesta los rostros, permite el asentamiento de unas caras, auspicia la facialización». (Aponte-Ramos, 2003:77).²⁰ En el poema «Mulata» se va a subvertir la valorización socioracial establecida de manera estandarizada por el imperio:

Ya yo me enteré, mulata,
Mulata, ya sé que dice
Que yo tengo la narise
Como nudo de cobbata.

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colora.

Tanto tren con tu cuerpo,
Tanto tren;
Tanto tren con tu boca,
Tanto tren;
Tanto tren con tu sojo,
Tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
La veddá:
¡Que yo con mi negra tengo,
Y no te quiero pa na!

(«Mulata» de: *Motivos de son*)

El lenguaje elíptico y la sintaxis paratáctica que translucen el archivo oral en *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo*, constituyen una apuesta contestataria dentro del campo literario cubano frente al frondoso lenguaje modernista de la época. En efecto, la sustitución de la norma hispanófila tradicional por la norma francófila que tuvo lugar con el advenimiento del Modernismo literario, necesitaba una novísima apuesta para ser removida del centro del campo literario latinoamericano. Comenta al respecto Nancy Morejón:

Más que el hallazgo o la elección de un lenguaje, de un habla popular, *Motivos de son* supone el aniquilamiento de toda una parafernalia verbal del modernismo y sus secuelas. Todo ello con vista a superar enteramente aquello que la expresión modernista había consumado, y agotado, y que las intencionadas «vanguardistas» (en el sentido académico del término) habían esbozado sin lograrlo (Morejón, 1972).

Según Ezequiel Martínez Estrada, Guillén contesta a toda una tradición estética dentro el canon hispanoamericano, con el abandono de la consabida reproducción de los modelos conocidos para crear una expresión que habla con la síntesis y la vitalidad del archivo oral, inscribiendo a través de voces inéditas, realidades reprimidas dentro del campo cultural cubano.

La obra de Guillén no sólo es revolucionaria, sino iconoclasta, a pesar de su mansedumbre y resignada protesta. Su originalidad verdadera consiste en que introduce en la poesía de fábrica o de escuela elementos destructores más que

reconstituyentes y reformativos: liquida la poesía de cultivo de arriba abajo desde los temas y el lenguaje, el sentido o acepción gramatical de la palabra y la sintaxis hasta el ritmo, la métrica todos los convencionalismos del oficio poético juntos y, de paso, la gramática y la estética literarias (Martínez, 1966:6).

El escritor argentino enuncia el valor antropológico de la poesía de Guillén y explica etiológicamente la circunscripción léxica y la estructura rítmica repetitiva de sus poemas afoantillanos, como imitación del español «mal hablado» de los negros cubanos. En el trasfondo del análisis de Martínez Estrada hay un prejuicio lingüístico que lo lleva a hacer afirmaciones eurocentradas, como aquella que sostiene que a la afrocubanidad sólo le queda el canto, al estilo del *negro spiritual* norteamericano, dado que carece de las armas lingüísticas necesarias para expresar su identidad .

La recurrencia al archivo oral en la poesía de Guillén, es interpretada por Martínez Estrada como la «prosificación de la poesía», como una transformación de la escritura en interlocución en la que se inscriben un /yo/ y un /tú/, como una forma de fuga del lenguaje monástico y castrense de cepa castellana y redención en la lengua popular cubana, hermana en el destierro colonial americano de aquellas vitales lenguas y dialectos de la España meridional, que darían como resultado la poesía andaluza, valenciana, gallega:

Considerada la literatura española e hispanoamericana como una como una literatura blanca, sin mestizaje, castellana e hidalgamente pura, como le gustaba a Menéndez y Pelayo, no solamente sin africanismo, sino, de ser posible sin arabismo, masculinismo ni judaísmo, la de Guillén es herética, exótica y jenízara (Martínez, 1966:6).

Martínez Estrada define la poesía de Guillén como sustancialmente fonética, escrita para ser oída más que leída:

La voz tiene en Guillén homóloga importancia a la tipografía para Mallarmé. El verso está formado, preparado para que alcance su plenitud en la palabra hablada. Como palabra dicha conserva el sortilegio del conjuro y del ensalmo; es encantamiento (41). La presencia de Guillén en las letras castellanas es la de un americano insurrecto que desprecia las armas de fuego y vuelve a usar el arco y la lanza del siboney (24).

En su poesía, la palabra «contiene un clima, un *milieu*, una cronología, una fisiognómica de tribu, clan y anfictionía: es un mitologema» (52).

Sin ignorar los factores sociales y políticos que pudieron transformaron a Nicolás Guillén en el poeta nacional cubano, Roberto Gonzáles Echevarría (1987) prefiere atribuir su preeminencia dentro de la poesía hispanoamericana a razones literarias: su innegable participación en la revisión del concepto de representación

artística, iniciada en el Nuevo Mundo por el Modernismo literario -con ecos en la Generación del 27 española- que desvía la literatura del camino de la *mimesis* y la introduce en la vía de la expresión, a través de una relectura del Barroco hispánico, que representó en la metrópoli española el primer movimiento estético subversivo del canon clásico de tradición grecolatina.

La vanguardia latinoamericana retorna al Barroco, estética fundacional en la que fuera educada la sensibilidad criolla desde sus comienzos. Severo Sarduy hablará del Neobarroco o Barroco americano en relación con la nueva literatura hispanoamericana, categoría a cuya luz se puede leer la obra de Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Octavio Paz, Carlos Fuentes, entre otros.

Dado que la estética barroca es incluyente, permite articular lo nuevo, aquello no contemplado dentro de la gregariedad del código, a través de una lengua poética en la que la metáfora el neologismo y el hipérbaton rompen con la previsibilidad lingüística y crean un signo artístico con alta autonomía.²¹ “Through its capaciousness and proliferation the Baroque inscribed the American” (González, 1987:305). El Barroco permite incluir al *Otro*, incorporar lo diferente, acepta

²¹ No es casualidad, apunta González Echevarría, que Góngora ha sido pionero en escribir poemas en el habla de los negros, dialecto que sin duda sonaría extraño a los oídos del poeta español (1987:304).

²² Desde la pluralidad cultural del Nuevo Mundo, su «ser haciéndose», como algo no completamente acabado, algo heterogéneo e incompleto es expresado en el Barroco.

la extrañeza del *Otro* porque también asume la extrañeza y la ilogicidad de la existencia. “Hence the plurality of New World culture, its being-in-the-making as something not quite achieved, of something heterogeneous and incomplete, is expressed in the Baroque” (González, 1987:305).²²

Motivos de son, el libro que lanza a Guillén a la popularidad, es poesía dramática, según González Echevarría: las diferentes voces y perfiles, incluida la proxemia, la kinesia y el vestuario, trazan un palimpsesto metateatral, sobre la base de caracteres heredados de la tradición popular cubana.

Guillén's figures in *Motivos de son* are not only theatrical but metatheatrical; they had already been codified by Cuban literature, particularly by the theater. Hence, as they speak there is a double distancing a layering that

²³ Las figuras de Guillén en *Motivos de son*, no son sólo teatrales sino metateatrales; ya fueron codificadas por la literatura cubana, particularmente por el teatro. Aquí, existe una doble distancia una estratificación que fija las figuras: el *gigoló*, el mulato, el *dandy*, el *catedrático* presumido son estereotipos que realzan su artificialidad, su dependencia con códigos establecidos, en los cuales la cultura cubana ha sido objetivada.

fixes the figures. The pimp, the mulatto, the dandy, the pretentious *catedrático* are stereotypes, which heightens their artificiality, their dependence on given codes in which black Cuban culture has been objectified (González, 1987:311).²³

Pero, a su vez, es una puesta en escena del carácter teatral de la sociedad cubana que presenta en sesión continuada la comedia tropical de una isla blanqueada, en la que la violencia de la esclavización y de la explotación azucarera es invisibilizada y en la cual el protagonismo del negro-quien muchas veces reproduce de manera intracomunitaria la mirada del blanco- constituye una suerte de «catarsis cultural».

El mundo afroantillano que cobra voz en los minicadros de *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo*, está regulado por el rumor, mecanismo de presión social que sustituye en las sociedades premodernas a la ley; la máscara festiva, que disimula la pobreza y el dolor y el vacío identitario del *happy zombie* caribeño, quien desarraigado de su origen trabaja para el amo como bestia de carga.

El rumor visibiliza el discurso del sujeto cultural quien se expresa en enunciados²⁴, es decir, construcciones despersonalizadas -gramaticalmente, a través de verbos impersonales o voz pasiva refleja- que expresan la sanción de la colectividad, aprueban, desaprueban, según una ética de naturaleza doxológica. Concurren en la isotopía del rumor²⁵ los verbos de lengua (*verbum dicendi*):

²⁴ Mientras el sujeto del deseo sólo se da a oír en la enunciación (Cfr. Cros, 1997).

²⁵ Según Virgilio, la «voz pública», es una divinidad dotada de numerosos ojos y bocas y vuela ágilmente de una comarca a otra llevando las noticias. Ovidio retoma la alegoría y representa a la temida deidad rodeada de la Credulidad, El Error, la Falsa Alegría, el Terror, la Sedición y los Falsos Rumores, en un palacio sonoro que reproduce, amplificadas, las voces que recibe y desde cuyo alcázar, la Fama domina el mundo (Cfr. Grimal, 1981).

¿Por qué te pone tan bravo,
cuando *te dicen* negro bembón, [...]
Te queja todavía,
Negro bembón; [...]
«Negro bembón» (*Motivos de son*)

Ya yo *me enteré*, mulata,
Mulata, ya sé que *dise*
Que yo tengo la narise
Como nudo de corbata.
«Mulata» (*Motivos de son*)

Cuando pase po su casa
No le diga que me bite:
«Sigue». (*Motivos de son*)

Mira si tú me conose,
Que ya no tengo que *hablá*: [...]
«Hay que tené boluntá» (*Motivos de son*)

Depué dirán que soy mala,
Y no me quedrán tratá,
“Búcate plata» (*Motivos de son*)

-Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos *dicen*: Ahora mismo,
Otros *dicen*: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
Pero mi profunda voz, *convoca* al negro y al blanco,
Que bailan al mismo son [...]

«La canción del bongó» (Sóngoro Cosongo).

La sociedad caribeña es un escenario barroco por naturaleza, en el cual el peso del sujeto cultural desdibuja las individualidades: ante sus ojos la vida pasa como a través de una vitrina pública, elemento que remite una vez más a la estética barroca. El negro afroantillano pareciera no existir sino como una proyección de los prejuicios de la mirada blanca. “The essence of Baroque poetry is that there is no interiority; everything is visible or audible, even if its meaning is not readily understood” (González, 1987:309).²⁶

En el microcosmos de *Motivos de Son* y *Sóngoro Cosongo* encontramos la *enérgica* de mecanismos lingüísticos y retóricos que permiten representar poéticamente la *reificación* de las relaciones humanas en una sociedad signada por el valor

²⁶ La esencia de la poesía barroca es que no tiene interioridad; todo es visible o audible, incluso si su significado no es fácilmente entendido.

²⁷ La variación lingüística tiene la importante función de inscribir la diferencia “words somehow embody the culture from which they derive. Thus a word that is ‘characteristically’ Australian or Caribbean may be held to be predicated on certain untransferable cultural experiences” (Ashcroft, 1989:53).

de cambio, dentro del capitalismo económico que mueve la sacrocracia cubana, a saber: la ironía; la inclusión de palabras intraducibles²⁷, que insertan marcas heteroglósicas en el sintagma versal; el chiste bicultural, resorte social que permite conectar con cargas inconscientes y liberar bajo la chispa

del humor, las soterradas rumias identitarias.

¡Ay, negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
Y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí,
Que cuando no tube plata
Te corrite de bachata,
Sin acoddate de mí.
«Si tú supiera...» (*Motivos de son*)

Yo bien sé cómo etá tó,
Pero biejo, hay que comé:
Búcate plata,
Búcate plata,
Poqqe me boy a corré.

Depué dirán que soy mala,
Y no me quedrán tratá,
Pero amó con hambre, biejo,
¡qué ba!
«Búcate plata» (*Motivos de son*)

Las relaciones humanas han dejado de ser un valor de uso: la solidaridad tiene reglas económicas: rige una verdadera ética del mercado que a veces se viene a gsuperponer sobre la antigua solidaridad de tribu, que sin embargo se alza eufórica en poemas como «Llegada»:

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene hímeda de los bosques ,
Y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte y tiene remo.
[...]
¡Eh, compañeros, aquí estamos!

«Llegada» (Sóngoro Cosongo)

La ironía es una figura literaria que afirma con la palabra aquello que el contexto verbal o situacional desmiente. En las sociedades coloniales la posibilidad de progreso era imposible para los subalternos; en el poema a continuación, a través del eufemismo «hay que tener voluntá», se apela a la esperanza y se culpa a la mala suerte (salasión) de las penurias del presente. Es evidente que en una pirámide social inamovible, la historia no traerá cambios.

[...]
Empeña la plancha eléctrica
Pa podé sacá mi flú;
Buca un reá,
Buca un reá,
Cómprate un paquete `bela,
Poqqe a la noche no hay lu.

¡Hay que tené boluntá,
que la salasión no e
pa toa la vida.

«Hay que tené boluntá» (*Motivos de son*)

...
La chiquita que yo tengo
Tan negra como e,
No la cambio po ninguna,
Po ninguna otra mujé.
«Mí chiquita» (*Motivos de son*)

Si tú supiera mulata,
La veddá:
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!

«Mulata» (*Motivos de son*)

Afirma Doris Sommer: «El chiste funciona mejor dentro de sociedades claramente definidas: una cultura nacional o, aún mejor, un subgrupo minoritario con una densa historia de subyugación y frustración».²⁸

Con tanto inglés que tú sabía,
Bito Manué,
Con tanto inglés, co sabe ahora
Desí ye.
La mericana te buca
y tú le tiene que hui:
tu inglés era de etrai guan,
de etrai guan y guan tu tri.

«Tú no sabe inglés» (*Motivos de son*)

Leemos entre líneas, por una parte, el complejo de Calibán²⁹, la torpeza del esclavo para dominar la lengua del amo (desvalorización lingüística, *inborn complex* de Fanon), y por otra el éxito sexual (valorización del estereotipo caribeño como mercancía exótica para el consumo de la cultura hegemónica). En este poema encontramos una variación de tipo fonética: se omite, por ejemplo, el fonema lingüo-alveolar

²⁸ El humor bicultural es melancólico, tiene una dosis de tristeza que evita depresiones mayores y permite recordar sin dolor los antiguos ultrajes (Cfr. Summer, 1999).

²⁹ Confrontar la evolución de la figura de Calibán, desde Shakespeare a Fernández Retamar.

³⁰ Fenómeno fonético propio del español de las costas en América Latina.

sordo /s/ reflejando la aspiración en sílaba final o en sílaba trabada, propia del discurso coloquial del Caribe, dado su componente sustrático andaluz³⁰. Por otra parte, hay imitación del sonido del inglés estándar, con fines de burla, suerte de *mimicry* del «centro» por parte de la «periferia».

Cuando la variedad lingüística se mira desde el código establecido, se considera despectivamente un error de lengua o un coloquialismo o un modismo idiomático. En el telón de fondo de todos estos ejemplos, está la idea de la interdependencia de lenguaje e identidad que, en los textos coloniales se expresa particularmente por la alusión o la diferencia, como en este caso.

La glossolalia frecuente en algunos poemas en los que se intercalan marcas léxicas de origen Bantú, perteneciente a la cultura Congo, una de las más importantes en Cuba, es significativa, aunque muchas lecturas críticas han reducido la mención de palabras africanas a su valor musical. Gonzáles Echavarría realiza un

interesante rastreo filológico alrededor del poema «Si tú supiera» de *Motivos de Son*, que más tarde se conocería como «Sóngoro Cosongo» y dará título al siguiente poemario. El autor cubano explica cómo la diglosia del texto, escrito en español en la primera parte y en lenguas africanas, en la segunda, señala una disforia inicial con transición a una final autoafirmación eufórica del ser, que aparece junto con su lengua vernácula.

Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
Repica el negro bien negro;
Congo solongo del Songo,
Baila yambó sobre un pie.
Mamatomba,
Serembe cuserembá.

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

Acuememe serembó
aé;
yambó,
aé.
Tamba, tamba, tamba, tamba,
Tamba del negro que tumba;
Tumba del negro, caramba,
Caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!
«Canto negro»
(Sóngoro Cosongo)

Dentro del tejido textual, los discursos se refuncionalizan: el canto ritual adquiere un cariz político: fortalece los lazos de la población oprimida y los prepara para la lucha liberadora; el son, inspirado en los rituales taínos, sigue llamando a la puerta de la memoria colectiva; las lenguas africanas en Cuba tienen un valor ritual (Cabrera, 1984) dado el carácter profundamente religioso de la resistencia afroantillana. La inclusión de palabras intraducibles en discurso poscolonial constituye un acto político que pone de relieve en tanto *interlenguaje* las distinciones culturales: los sonidos y la textura del lenguaje materializan el poder y la presencia de la cultura que representan.

Hay un violento olor de azúcar en el aire. Agustín Acosta. *La zafra*.

Antonio Benítez Rojo ha sabido ver el innegable carácter eufórico de la poesía guilleneana, su contribución al discurso de resistencia que enfrenta la ideología hegemónica de la sacarocracia local: pese a la explotación, al

neoimperialismo *yanquee*, a la síncopa entre la modernidad industrial del ingenio y la ingente desnudez de la zafra, el reclamo afroantillano se levanta con la voz del deseo (Benítez, 1987):

That is to say, Guillén not only exposes the confinement of blacks to the canefield, but impregnates cuban society with the libido of the black, thus transgressing the mechanisms of censorship imposed by the Plantation.³¹

En la encrucijada entre el discurso del poder y el discurso de la resistencia se

³¹ «Guillén no sólo revela la reclusión de los negros en la plantación, sino que impregna la sociedad cubana con la libido del negro así como su transgresión de los mecanismos de censura impuestos por la plantación» (Benítez, 1987:340).

concentra la energía centrífuga del discurso afrocaribe que transforma los elementos *ibanáticos* de la cultura de la plantación en elementos *eróticos*, afirmativos, vehiculados por una

sensualidad hylozoista que contrarresta la cotidiana disforia del oprimido:

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
Y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte y tiene el remo.
En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.
El grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
Duro y ancho,
Aplasta el polvo en los caminos abandonados
Y estrechos para nuestras filas.
[...]
«Llegada» (de *Sóngoro Cosongo*)

Otras veces, la vuelta al origen a través del ritmo redentor es construido alrededor de la mujer antillana, en cuya indómita y oscura carnalidad se cifra en clave sexual el cimarronaje de la tribu:

[...]
Coronada de palmas
Como una diosa recién llegada,
Ella trae la palabra inédita,
El anca fuerte,
La voz, el diente, la mañana y el salto.
«Mujer nueva» (de *Sóngoro Cosongo*)

[...]
Piel
Carne de tronco quemado,
Que cuando naufraga en el espejo, ahuma
Las algas tímidas del fondo.
«Madrigal» (de *Sóngoro Cosongo*)

Tu vientre sabe más que tu cabeza
Y tanto como tus muslos.
Ésa
Es la fuerte gracia negra
De tu cuerpo desnudo.
«Madrigal» (de *Sóngoro Cosongo*)

[...]
Pimienta de la cadera,
Grupa flexible y dorada:
Rumbera buena,
Rumbera mala.
En el agua de tu bata
Todas mis ansias navegan:
Rumbera buena,
Rumbera mala.

«Rumba» (De *Sóngoro Cosongo*)

El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1991) de Fernando Ortiz (1881-1969)³² proporciona ya en 1940 un magnífico punto de partida antropológico para pensar en la identidad nacional cubana desde el concepto de «transculturación»,³³ a partir de la comprensión del *interplay* de elementos constitutivos –europeos, africanos e indígenas- en la cultura criolla temprana, a salvo del blanqueamiento y la homogenización social. Ortiz supo escapar al imperativo colonial de la antropología aplicada que estudiaba a los pueblos de Asia y de África con miras a su ulterior explotación y fue capaz de valorar las culturas «primitivas» como microsistemas cuya homeostasis –elemento interno de preservación- se veía continuamente atacado por *la misión civilisatrice* de los imperios de turno.

Ortiz pone en escena la alegórica contienda entre la cultura vernácula del tabaco y el discurso colonial del azúcar.³⁴ Don Tabaco y Doña Azúcar representan dos facetas económicas y culturales, cuya disputa territorial marcó desde comienzos del siglo XIX la gestación de la identidad nacional en la isla:

³² Como en la música cubana, los elementos constitutivos de la cultura nacional establecen «en contrapunto» sus distintas posiciones.

³³ «Transculturación» viene a desplazar el unilateral concepto de «aculturación», en inglés, *acculturation*, que indica apenas la adquisición de una cultura distinta; «transculturación», en cambio, implica el desarraigo de la cultura precedente y la creación de nuevos fenómenos culturales, resultado de las culturas en contacto.

³⁴ Al estilo de la disputa entre Don Carnal y Doña Cuaresma en *El Libro del Buen Amor* de Juan Ruíz.

Por una parte, el oscuro, sensual y delicado tabaco es un producto autóctono, que demanda trabajadores libres y especializados, es sembrado en pequeñas parcelas y se seca a la sombra; por otra, el blanco azúcar es un cultivo que crece al sol y fue aclimatado artificialmente a la isla, estructurado alrededor del ingente sistema de la plantación, asociado a

la esclavitud, que exige largas jornadas de labor no especializada y organizado alrededor de un inexorable sistema central. A su vez, mientras la sacarocracia cubana fomentaba los lazos coloniales con la metrópoli española y promovía el comercio esclavista que aseguraba la producción y el mercado azucarero, los tabacaleros eran librepensadores, independentistas y defendían la abolición de la esclavitud.

Although Cuba's independence was late in coming, Cuban culture, like that of its sister nations, was forged in the first part of the nineteenth century. It emerged when sugar, coffee, and tobacco growers competed for the same agricultural land and struggled with questions related to race, slavery, freedom, and independence.³⁵

En *Motivos de Son y Sóngoro Cosongo* Guillén refuncionaliza el son-originalmente baile y canto de negros (Cfr. Carpentier, 1979) entre cuyos antecedentes tempranos en la Habana del siglo XVI se encuentra el *Son de Ma Teodora*, - y lo convierte en expresión poética que inscribe el mundo afrocubano en el horizonte de un país blanqueado. En efecto, como señala Adelto Gonçalves:

O mérito de Guillén foi ter adaptado esse gênero musical á poesia escrita numa época em que Cuba nao havia ainda se assumido como país mulato, embora as estatísticas oficiais sobre a populacao já pudessem

³⁵ Si bien la independencia de Cuba fue tardía, la cultura cubana, como la de sus naciones hermanas fue forjada en la primera parte del siglo XIX. Surgió cuando los cultivadores de azúcar, café y tabaco, compitieron por la misma tierra y se enfrentaron con preguntas relativas a la raza, la esclavitud y la independencia (Willam, 2001).

³⁶ «El mérito de Guillén fue adaptar ese género musical a la poesía escrita en una época en que Cuba aún no se había asumido como país mulato, como las estadísticas oficiales sobre la población ya podían probarlo (...) Los poemas de Guillén hablan de una gran parte de la población marginalizada, reducida a pésimas condiciones económicas, devorada por la tuberculosis y por el analfabetismo y sin esperanza de ascenso social. En su mayoría, era gente más o menos oscura, con frecuencia, hijos y nietos de esclavos, inclusive algunos que deberían ser tratados como héroes nacionales, porque habían participado en las luchas contra España, aunque vivían de miserables pensiones del gobierno» (Gonçalves, 1990:1173-1174).

prová-lo [...] Os poemas de Guillén falavam de uma grande parte da populacao que estava colocada a margem, reduzida a péssimas condicoes economicas, devorada pela tuberculose e pelo analfabetismo e sem esperanca de ascensao social. Em sua maioria, era gente mais ou menos escura, com frequencia filhos e netos de escravos, alguns, inclusive, que deveriam ser tratados como heróis nacionais porque haviam participado das lutas contra a Espanha, mas que viviam de miseráveis pensoes do governo.³⁶

Parte de la recepción negativa de estos poemarios en el campo literario de la época correspondió al rechazo de negros y mulatos emergentes en la sociedad cubana de los años treinta, de esa imagen popular de las negritudes que había inscripto Guillén, con las que corrían el riesgo de ser identificados, reacción que puede estudiarse como «síndrome del *mimic man*» como uno de los rasgos distintivos de las sociedades poscoloniales. En efecto, es común que el subalterno

que ha experimentado una variación diastrática (ascenso en la pirámide social) o diatópica (viaje iniciático a la capital colonial o a la metrópoli europea), niegue sus orígenes raciales y tienda a camouflarse entre los valores de la sociedad blanca³⁷ («aquellos -dice Guillén en *Prosa de Prisa*- que habían llegado penosamente a la aristocracia desde la cocina y temblaban cuando veían una panela»).

Ian Smart (1990) realiza un interesante paralelo entre varias manifestaciones musicales del Caribe-el kaiso en Trinidad, el vallenato en Colombia, el reggae en Jamaica, la plena y la bomba en Puerto Rico, el son, el guaguancó y la rumba en Cuba- verdaderos textos culturales que vehiculan el comentario social según el código local, a partir de una origen común pancaribeño y neoafricano.

Diferencia cultural y variación lingüística

Guillén bebe en las fuentes de la oralidad, que es en donde reside la fuerza de la voz popular y registra la lengua semicriolla (Patiño, 1992)³⁸ de la mulatería cubana. La lengua de su *machina* poética temprana expresa una identidad nacional de cuño popular³⁹ y un *habitus* caribe pleno. Para los Estudios Poscoloniales (Ashcroft, 1989) la variación lingüística tiene la importante función de inscribir la diferencia. La oralidad (Cfr. Glissant 1999)⁴⁰ es el sitio en donde se manifiesta la diversidad frente a ideologizada función de la escritura, praxis altamente codificada según los moldes coloniales. Hay dos planteamientos básicos alrededor del texto postcolonial: Por una parte, la idea general de la interdependencia entre lenguaje e identidad: “you are the way you speak”. Por otra, el texto poscolonial inscribe la diferencia y la ausencia como corolario de esa identidad. La ausencia ocupa la

³⁷ El son es una forma musical estructurada a partir de una alternancia de versos largos y breves, sobre la base de la repetición de un estribillo. De modo que muchas veces el *largo* introduce el son, seguido por el *montuno* o sección rítmica melódica principal, forma de respuesta colectiva a la voz singular. La repetición tiene un antiguo origen religioso- ritual y será común en otras manifestaciones artísticas transculturadas como los negro *spirituals* norteamericanos (Cfr. Martínez, 1966; Gonçalves, 1990; Smart, 1990).

³⁸ El lingüista colombiano coincide con la opinión de otros investigadores de la Criollística en relación con el hecho de considerar como lenguas semi-criollas las variedades del español popular caribeño que muestran algunas señales de reestructuración, como el habla bozal cubana, entre otras.

³⁹ Según la Sociocrítica, las estructuras sociales se leen en las estructuras textuales. «Partiendo del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los indicios de su inserción espacial, social e histórica, y genera, por consiguiente, microsemióticas específicas, nos hemos esforzado en localizar los niveles en que dichos indicios eran localizables» (Cros, 1986:28). Las marcas textuales más evidentes se hallan en los ejes paradigmáticos, las expresiones hechas, los sintagmas fijos, las *lexías*, cuya forma específica de lexicalización traduce los valores sociales y sus crisis, los *modus vivendi* y de inserción socioeconómica de las *máquinas* productoras, así como las distintas estructuras mentales. «Así, estructuras mentales, paisajes y modos de vida se inscriben en los discursos de los sujetos colectivos [generación, puestos de trabajo y oficios, familia, clases sociales, y también colectividades regionales, etc...]» (Cros, 1986:30).

⁴⁰ El hecho de asumir la oralidad es señalado por el escritor martiniqueño como un síntoma de diversidad -*Diversity* por oposición a *Sameness*- y representa una reacción a la cultura letrada impuesta por el sistema imperial eurocéntrico. La literatura para vivificarse debe retornar al discurso oral: de este modo oficia como archivo cultural.

grieta entre las contiguas fronteras (*interfaces*) entre la lengua oficial y la diferencia cultural que se aporta al texto. Una grieta de silencio consolida la diferencia, al resistir la incorporación del texto dentro de alguna forma literaria ya establecida, que se instituye en contradiscurso:

Consequently the gap of silence enfolds that space between the simultaneous abrogation of language as normative standard and the appropriation of language as cultural mode in the post-colonial text (Ashcroft, 1989:55).⁴¹

Por su parte, las palabras intraducibles ponen de manifiesto un acto político que releva en tanto interlenguaje las distinciones culturales, los sonidos y la textura del lenguaje materializan el poder y la presencia de la cultura que representan (Ashcroft, 1989:53).

⁴¹ Por consiguiente, la grieta de silencio envuelve el espacio entre el simultáneo rechazo del lenguaje en tanto norma standard y la apropiación del lenguaje como modo cultural en el texto poscolonial.

¡Ay, negra
si tú supiera!

Anoche te bi pasá
Y no quise que me biera.
A é tú le hará como a mí
Que cuando no tube plata
Te corrite de bachata,
Sin acoddate de mí.

Sóngoro, cosongo,
Songo be;
Sóngoro, cosongo
De mamey;
Sóngoro, la negra baila bien;
Sóngoro de uno,
Sóngoro de tre.
Aé,
Bengan a bé;
Aé,
Bamo pa bé;
Bengan, sóngoro cosongo,
Sóngoro cosongo de mamey.

(«Si tú supiera»...*de Motivos de son*)

El registro gráfico de la fonética afrocubana reproduce la variedad dialectal Caribe, desviando la normatividad de la escritura en lengua española estándar. Así Guillén se inscribe en la tendencia de algunos ensayistas caribeños de retornar a un

prelenguaje,⁴² anterior a la escritura. Así, a través de estructuras paratáticas (Adorno,

⁴²En una búsqueda casi mallarmea de la pureza del lenguaje que recuerda el ideal vanguardista Dadá y el Surrealismo, los poetas francófonos ya habían rechazado la lengua escrita, la lengua del amo, abstracta, desvitalizada, restringida y alienante y se entregan a la vitalidad de la oralidad. "If some dreamt of an Eden before the fall of language, others saw the real enemy as the written word and attempted to revitalize the latter through the energies of the spoken word" (si alguno soñó con el Edén antes de la caída del lenguaje, otros vieron al enemigo real en la palabra escrita e intentaron revitalizarla a través de la energía de la palabra hablada) (Glissant,1999:xxi.). Léon Damas, primer exponente de la negritud, aboga por «la destrucción del lenguaje, para la salvación del lenguaje» (Manifiesto *Légitime défense*, 1932, *Pigments*, 1937). Aimé Césaire, en cambio, propone una expresión inacabada, sin pulir, que transmita las agitadas pulsiones del inconsciente.

2003) y elípticas, su verso desatiende una mínima hipotaxis subordinativa, común en la frase prosaica, refuerza el paralelismo sintáctico, sin duda uno de los rostros de la repetición,⁴³ y multiplica la labor del eje paradigmático, especialmente en el nivel prosódico: retorno del *ictus*, de las pausas, de los módulos rítmicos con sabor criollo-antillano, del metro octosílabo de tradición romancera, entre otros). De este modo, se rompen las estructuras lógicas y se genera una significación inédita, anfibia, sonambulesca, que estructura su efecto de sentido en una verdadera semantización de la forma

(Lotman, 1978) en todos los niveles del lenguaje.

Aporte panafricano y resistencia cultural

El texto poscolonial inserta la diferencia cultural a través del uso idiolectal de palabras no traducidas o intraducibles como signo de diferencia y manifestación de la alteridad. El uso de la palabra es el que le otorga sentido, más que su abstracta referencialidad cultural.

Dado que el control sobre el lenguaje una de los principales instrumentos de

⁴³Sobre el tópico de la repetición como mecanismo estructurador en poesía, existe una importante bibliografía: Buchanan, 2000; Bürger, 1984; Deleuze, 1991; Deleuze, 1994; Deleuze y Guattari, 1984; Couzens, 1978; Jameson, 1984; Karatani, 2005; Mackey, 1989; Norris, 1983; Said, 1983; ĩilek, 2002; ĩilek, 2004 y ĩilek, 2006.

⁴⁴El lenguaje perpetúa la estructura jerárquica de poder: a través de él las concepciones de «verdad», «orden» y «realidad» son establecidas (Ashcroft, 1989:7).

dominación,⁴⁴ el sistema educativo del imperio impone una versión estandar del lenguaje metropolitano como norma y margina todas las variantes en calidad de impuras. Este poder es rechazado cuando surge una verdadera voz: así, la polémica en torno a la escritura poscolonial se resume en la lucha por derribar esa

autoridad exógena impuesta a través de la lengua.

Uno de los prejuicios del canon metropolitano en relación con la producción textual es que sólo cierta clase de experiencias es capaz de ser representada como literatura. Dentro de esta categoría no entra la producción colonial, considerada

indigna para la literatura. Como resultado, el escritor poscolonial es confinado a un mundo de imitación y *mimicry* (Bhabha, 1984a; Bhabha, 1984b)⁴⁵ obligado a escribir sobre realidades remotas que no tienen que ver con su experiencia vital.

⁴⁵ En relación con este planteamiento, confrontar la novela *The mimic men*, del escritor trinitario V.S.Naipaul.

Esta condición de impotencia es asignada por el centro a la periferia del imperio y se refleja en los textos poscoloniales. De este modo, la «auténtica experiencia del mundo real» privativa de la metrópoli, se opone a la «inauténtica experiencia» de la invalidada periferia. Así, la *mimicry* colonial mimetiza lo original y lo verdadero que existe en la fuente de poder. En realidad la periferia carece de orden porque carece de poder de representación. Si «la verdad» está en otra parte, el lenguaje colonial sólo puede imitar la representación de la verdad. Eso es lo que ocurre en las colonias: no sólo viven las regiones marginales, sino que también utilizan las «orillas» del lenguaje (variación lingüística), y no el centro (lengua estandar).

El imaginario africano resulta en el Guillén temprano un arma simbólica de resistencia cultural en contra de la constante amenaza imperial de homogeneización de la diferencia. Muchos afirman que en *Motivos de son y Sóngoro Cosongo*. En efecto, las palabras procedentes de lenguas del noroccidente africano son vaciadas de su valor lexical estándar para convertirse en una suerte de máquina sonora con vaga referencia afro.

En *Canto negro* las marcas léxicas de origen africano cumplen una función fónica alusiva, cuya connotación nos traslada a un heterocosmos asociada a la patria prototípica de la mulatería cubana:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo* solongo,
Repica el negro bien negro;
Congo solongo del Songo,
Baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
Serembe cuserembá.

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

Acuememe serembó
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
Tamba del negro que tumba;
Tumba del negro, caramba,
Caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

(«Canto negro» de: *Sóngoro Cosongo*)

Autoafirmación nacional y sujeto colectivo

En el poema *La Llegada*, así como en *La canción del bongó*, la voz poética asume la primera persona del plural pronominal para expresar al sujeto cultural⁴⁵ caribe, de procedencia popular. Lejos de apelar a la instancia transhistórica por la solidaridad en el lamento del paraíso perdido, se entona un himno que une *self* y *place*, como gesto eufórico propio del *habitus* caribe. El macrocosmos del cuerpo social se lee metonímicamente en el microcosmos de la anatomía humana, cuya metáfora se construye con un salto hacia el imaginario del cosmos natural. La crisis de identidad poscolonial está relacionada con la recuperación de una real identificación entre *self* y *place*. La dimensión del *self* se ha erosionado por el desplazamiento que

⁴⁵ En el sujeto cultural «yo» es la máscara del sujeto colectivo. «Tras la máscara de la subjetividad se ve entonces opera el discurso del sujeto cultural» que, a instancias de la *illusio* de la *doxa*, legisla, dictamina códigos de conducta, entroniza paradigmas y rememora verdades empíricas o dogmáticas de la comunidad en cuestión. «De este modo desarrolla una estrategia discursiva radical para la eliminación del sujeto del deseo» (Cros, 1997:17.)

implicó de la migración y la esclavitud, además de la experiencia de denigración cultural del nativo por imposición del modelo cultural foráneo. La alienación de la visión y crisis de la autoimagen que produce el traslado -ruta media- se manifiesta principalmente en las construcciones de «lugar».

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
Y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
Y tiene el remo.
En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.
El grito se nos sale como una gota de oro virgen
Nuestro pic,
Duro y ancho,
Aplasta el polvo de los caminos abandonados
Y estrechos para nuestras filas.
Sabemos sónde nacen las aguas,
Y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los
Cielos rojos.
Nuestro canto
Es como un músculo bajo la piel del alma,
Nuestro sencillo canto.

Traemos el humo en la mañana,
Y el fuego sobre la noche,
Y el cuchillo, como en un duro pedazo en la luna,
Apto para las pieles bárbaras;
Traemos los caimanes en el fango,
Y el arco que dispara nuestras ansias,
Y el cinturón del trópico,
Y el espíritu limpio.
Traemos
Nuestro rasgo al perfil definitivo de América.
¡Eh, compañeros, aquí estamos!
La ciudad nos espera con sus palacios, tenues
Como panales de abejas silvestres;
Sus calles están secas como los ríos cuando no llueve en la montaña,
Y sus casas nos miran con los ojos pávidos de las ventanas.

Los hombres antiguos nos darán leche y miel
Y nos coronarán de hojas verdes.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!
Bajo el sol
Nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos,
Y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas,
Nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.

Nicolás Guillén. «Llegada» (de: *Sóngoro Cosongo*)

El apóstrofe (¡Eh, compañeros, aquí estamos!) convertido en estribillo refuerza la dimensión social de su proclama y se convierte en función fática que invita a la construcción de una comunidad imaginada alternativa, desde la óptica del subalterno.

Conclusiones

El proyecto de nación (Anderson, 1993) está indisolublemente unido a la definición de la comunidad imaginada de nación. Frente a la paradójica realidad generalizada que rodea al problema de la construcción de las identidades nacionales en Latinoamérica y el Caribe por parte de las élites dominantes, cada país adoptó una solución particular, hecho que, a su vez, configuró un punto de partida diferente para el despegue de su autonomía poscolonial. Por una parte, no daba respiro el complejo debate sobre la concurrencia socio-étnica diversa en la raíz del ser nacional, y por otra, se creaba una contradicción entre el imperativo categórico de la modernidad- que seguía a la ideología independentista y la resistencia de las oligarquías locales a inmolar en el altar del progreso, el *modus vivendi* anclado en la sociedad campesina tradicional sobre cuya

estructura semi-feudal había funcionado la economía del Nuevo Mundo hasta bien avanzado el siglo XIX.⁴⁶

⁴⁶Y cuyo imaginario constelado de referencias arcádicas venía a nutrir la noción de identidad nacional.

En el caso del Caribe hispánico, y con especial referencia a los países que nos han ocupado, podríamos hablar de una verdadera «isla que se repite» (Benítez, 1989) en cuanto al sistema económico – Puerto Rico y Cuba comparten el perfil de *sugar islands*-; en cuanto a su composición socio-étnica diversa –español, indio, africano y oriental, en distintas proporciones, con diferente grado de invisibilización de las minorías y blanqueamiento racial por parte de los grupos hegemónicos; y en cuanto a la concentración política en manos del Estado, siempre dependiente de potencias imperiales extranjeras.

Así las cosas, la poesía negrista analizada en estas páginas viene a inscribir la voz de las minorías periféricas en el concierto de la nación caribe y a construir una base noética (Mukarovsky, 1977) un lenguaje que represente la visión de mundo de estos pueblos transculturados que esgrimen su resistencia cultural como estrategia de supervivencia. La pretendida homogeneidad racial, cultural

⁴⁷ En palabras del sociólogo de la literatura Lucien Goldmann.

⁴⁸ El concepto de *negritud* es un constructo ideológico que responde a una propuesta de resistencia cultural. Aimé Césaire, poeta e intelectual martiniqueño empuña el estandarte la *antillanía negrista* desde París. En el periodo de crisis de los valores occidentales de la entreguerra e identificado con la poesía surrealista, la voz negra del caribe alza su estética contestataria desde tres publicaciones que defienden el patrimonio regional: *Lucioles* (1927), *La Revue des Antilles* y la *Revue Martiniquaise* (1926-1939).

⁴⁹ Por su parte, el poeta cartagenero Jorge Artel se autoproclamó «el poeta negro» de Colombia.

y lingüística antillana fue en cada caso socavada por la labor artística de estos voceros lúcidos de la comunidad,⁴⁷ quienes a través de una relación disímil con la negritud,⁴⁸ crean un idiolecto estético propio (Eco, 2000). Mientras Nicolás Guillén se declara poeta mestizo,⁴⁹ por su parte, Luis Palés Matos, siendo blanco, reconoce a su nodriza Lupe como madre cultural negra y se identifica con el ancestro colectivo africano de Puerto Rico.

Las memorias identitarias combaten en verso contra el prosaísmo de los paraísos artificiales de la modernización tecnológica y asume la voz de la identidad híbrida de los grandes sectores populares de las islas. Frente al ícono bucólico del campesinado blanco o del indio eufemizado que proponen las elites locales, surge la conciencia del mestizaje descubierta, como en el caso de Guillén o enmascarada en una africana mítica, como en el caso de Palés.

Dentro del campo literario de la época, Tanto Guillén como Palés Matos establecen una toma de posición autónoma⁵⁰ en el campo literario del Caribe hispánico de los años treinta y construyen una temprana identidad híbrida

⁵⁰ Mientras que Jorge Artel habla desde una posición más heterónoma en relación con la norma capitalina, cuya máscara letrada adopta para legitimarse frente a la «Atenas Sudamericana» (Cfr. Maglia, 2005).

nacional como respuesta cultural y estética a una encrucijada histórica signada por el blanqueamiento étnico, el enajenamiento político y la dependencia económica.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 2003. «Sobre la poesía tardía de Hölderlin». En: *Notas sobre Literatura. Obras Completas II*, Ediciones Akal, Madrid.
- Anderson Benedict 1993. *Comunidades imaginadas*, F.C. E. México.
- Anderson Imbert, E. 1954. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, F.C.E, México.
- Aponte-Ramos, Dolores. 2003. «Habladorías sobre la diferencia», Jerome Branche, (ed.), *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Pittsburg Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, Pittsburg.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back*. Routledge, London.
- Bathwaite. E.K.1971. “Creolization in Jamaica”, *The Development of Creole society in Jamaica, 1770-1820*, Clarendon Press, Oxford.
- Benítez Rojo, Antonio. 1987. “Nicolás Guillén and Sugar.” *Callaloo*, Volume0, Issue 31.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. «Nicolás Guillén: ingenio y poesía», *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Bethell, Leslie. 1993. *Cuba. A short History*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Bhabha, Homi. 1984a. “Representation and the colonial text: a critical exploration of some forms of mimetism” , Ed. Frank Gloversmith. *The theory of Reading*, Brighthon. Harvester.
- Bhabha, Homi. 1984b. “Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse” *October. Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*. Vol. 28:125-133.
- Buchanan, Ian, 2000. *Deleuzism: A Metacommentary*, Duke UP, Durham NC.
- Bürger, Peter, 1984. *Theory of the Avant-Garde*, U Minnesota, Minneapolis.
- Cabrera Lydia, 1984. *Vocabulario congo (el bantú que se habla en Cuba)*. Ediciones Universal, Madrid.
- Carpentier, Alejo. 1979. *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- Couzens, David. 1978. “History, Historicity and Historiography”. Michael Murray, (ed.). *Heidegger and Modern Philosophy*, 329-53 Yale UP, New Haven.
- Cros, Edmond. 1997. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.
- Deleuze, Gilles, 1991. *Bergsonism*, Zone, New York.
- Deleuze, Gilles, 1994. *Difference and Repetition*, Athlone, London.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1984. *A Thousand Plateaus*, Minnesota UP, Minneapolis.

Eco, Umberto, 2000. *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.

González Echevarría, Roberto. 1987. "Guillén as Baroque: Meaning un Motivos de Son", *Callaloo*, Volume 0 Issue 31 :302-317,, *Nicolás Guillén: A Special Issue* (Spring).

Adelto, Gonçalves, 1990. "Nicolás Guillén: o itinerário de um poeta", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, N° 152-153, [Jul.Dic.de](#), págs. 1171-1184.

Glissant, E. 1999. *Caribbean Discourse*, University of Virginia P., Charlottesville and London.

Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona.

Hernández, Consuelo. 2007. *Nicolás Guillén y su legado*. Middle Atlantic Council for Latin American Studies, <http://www.maclas.vcu.edu/journal/Vol%20XVII/consuelo.htm>, 11/09/07.

Jameson, Fredric, 1984. *Postmodernism*, , Duke UP. Durham NC.

Karatani, Kojin. 2005. *Transcritique*, MIT P., Cambridge.

Kutzinski, Vera. 2003. "Re- Reading Nicolás Guillén: An Introduction", *Callaloo*, Vol. 0, Issue 31.

Kutzinski, Vera. 1987. "Nicolás Guillén: a special issue". *A Journal of African and American Arts*, n.º 10 (2), Baltimore, spring.

Lotman, I., 1978. *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.

Mackey, Louis, 1989, "Once More with Feeling", Harold Bloom, (ed.), *Søren Kierkegaard*, 191-218. Chelsea House, New York.

Maglia, Graciela. 2005. «Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico». En *Cuadernos de Literatura*, Vol. 10,Nº 19, Julio-diciembre.

Márquez Roberto. 2003 «Algunos apuntes sobre Guillén y la crítica». En: *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Jerome Branche, (Ed.) Serie Antonio Cornejo Polar., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburg.

Martínez Estrada, Ezequiel, 1966. *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Colección: Ensayo y Testimonio, Arca/ Montevideo.

Morejón, Nancy. 1972 «Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén», *Serie Valoración Múltiple*, Casa de las Américas, La Habana.

Mukarovsky, I. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona.

Naranjo, Consuelo. 2005. «Blanco sobre negro. Debates en torno a la identidad en Cuba (1898-)». En Colom González (ed.). *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Iberoamericana, Veuvert, Madrid.

- Norris, Christopher, 1983. *The Deconstructive Turn*, Methuen, London.
- Pizarro, Ana. 2002. *El archipiélago de fronteras externas*, Editorial Universidad de Santiago, Santiago de Chile.
- Said, Edward, 1983. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, U Harvard.
- Smart, Ian Isidoro. 1990. *Nicolás Guillén—Popular poet of the Caribbean, Columbia and London*, University of Missouri Press.
- Summer, Doris. 1999. «El contrapunteo latino entre el inglés y el español : notas para una estética bilingüe», en *Memorias del IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe*. Instituto Internacional de Estudios del Caribe y Universidad del Atlántico, Bogotá.
- Ortiz, Fernando, 1917. *Hampa Afro-Cubana; Los negros brujos. (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Madrid, Editorial América.
- Ortiz Fernando. 1991. *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Patiño Roselli, Carlos. 1992. «La criollística y las lenguas criollas de Colombia». *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá. Colombia.
- Willam, Luis. 2001. *Cultura and Customs of Cuba. Culture and Customs of Latin America and the Caribbean*, Peter Standish (ed.). Greenwood Press, London.
- Žižek, Slavoj, 2002. *For They Know Not What They Do*, Verso, London.
- Žižek, Slavoj, 2004. *Organs without Bodies*, Routledge, London.
- Žižek, Slavoj, 2006. *The Parallax View*. MITP, Cambridge.