

**Vis)**

**CUBA YORUBA CARABALI.**

Si en algún país de América Latina el ancestro africano se impone en la conciencia nacional con un porcentaje demográfico considerable, es en Cuba. El cultivo de la caña de azúcar trajo a los ingenios gran cantidad de esclavos casi todos ellos de procedencia nigeriana (Cultura yoruba), amalgamados con otros de influencia bantú, que datan del siglo XVI; corriente inmigratoria que fue aumentando en número a medida que el cultivo del café, el cacao y la caña de azúcar hizo indispensable una mayor afluencia de africanos. Llamando la atención sobre estos fenómenos migratorios, el escritor cubano José Luciano Franco, afirma en su libro *"La presencia negra en el nuevo mundo"*: "La contribución del África al poblamiento del Nuevo Mundo es mucho más importante de lo que se imagina ordinariamente. Los que contamos en nuestra historia familiar ancestros única o parcialmente africanos, llegamos a más de cincuenta millones en este continente colombino. La décima parte de la población de los Estados Unidos pertenece a esta clasificación étnica, a la que se agrega en Brasil, aproximadamente diez millones, mientras que en la mayoría de estas Antillas mulatas, la familia negra y sus descendientes mestizos es a tal punto predominante que los elementos de ascendencia europea son de importancia puramente nominal en la mayoría de las islas".

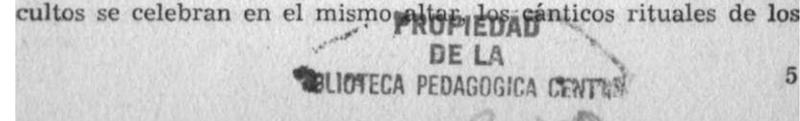
Las culturas africanas de mayor influencia en Cuba fueron la yoruba, no la Ibo que se desarrolla en el territorio de Nigeria, como aquella, pero como a Cuba fueron transportados pueblos de culturas diversas desde el Senegal, Guinea, Congo y Angola hasta Mozambique en la contracosta oriental de África, abundaron los mandingas, yalofes, hausas y dahomeyanos. Las lenguas y dialectos habladas por los africanos y sus descendientes en Cuba fueron principalmente yoruba y abakúa.

La cultura yoruba se ha conservado tan pura en la isla del tabaco que, sin negar la existencia de sincretismos religiosos como los de la virgen de la Caridad del Cobre y Changó, cuyos cultos se celebran en el mismo altar, los cánticos rituales de los

EDICIONES "CIUADELA"

Uruguay

Impreso en el Uruguay



aire-cubanos conservan una pureza de origen que la pudieron constatar los delegados africanos al Coloquio de los aportes culturales africanos a la América Latina, de Dahomey, Nigeria y Alto Volta, Honoré Aguessy, M. Kizerbo y A. Adayi, al escuchar en La Habana en diciembre de 1968, cantos rituales cantados por el balet folklórico afrocubano, de una fidelidad asombrosa comparados con los cantos africanos que pudimos apreciar en la exhibición realizada en el Museo de Artes Decorativas y días más tarde en el teatro Amadeo Roldan.

Ni los Estados Unidos, ni el Brasil, con ser los dos países del continente americano de mayor porcentaje de negros en la totalidad de la población, presentan una fusión tan profunda en el mismo crisol del conglomerado de pueblos africanos diferentes. En Estados Unidos la discriminación y el prejuicio alejaron para siempre una posible conjunción de razas, salvo casos aislados, por lo cual en aquel país el mestizaje es la excepción y la pureza racial, la regla. Ambas poblaciones, la blanca y la negra, corren paralelamente, con una misma constitución y una misma bandera, pero con desiguales derechos. De ese modo las confluencias son cada vez más imposibles, pese a los esfuerzos para corregir una "colour line" que existe en los hechos aunque se aspire a suprimir teóricamente sus límites. En el Brasil el mestizaje ha sido más frecuente, en ciertos tipos de mulatos y cafusos, pero los descendientes de africanos siguen teniendo un "status" inferior no obstante los cambios sociales desde el abolicionismo a nuestros días.

En el Brasil el sincretismo religioso es mucho mayor que en Cuba o Haití. En cultos religiosos de origen africano, Arthur Ramos ha señalado un sincretismo de siete religiones distintas. En los Estados Unidos la población negra, aunque es una población marginal en muchos aspectos, conserva en aquel país un sentido de independencia y personalidad que no acusa la independencia del mestizaje.

La influencia predominante de lo negro en la formación social de Cuba no se puede negar razonablemente. Sin embargo, como todas las verdades, ha sido negada en más de una ocasión. Y lo ha sido precisamente en la música en donde se observa más indubitable por el compositor y crítico musical *Eduardo Sánchez de Fuentes*. Afirma el citado musicólogo que el mayor aporte a la música cubana no es afroide, sino de origen siboney y es-

pañol y en los únicos géneros típicos que ostentan esa influencia, ella es exclusivamente rítmica. Apenas si para la rumba, la antigua clave y el ya olvidado tango congo, admite la predominancia rítmica de lo negro.

Resulta más que probado que la influencia siboney en la música cubana no existe y es lo siboney, como lo charrúa en el Uruguay, una reminiscencia antropológica. No existe, dice Miss Roberts, ninguna obra de historia que incluya ejemplos musicales de esas gentes, de sus gamas o de sus escalas, o de su literatura.

Y aun admitiendo que el bolero, la guaracha y aun la guajira procedan directamente de España, es indudable que sensible o insensiblemente, conciente o inconcientemente, lo negro sobrenada en la psiquis del pueblo cubano.

Dondequiera que se observe lo rítmico o lo melódico surge lo negro y ya en la canción popular, ya en la copla anónima, en los cantos de los cabildos o en las narraciones folklóricas recogidas por Lydia Cabrera, el atavismo aparece como

"Grito de la tierra  
lógica diatriba,  
del dolor remoto  
sílabas exclusivas"

como lo expresa José Manuel Poveda.

Uno de los fenómenos que más me llamó la atención en mi reciente viaje a Cuba al asistir al Coloquio de Africanistas invitado por la Unesco, fue la variedad de los tambores afrocubanos, la riqueza de sus ritmos, los que varían según la forma o el ritualismo de los tambores o el significado de sus toques; de ahí la importancia de algunos tambores puramente rituales como el EKUE, tambor sagrado Abakúa que es unimembranófono, mientras los tambores "Bata", son bимembranófonos. Los tambores llamados "palos" que escuchamos bater en un "toque de tambor" en Guanabacoa, un barrio bastante alejado de La Habana, eran, en cambio, tambores comunes bимembranófonos y sin mayores adornos, mientras los tambores "Bata" se caracterizan por los variados adornos de cuentas y balbas marinas combinadas en las formas más caprichosas. Hay otras variedades de tambores más pequeños como los iyesas, los bembés, de tipo encordado y los abakúa, juego de cuatro tambores uno mayor y más alargado y tres iguales más pequeños.

Varían también los tambores por el encordado y por la piel, que puede ser de cabra o de toro, y por la forma de percudirse, ya que algunos tambores afrocubanos se tocan a percusión simple y otros con palos, o ambas formas combinadas como sucede con los tambores afrouruguayos, que forman un juego de cuatro tambores de diferentes tamaños: el bombo, el chico, el repique y el piano.

Los afrocubanos usan en sus ceremonias religiosas o profanas otros instrumentos como el EKON ABAKUA y los aliones o chequeres. De ahí que la orquesta afrocubana sea un conjunto abigarrado y de ritmo y sonoridad muy variada y cadenciosa, aunque algo monótona como son los cantos religiosos. Se destaca en otros cantos un solista cuya letanía monótona es contestada por un coro y la danza resulta siempre un acompañamiento indispensable de los cantos.

El blanco, en la época colonial, quiso ocultar lo negro por prejuicio y por vergüenza de la esclavitud cuyo tráfico, aunque era admitido oficialmente y hubo quienes lo justificaran, era una mancha difícil de borrar, pero la tendencia *al* ocultamiento se extiende al negro y es entonces el negro el que quiere ocultar lo negro, pero lo esencial del ancestro negro reaparece consciente o inconcientemente.

Recuérdese la anécdota de aquellos negros que reunidos en asamblea para protestar contra el son, terminaron entonando un son formidable en coro unánime y caliente.

Y Nicolás Guillen, que cuenta la anécdota, ha dicho en versos significativos, cómo no es posible luchar contra ese bongó que suena oculto en el más fino y disimulado:

f

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

El negro penetró en el afán constructivo de la nacionalidad cubana por una puerta abierta: la insurrección; y no fue solamente esclavo, no siempre sumiso, más a menudo cimarrón, supo ser también guerrillero.

Así su heroísmo alcanza proporciones no superadas. En la Banda Oriental los batallones de pardos y morenos cumplieron una epopeya heroica aún sin un Homero que la cante, contribución anónima que no cristaliza en un Maceo o en un Juan Gualberto Gómez, superhombres de la población negra cubana, pero

que no dejó de tener un capitán Videla que muriera heroicamente en la batalla del Cerrito.

Entre las primeras manifestaciones de la poesía cubana que empieza a fines del siglo XVIII, nos encontramos con un poeta negro, JUAN FRANCISCO MANZANO, que pensó y actuó con una mentalidad de blanco. Como observa Guillen, en la época de Manzano todos los poetas blancos eran coloniales y los poetas negros eran todos de mentalidad blanca.

Manzano fue esclavo desde su nacimiento hasta el año de 1837 en que Domingo del Monte y Vaídés Machuca, dos amigos de Manzano y otros intelectuales liberales, compraron su libertad por la suma de quinientos pesos.

El esclavo, salvo excepciones de cimarronismo, sólo era capaz de sentir la sumisión o la reverencia. Plácido, en Cuba, Cruz e Souza, en el Brasil, Phyllips Weathley, en los Estados Unidos, como Coleridge Taylor en Inglaterra, señalan en la poesía o en la música idéntico estado de espíritu. En la poesía pura que cultivaron expresan su conformismo a ciertas normas sociales (nada de rebelión), una euforia agradable y sonriente que apenas revela el fondo oculto del dolor esclavo. ¿Es acaso, una forma característica de reaccionar del mulato? ¿Debemos atribuir probablemente al cruzamiento de sangres esa modalidad?.

Desde entonces el negro se ocultó en la poesía cubana. Aún hoy se descubre a Manzano y a Plácido a través de la poesía mulata, cuando el negro pasó inadvertido durante muchos años. Desde Manzano a Guillen hay un largo período de incompreensión, de abandono, de vacío.

La época de Manzano y de Plácido corresponde a la esclavitud que se oculta por temor a la vigilancia. Hay una inhibición en cierto modo explicable por la situación de inferioridad en que se encuentra el esclavo con relación al amo. Escribir en aquella época era para el esclavo como una forma de heroísmo. Manzano nos cuenta en su "Autobiografía" de qué medios se valía para ocultar su producción, hurtada a las horas de ruda labor en el batey.

Hasta que en 1918 aparece la moda de lo negro. Viene, este grito, de África a Europa, con las esculturas negras del Camerún y de Dahomey, en los comprensivos estudios de Frobenius sobre las culturas africanas y de América a Europa, a través del jazz. Doble corriente cultural. La influencia del tema africano ya se había manifestado en la poesía española en los aportes precur-

sores de Góngora y Lope de Rueda. El negro había penetrado en Europa, tal vez en la goleta que volvía de África, donde el negro que ya era tráfico y mercancía se había escurrido silenciosamente.

El jazz solamente pudo expresar uno de los aspectos del alma del negro, el de su nudosidad desesperada. Los blues traducían la tristeza de la plantación, fatiga lenta que se estira como una queja. El jazz, por el contrario, apareció con sus estridencias de bronce, dinamizando a la humanidad, haciéndonos ver que el negro sacudía su pereza para conquistar el mundo. En verdad, el negro no conquistó el mundo con el jazz, pero transformó con su síncopa ruidosa la serena atmósfera creada por el debussyismo. Milhaud, Ravel, Stravinski, Satik, sintieron atraídos por el jazz, como Picasso y los cubistas por las esculturas negras de Dahomey.

Era el negro que penetraba en el santuario del arte para transformarlo. La burguesía después de la guerra sintió una enorme depresión y la necesidad de un impulso desesperado. La decadencia iniciaba su curva inevitable y el jazz vino a suministrarle el narcótico que necesitaba. La desesperación dolorosa de los negros expresada esta vez en estridencia, llenó admirablemente el vacío de la burguesía y su afán de olvidar.

Llegó la moda de lo negro hasta América, pero el negro desde hace tiempo estaba ubicado en su nuevo ambiente: era tan americano como africano, pero además era un producto distinto del trasplante y la mestización. Aún en la literatura americana existió la tradición de lo negro expresado satírica o sentimentalmente. "La cabana del Tío Tom", la novela de Issacs, los poemas festivos de Acuña de Figueroa. Algún pintor como Figari para traer al negro al arte criollo, debió sólo mirar a su pasado para recoger su pintoresquismo. Lo que fue moda, novelaría pasajera, se convirtió en evocación de ricas tradiciones o en comprensión humana: ellos vieron lo pintoresco del negro y nada más falso que el negrismo de Morand o el de Gómez de la Serna o de Al Johnson, que recuerdan las seudocomparsas de negros del carnaval montevidiano. Gómez de la Serna llega hasta escribir una novela en negro con todo lo falso y lo convencional de la nueva moda. Otros vieron la naturaleza humana y profunda del negro.

Como lo hace notar Guirao en el prólogo de su "Órbita de la poesía afrocubana", fue esta moda la que sirvió de fermento para despertar en Cuba la pasión de lo negro. En Cuba tenían

al negro adentro; pero no lo veían. Fueron estas corrientes exógenas las que provocaron la hondura de otra corriente que viniendo de adentro hacia afuera colocaron al negro en su verdadero lugar.

Cabe a Tallet, a Guirao y a Poveda la nota precursora en el tema negro cubano. Pero era apenas dar el la. Tallet crea un José Encarnación que tendrá que ser superado por Víctor Manué o por Papá Montero, zumba, canalla y rumbero.

En Nicolás Guillen se encuentra una expresión más definida de la poesía cubana. Mestizo de raza, hay en él el cruce de lo afro-español. Sabe penetrar profundamente en el ritualismo negro, en el folklore cubano, abriendo de par en par las esclusas de lo subconciente —Guillen en ciertos aspectos no tiene comparación con ningún otro poeta que cultive el género de la poesía afroamericana. Así lo que en Ballagas, Palés Matos es adopción de palabras africanas, pregonas, onomatopeyas, en Guillen es instinto impetuoso que se desborda, fruición mulata. Es un poeta de selva o de manigua.

Al negro nunca se le ha comprendido: se le desconoce o se le desprecia. Muchos de los que creen ahondarlo, apenas llegan a la superficie. En Guillen hay una compenetración con el alma negra que recorre todas las gamas: desde el dolor desgarrante y la superstición hasta la ironía patética.

En "Sóngoro Cosongo" nos sorprendió Guillen con sus ritmos auténticamente africanos registrados en sus pequeños poemas "motivos de son". Es poesía que se acerca a lo popular como en "Sensemayá" de proyecciones folklóricas de la más rica expresión. Es son poesía, como el otro son, es son música.

Compone Guillen sus poemas con elementos muy simples. La onomatopeya es la nota predominante y a menudo excesiva.

¿Es sólo ritmo, es sólo danza, es sólo jazz, el arte negro?. Regino Pedroso ya vislumbraba el problema cuando en su poema "Hermano negro" se preguntaba:

¿No somos más que negros?.  
¿No somos más que jácaras?.  
¿No somos más que rumbas, lujurias negras y comparsas?  
¿No somos más que mueca y color, mueca y color?.  
Da al mundo con tu angustia rebelde,  
tu humana voz...  
¡Y apaga un poco tus maracas!

A veces en la poesía de Guillen no hay más que ritualidad.

El poema "Sensemayá, canto para matar una culebra", es sólo ritualidad. Recitado por Eusebio Cosme, al decir de Ramón Lavandero, nos pone en presencia de una danza litúrgica y revive durante un minuto un rito ancestral. La misma impresión nos produce su poema "El güije", en el que evoca el terror producido en una madre negra al atribuir la desaparición de su hijo en las aguas, a ese ente fantástico que tiene su habitación en el río Yayabo. según la superstición popular, de donde sale a sus excursiones nocturnas y tiene la forma de un cetáceo, cabeza de negro y cola de pez.

Se ha dicho que la poesía negra es una invención de los blancos. Esto es verdadero en parte. Si tomamos únicamente en cuenta como aporte a lo negro la obra de Vachel Lindsay, o la "Rasopdia negra" de John Powell, las danzas afrobrasileñas da Villalobos o las danzas afrocubanas de Roldan, pero no hay que olvidar que hay poesía o arte negro, una poesía de negros y una poesía sobre los negros como lo veremos más adelante.

El caso de Emilio Ballagas, poeta de riquísima sensibilidad, es bien característico. Ha pretendido penetrar en lo más profundo del alma negra. ¿Lo ha conseguido, acaso?. Tal vez no, por habérselo propuesto con deliberada intención.

En cambio, esa afirmación excesiva no llevará a desconocer el papel que en la poesía negra americana cabe a los poemas de Hughes, de Dunbar, sobre todo a las de este último y a los del admirable Sterling Brown.

Si es cierto que muchos negros han pensado como blancos y algunos blancos por excepción se han compenetrado del espíritu de esta raza y piensan y sienten como si fueran negros, es cada día mayor el número de artistas negros que contribuyen a la cultura universal y ellos, sin duda, son los que expresan mejor el "pathos" de su raza.

En el arte cubano, Teodoro Ramos Blanco, un negro, elevó la escultura a un plano superior y es el pintor Alberto Peña, con su magnífico retrato de Maceo y Eusebio Cosme, con su admirable arte de la recitación, quienes demuestran la falsedad de creer al negro incapaz de valerse por si mismo.

Valores nuevos aparecen y en ellos se entrecruzan las mezclas raciales más curiosas. Regino Pedroso, con su ascendencia china y negra que le permite asimilar dos culturas diferentes, que tiene una delicadeza de laca oriental y dureza de canto da rebelión en sus poemas y Marcelino Arozarena, que en su "Cum-

belé" pone fiebre y sandunga negra e Ignacio Villa, cuya obra popular se confunde con los cantos anónimos de los cabildos, son antecedentes folklóricos de la poesía que tratamos.

Weldon Johnson ha dicho que el día en que el negro alcance un nivel intelectual muy alto para equipararse con el genio del blanco en la creación literaria y artística, podrán desaparecer muchos prejuicios e incomprensiones insufribles. Creemos que los negros están en camino de alcanzar ese nivel superior y que de América saldrá el poeta máximo del futuro de los negros, pero aún así no desarecerá la discriminación y el prejuicio, pues estos males son hijos de una lucha de clases en la que se discrimina al negro, más que por prejuicios de raza, por desniveles económicos y sociales.

## ¿POESÍA NEGRA O POESÍA MULATA?

La poesía íntegramente negra, por el tema, por la ideación, por el ritmo y por el lenguaje, no existe en Cuba fuera de los escritos himnarios de la santería y del ñaniguismo, ha dicho Fernando Ortiz, concepto que se puede hacer extensivo a toda la América Latina.

Aceptando este concepto restrictivo de la poesía negra, debemos llamar poesía negroide o mulata, a distintos géneros de poesía. Tomemos un ejemplo bien conocido: la famosa "Rumba" de José Zacarías Tallet. ¿Qué clase de poesía es?

De asunto blanco con motivos negros. En ella se imita el retumbar de los tambores y el chischigüeo de las maracas. En la poesía "*La negra Panchita*" del poeta asturiano Alfonso Camín, el tema es afrocubano, pero no es poesía negroide.

Respecto a la poesía de Nicolás Guillen, tan variada en sus motivos y en su lenguaje, pueden observarse en ella diversas fases de la poesía mulata: hay versos mulatos con lenguaje blanco, con lenguaje mestizo y con lenguaje yoruba. El poema "*Chévere*" de Guillen es sólo mulato por el autor y, por sólo dos palabras, la del título y "negra" del verso final, y como ejemplo prototípico de poema mulato recordamos "*Canto Negro*" y "*Sónfloro Cosongo*". De esos poemas, el autor es mulato y lo son el tema, el pensamiento, el lenguaje (el más cercano a la africanidad de los usados por Guillen) y el ritmo salido del tambor y de la frase verbal. En cambio, "*La canción del bongó*" es mulata por el autor, el tema y el pensamiento, pero no por el lenguaje y el ritmo que son bien castizos.

Apliquemos este análisis a tres poemas de la poesía afro-uruguaya. Uno de Pilar Barrios "*Sombras inquietantes*", es negro por su autor y porque su manera de sensibilidad es la de su color, pero es blanco por su lenguaje completamente convencional; el poema de Juan Julio Arrascaeta, "*Testamento*", es negro por su autor y está escrito en el lenguaje bozalón de las "naciones", por ello es el que más se acerca a una poesía de piel morena y uno mío "*Canción de cuna para dormir a un negrito*", es negro por el lenguaje, el tema y la interpretación, aunque su autor como es sabido no sea negro, ni mulato.

## LOS TEMAS DE LA POESÍA AFROCUBANA

### A) Universalismo.

En el tema negro universal debo colocar en primer término a Nicolás Guillen, con sus poemas a España Republicana, en el año 1936, escritos después de visitar España en plena guerra civil, cuando asistió al Congreso Antifascista de Madrid y en poemas antiimperialistas como "West Indies Ltd.", cuyo contenido político es evidente y aplicable a cualquier país de América Latina. Otros poetas como Manzano, Arozarena, etc., han sido más localistas.

### B) Alusiones al tema de la esclavitud y a la discriminación racial.

Esta fue la primera forma en que se acercó el blanco al negro, valiéndose de la poesía y aún de la novela como en "*La cabana del Tío Tom*" de Enriqueta Beecher Stowe, "Saba" de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y "El barco negrero" de Castro Alves.

En los poetas de piel negra no es frecuente la alusión al pasado que se quiere olvidar u ocultar. Solo aparece en forma esporádica. Langston Hughes, dice en su poema: "Soy un negro":

"He sido un esclavo.  
César ordenóme limpiar sus escaleras."

Y Nicolás Guillen alude de pasada a su abuelo negro, que era esclavo, en su Poema "Los dos abuelos" para compararlo con su abuelo blanco, de cuya confluencia étnica desciende él mismo, en su condición de mulato.

En cambio, en un poeta blanco como Vachel Lindsay en el poema "*Congo*" aparece África como evocación y la esclavitud como tema principal. Generalmente el buque negrero (Pereda

Valdés), la caravana esclava, son temas de evocación que fijan el pasado del negro, contrastando con su presente aparentemente venturoso. Se explica que el escritor negro se sienta inhibido para evocar el pasado esclavista y que haya correspondido a los poetas blancos el hacerlo: no se quiere recordar lo que es desagradable y bochornoso y es una reacción natural su inhibición.

### C) Conflicto de sangre en el mulato.

Nadie mejor que Langston Hughes en su poema "*Mulato*", Guillen en su "*Balada de los dos abuelos*" y Oswald Durand en "*Los hijos del negro*" han expresado la desconformidad del mestizaje del que, sintiéndose hijo de dos sangres, con el mismo número de glóbulos rojos y blancos (todavía no se han inventado los glóbulos negros, que serían la delicia de los racistas estilo Gobineau o Chamberlain), es el hijo de dos colores de piel diferente y no sabe en su incertidumbre hacia qué camino continuar su trayectoria vital, —según predomine en él una u otra tendencia. El desprecio lo expresa Hughes, cuando dice en su poema "Mulato":

"Yo soy su hijo hombre blanco".

Nicolás Guillen siente su mulatez transportándola al pasado en sus dos abuelos. Hughes la siente en forma más directa por el desprecio. Y Durand, recordará que su madre era blanca, como Lisa. En cambio, menos sentimental, Jacques Roumain mira al hombre blanco que lo hizo mulato, y dice que es:

"Solamente un copo de espuma abandonado lejos como salivazo."

### D) La plasticidad formal de la mujer morena.

Mucho se ha escrito sobre la plasticidad del negro y su sentido del ritmo. La danza adquiere en él desde su ancestro un sentido de religiosidad y ritualismo que hace de la danza como de la música, por ejemplo, en el caso de los "spirituals", una manifestación colectiva. La plasticidad de una bailarina negra ha

sido llevada a la poesía por Claude Mac Kay en su bellissimo poema "*La bailarina de Harlem*".

La poesía negra, mulata o negroide ha captado también las más diversas formas de la danza negra. En Cuba con todas sus variantes rítmicas y con los movimientos más dislocados, "Lo Rumba" de Tallet. expresión del ambiente cubano de maracas y pasacalles, y en Puerto Rico, Pales Matos nos da esa otra danza universal y abstracta, que tanto ambienta la danza negra de Fernando Poo, Haití, Martinica, el Congo o el Camerún. Hay también influencia de la plasticidad de la mujer morena en "*El baile del papalote*" de Emilio Ballagas y en "Liturgia etiópica" de Marcelino Arozarena.

### E) Lo ritual en la poesía negra.

Ningún poeta ha expresado la ritualidad negra con un sentido más profundo que Nicolás Guillen en el poema "*Sensemayá*". Es un canto ritual para matar una culebra que ya existía en el folklore negro de Cuba y se conoce también en Haití como una de las formas del culto Vodú. Un estudio comparativo entre el poema de Guillen y el canto para matar una culebra de carácter popular "La culebra se murió" de los cabildos habaneros, nos mostraría hasta qué punto Guillen ha bebido en la fuente folklórica. El canto ritual de Guillen es impresionante y la recitación del mismo por Eusebia Cosme, la máxima recitadora cubana, produce escalofríos.

Un espectador la ha descrito: "¡Los espectadores se agarran a los asientos, sobrecogidos de terror y alucinación! ¡Sensemayá la culebra!, tal es la intensa emoción que provocan las simples palabras del poema de Guillen y la entonación con que las pronuncia Eusebia Cosme, acompañada de la vibración eléctrica de los músculos de todo su cuerpo. Termina el recitado con un compás lento, uniforme, repitiendo el conjuro ante el reptil inmóvil, muerto al parecer. Y hay entonces un gesto salvaje de malicia, de sensualidad, de burla, de ferocidad triunfante. ¡Sensemayá se murió! y un erguirse el cuerpo con la testa en alto".

## F) La superstición y el sensualismo.

La superstición y el sensualismo más que temas son elementos esenciales de la expresión del alma del negro cuando éste evoca sus ritos ancestrales, sus ceremonias supersticiosas. La poesía negroide culta ha tomado del folklore estos elementos de la esencialidad de lo negro y de lo más profundo de su expresionismo. Es lógico que quienes hayan sentido mejor la sensualidad de lo negro sean los poetas *antillanos*: para ellos la sensualidad es cuestión de profundidad y no de periferia. Guillen en su "*Rumba*", Emilio Ballagas en la "Elegía de María Belén Chacón", y especialmente Marcelino Arozarena en su "Cumbele Macumbele" y "Liturgia etiópica", muestran los vaivenes de una sensualidad de zafra, de cumbancha, que sacude y estremece las fibras más recónditas. La superstición adquiere en la poesía negra las formas más variadas, desde el terror en la "Balada del Güije", hasta en los ritos más ocultos del ñaniguismo; ya en los ritos supersticiosos del velorio negro en el poema "Sucumbento" de Teófilo Radillo o en la "Canción del güije" del mismo autor.

## Gr) El tema social.

El tema social es lo más candente de la poesía negra o mulata actual. El poeta negro comienza expresando su rebelión contra el clima:

"A nosotros nos sería preciso un país de sol  
de un sol cabrilleante.  
Un país de cascadas  
donde floten olores,  
donde el alba se abra en oro y rosa...  
¡No este país donde es muy fría la vida!  
(Langston Hughes, "Weares Blues")

Contra la religión:

"Pero fueron la Biblia y Jesús  
los que esclavizaron al negro."  
¡Canción popular estadounidense.)

Contra la explotación económica:

"Aunque llegue la Navidad, yo parto  
parto para el país de las usinas,  
donde los blancos nos arrojan dollars  
insultos y patadas."

(F. Morisseau Leroy, "Tierra")

Todos los poetas de la raza negra han caído irremediablemente, por una especie de ley de la gravitación social, en la rebeldía, que se explica por la situación deprimente del hombre de color en América: exaltar su rebeldía era una necesidad en los descendientes de quienes cansados de tantos siglos de *sumisión*, estallaron en movimientos revolucionarios como *Ios* de Denmark Vessey y Gabriel Presser o por las luchas por la libertad de los nueve negros de Scottsboro, famosos en todo el mundo, cuya tragedia inspiró a tantos poetas blancos y negros. Hughes se inició cantando los viejos ríos y escribe poemas como "Siempre lo mismo" de contenido revolucionario; Guillen con "Sóngoro Cosongo", y ensaya la poesía social en "Sones para turistas y cantos para soldados" y seguirá con la misma tónica, pues su obra es esencialmente revolucionaria; y Mac Kay, escribe el poema "Lynchamiento" y "Si hemos de perecer".

Y aun en poetas tan inactuales como Carrie Williams Clifford, asoma la rebeldía contra la injusticia en "El regimiento negro de Dixie", al relatar el episodio de algunos soldados negros, que después de servir en la primera guerra mundial a los Estados Unidos fueron miserablemente linchados. Este aspecto tan característico de la literatura negra en Latinoamérica, deja de ser un tema para convertirse en protesta social. Desde aquella literatura antiesclavista de tono sentimental, casi toda ella escrita por escritores blancos, Beecher Stowe, Gertrudis Gómez de Avellaneda, pasando por esa forma intermedia de *José Manuel Poveda*, en su "Grito abuelo", las novelas "Sofía" y "La familia Uzuanzú" de Martín Morúa Delgado o el poema conformista de Manuel Serafín Pichardo, hasta los últimos poemas de Guillen y Pedroso. especialmente "Hermano Negro" de este último, debemos reconocer **que** la poesía negra ha evolucionado desde la poesía sentimental antiesclavista al conformismo de Pichardo, **que** aseguraba la añoranza del esclavo "sin saberse explicar la ventura de ser libre" y de éste a la integración de **un** complejo racial, **sino** de **un** signo de rebeldía, simbolizando en

ella, a través de sus poetas más encendidos, la explotación de la clase más oprimida.

¿Problema social o problema racial?. He aquí el punto más discutido. Los que entienden que el problema del negro es un problema social, olvidan el color y lo identifican con los proletarios, que forman la clase dominada en los países capitalistas. Los que piensan y sienten en negro, los más, tratan de aislarse. Creen que la fuerza de su cohesión está en poner codo con codo, entre negro y negro, y, con una visión limitada, no comprenden que la discriminación racial es un problema de clase más que de raza. En la literatura negra latinoamericana, en la novela y en la poesía lírica, los dos géneros predilectos de los escritores negros, se reflejan en estas dos tendencias. Citemos, como ejemplo, en la isla de Cuba, las novelas de Martín Morúa Delgado, frente a los poemas de Nicolás Guillen.

Pero hay un imperativo que no es solamente el de la solidaridad social: es el determinismo de la sangre, la fuerza de la etnia es algo que no puede evitar aún el más cauto, porque es un imperativo inconciente que viene desde adentro.

Por eso el negro deviene negro aunque no quiera serlo: por eso es sincera la posición del que rechaza el mimetismo de pasar la línea de color, o la del escritor negro contraria al eufemismo que todos usamos para no ofender a los negros de "gente de color" y se llama orgullosamente negro, porque no se siente deprimido por serlo. Esta corriente sanguínea es la que llevó a decir a Langston Hughes: "Yo soy un negro", antes que influida por la ideología comunista dijera: "Yo también soy América". Y así resulta más sincero en su poema "Mulato", que en "Siempre lo mismo", que si para los comunistas puede ser una bomba de tiempo, desde el punto de vista crítico deja mucho que desear.

## H) La onomatopeya, el ritmo y la música.

No son temas, sino elementos importantes de la canción negra. Se pueden escribir poemas negros sin ritmo y sin onomatopeyas. Pero ¿quién puede olvidar el ritmo de un canto negro?. El negro al caminar ya marca un ritmo de danza en sus movimientos.

En los parches de los tambores suena el repiqueteo de la

danza y el poeta o el músico no tienen otra cosa que hacer que llevar ese ritmo a la pautación en el papel.

El material lingüístico tiene también una gran importancia en la creación de la poesía negra: grupos fónicos consonantes, giros usados por negros y criollos, ricas aliteraciones, terminaciones agudas en a, o en e, gentilicios de países africanos.

Los poetas negros supieron llevar el ritmo de la música a la poesía. Por eso los poetas afrocubanos crearon un son poético con el ritmo del son musical, como se observa en estos versos de Marcelino Arozarena:

"Amalia baile temblando.  
Sí, señor.  
Amalia tiembla, bailando  
—como no  
("Amalia" en "Canción negra sin color.")

Así el negro prestará a la música contemporánea el impulso ruidoso que la hace más dinámica; pero a su vez más dolorosa, porque al mismo tiempo su dolor, oculto bajo ruidosa carga, se trasmite al mundo con su ritmo sin que el blanco imitador llegue a comprenderlo, porque lógicamente no tiene su "negritud".

En cuanto al lenguaje yoruba, Guillen y Arozarena son los dos poetas que mejor lo han asimilado, no así Regino Pedroso que es más asiático que africano.

## I) El tema del amor.

Tema eterno de la poesía universal, parece no ser un tema predilecto de la poesía negra. ¿Acaso no siente el negro el amor en la misma forma y con la misma capacidad de expresarlo que el poeta blanco?. Se habla también de la sensualidad del negro como una característica racial. Este aspecto ha sido explotado por los blancos linchadores en los Estados Unidos y bastaba la más leve insinuación para provocar el linchamiento. Esta inhibición ha provocado, por otra parte, el alejamiento del negro de la mujer blanca, y ha hecho difícil el mestizaje. Lo que no sucede en otros países de América, expresamente en el Brasil, I M I S en el que las uniones entre blancos y negros fueron más

frecuentes. En mi "Antología de la Poesía Negra Americana" son escasos los poemas de amor: Normil Silvain, "*Un negro canta*", "*Mujer*", de Roussan Camille, y "*Poemas a la amada*", de Luis M. Morpeau. En los poetas negros el amor parece tener un complejo de culpa. Es amargo y angustiado. Los "*Poemas a la amada*" de Morpeau parecen troquelados en la más quintaesenciada exquisitez modernista. Normil Silvain expresa en "*Un negro canta*" la tristeza de una raza martirizada: de cualquier manera el acento de amor es de amargura y arrepentimiento culpable. Quizá algún día el negro en cualquier rincón de América tendrá la libertad para amar y para vivir que Langston Hughes anhela para el pueblo negro norteamericano en su poesía "Weary Blues", ya que todavía en su patria, los Estados Unidos la alegría es culpable.

En la poesía afrocubana pocos poetas han cantado al amor. Nicolás Guillen da expansión a su musa juvenil amorosa en su primer libro "Cerebro y corazón" en "*Corazón adentro*" y "*Rosas de elegía*" y luego canta el amor en "*Rosa tu, melancó Mea*" y en "*Glosa*" sobre una cuarteta de Andrés Eloy Blanco. Regino Pedroso, canta el amor en "*Una canción íntima sobre el tumulto*", pero lo hace en una forma irónica y sentimental. En todo el libro de Marcelino Arozarena "*Canción negra sin color*" no hay una sola canción de amor.

## J;) La comparsa negra, el Carnaval.

Es un tema esencial de la poesía afrocubana. Emilio Ballagas, cantó la comparsa habanera, sus contorsiones, sus ritmos, en "*Comparsa habanera*", uno de los mejores poemas sobre el tema; Marcelino Arozarena, en "*La comparsa del majá*", utilizando los toques onomatopéyicos nos muestra una visión de una comparsa que no es la conocida comparsa habanera que cantara Ballagas, sino el rito de la culebra que recuerda una ceremonia del Vodú y que en todo caso, revelaría la influencia dahomeyana en la africanidad de este poeta. También José Zacarías Tallet, evoca aspectos del carnaval en "*La Rumba*".

## K) El tema de la danza negra.

La rumba es expresión coreográfica y plástica en el poema de José Zacarías Tallet, "*La rumba*", que Berta Singerman popularizó en toda América, donde el poeta imita el ritmo de la Conga, y de los instrumentos africanos, el sonar del bongó o el chischigüear de las maracas. También Ramón Guirao imita en "*Bailadora de Rumba*" a los tambores bata. En este poema Guirao no sólo alude a la coreografía de la danza, sino a tres instrumentos: guitarra, clave y cajón (1928). En su poema "*Sexteto*" Guirao dedica cada una de sus estrofas a instrumentos afrocubanos, que aunque no lo sean del todo, se usan en cantos y viejas danzas: 1. Guitarra tres. 2. Maracas. 3. Bongó. 4. Clave. 5. Contrabajo. 6. Cornetín.

Guirao incluye en su "Antología" otro poema de Hernández Cata, "*El son*", donde evoca otro canto negro, y aunque Hernández Cata fue mejor prosista que poeta, nos legó estas dos notas de color de su ingenio, en "*La rumba*", evocando la antigua danza "*La Chambela*" y el popular personaje Mamá Iné.

Marcelino Arozarena recuerda en su hermoso poema "*Liturgia etiópica*", al bembé, antigua danza negra y a la misma danza, Teófilo Radillo le dedica un poema titulado "*Bembé*", Nicolás Guillen ha cantado el son y ha recogido su ritmo en sus poemas, que son, son-poesía como el otro son, es son-música y Emilio Ballagas evoca el baile del papalote.

## L) Los personajes.

A través de la poesía afrocubana se evocan personajes como "Papá Montero: zumba, canalla y rumbero", tomado de un canto elegíaco popular compuesto probablemente a su muerte a consecuencia de alguna reyerta. Guillen lo recuerda en su poema "*Velorio de papá Montero*".

Otro personaje creado por Guillen es *Vito Manué*, pero Vito Manué es un negro secundario, casi insignificante. Personaje más pintoresco es *Quintín Barahona*, en quien representa José Zacarías Tallet, al negro electorero de la época de Machado o de Grau San Martín.

Entre los personajes femeninos, Mamá Iné es la más popular. No sólo es personaje de rumba, hay una con su nombre, es también personaje de la poesía culta afrocubana en la poesía de Guillen y de Hernández Cata. En "*La rumba*" de Tallet campean dos personajes: Che Encarnación y la Negra Tomasa. La negra Dominga personaje de un poema de Rubén Darío es también de uno de los mejores poemas de José Antonio Portuondo: "*Lance de Juruminga*".

Otras negras famosas en la poesía afrocubana son Caridá, del poema "*Caridá*" de Marcelino Arozarena, Quirina Varona, en "Nombres negros en el son" de Emilio Ballagas y la negra Pancha, en el poema "*Rumba de la negra Pancha*", de José Antonio Portuondo.

## LL) La canción de cuna.

El tema de la canción de cuna negra es tema original que me pertenece, con mi "*Canción de cuna po-ra dormir a un negrito*". Posteriormente surgieron en Cuba muchas canciones de cuna negras, algunas muy hermosas como "*Para dormir a un negrito*", de Emilio Ballagas y Nicolás Guillen recordando algunos versos de Ballagas escribe una "Canción de cuna para despertar a un negrito", e Ignacio Villa, nos da su "*Durmi, Mobile*", y Marcelino Arozarena escribe su "*Canto para impulsar a un negrito*". El tema de la canción de cuna es sentimental y lleno de ternura, y sin duda, Ballagas, Guillen y Villa han sabido recoger los elementos de este canto o canción que como los vilancicos penetran en lo más hondo del sentimiento afrocubano.

## LO BLANCO EN LA POESÍA NEGRA

Dijimos que algunos críticos habían afirmado que la poesía de los negros era una creación de los blancos. Esto es verdadero en parte. Descartando la poesía negra norteamericana que desde el siglo XVIII tuvo sus cultores negros, en Hispanoamérica, si bien no fueron los blancos los que crearon la poesía negra, fueron los precursores, dieron el la. Empezando por los grandes escritores españoles de los siglos XVI y XVII, Góngora, Quevedo, Lope de Rueda, quienes si bien trataron el tema negro en forma pintoresca y superficial, por lo menos en alguna forma llamaron la atención sobre el negro esclavo. En América con el mismo sentido pintoresco, Francisco Acuña de Figueroa escribió sus canciones guerreras de los negros montevideanos y Sor Juana Inés de la Cruz, con más profundidad y sin humorismo, enfocó al negro mejicano de su época en el aspecto religioso y humano.

Con respecto a la poesía afrocubana, los críticos Rom, Fernández Retamar y Vitier, indican los nombres de Langston Hughes, Pales Matos e Ildefonso Pereda Valdés como auténticos precursores.

Pero cuando los negros se descubrieron a sí mismos como en Cuba y comprendieron que las tradiciones y recuerdos de sus antepasados constituían un valioso arsenal inspiratorio, tomaron su propia huella sin descartar la influencia de sus genitores. Al tema autóctono agregaron la rebeldía social y así se fue formando una poesía afrocubana que tuvo grandes poetas desde Manzano a Guillen, sin descartar la influencia de los poetas blancos cubanos cuya importancia queremos consignar en este capítulo.

No debemos descartar la importancia de los segundos precursores en tres poetas blancos: Ramón Guirao, José Zacarías Tallet y Alejandro Carpentier.

RAMÓN GUIRAO nació en La Habana en 1908 y participó en el movimiento literario iniciado desde el Suplemento del Diario de la Marina (1927), en cuyo suplemento, como en la Revista Avance (1928), publica sus primeros artículos y poemas y

en 1930 -*Bongó*", poemas negros, contribuyendo a la poesía afrocubana con su poema "*Bailarina de Rumba*".

Realizó su obra tal vez más importante al recoger la "Autobiografía" de Juan Francisco Manzano y su poética, con una introducción que en 1936 permanecía inédita. Posteriormente en 1937, José Luciano Franco publica la "Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano". Ramón Guirao con "*Órbita de la poesía afrocubana*", divulga la poesía de los poetas negros de Cuba y de los blancos que escribieron sobre temas negros.

JOSÉ ZACARÍAS TALLET, nacido en la ciudad de Matanzas en 1895, escribió en 1927 su poema "La Rumba", su más seria contribución al afrocubanismo. Su poema "*Quintín Barahona*" es otra valiosa contribución al mismo tema. Otros poetas enriquecieron después los temas que Tallet aportó a la poesía cubana.

ALEJO CARPENTIER, fue con Guirao y Tallet uno de los primeros escritores cubanos que cultivaron el afronegrismo. De origen galo-ruso, nació en La Habana en 1904. Carpentier ha pasado la mayor parte de su vida en París y su cultura está vinculada ampliamente a lo europeo. No obstante su vinculación a la cultura occidental se compenetró de lo afrocubano a través de la música, la danza y la poesía. Su poema "*Liturgia*", publicado en la Revista de Avance fue una de las primeras creaciones que conocimos dentro de lo afrocubano. Más tarde, "Ecue-yamba-O" una novela afrocubana, es una de las más logradas expresiones del género novelístico que cultivará con éxito posteriormente.

Es interesante la vinculación de su poesía con la música y la danza en "*Rebambaramba*", ballet colonial cubano de Amadeo Roldan, y en "*El milagro de Anaquülé*", y con "*Mata cangrejo*" y "*Azúcar*" del mismo autor. A su vez el músico francés Marius François Gaillard ha musicalizado sus poemas, "Poemes des Antilles" y "Passion noir".

Emilio Ballagas, Alfonso Hernández Cata, José Antonio Portuondo, Vicente Gómez Kemp, Rafael Estenger, Teófilo Radillo, José Rodríguez Méndez, son otros tantos poetas blancos que han contribuido a la poesía afrocubana. Muchos de ellos escribieron algún poema negro en forma ocasional.

Alguno con muy buenas cualidades líricas y una buena comprensión de lo afrocubano como Teófilo Radillo, no llegó a reunir

sus poemas en el libro que anunciara publicar "*Resonancia en blanco y negro*", donde pensaba recoger su producción poética desde 1933 a 1937. Ignoramos si esta obra llegó a publicarse. Otros poetas, muy bien dotados, como José Antonio Portuondo, han seguido nuevos rumbos. En 1934 Portuondo pensó publicar: "*Bacha, versos negristas*". Como en 1938 cuando se publica la antología de Guirao "*Órbita de la poesía afrocubana*", figura ese libro como inédito, lo suponemos no publicado. Los poemas de Portuondo: "*Rumba de la negra Pancha*", "*Firulítico*" y "*Lance de Juruminga*" son tres preciosas piezas de antología que no desmerecen en nada a lo mejor que allí se publica.

Evidentemente: el mejor poeta blanco que escribió sobre temas negros en Cuba fue EMILIO BALLAGAS. Nació en Camagüey en 1908. Con Marinello, Mañach, Lizaso, etc. fue de los iniciadores del movimiento de la revista "Avance". Si bien es autor de varios libros de poesías. "*Júbilo y fuga*" (1931); "*Elegía sin nombre*" (1936), es en "*Cuaderno de Poesía Negra*", Santa Clara (1934), en su "*Antología de Poesía Negra Hispanoamericana*", publicada en Madrid en 1935, por Aguilar, donde encontramos su producción negra. Como antólogo y como poeta, Ballagas sobresale entre los mejores que cultivan el género. Su nombre era ya muy conocido en América, cuando publica en La Habana su: "*Canción para dormir a un negrito*".

"*Rumba*", "*Para dormir a un negrito*", "*Nombres negros en el son*", "*El baile del papalote*", "*Compara habanera*", "*Piano*" y "*Actitud*" son sus principales contribuciones al afronegrismo cubano. Escribió Emilio Ballagas una elegía a María Belén Chacón, que es una de las mejores páginas líricas de la poesía cubana contemporánea. Es el poema de la plasticidad de la mujer de carne, de la mujer sensual que despierta al efluvio del deseo. Es una elegía porque canta la muerte de María Belén Chacón, con sus nalgas en vaivén de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey; pero a su vez es el canto de la voluptuosidad y del deseo. Tiene bellas metáforas, como cuando dice:

"En el cielo de la rumba,  
ya nunca habrá de alumbrar  
tu constelación de curvas."

María Belén Chacón probablemente sería una mulata y en el poema encontramos numerosos elementos negros: la rumba, el negro Andrés, las maracas, la virgen de la Caridad y el exo-

**lamo** de los chinos, que no lo es tanto para quien conozca el barrio chino de La Habana.

En los poemas de Ballagas se observa una inclinación ino-  
**Opnte** a la ternura, tales como "*Para dormir a un negrito*" y "*/.11randerera con negrito*". Sólo quien tuvo un alma pura e in-  
**fantil** pudo escribir un poema tan bello y tierno como su can-  
ción de cuna para dormir a un negrito.

Es interesante destacar la influencia de Guillen en Balla-  
gas y de Ballagas en Guillen, en cierta época allá por 1936 en  
que ambos poetas eran las figuras más destacadas del afrocrio-  
llismo cubano. Ballagas influye en Guillen a través de su poema  
"*Para dormir a un negrito*", en la canción de Guillen "*Canción  
de cuna para despertar a un negrito*" que tiene por acápite dos  
versos de la citada canción de Ballagas, y a su vez Guillen  
influye en Ballagas en "*Actitud*", donde se nota una tendencia  
a destacar la rebelión del negro. Sabido es que antes de la pu-  
blicación del poema "*Actitud*" Ballagas no había escrito poesía  
revolucionaria, y este poema, aunque moderado, revela cierta  
rebeldía.

Lo más destacable en la poesía de Ballagas es la belleza  
formal, el sentido del ritmo y la adaptación de su poesía al  
ambiente afrocubano que lo refleja con exactitud en algunos  
de sus poemas. Ballagas era miembro fundador de la "Sociedad  
de Estudios afrocubanos".

## LO NEGRO Y LO MULATO EN LA POESÍA CUBANA

El primer poeta importante de raza negra que aparece en  
Cuba es Juan Francisco Manzano. Sabemos que existieron otros  
poetas que siendo esclavos como Manzano fueron manumitidos  
como José del Carmen Díaz. Francisco Calcagno publicó, para  
costear con el producto de su venta la manumisión del poeta  
aludido, un registro de poetas negros y mulatos. Según Guirao,  
con el seudónimo de "Moreno esclavo Narciso Blanco", publica  
Calcagno sus "*Cantos del esclavo*", así como ensayos biográfico-  
críticos dedicados a Plácido, Juan Francisco Manzano, Agustín  
Baldomero Rodríguez, Ambrosio Echemendía y Antonio Medina.

Conjuntamente con la actuación de Manzano en la poesía  
afrocubana de comienzos del siglo XIX, debemos anotar los nom-  
bres de otros poetas negros y mestizos que fueron Agustín Bal-  
domero Rodríguez, Ambrosio Echemendía, Antonio Medina, ade-  
más de Juan Bautista Estrada y Vicente Silvera.

Estos nombres debieron eclipsarse frente a la fama de Juan  
Francisco Manzano y de Gabriel de la Concepción Valdés (Plá-  
cido). Juan Francisco Manzano era negro y había sido esclavo.  
Plácido era mulato y ambos tuvieron un punto común de con-  
tacto: el haber participado en la conspiración de la escalera.  
Nacido en 1797 (?), murió en 1854. Por suscripción iniciada por  
Domingo del Monte y Valdés Machuca, entre los escritores cu-  
banos se compró su libertad por la suma de quinientos pesos.  
Procesado cuando por delación de los norteamericanos abor-  
tó la conspiración de la Escalera, sufrió cárcel durante un  
año. En su "Autobiografía" cuenta Manzano las dificultades  
que tuvo para escribir en las pocas horas que podía hurtar  
al trabajo servil, y contando con la poca simpatía que toda  
tentativa de emancipación espiritual que podía encontrar en  
una sociedad esclavófila que tenía interés en mantener en la  
ignorancia y el analfabetismo a la masa de trabajadores de los  
barracones. Manzano debió toda superación a su propio esfuerzo,  
a su intuición y a su deseo de sobresalir. Es ese mismo tipo

de heroísmo que muestra la férrea voluntad y el entusiasmo de aquellos grandes hombres como Carver y Booker Washington, que sólo confiaron en su propio esfuerzo para salir del infierno de la esclavitud.

La autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano, fueron publicados en La Habana en 1937 por José Luciano Franco. Manzano fue bastante conocido en su época y aún alcanzó cierta difusión en los Estados Unidos por la traducción de sus poemas por R. R. Maddens, con el título de "Poems by a Slave in The Island of Cuba, recently Liberated".

Sus poesías líricas fueron publicadas en La Habana, en 1821. además de otro volumen de versos con el título de "Flores pasajeras", La Habana, 1830 y una tragedia en cinco actos "Zafira".

Uno de sus poemas más significativos es el soneto "*Mis treinta años*", donde recuerda con profunda melancolía sus treinta años de esclavitud:

"Treinta años ha que conocí la tierra;  
treinta años ha que en gemidor estado,  
triste infortunio por doquier me asalta."

En su "*Oda a la luna*" predomina el sentimiento romántico. Manzano versifica con lucidez y recuerda por su estilo neoclásico a Heredia, pero si la forma es neoclásica, el sentimiento es romántico. "*Ilusiones*" es otro poema sentimental, excesivamente largo, escrito siempre en estilo romántico y evocativo como su soneto "*A la ciudad de Matanzas*". "*El reloj adelantado*" es una meditación filosófica en la que el poeta trata de medir su infortunio con el tiempo. En su poema a "*La música*" observamos la influencia de la poesía didáctica del famoso canto de Delille sobre el mismo tema; pero Manzano no exalta la música como una emoción estética o un motivo de inspiración, sino que une el tema melódico a su sentimentalismo, y su sentido de la añoranza de una felicidad que jamás puede conquistar.

La poesía de Manzano es ajena a una africanidad, a una sensualidad negra o a la negritud. Manzano trató de ocultar al negro al devenir poeta y tuvo el complejo de la esclavitud que no le permitió expresar todo su subconsciente y apenas afloró en la superficie su mentalidad de blanco, aunque negro hayo sido su color.

Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) era mulato y

por tal circunstancia étnica pudo tener inclinación a mostrarse más blanco que negro en sus poesías donde no encontramos ningún sentimiento de solidaridad con su raza, no obstante que murió víctima de la conspiración de "La escalera", suponiéndose fuera un revolucionario, no sabiéndose el verdadero papel que se tocó como conspirador. De cualquier manera hay mulatos como Guillen o Langston Hughes que se sintieron más cerca del negro que del blanco, y en estos dos grandes poetas de lengua inglesa y española su definición se debió no sólo a la sangre, sino a la ideología revolucionaria.

Plácido que había nacido en 1809 y murió fusilado en 1844, adquirió una fama en su época muy por encima de sus méritos. Su martirio y algunas poesías suyas que se popularizaron como "*La flor de la caña*", contribuyeron a destacar su figura que hoy ocupa un lugar secundario en la literatura cubana..

## REGINO PEDROSO

Regino Pedroso, mestizo de sangre china y negra, nació en la provincia de Matanzas en 1896. Cursó la escuela pública hasta los trece años. Trabajó en su juventud en el campo, en los cañaverales, donde conoció la ruda labor de la zafra. Se trasladó a La Habana hacia 1918 y cambió su labor de campesino por la de obrero manual en los oficios de carpintero, herrero, mecánico. Evocando ese género de su vida escribe en 1933 su poema "*Salutación fraterna al taller mecánico*" con que inicia en Cuba la poesía de tema social. Los intentos iniciales de Pichardo y Tejera quedan opacos y lejanos al paso de las metálicas estrofas de sus poemas sociales. En 1918 se inicia en la poesía y en la formación de una cultura a través de un espontáneo autodidactismo, junto a Rubén Martínez Vi llena y a José Z. Tallet, que formaron por ese entonces el grupo de "Los Nuevos". En 1933 publica "*Nosotros*", poesías. Equilibra sus tareas de escritor con el periodismo, fenómeno común a la mayoría de los escritores de Hispanoamérica, donde el escritor aparece doblado en periodista, en cuyo doble oficio algunos se quedan sólo en periodistas. No es el caso de Pedroso que fue siempre escritor profundo.

Respecto a su iniciación en la poesía social me decía en carta de fecha 18 de agosto de 1957: "Precisamente en esa época en que aparecieron sus poemas en "Revista de Avance" (1927), iniciaba yo por estas islas con "Salutación fraterna al taller mecánico" la poesía social. Recordando esos ya lejanos días, una distinguida escritora nuestra ha publicado ese artículo que le envío, por los datos que registra sobre la aparición negra en nuestros mares. Ella me ha dicho que no es más que una apretada síntesis de un ensayo que publicará pronto y en el cual lo cita a Ud. merecidamente como precursor de lo afrocubano".

Para completar los datos biográficos de Regino Pedroso debo referirme a su actividad revolucionaria. En 1935 fue condenado a seis meses de prisión junto con Juan Marinello, J. M. Valdés Rodríguez y demás miembros del Consejo de Dirección de la Revista "Masas", órgano de la Liga Antiimperialista de Cu-

ba. En esa forma los gobiernos cubanos, que no eran libres ni independientes sino en la apariencia, halagaban al amo imperialista encarcelando a los intelectuales honestos que apenas tenían una militancia ideológica. Al triunfar en enero de 1959 la revolución que dirigiera Fidel Castro, se adhirió a este evento social y económico, que no era cosa que la cristalización de los ideales de justicia que defendiera en algunos de sus poemas, como en "*Tierras y hombres van pasando*", "*El Cíclope*", etc., y así fueron compensados sus esfuerzos por la nueva causa que triunfaba con el nombramiento de Agregado Cultural de Cuba en Méjico y más tarde, con el de Consejero Cultural ante la República Popular China. En este último país, escribe los nuevos poemas chinos que reflejan poéticamente la realidad de la transformación de China a través de la revolución.

Nicolás Guillen en el prólogo de "*Poemas*" de Regino Pedroso (1966) dice que Regino Pedroso se compone de varios reginos pedrosos, cada uno distinto del otro. Es decir que forman diversas capas, por lo menos tres superpuestas con su ligazón o soldadura entre sí. Regino Pedroso: el de los poemas posmodernistas Bassora, Camellos, minaretas. Regino artificial y enojado. Segundo Regino: es el primero y más importante. El de "*Nosotros*", libro que abre el camino a la poesía social cubana y tercer Regino Pedroso, el chino. No es un chino de chinerías externo, no es un chino pasado por California, un chino de Chop suei de nidos (en lata) de golondrinas, o aletas (en lata) de tiburón. Un chino filósofo que ve lo que le rodea con su paciencia y su abanico (negro tal vez) y acota cada suceso con su marginal sonriente, hijo de una experiencia que viene desde la dinastía Ming, tan amada por el poeta.

Y concluye Guillen (y nos interesa su juicio final por la valoración que hace sincera y honesta de un gran poeta): "Estos tres Reginos Pedrosos hacen un solo Regino Pedroso verdadero, uno de los poetas más serios, sólidos, solos de la poesía americana. Aquí se le ve como un gran río ancho y lento cuyas aguas pasan por Asia y África antes de llegar a Cuba."

Y efectivamente es así, porque además del gran poeta que hay en Regino Pedroso este poeta establece la confluencia de las culturas de tres continentes: África, América y Asia. Y creo que sea el único caso en la lírica americana. Lo americano de Pedroso lo vemos a través de su "*Canto a Bolívar*" y de su lucha antiimperialista. Lo negro lo lleva en la sangre y lo expresa en

ese bellissimo poema "*Hermano Negro*" y además aflora en muchos de sus poemas como en "*Prometeo*" y lo asiático, lo expresa en sus poemas chinos. Tres mundos, tres continentes confundidos en la misma naturaleza lírica.

Siguiendo el esquema que traza Guillen veamos el primer Regino Pedroso. Se inicia con "*La ruta de Bagdad y otros poemas*" en 1918. Prefiere la forma soneto y es un modernista más que un posmodernista. Enjoyado como dice Guillen, pero no artificial. Escribe sonetos como los titulados: "El camino de Judea", "La ruta de Bagdad", "El collar de Scherezada", "Cieopatra", "Los Borgia", "Nipona", etc., sonetos parnasianos que podía firmar sin desmedro Guillermo Valencia o Leopoldo Lugones. Le atrae el tema exótico: Bagdad, Egipto, Roma o el Renacimiento de los Borgia". No ve aún la realidad social cubana. Sueña, porque es un soñador que en algunos poemas como en "*Una canción última sobre el tumulto*", sabe mezclar la ironía con lo sentimental, la belleza pura con sus ideas marxistas.

Pedroso volverá a la realidad del primer mundo que conoce: el del obrero (herrero, carpintero, mecánico), para dejar de lado el bizantinismo de sus primeros sonetos parnasianos y ajusta su creación a la interpretación poética su vida de tallerista y escribe el primer poema de loma social publicado por la revista de "Avance" (1927) "*Salutación fraterna al taller mecánico*". Por esa época aparecen en dicha revista mis primeros poemas negros y Pedroso como Guillen, entonces no habían escrito poesía negra. Guillen era el autor de "*Cerebro y corazón*", publicado por Angier en 1965, poesías de inspiración posmodernista donde ni siquiera se vislumbraba el fuerte poeta de "El son *entero*" y Regino Pedroso se iniciaba por ese entonces en la poesía social. A ambos les debieron parecer singulares los cantos negros de un poeta blanco que debía inducir a los poetas negros a cantar lo negro, como Langston Hughes y Luis Palés Matos, precursores también de lo afrocubano en la poesía culta.

Pedroso confirma este hecho en su carta de 18 de agosto de 1957: "Casualmente se cumplen ahora tres décadas en que conociéramos poemas suyos publicados en Revista De Avance. Usted, Pales Matos y Langston Hughes fueron los precursores americanos de nuestra poesía negra. Luego surgieron los que en Cuba iniciaron ese rumbo, Guirao y Tallet, seguidos más tarde por Ballagas y Guillen. Como usted sabe yo he sido poco cultivador del tema negro y en ese aspecto apenas tengo realizacio-

nes. Precisamente por esa época en que aparecieron sus poemas en "Revista de Avance" (1927), iniciaba yo por estas islas con "Salutación Fraterna al taller mecánico" la poética social".

Dos revelaciones interesantes hacía Pedroso en esta carta de 1957. En primer término, que ha sido poco cultivador del tema negro y que en ese aspecto apenas tiene realizaciones y que, con "Salutación fraterna al taller mecánico" iniciaba la poesía social en Cuba.

Respecto al primer aspecto, es cierto que pocas realizaciones tiene Pedroso en el tema negro que Arozarena y Guillen explotaron al máximo, pero tiene un poema "Hermano negro," que vale por muchos otros que hubiera escrito. El negro que canta en "Hermano negro" es un negro prudente, advertido, que Rama al orden a sus congéneres de raza. Les pide una cosa: que apaguen un poco sus maracas.

Y se pregunta frente al pintoresquismo del negro y a su explotación internacional: ¿No somos más que rumbas, lujurias negras y comparsas?.

Y termina pidiéndole a los negros que miren hacia Scottsboro. Este poema debe haber sido escrito en 1934, cuando estaba en auge el caso Scottsboro y muchos poetas cantaron a los negros procesados en los Estados Unidos por esa fecha.

Pero hay algo que aunque Pedroso no lo diga aflora de su subconsciente. Podrá afirmar como lo hace que es poco cultivador del tema negro, pero el negro y el chino lo lleva en la sangre y aparece a través de algunos poemas:

"Así por subconscientes fuerzas desconocidas  
—reflejas emociones de razas ancestrales,  
o sombras de ignoradas preexistencias hoy míticas,  
mi alma adora en éxtasis de lejanas edades  
exóticas liturgias de selvas primitivas  
o sueña un esplendor de asiáticas barbaries"  
("Ancentralismo" del libro "La canción de ayer". 1924-192S)

o en "*Prometeo*":

"Peña sobre mi vida lejana, una tristeza  
de no sé cuantos siglos! No sé que ley atávica,  
igual que a Prometeo, vencido a sus cadenas  
a un dolor milenario como a la roca trágico."  
("Prometeo", del libro "La canción de ayer" 1924-1926.)

Las realizaciones de Pedroso en la poesía social son muy importantes. Arqueles Vela, opina sobre este aspecto de la poesía

de Pedroso en una forma que compartimos. Este crítico y poeta mejicano ha captado la profundidad de Pedroso en este género, tan en boga en la actualidad, al que han contribuido con grandes realizaciones desde Mayacoscki a Pablo Neruda.

Regino Pedroso, dice Arqueles Vela, es el más grande realizador del lirismo social. Su universo es la fábrica. El taller se llena de un rumor de floresta, de una música de principio del mundo. Del caos del trabajo el hombre organiza la luz, organiza la sombra. La penumbra social deja de existir en sus versos como en los días nuevos próximos. Regino Pedroso se va liberando, en la trayectoria de su lucha por la liberación del hombre del diletantismo proletario, de la tendencia descriptiva radical de la miseria que conmueve a la comunicación en vez de propiciar la energética revolucionaria. Regino Pedroso no es un poeta de lamentaciones, de arengas momentáneas, de destinaciones étnicas. Es un poeta del nuevo preámbulo del mundo de destinaciones sociales. Las inquietudes de su época se han adentrado en su mundo y deja la figuración ornamental en su poesía para constanciarse con su estructura lírica. Regino Pedroso despoja a la poesía de sus vestiduras mundanas. La deja y la toma desnuda y así la presenta a los sentidos. La percibimos en su plenitud corporal. La ha despojado de sus vestiduras, pero nunca de sus valores formales infinitos. Las sensaciones de la materia persisten en su poesía con su realidad eterna y su mentalidad al innumerable contacto de la vida. En la poesía de Regino Pedroso aparece el hombre con sus contradicciones, con la salobre angustia de la lucha. Y en su poesía "*Más allá canta el mar*" Regino Pedroso logra la más alta temperatura lírica en la poesía nueva de clamores sociales. Ninguna superficialidad la desborda inútilmente. La protesta está en la vida misma, en la hondura de pensamiento.

Guillen en el prólogo de los "Poemas" de Regino Pedroso considera su poesía social como lo más importante de su obra. Yo creo que el mejor Pedroso no está en la poesía social, sino en los poemas chinos.

Guillen destaca la diferencia entre la lírica social de Pedroso, fuerte y casi siempre grandiosa, donde la forma es rítmica con sus versos libres, donde el poema está trabajado no como lo haría el orfebre en su taller, sino a golpes de martillo sobre el yunque, dando al hierro todavía rojo o blanco la forja que el artista ha concebido. Y para diferenciar el yunquero del orfebre

bastará comparar los sonetos de la "ruta de Bagdad y otros poemas con su "Canto a mi martillo". Guillen también establece la diferencia entre los falsos Mayacoski cubanos, o un mal traducido Mayacoski, donde toda la poesía es un desfilar de tornillos, tuercas, hoces y consignas para fingir un ambiente social inexistente entonces en La Habana. Debemos recordar también a Marinetti.

Marinetti y el futurismo allá por 1920 impusieron la idolatría de la máquina. Una locomotora era más bella que una rosa. Y así surgió por influencia de Walt Whitman y de Marinetti un poliritmismo falso, unos contrarritmos que exaltaban la máquina, pero no al hombre y al trabajo. Pedroso muestra el cuidado de la máquina frente a la mecanización del hombre y su desgaste por el capitalismo al esclavizarlo. La máquina se gastaba pero sus desperfectos se reponían de inmediato, los del obrero no.

"Se gastaban las válvulas y tu las reponías  
Si oscilaba el volante, tú lo apretabas más,  
esmerilados símbolos para evitar el óxido;  
pero tu te gastabas y nadie te reponía:  
por el pulso se te iba la vida  
como de una válvula un escape...  
Hasta que al fin... al fin...  
—¿Tornillos, que se aflojan?. ¿Y un desgaste de fugas?.  
¿Acaso una invisible rotura en el motor?.  
con angustioso jadeo apagado  
tu humano mecanismo finalizó su andar.

("Elegía del hierro".)

Este es el don portentoso de Regino Pedroso de humanizar todo lo que toca como aquel rey Midas de la leyenda que transformaba todo en oro.

"Mas allá canta el mar", Premio Nacional de Poesía de 1939, es un canto al mar, una Elegía al mar que tiene como preámbulo las palabras de Homero en "La Odisea": "Y habiendo despertado, consulté a mi corazón irreprochable si debía sucumbir, arrojándome de la nave al mar o si permaneciendo entre los vivos padecería en silencio. Y entre los vivos quedé y soporté sus trabajos."

"*Más allá canta el mar*" es un libro cosmológico que nos lleva de la tierra al mar. En "*Nosotros*" (1933) oímos el canto del martillo, del yunque, del taller mecánico con su salutación fraterna no obstante su dolor. "*Más allá canta el mar*" es un

rugir de olas y tormentas que nos sobrecoje. El ritmo se hace más combatiente, más rugiente, más humano y sin perder su profundidad, el verso libre adquiere su plenitud. La alegría del mar se exulta a través de la danza de las olas, pero no es la optimista alegría del mar la que canta Pedroso, sino el dolor y la negrura de los naufragios, recordando aquella extraordinaria improvisación del moreno de la payada del "Martín Fierro" cuando se le pide que explique cual es el canto del mar:

'Cuando la tormenta brama  
el mar que todo lo encierra  
canta de un modo que aterra  
como si el mundo temblara.  
Parece que se quejara  
de que lo estrecha la tierra.'

Tal es la resonancia de ese canto magnífico de "*Más allá cauta el mar*" y la respuesta del mar se encuentra en otro canto "*Tierras y hombres van pasando*", que se convierte en un himno a América, o en "El Cíclope", que saliendo del mar como Polifomo o teniendo el dominio del mar como los Estados Unidos, se transforma en el símbolo del imperialismo, o "La voz de la tierra", que es la voz también del mar donde gime una raza y un pueblo sucumbe y termina el libro con la "Elegía del hombre infinito", escrita en dísticos, que es también el canto del hombre que sufre.

"Bolívar", escrito en 1945, es un poema sinfónico de la exaltación de la libertad de América a través de un héroe que es resumen y numen de todos los héroes, que adquiere en la historia una trascendencia de titán, como una fuerza cósmica o telúrica que conmoviera con sus gritos de libertad las montañas y las más profundas simas.

El grito de libertad de Bolívar circuló por toda América como un corcel desbocado y llegó hasta el Río de la Plata cuando los patriotas orientales pidieron a Simón Bolívar ayuda para obtener nuestra libertad.

Pedroso ha sabido resumir en un extenso poema de contornos épicos los relieves más salientes de la personalidad de Bolívar y ha tenido el acierto de cantar tanto su grandeza como su infortunio.

Los poemas chinos constituyen lo más original de la creación lírica de Pedroso. En los poemas chinos se ve la influen-

cia de una cultura que supo absorber una tradición milenaria desde la dinastía Ming hasta el presente y que se impuso al imperativo de su sangre.

El chino que hay en Pedroso es profundo, sabio y sentimental.

En la época del simbolismo, con Mallarmé, Judith Gautier y los hermanos Goncourt, las chinerías y japonerías se pusieron de moda. Era un exotismo y orientalismo superficial que veía lo chino a través de un abanico o de un biombo pintado y no pasaba de una emoción exótica o de una moda. ¡Qué distintas estas chinerías de Pedroso que vienen de lo profundo de su ser, que son la destilación en un sutil alambique de lo más hondo de su experiencia de amante de la belleza y de la vida! Pedroso abarca en sus poemas chinos toda una gama que va de lo sentimental a lo irónico y llega a la esencia de una filosofía basada en la experiencia y el dolor.

Los primeros poemas chinos los escribió Pedroso en 1933, insertándolos con el título de "*Dos poemas chinos*" en su libro "*Nosotros*" y lo titula "El heredero" y "Conceptos del nuevo estudiante". En los dos poemas se vislumbra la nueva China que impuso la revolución social. El sabio Wey Tchung-tsen atesora riquezas creadas a costa de la miseria de los cultes, pero su nieto, sólo quiere sus raros manuscritos del tiempo de Hoang-hi, cuando avaro del rico tesoro de los días, daba sólo a los pobres las miserables monedas de la noche del hambre.

Estos poemas iniciales no son los mejores, sino los que corresponden a "El ciruelo de Yuan Pei Fu", poemas chinos publicados en 1955.

Después de su viaje a China en 1964 como Consejero Cultural del Gobierno Revolucionario de Cuba ante la República Popular China, Pedroso publicó sus nuevos poemas chinos: "China la hermosa", "En Tien Fu Men se incendia el alba", "Un canto para Pekín" y "China, recuerdo".

En "El ciruelo de Yuan Pei Fu" encontramos la delicadeza y el sentido poético de Li Po y Tu Fu o de Li-Tai-Pe, o las pinceladas de Wang Wei y Taotzu.

Sólo quien domine el estilo de la poesía china y el arte sutil de su pintura puede escribir poemas de una voluptuosidad tan fina como "*El pabellón de los secretos*", canto de amor sensual, refinadamente sensual, que termina con estos tres versos que sólo un poeta chino de la dinastía Ming podía escribir:

"Donde con labios juntos sellamos un secreto que la noche sorprenden,  
una rama curiosa del melocotonero que asoma a la ventana,  
y la luna que ha entrado cuando la puerta el viento sin discreción  
[ha abierto]"

Y "*Noche de tempestad*" que es una acuarela sobre el poder destructor de una tormenta, del viento brutal frente a la delicadeza de las flores del ciruelo o de las hojas del melocotonero. Después del "molto agitato" de la tempestad termina el poema con este adagio, del poeta:

'Cierro mis puertas. Buscaré mi pincel, el mas fino y alado.  
Se sigue el vendaval y no amanece el alba,  
quiero que el dulce sueño me sorprende esta noche escribiendo un poema."

Regino Pedroso incluye entre los poemas de "*El ciruelo de Yuan Pei Fu*", una elegía a la muerte de Emilio Ballagas con el título de "*Un poeta ha partido hacia las fuentes amarillas*", expresión simbólica "las fuentes amarillas" con que se nombra en China el país de la muerte. Cuando murió Ballagas yo escribí también una elegía publicada en el diario "La Mañana" de Montevideo. Mi elegía era la elegía de un hombre occidental frente a la muerte de un poeta y trataba de explicar en ella cuanto se pierde en el mundo cuando muere un poeta: era en cierto modo terrenal y occidental, la de Pedroso es la elegía de un chino más allá de las sombras, un diálogo metafísico, un paseo por el país de las fuentes amarillas donde un poeta busca sin esperanza a otro poeta, o un amigo a un amigo para un coloquio trascendente que explique algo del más allá, pero las sombras se cierran ante el poeta y el diálogo no pudo ser realizado y sólo fluye la elegía.

En la carta de agosto de 1957, Pedroso alude a la muerte de Ballagas y a mi elegía: "Hace tiempo recibí carta suya donde me expresaba su pena por la muerte de Ballagas y me preguntaba si era familiar mío. No, no éramos parientes. Sólo nos ligaba una amistad estrecha y la honda humanidad de lo poético. Un gran lírico que nuestra América ha perdido. Quisiera conocer su elegía y publicarla por aquí". En la misma carta encontramos una referencia muy importante sobre sus poemas chinos: "Mucho le agradezco las palabras de su carta de hace tiempo sobre los poemas chinos. Después del tumultuoso lirismo social, ya usted ve ahora ese mar aparente sosegado de lo irónico humano.

El chino que en proporción igual llevo en la sangre con el negro, me ha dado en los sucesivos años su laotseano sonreír. Ya son los frutos últimos. No obstante el eterno amor por lo poético, apenas hago versos centrado en otras ocupaciones, desde hace tiempo la poesía ha ido quedando un poco al margen sino de la existencia, al menos de las realizaciones escritas".

En "*El ciruelo de Yuan Pei Fu*" el libro más perfecto y representativo de Pedroso, encontramos poemas chinos sentimentales del mismo tono de los ya citados como: "*El pabellón de los secretos*", "*Las tres doncellas de Kang Nan*".

"*La flauta rota*" tiene la belleza del nevado almendro, de los faisanes dorados y de las tortugas amarillas.

En otros poemas predomina su ironía contra la vanidad del mundo o contra la hipocresía como en "*Fan Chich y el Buda de dos caras*" o en "*Confusión imprudente*", o bien contra el rico que atesora riquezas, obras de arte y alimentos mientras los culíes se mueren de hambre. En esta tónica están compuestos dos hermosos poemas de Pedroso de "*El ciruelo de Yuan Pei Fu*": "*La feria de Tien Sing*" y "*El héroe de Tsing Tao*".

Ya en el poema "*Salutación a un camarada culi*" de "*Nosotros*" Pedroso había cantado al paria de la China capitansta solidarizándose con su dolor y su miseria:

"Mas, sangre de tu sangre, yo vivo en fiebre ahora  
tu fuerte gesto y a tu tragedia;  
nos ligan doblemente los vínculos  
de la stirpe y la nueva inquietud ideológica.  
Tu has despertado en mí lo que en mí hay de Asia;  
pues yo vengo de allá en connubio con África;  
dos grandes continentes destrozados, vencidos."

Este mismo espíritu de rebelión contra la miseria, y más especialmente contra la coexistencia de la más extrema riqueza y la más extrema pobreza, se palpa en lo más profundo del cauce de sus poemas chinos, que como lo dice el poeta tiene en él su laotzeano sonreír. Porque en verdad la filosofía del Tao y las sentencias del Tao-Te Kin se palpan en sus más profundos poemas como en "*Yuan Pei Fu despide a su discípulo*" y en otros poemas que sería prolijo señalar.

El contraste entre la riqueza y la miseria, es el lei-motiv de muchos poemas y sobran los ejemplos:

"Los criados circulan. Hinchados dignatarios  
beben felices, rien y engordan en su mece.

Mas Tai Fong aún suspira y tanto se lamenta,  
que olvidando un instante mi raído indumento  
siempre rica en consuelos dice mi inexperiencia.  
Oh, gran Tai Fong: ¿Por qué al cielo das tus quejas?  
Feliz en fiesta espléndida tu palacio deslumhra:  
abundante en tu mesa veo el mar y las plumas  
y el vino perfumado corre por tus bandejas.  
Oh! gran Tai Fong ¿Por qué así tú te lamentas?.

Ceremoniosamente me aleja de su mesa.  
Pulido, digno, culto mis pasos acompaña  
y con sonrisa helada en la puerta me deja."

Es en el poema "Yuan Pei Fu despide a su discípulo" donde encontramos la síntesis del laotzismo de Pedroso, lo más profundo de su filosofía existencial, de sus congojas espirituales y de su sabiduría y experiencia del cotidiano existir. El maestro despide a su discípulo antes de morir y le lega su pipa, no la de jade o la de plata, sino la de barro, la más humilde:

¡Oh, discípulo  
por vez postrera, alcánzame la pipa!  
No la de jade:  
aquella amarillenta óe suave marfil viejo.  
La que junto conmigo en lejanas mañanas  
escuchara el gorjear de las aves cantoras:  
la que vio florecer cien veces mi ciruelo;  
la que te vio crecer como un arbusto tierno,  
la pupila asombrada

y el alma ingenua, simple, como un libro de cuentos...

Evoca en forma maravillosa la infancia de su discípulo:

"Como claro arroyuelo tu niñez yo vi alegre  
saltar entre los piedras.  
Todo cantar te hacía:  
la luz, la lluvia, el viento, las viejas porcelanas,  
las linternas, la música, los perros de ojos tristes,  
el vuelo de los pájaros sobre los pinares,  
el color y el perfume en flor de los duraznos,  
el andar y el gozoso reír de las muchachas...

La enseñanza al discípulo es la de la sabiduría y la experiencia y a la vez del amor a la vida.

"Deja ahora, hijo mío, que acaricie tu frente:  
Has crecido, has amado, has soñado y vivido.  
Mas tu fruto de vida todavía es amargo:  
porque el fruto más dulce no lo da el árbol joven,  
sólo aquel que rugoso ya ha florecido en años...

Pero en tanto, oh discípulo,  
goza del sol, del mar, del cielo y de la tierra  
ámalo todo y nada odies, nada te nombra,  
que en toda dicha hay pena,  
y en toda risa hay lágrimas,  
y en todo lo creado, junto a la gris arcilla  
hay también lo divino.  
Y nada contra el cielo nunca tu mano arroje.  
Nada tanto te inquiete que tu paz dulce amargues  
corrí, busqué, llamé, sueños forjé, grandezas...  
Mas desnudo cual vine la gran sombra me espera.  
Mientras más logra el hombre se hace más parco en dones  
nunca más rico se es' que pobre de riquezas.  
Y sé humilde, hijo mío, sin inútil orgullo:  
la humildad de la dicha.  
Sé como esas piedras de los ríos  
que cantan al saltar en las corrientes,  
pulidas, lisas, llanas  
de tanto naufragar, rodando siempre.

Y el maestro adoctrina al discípulo con estas sentencias:

"Mas el fruto maduro de la sabiduría  
no es el que milagroso en huerto ajeno alcanza,  
sino aquél que en dolor del propio vivir nace:  
aunque un día subías que nunca nada sabes."

Termina el poema con esta estrofa:

"Anda, anda ya, hijo mío  
Levanta, vive, sueña, niega, afirma, destruye.  
Y cuando de tus fieros odios, fe ni amor queden  
al ciruelo regresa.  
Aquí estaré esperándote, debajo de sus ramas  
en la sombra sin sombra del camino más largo.  
Oh, discípulo baja esa esterilla y parte."

Los poemas chinos de Pedroso, "Nosotros", "Más allá canta il mar" y "Los nuevos poemas chinos", inspirados en la China actual como contraste con la China milenaria, son las distintas corrientes de un mismo sentir desde 1933 hasta la fecha, la de Eos hondos cauces de su rebeldía contra la injusticia social. Pedroso fue condenado en 1935 a seis meses de prisión junto con Marinello y J. M. Valdés Rodríguez, miembros dirigentes de la revista "Masas", órgano de la Liga Antiimperialista. Su poesía desde 1933 cuando publicó su "Salutación fraterna al taller mecánico", "Canto a mi martillo", "Canción de fragua", hizo sentir su rebelión hondamente ante el déspota Machado o el co-

rrompido Batista. No era la protesta exterior, vana o ruidosa, sino lo esencial de su rebeldía en que sangres entrecruzadas proclamaban su imperativo de protesta en "Hermano Negro" o en "Salutación a un camarada culi". Después del baño modernista de "La ruta de Bagdad y otros poemas", de 1928-1929, Pedroso se sumergía en cauces más profundos en "Nosotros", en "Más allá canta el mar" y en su "Bolívar" para reencarnarse en el sabio mandarín de sus poemas chinos, en esas piezas de antología de cuidadoso quehacer formal y profundo sentir, que forman la esencia y la raíz de su tercera reencarnación del discípulo de Yuan Pei Fu, bajo el ciruelo de los coloquios y de las enseñanzas de Laotzé y del Tao-te-Kin.

Este poeta mereciera llamarse el Rubén Darío de Cuba, sino fuera el Regino Pedroso de América.

## MARCELINO AROZARENA

Marcelino Arozarena publica en 1966 por las ediciones de la UNEAC (Unión de Escritores cubanos) "CANCIÓN NEGRA SIN COLOR", donde reúne toda su lírica desde 1933 hasta 1966. La lírica de Arozarena no es muy extensa. Son dieciséis poemas. A los caracteres chinos de la escritura de Pedroso suceden los caracteres ñañigos de Arozarena. Ñañiguismo no sólo de lenguaje, sino de dibujos y caracteres, como se ve en la carátula del libro.

Marcelino Arozarena gustó siempre de acompañar sus poemas con un vocabulario de africanismos que los aclaran. En una brevísima molestia al lector (eufemísticamente prólogo) con una ironía humorística digna de Macedonio Fernández nos explica la razón de ser de su vocabulario de africanismos. "Decidí junto a los títulos seleccionados (mil 933.mil 960) acompañar un vocabulario para hacer más íntima la identificación del camino intentado en el poema respectivo. Con ello no pretendo ofender la inteligencia de mis amables feligreses sino desyerbar el trillo para que nadie inconscientemente se despiste. En el de "Cubandalucía", por ejemplo, quizás hasta se adviertan las huellas del proceso de creación". Son expresiones irónicamente humorísticas que revelan el alma tímida del poeta que habla de ofender la inteligencia de sus amables feligreses y llama feligreses a sus lectores como si se tratara de creyentes de su poesía, en lo cual tiene razón porque la poesía es un templo y sus amantes sus feligreses. (Los pocos naturalmente que van quedando frente al triunfo de cierta bazofia en manos de periodistas oportunistas, temerarios e ignorantes).

Su complejiada timidez se manifiesta también al aparecer por primera vez sin compañía, pues sus poesías habían sido publicadas en antologías hasta 1966 y su decisión fue: "para quitarme un poco el miedo de aparecer por primera vez en público en una edición, sin compañía de nadie (siempre con ese medio de expresión tan suyo, pero que a mí me recuerda por afinidad espiritual y evocación al viejo amigo y maestro de una generación a Macedonio Fernández).

Y ya que entramos en confianza agrega, y aquí ya está perdiendo un poco su timidez para hablar de sí mismo: "Diré que mi vida no ha sido distinta de cualquier otro mulato promedio de la mulatería —el ajiaco que formulara don Fernando (1). pero para darle algún caldo a la curiosidad ajena que agradezco de antemano, reproduzco parte de la autobiografía que me exigió— para un trabajo auspiciado por la Unesco, el persistente León Damas en conminatorio ¡manos arriba! armado de generosa calificación de mi obra".

El estilo de su "Brevisima molestia al lector" es el mismo de sus cartas. Así enviándome su fotografía me dice en carta de setiembre 18 de 1957, fechada en La Habana: "Al fin va mi vera efigie. Le juro que no es una careta inventada para el susto. Dispense que sea la cara de andar por casa". Y como se despide diciéndome: "No le eche tierra a su tierra", me explica el significado de la palabra "tierra" en la ñañiguería: "Tierra" "Juego" "Plante" "potencia" son sinónimos en la ñañiguería. "Mi tierra", pues, viene siendo algo así como mi ecobio. mi moruna. "Y en verdad que en esto de versar pertenecemos al mismo juramento —aunque yo de "indísime" (neófito) y ud. de iyamba (Jerarca de los abakúa)".

Estas letras documentan el profundo conocimiento de las lenguas africanas que posee Marcelino Arozarena.

"Ud. siempre tan atento, agrega en la carta citada, a las cosas de Cuba. Supe de su contribución literaria al Centenario de Morúa y leí su trabajo en uno de los cuadernos que editaron con las colaboraciones de los discípulos y amigos del Dr. Ortiz. Gran alegría me produjo su noticia sobre la conferencia en que me unió a Regino (a él también le llegó la nota: me lo dijo). Me debe el texto. Siento gran curiosidad por saber las filigranas que hizo para empinarne."

Tomemos del prólogo de "Canción negra sin color" las notas más interesantes de su biografía. Sabemos que Salvador García Agüero fue quien lo puso en camino de la poesía y de la política. De la buena poesía y de la buena política. Fueron sus orientadores en 1930, Nicolás Guillen con "La balada del güiye" (sin existir una directa influencia de Guillen en Arozarena, ya que este último posee su estilo propio, y siendo mulato como

(1) Don Fernando Ortiz, el gran africanista cubano. Ajiaco es un guiso de carne con ají y como mezcla lo compara a la mistura de razas.

Guillen es más africano que éste). Antes había conocido "La Rumba" de Tallet, con alguna influencia formal sobre algunas de las poesías de Arozarena como en "Ensayando la comparsa del Majá" y "La Macorina", de Alfonso Camín. Más tarde ampliarán su horizonte "Sóngoro Cosongo" de Guillen y "Nosotros" de Pedroso. Y agregó yo la influencia de Alejo Carpentier de "Canción" y "Liturgia". Dice que intenta cantar como negro pero con la porción de voz que le toca; en el canto es universal. No es uno de los "Talented tenth", o sea la décima parte talentosa del intelecto negro de aquella élite afroamericana que surgió del abolicionismo, sino un cantor cubano que aspira a tener su parte en el coro universal de su color.

Sabemos que nació en La Habana en 1912 y lleva 54 años de residencia en la cubana tierra. Mi conocimiento del poeta data desde 1933 cuando empezó a publicar sus primeras poesías.

Se inicia el libro con dos sextinas de "Martín Fierro" en solidaridad con el poema rioplatense. En la primera estrofa martinfierrista el poeta expresa su modo de cantar, como el de Hernández, en forma distinta de aquellos cantores que no quieren opinar y se divierten cantando. Arozarena como Hernández canta opinando, "que es mi modo de cantar" y agrega Arozarena por boca de Hernández: "Y aunque mi conciencia no es mucha, ésta en mi favor previene / yo sé el corazón que tiene el que con gusto me escucha".

Veremos si Arozarena canta opinando, y si ése es su modo de cantar.

El estilo sentencioso no es común en la poesía afrocubana. Lo encontramos en los poetas de estilo popular como Hernández, o en el Quijote, y en algunas otras obras que de cualquier manera tienen que ver con el folklore. Encontramos algunos giros sentenciosos en la poesía de Arozarena. Así en "Dominó", afirma: "Todos seremos iguales", o cuando dice: "Igualo la pupila del canario martiano. Se que cubano es más". Pero éste no es su modo de cantar. Cuando con pensamiento de Hernández dice que su ciencia no es mucha, se coloca Arozarena en un plano humilde, su ciencia es mucha, ciencia yorubana-lucumí, y su modo de cantar es otro. La sentencia es cierta y el saber es canto, pero en Marcelino Arozarena es liturgia etiópica, cumbancha, cumbele macumbele y es canto de sabrosura empinado en su coctel internacional.

El canto más expresivo de su internacionalismo es "Can-

ción negra sin color" que da título al libro. En "Canción negra sin color" vibra la entraña de lo negro internacional, no de lo negro internacional de exportación y esa entraña de saber ser negro,

"Somos, aunque no quieran saber qué 60mos."

Y dirá con Sartre: "Yo soy mi pensamiento, por eso no puedo detenerme. Existo porque pienso y no puedo dejar de pensar. En este mismo momento —es atroz— si existo es porque me horroriza existir. Yo, yo me saco de la nada a la que aspiro: el odio, el asco de existir son otras tantas maneras de hacerme existir, de hundirme en la existencia. Los pensamientos nacen a mis espaldas, como un vértigo, los siento nacer a través de mi cabeza. Si cedo se situarán aquí adelante, entre mis ojos y sigo cediendo y el pensamiento crece, crece y ahora inmenso, me llena por entero y renueva mi existencia. (Jean Paul Sartre "La náusea".)

¿Es ésta la forma de existir del negro?. Y agrega el poeta:

"Somos el músculo;  
somos la esencia del eco alegre;  
somos un signo tabuizante para las lacras de nuestro rol:  
la s'ombra nos dio pieles con que abrigar el miedo  
y es una piel de sustos saber nuestro color.  
Somos lo anecdótico;  
lo eternamente beodo,  
de una embriaguez de látigo, de selva y de canción;  
en los bares del ritmo  
la rumba nos da sonos batidos en cinturas  
y Trópico,  
el orate de las Islas Sonoras,  
—Charcos musicales en las amplias praderas del Atlántico"

Lo negro es canto, pero canto con hambre, canto con llanto y al final, canto y canto: pero el poeta tiene fina percepción porque ve que:

"Nuestra hambre es canto,  
nuestra cultura es canto,  
nuestra risa, canto y nuestro llanto,  
canto, canto,  
canto en negros como corcheas,  
canto en negro como bueyes de pena  
arrastrando su oprimida vida de carreta musical."

También en un poema coincidiendo con "Hermano negro" de Regino Pedroso, les dice a sus hermanos de clase y raza:

"Piensa un poco en Scottsboro y no en Ogún".

La religión de Ogún, de Yemanyá y de Changó, no obstante la advertencia del poeta, se arraiga profundamente en su poesía como se puede ver en estos ejemplos:

"¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemanyá?." (1)  
("Caridá")

"Tu paso sabroso que mata, mulata,  
lo e'ta protegiendo Babalú Ayé" (2)  
"El alma fuerte, roja y poderosa de Changó" (3)  
("Amalia")

"Y loe ekinmes se Orumbilá el de Ifá" (4)  
("Ya vamos viendo")

También Guillen invoca a algún dios africano como Changó.

"Pero Changó no lo quiso"  
("Balada del güije")  
"Baile yambo sobre un pie"  
("Canto negro")

El africanismo cosmológico de Arozarena es más profundo que el de Guillen. El poeta de "Sóngoro Cosongo" adora sólo a un Dios, a Changó, tal vez por ser el más terrible, el dios dei trueno y de la fuerza, una especie de Thor africano. El altar de Arozarena es más numeroso: Yemayá, Orumbilá, Changó, Babalú Ayé.

Si el internacionalismo de Arozarena vibra en "Canción negra sin color", su profunda vena de africanía se exterioriza en dos formas, una más de superficie, periférica, y la otra más ritual y entrañable. A la primera modalidad pertenecen aquellos poemas que como "Carnaval de Santiago" o "Ensayando la comparsa del Majá" se corresponden con "Comparsa habanera", de Emilio Ballagas.

En "Liturgia etiópica" es la liturgia etiópica del etiópico ancestral. El poeta se siente un lejano descendiente de Etiopía, el más antiguo reino africano, que el poeta afrouruguayo Carlos

(1) Yemanyá: orisha yoruba equivalente a la Virgen de la Regla que llegó negra de España.

(2) Babalú Ayé. Transculturación de San Lázaro.

(3) Changó. Diosa yoruba sincretizado en Santa Bárbara. Es el dios del trueno o del rayo.

(4) Orumbilá. Dios de Ifá, la religión de los babalaos.

Cardoso Ferreira llamara en su "Canto a Etiopía": "Libre e indómita como el viento".

En "Liturgia etiópica" el personaje folklórico es José Caridá, el santo protector Babalú Ayé y la danza, el bembé, una antigua danza afrocubana hoy en desuso:

"Tiempla los cueros José Caridá.  
Llama a tu ecobio que baile el bembé,  
que mueva la grupa,  
que estíre los pies,  
que salte,  
que grite  
se agache, se pare y se vire al revés."

Aquí hay ritmo negro, canción de bongó transformada en lascivia, en sensualidad, en erotismo. El desenfrenado ritmo de 3a danza negra, la bulla de la bacha o de la cumbancha, es ritmo lujurioso en "Liturgia etiópica":

"En torpe rebambaramba de aguardiente y de sudor  
tonante toque en tumulto tam tam tam tamborilea"

Es el tumulto del aguardiente y del sudor, las contorsiones de la danza negra.

En "La canción de las zafras" la poesía de Marcelino Arozarena se levanta altiva y animosa y no siempre sereno como la paciente protesta del chino Pedroso, mostrando que en la zafra de sexos hay todavía dolor de esclavos y clamor contra la explotación del trapiche. Es uno de sus mejores poemas, tal vez el mejor elaborado como ensambladura lírica:

"Con el ritmo sudado en gritos,  
eco arqueológico que la impotencia de mis abuelos  
lloró en emociones,  
en campo inmenso de sensaciones nacen las tambas de los tambores  
como majares de municiones se escurre el ruido de las maracas,  
brincan los gestos en espirales  
y en cien centrales, cañas de rumba  
azúcar son,  
por el trapiche de dos cinturas van exprimiendo los espinazos  
van trepidando sordas canciones como calderas  
donde palpita viejo dolor,  
mientras en loca cronología  
los c;im-cum-cumes de las marímbulas marcan las horas.  
Pero nosotros queremos  
zafra libre de sesos  
¡Zafra libre de sexos!

Lo más afrocubano de "Canción negra sin color" es Amalia. En este poema domina el ritmo del son, del son lírico:

"Amalia baila temblando  
—Sí, señor.  
Amalia tiembla bailando.  
—Como no."

Continúa el son puro con la repetición del estribillo "Como si fuera":

"Amalia baila como una llama,  
como una lengua de sed bestial,  
como si fuera su cuerpo crecido arroyo  
como si fuera un jamaqueado majá criollo  
como si fuera palma en bandera,  
como si fuera,  
como si fuera,  
como si fuera..."

En este poema, como en la mayoría, Arozarena usa la onomatopeya, la aliteración y otras figuras de lenguaje que son características de la poesía negra en América. Las onomatopeyas, los juegos de palabras, las jitanjáforas de este poeta tienen una peculiaridad única, se empujan sobre la última sílaba y recogen la consonancia de la última palabra como en uno de esos poemas con eco de la poesía folklórica, y en verdad es como un eco empujando un verso que sutaliza el concepto hasta la extravagancia y convierte sus palabras en agudos puñales que se clavarán en nosotros como un embó y nos transmiten algo de lo terrorífico del canto para matar una culebra en el rito del vodú:

"Amalia! mulata santa!  
las almendras de tus ojos encerraron los cocuyos  
y son tuyos  
en la negrísima pulpa de tus radiantes pupilas.  
Hilas.  
hilas  
hilas  
hilas  
hilas petróleo en tu pelo sobre el molde de la ola"  
("Amalia")

En algunas estrofas usa la rima interior como Garcilaso en el siglo XVI, forma de arcaísmo que no sienta mal a la poesía mulata:

.. .Sus pies son esos  
—ya no son eles.—  
sus ojos, peces;

sus dedos, colas de diez lebreles:  
su boca, fiebre de canisteles  
que le da el frío de tu temblor;  
sus senos fingen pares curieles tono oro viejo  
y soy su espejo en el remolino de un mar de mieles."

En "Cubandalucía" paralelo lírico entre Cuba y Andalucía, entre la rumba y el fandango, entre el torero y el rumbero, se utilizan los mismos procedimientos estilísticos, con el estribillo que imita el taconeo del majo:

"Pacata  
Tacata  
Pacatacataracá.  
¡Ole! ¡Alsá!

Otras veces la onomatopeya imita el sonido del tambor:

"Alaalá-a-lá  
alaaa-a-láaa  
saca la cabeza  
guelbela a saca  
q'aquí viene rebalando  
la compadsa del majá..."

No falta en la poesía de Arozarena la nota de ternura de la canción de cuna. La titula: "Canto para impulsar a un negrito", sin duda, inspirada en el "Canto para dormir a un negrito" de Ballagas. El poeta mulato y el poeta blanco se coinciden en la misma inspiración, pero el primero le da otra vuelta al tema creando esta otra canción para impulsar a Un negrito:

¡Upa!  
mi nengre,  
¿Suerte cerrera?  
Grita: ¡Yo domo!  
Hala tu ala  
no le hagas lomo.

Impulso y fina advertencia, de que el ala no se haga lomo. Es el despertar, más que del sueño, de la realidad vivida, tomo y lomo para el negro semiesclavo. Pero este negrito de Arozarena, no será el negrito asustado por tantos cocos, dengues y güijes, sino el negrito del futuro tan hombre como cualquiera.

Recordemos la frase de Martí: "Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro".

La poesía de Arozarena está llena de africanía y de ritmo de danza y es un exponente muy rico de lo profundo del sentir del hombre del trópico que recorrió la travesía de África hasta Cuba para florecer en canto o en flor.

## NICOLÁS GUILLEN

En la constelación de los poetas negros de Cuba, Nicolás Guillen ha brillado como estrella de primera magnitud. Sus comienzos fueron difíciles, no sólo desde el punto de vista económico, desde la muerte de su padre, sino también intelectual. Su formación en este último aspecto fue penosa y lenta. Formado en un noble y digno hogar, nace Guillen, en Camagüey, Cuba, el 10 de julio de 1902.

Su padre, Nicolás Guillen y Urra, pertenecía como político al partido liberal y militó en dicho partido junto a José Miguel Gómez que había sido general en la guerra de la independencia nacional y fue fundador de la república y presidente en 1908. El padre de Guillen era periodista y dirigió "El liberal" durante el mandato de Gómez. Ocupó una banca en el Senado representando a Camagüey, su provincia, en el período 1909-1912. En 1917 fue alevosamente asesinado por soldados, obedeciendo órdenes extrañas, episodio que recuerda la América Bárbara que hemos vivido y seguimos viviendo. El hecho produjo un impacto muy grande en el sensible Nicolasito que entonces tenía quince años. "Cantos para soldados y sones para turistas" está dedicado a su padre "muerto por soldados". Además Guillen dedica un canto a su padre, de lo más emotivo que haya escrito:

"Tú, que no duermes, vela mi profundo sueño;  
tú que eres fuerte, dame tu ayudita a la carga;  
tú que eres ágil sobre tu propia senda larga,  
ponme fibras de amianto para mi duro empeño.  
Hazme franco, Sencillo, luminoso, risueño,  
ya ni el placer me enseña, ya ni el dolor me embarga,  
vierte tu miel de abeja sobre mi copa amarga.  
¡Y sobre todo, padre, hazme mi propio dueño!

Sencilla evocación del padre asesinado, este poema sin ningún alarde retórico conmueve las fibras más intensas de la emotividad y muestra un Guillen conmovido por el sentimiento familiar que lo une a su padre y a su hogar. Expresa las cualidades que desea sean norte de su vida y que adeuda a su padre, al senador asesinado, cuya vida era un ejemplo moral.

Faltó en Guillen el poema a la madre, doña Argelia Batista. Pero le dedica "Sóngoro Cosongo". En carta de octubre 15 de 1956, escrita en París y dirigida a Ángel Augier, traza una conmovida silueta de su madre, en respuesta a una carta de Augier donde le narra la visita que hiciera a doña Argelia, en Camagüey. "Mi lejano hogar camagüeyano revive en ella presidido por la mujer que más quiero en el mundo, a quien debo lo poco que he sido hasta ahora y lo poco que puedo ser todavía, ya en la otra pendiente de esa montaña que todos tenemos que subir y bajar, con más o menos prisa y con más o menos fortuna. Mi madre es todo eso que tu viste en dos horas de charla con ella. Joven aún en 1917 a la muerte de mi padre, pudo haber casado otra vez y no lo hizo. Se dedicó honradamente al cuidado, a la educación de sus seis hijos. Ello en medio de la más ceñida limitación económica, tocando la miseria muchas veces, pero siempre alta y digna. ¡Cuántas veces pasamos en blanco sin comer, hambre física, desde el desayuno hasta la cena y sin bajar la cabeza, con el estómago vacío y el corazón repleto de ilusiones!. Ella nos enseñó a amar y respetar el recuerdo de nuestro padre, su honestidad política y su honradez privada: a inspirarnos en su ejemplo, a no olvidar su retrato moral y su retrato físico con una gran foto presidiendo la sala y que tu habrás visto en ella todavía. Mujer de gran carácter, de gran limpieza, de gran simplicidad, mantuvo immaculado el hogar al que falló su jefe enérgico cuando era más necesario y en el que todos hubiéramos podido perdernos, yo era el mayor de los hijos! Con catorce años, sin su vigilancia y su tremenda voluntad..."

En 1930, Guillen se marcha a La Habana para estudiar derecho, pero no gustaba de la rígida disciplina de Savigny como muchos poetas que pasaron por las aulas con desgano para obtener al final un título puramente decorativo que equivale, na obstante, a un pergamino nobiliario en los países capitalistas que sólo tiene utilidad donde menudean los conflictos económicos y esas rencillas conyugales que reproduce Cervantes en su entremés "El juez de los divorcios" o Shakespeare en su monólogo de Hamlet.

Guillen manifiesta su aburrimiento por el derecho en este soneto que debe haber sido uno de los primeros que escribió:

Yo, que pensaba en una blanca senda florida,  
donde esconder mi vida bajo el azul de un sueño,

hoy, pese a la inocencia de aquel dorado empeño,  
muero estudiando leyes para vivir la vida.  
Y en vez de una alegría musical de cantares,  
o de la blanca senda, constelada de flores,  
aumentan mis nostalgias solemnes profesores  
y aulas llenas de alumnos alegres y vulgares.  
Pero asisto a las clases puntualmente. Me hundo  
en la enfática crítica y el debate profundo:  
Savigny, Puchta, Ihering, Teófilo, Papiniano...  
Así llenan y cubren esta vida que hoy vivo  
la ciencia complicada del Administrativo  
y el libro interminable del Derecho Romano.

Guillen no terminó la carrera de abogado por hastío, por indisciplina y por algo más grande que llevaba en lo más entrañable de sí mismo, "una sed de ilusiones infinita", y el deseo de liberar a su pueblo de los prejuicios raciales.

La Universidad, dirá Guillen, "distaba mucho de ser como yo la había imaginado... Terminé mi año, el primero y único de la carrera y regresé a mi pueblo natal donde decidí no ser abogado y entretuve largamente mi tiempo en una revista literaria de nombre francés y en labores del periodismo local."

En un artículo de Cuellar Vizcaíno, titulado "El Guillen que usted no conoce", cuenta como Guillen se hospedó en un cuarto que alquilaba Cuellar y su hermano en la calle América, entre Blanco y Águila, de La Habana: "En la cama única, imperial, estábamos anchos mi hermano y yo, pero al llegar Nicolás, tomé una colchoneta, la extendí en el suelo y al suelo pasé con el poeta para que se sintiera bien. Su dinamismo juvenil mejoró cuando, por hacer intenso frío, tuvimos que taparnos con una enorme bandera cubana que había pertenecido al Comité de Independientes de Color que había en mi casa en 1912."

Guillen cobijado bajo la bandera cubana. ¡Hermoso símbolo de quien amaba a su bandera y había cantado a Cuba desde lo más hondo!

Guillen se inicia en las letras cubanas con un libro que tituló "*Cerebro y corazón*", fechado en Camagüey en 1922. Este libro permanece inédito hasta 1965. Sale de la ineditez cuando Ángel Augier, autor de un estudio sobre Nicolás Guillen, lo agrega como apéndice al primer tomo de la biografía crítica del poeta de "Sóngoro Cosongo". En diciembre de 1931 Guillen había obsequiado los originales a Gustavo E. Urrutia, con la siguiente dedicatoria: "Este pequeño asesinato perpetrado en Camagüey. Su affmo. ya indultado, Guillen." La viuda de Urrutia

le obsequió los originales a Ángel Augier y así se ha podido conocer esta primera obra de la juventud de Guillen que nos ilumina sobre los comienzos del poeta y su ulterior evolución.

"*Cerebro y corazón*" se compone de cuarenta y seis poemas trabajado con las más variadas formas métricas. Hay poetas que nacen maduros desde su primer libro, otros maduran con el tiempo, Guillen es de estos últimos.

"*Cerebro y corazón*" no permite siquiera vislumbrar al poeta de "*El son entero*". Casi todos los poemas son de inspiración amorosa amarga, casi siempre de un romanticismo que recuerda a Bécquer, pero también se encuentran las huellas de otros poetas: Rubén Darío, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón y José Asunción Silva. Su "Nocturno", escrito en versos libres, combinando los versos cortos y los versos largos, está inspirado en el primer Nocturno de Silva, con toda su lobreguez y melancolía. La misma amargura de Silva de sus "Gotas amargas" se observa en "La amarga ironía", en "Gota", "Ansia" y "Gota de hiél" de "*Cerebro y corazón*". Sus temas demuestran su predilección romántica: "El mal del siglo", "Rima triste" (becqueriana) con abuso de rimas sepulcrales. "El Piano" con alguna reminiscencia de Gutiérrez Nájera son otros temas muy rubendarianos

"Que triste el cementerio aquella tarde  
a mi pupila audaz se presentaba"

recuerda un tema romántico. "Agua fuerte", "Blasón", "Canción de invierno".

En "*Cerebro y corazón*" además de la nota erótica, predomina la mística y filosófica. Un Guillen que estamos lejos de imaginárnoslo por que nada en sus primeros poemas vislumbra en lo más mínimo al poeta del futuro.

La influencia de Rubén Darío es más evidente que la de otros poetas como se ve en "Nácar" y "Capricho". En este último poema dice:

"La barca azul de mi ilusión navega  
como si fuera un cisne sobre un lago".

En "*Cerebro y corazón*" Guillen utiliza las formas métricas más variadas: el verso endecasílabo "Poema de las manos amables", el decasílabo en "El espejo", el octosílabo con la asonancia del romance o los endecasílabos y heptasílabos combinados, en "Salmo lírico" o en "De Profundis" donde no sólo utiliza lo

sepulcral ultrarromántico, sino que emplea la más caprichosa metrología con la ausencia total de los ritmos que empleará más tarde en "*Motivos de Son*" y "*Sóngoro Cosongo*". Guillen escribe como un poeta blanco que en nada se diferencia de Manzano o de Plácido.

¿Cómo evolucionó Guillen de estos poemas tétricos y lacrimógenos a los poemas de "Motivos de son"? El ya había manifestado en 1931 la inquina contra lo sepulcral y lo lunático propio de los románticos en su poema "Elegía moderna del motivo cursi". Renegaba de su pasado y con razón. Es cierto además que el poeta había tenido el buen gusto de mantener inédito su libro primerizo.

Parece intervinieron fenómenos subconscientes y oníricos en la evolución hacia su nueva senda lírica. El lo cuenta así: "El nacimiento de tales poemas (se refiere a "*Motivos de son*") está ligado a una experiencia onírica de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo vivísima impresión. Una noche, corría el mes de abril de 1930, habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia que es el duermevela. Cuando una voz que surgió de no sé donde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: negro bembón.

¿Qué era aquello?. Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa:

"Negro bembón,  
negro bembón,  
negro bembón".

Me levanté temprano y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquella palabra servía de subsidio y apoyo al resto del verso:

"¿Por qué te pones tan bravo  
cuando te dicen negro bembón,  
si tienes la boca santa,  
negro bembón?.

Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas, ocho o diez que titulé de una manera general "*Motivos de son*".

La confesión del poeta es importante para analizar y pene-

írar en la entraña de su creación poética, por lo menos de una parte de ella. Predomina la espontaneidad, escribe los ocho o diez poemas de un tirón, aunque en otra oportunidad dirá que deja dormir por un tiempo sus versos y después los retoca o los corrige. La influencia de lo subconsciente no sólo le inspiró el estribillo "negro bembón" que le sirvió de base para muchos poemas del mismo estilo mulato, sino por expresar en muchos de ellos lo inconsciente colectivo, ese patrimonio del sentir del pueblo que él prohija en su poesía como algo propio, ya que en Cuba nunca hubo un poeta "más pueblo" que Guillen, y por ende, más cubano, ya que la cubanidad tiene como fuente el pueblo, y en él se beben las esencias más profundas y eternas de la nacionalidad.

"*Motivos de son*" aparece así como un libro no sólo nacido de lo subconsciente como una revelación sobrenatural que el mismo poeta no puede explicar, sino como la inmersión en la entraña del son como ritmo, un ritmo que no se despegará más de su poesía, ni de sus oídos, como la onomatopeya, que es uno de los recursos más eficaces de toda la poesía negra.

Guillen en "*Motivos de son*" no tiene una posición política y social bien definida. Penetra en el alma del negro por la puerta del son. Su verso es son poesía, como el otro son, es son música. Ya habíamos notado esa compenetración entre el son música y el son poesía en un capítulo de "*Línea de color*", Santiago de Chile. 1936, dedicado a Nicolás Guillen y en ese mismo ensayo, cosa curiosa, reprochábamos a Guillen que siendo Cuba una fragua ardiendo no escribiera poesía revolucionaria. Guillen iba a sobrepasar mis aspiraciones en "*Cantos para soldados y sones para turistas*". Al poeta no le había llegado la hora de la revolución. Como observa su biógrafo, Ángel Augier: "A primera vista la presencia oscura no parecía poseer una intención combativa expresa. Pero a poco que se penetrara en los "*Motivos de son*" se advierte algo más que ritmo y pintoresquismo en esos apuntes donde se nos entregaba detalles aislados de las condiciones de vida a que había sido relegada gran parte de la población negra de Cuba. Segregado de las principales fuentes de trabajo, como de muchas actividades normales, el negro sufría una situación misérrima, rayana en la desesperación y no tenía otra alternativa de vivienda que el solar o casa de vecindad."

Observaba el musicólogo español Adolfo Salazar, que viajó por Cuba en 1930, como los músicos y poetas cubanos realizaban

su camino "por la manigua de lo afrocubano, despacio y prudentemente, no soltando un agarradero europeo sin tener firme el pie en algún apoyo indígena. Solidariamente con ellos, agrega, un poeta de color, Nicolás Guillen, se ensaya en buscar una estructura poética basada en la fluctuación de forma del son dentro de la alternativa entre copla y estribillo que es su base".

No es de extrañar que Alejandro García Caturla y Amadeo Eoldán, editaran, éste último en Nueva York, en 1934, sus "*Motivos de son*" y García Caturla, musicalizara "*Bito Manué*". Los temas del son inspiraron a otros compositores: Elíseo Grenet, musicalizó "*Negro Bembón*" y "*Sóngoro Cosongo*" y Emilio Grenet, "*Tú no sabe inglé*" y en España, el músico catalán Xavier Montsalvadge incluye en su repertorio de "*Canciones negras*", "*Canto negro*" y "*Chévere*". Era algo irremediable, dice Augier, pues que de la poesía "*Los motivos de son*" pasaran a la música, o como dijera alguna vez un crítico, volvieran a ella.

En "*Motivos de son*" publicado en 1930 Guillen no sufrió el impacto del negrismo de Cendrars con su "*Antología negra*", ni de la "*Magie noire*" de André Gide, ni de Frobenius con sus incursiones africanistas en las leyendas y los mitos, o del famoso "*Batualá*", de René Maran, el primer escritor africano que alcanzó notoriedad cuando la cruzada negra de los primeros invadía el mundo.

Todos estos fenómenos negristas se produjeron muchos años antes de la publicación de "*Motivos de son*". La "cruzada negra" ya había pasado de moda. Langston Hughes, que visitó La Habana en 1930 y que había penetrado en lo profundo de la poesía popular norteamericana con sus "jazz poems", sus "blues poems" y sus "spirituals", pudo haber influido en Guillen, no sin razón, por ser uno de los tres precursores de la poesía afrocubana. La verdad es que en Cuba se producía desde mucho tiempo atrás un movimiento favorable al negro que debía explicar la eclosión de Guillen como poeta representativo de su raza. Este movimiento nada tenía que ver con la eliminación de la discriminación racial o con el mejoramiento social del negro cubano a fin de mejorar su "status" social; se trataba de una valoración del intelecto negro prohijada por los escritores cubanos, con los estudios de la africanía de la música y del folklore nacional del maestro Fernando Ortiz, de la santería, por Rómulo Lachatañeré, de Lydia Cabrera con su colección de cuentos folklóricos, que motivó la creación de la "Sociedad de estudios afrocubanos" y

la revista de "Estudios afrocubanos" prestigiada por don Fernando Ortiz. Tres intelectuales negros contribuyeron a este movimiento, Gustavo E. Urrutía, con su página "Ideales de una raza", de "El Diario de la Marina", Lino Dou, con "La marcha de una raza", del diario "El mundo" y José Luciano Franco, que publicó la "Autobiografía" de Francisco Manzano y es autor de importantes libros como "La presencia negra en el nuevo mundo". Por otra parte, en la poesía cubana habían iniciado la exaltación de la danza negra José Zacarías Tallet con su "Rumba" y Ramón Guirao con su "Bailarina de rumba".

Bajo estos signos propicios, Nicolás Guillen aparece como estrella solitaria con sus "*Motivos de son*".

La diferencia de estos poemas de ritmo de son comparados con los de los citados poetas precursores, radica en la prosodia, pero también en el sentimiento.

El lenguaje de los poemas de Guillen es mulato, aunque se haya discutido la autenticidad criolla de su lenguaje.

Algunos críticos de Guillen afirmaban que el lenguaje de los "*Motivos de son*" no existía en ningún sector de la raza negra y si existía era lenguaje blanco, lo que equivalía a señalar su artificiosidad. Urrutía replicará: "Los que censuran "Motivos de son" son sordos que no quieren oír. Pero la emoción de esos poemas no está sólo en su prosodia, que es local habanera, sino en su sentimiento, que es cubano, pues lo mismo reacciona en presencia de ella un pinareño que un camagüeyano o un oriental. Otros guardadores del prestigio negro alegan que lo detestable es la actitud bajuna de sus personajes y deducen que con ello se quiere pintar a toda una raza. Esto denuncia en tales individuos una ausencia lamentable del sentido del límite. Y toda esta algarabía no tiene consuelo más que para algunos quizá demasiado optimistas como yo."

A su vez Guillen, contestando a la crítica de Ramón Vasconcelos, agrega: "Por otra parte, creo que los poemas de son, desde el punto de vista literario y por la significación que en el mundo tiene hoy lo popular, constituye un modo de estar en la "avanzada" como quiere el gran periodista cubano. Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecerme con unos versos primarios escritos en la forma en que todavía hablanpiensan muchos de nuestros negros (y no pocos hablan también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a

nuestro lado. Aunque a Vasconcelos le han parecido muy fáciles, B mi me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de motivación que les era necesaria. A pesar del tiempo que esa tarea me ganó, ni la ingenuidad ni la frescura han sido tantas que disimulen el origen de los poemas. Y yo así quería hacer algo verdaderamente sencillo, verdaderamente fácil, verdaderamente popular."

Las palabras de Guillen nos proporcionan la clave de "*Motivos de son*". No siempre los poetas explican la razón de ser de sus poemas y el por qué vinieron al mundo. En este caso fue preciso una crítica para que el poeta se explicara a sí mismo. La labor del crítico es a veces de intuición, de admiración y no siempre definida, pero cuando el poeta habla hay que escuchar sus palabras.

"*Motivos de son*" inicia en Cuba una poesía de acercamiento popular. No es precisamente lo popular y lo folklórico, es una proyección artística de ambos módulos, un alarde de costumbrismo en verso que pinta con fino pincel lo típico y lo característico sin caer en pintoresquismo vulgar. Así "Búcate plata", "A mi me dijeron negro", "Negro bembón", tienen no sólo ritmo, sino también sabrosura, ese don que sólo el poeta mulato puede transferirle a su poesía por una especie de ancestralidad.

Compárense estos pequeños poemas, pequeñas obras maestras de gracia e intención, con los poemas tan celebrados del puertorriqueño Luis Palés Matos, que son un cóctel de evocaciones africanas o antillanas adobados con ingredientes geográficos y sonoras onomatopeyas. En la poesía de Guillen, tanto en los pequeños como en los grandes poemas, se desliza una corriente de cauces ocultos difícil de contenerse en el poeta ya que brotan de lo más hondo de su cubanidad, de lo mulato que hay en él y de su amor al pueblo.

No debió ser tarea difícil para García Caturra o para Amadeo Roldan, musicalizar estos poemas que ya venían con el son adentro y eran como música que vuelve a la música.

En "*Sóngoro Cosongo*" (1931) encontramos un afinamiento de sus medios expresivos. La tónica de "*Motivos de son*" tiene un proceso de continuidad en este libro. Reproduce los ocho sonos primitivos: Negro bembón, Mulata, Búcate plata, Sóngoro Cosongo (publicado anteriormente con el título de "Si tu supie-

ra"), Ayé me dijeron negro, Tu no sabe inglé, Mi chiquita sigue, y tres nuevos sonos: Curujey, Me bendo cara y Hay que tené boluntá.

"Canción de bongó", la segunda composición de "*Sóngoro Cosongo*", es una definición de la ascendencia africana oculta bajo presunciones de un matiz más o menos blanco:

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

Es como si dijéramos el "llamado de la selva" y en esta tierra mulata de africano y español, agregaba, nadie pretenda presumir de purezas raciales y blancas, ya que "Hay títulos de Castilla con parientes en Bondó".

N. Santa Cruz, poeta afroperuano, ha sentido la influencia poderosa de Guillen, influencia que llega hasta a García Lorca, cuando éste escribe en La Habana un son "Iré a Santiago", dedicado a Fernando Ortiz, en el que no puede negarse si no la influencia de Guillen por lo menos del son cubano que el gran poeta debió conocer en Cuba.

En "*Sóngoro Cosongo*" Guillen combate no sólo los prejuicios raciales, sino exalta los valores del negro como en su "Pequeña oda a un negro boxeador cubano", en "Mujer nueva" y en "Madrigal". También se adentra en lo folklórico en "Chévere" y en la "Balada del güije", este último de su libro "*West Indies Ltd.*" es un canto de espanto y de terror que se basa en la superstición del güije, ente fantástico que habita en los ríos y sorprende a los niños escondiéndolos. El poema produce la misma sensación de terror que "Para matar una culebra" y ha sido un éxito de la recitación especialmente en Eusebia Cosme, la máxima intérprete de la poesía negra en América.

"Canto negro" tiene una entrada solemne con la onomatopeya "Yambambó", que se deshace en un juego armonioso de resonancias y aliteraciones que recuerda al tambor africano con la invocación al bongó:

"Repica el congo solongo  
repica el negro bien negro;  
congo solongo del Songo,  
baila yambo sobre un pie,  
Mamatomba  
serembe cuserembá"

Y termina el poema con una resonancia de tamba y tumba.

que es una locura de tamboriles embriagantes, donde el negro expresa su ancestral potencia de adorador de sus dioses y de devoción al tambor:

"Tamba, tamba, tamba, tamba  
tamba del negro que tumba  
tumba del negro caramba,  
caramba que el negro tumba.  
¡Yamba, yambo, yambambé."

"Secuestro de la mujer de Antonio" y "Velorio de papá Montero" son dos hermosos poemas inspirados en temas de la vida del arrabal cubano. Temas de canallería y cuchillaje llevados finalmente a la poesía sin caer en lo grotesco de las letras de tango que tratan temas similares del arrabal rioplatense.

"Velorio de Papá Montero" es una joya lírica y en él se puede observar alguna influencia de la técnica de García Lorca que para nada empaña la originalidad de Nicolás Guillen. El personaje de Papá Montero "zumba, canalla y rumbero" parece tomado del son "Papá Montero" de Eliseo Grenet.

Comienza el poema definiendo al personaje en su ambiente local, en su prestigio de bebedor de trago largo:

"Bebedor de trago largo,  
garguero de hoja de lata,  
en mar de ron barco suelto  
jinete de la cumbancha".

Luego describe la muerte del matón en una reyerta:

"En el solar te esperaban,  
pero te trajeron muerto:  
fué bronca de jaladera  
pero te trajeron muerto;  
dicen que él era tu ecobio  
pero te trajeron muerto."

Dicen que él era su ecobio, su compañero, su "monino", su amigo, pero de nada le valió "porque te trajeron muerto". El verso estribillo le da solemnidad al episodio vulgar. Termina el poema con la descripción del velorio pobre que da el título al poema:

"Sólo dos velas están  
quemando un poco de sombra;  
para tu pequeña muerte  
con esas dos velas sobra."

Y luego, en la etapa final, el recuerdo de su camisa colorada, de su gracia en la interpretación de los sones y su melena planchada, dos atributos de su compadrazgo en el lucir del indumento y del peinado:

"Y aún te alumbra, más que velas,  
la camisa colorada  
que iluminó tus canciones  
la prieta sal de tus sones  
¡Y tu melena planchada!

Intensa poesía la de este "Velorio de Papá Montero" que revela al gran poeta capaz de dominar todas las fuerzas expresivas que a otros se les escapan.

Y termina el libro con "Pregón", canto fresco y limpio de las costumbres habaneras, pero menos importantes que otras creaciones de este libro que mereciera el elogio de Miguel de Unamuno, quien ante lo cubano de Guillen prefiere lo universal: "Llegaremos, le dice, al calor universal e integral. La raza espiritual humana se está siempre haciendo". Humano universal que después será realidad en otros poemas de Guillen como en su poema a España.

Después de "*Sóngoro Cosongo*" publica Guillen en 1934, "*West Indies Ltd.*". Es libro agudo y claro de intención antiimperialista e inicia la visión política de Guillen, que deja un poco de lado, sin abandonar del todo, los temas raciales, para cantar la realidad del momento que vive el mundo.

En Cuba se habían producido acontecimientos políticos de una importancia trascendente. Desde 1929 a 1933 se sufre una gran crisis económica mundial que provoca la desocupación y la baja del precio de la materia prima. En 1932, se registró en Cuba, según el historiador Delgado Montejo, el más bajo precio del azúcar. Durante 1932 y 1933 el cortador de caña trabajó por un salario inferior a 20 y 30 centavos diarios, recibido en pago de sus jornales, en algunos casos sólo vales como anticipos, a fin de poder comprar en las bodegas de los ingenios. Los sueldos de la mayoría de los empleados públicos, así como las pensiones civiles, dejan de pagarse (o se pagan irregularmente) a partir de 1932. Pero Machado, dúctil instrumento de los intereses que servía, no dejaba, sin embargo, de satisfacer la deuda extranjera. Machado trató de destruir la organización sindical de la clase obrera que se preparaba para la defensa de las

libertades, asesinando a sus dirigentes, o encarcelando a intelectuales y estudiantes, y aún mandando asesinar en Méjico a Mella. Bajo un aparente proteccionismo Machado hipotecó cada vez más el país, favoreciendo sus intereses particulares o los de los monopolios norteamericanos. Guillen, si no participa directamente en estos movimientos de protesta, siente profundamente estos acontecimientos y tendrá una militancia más dura aún en la época más sangrienta de la tiranía de Batista.

Machado cae el 12 de agosto de 1933. El pueblo se reveló tratando de conquistar sus libertades. El proceso revolucionario estaba en marcha y la clase obrera que había ocupado algunas fábricas, aseguraba la conquista de la ley de ocho horas. Entre tanto los barcos de guerra norteamericanos acechaban en los mares del Caribe en la espera de los acontecimientos y siempre dispuestos a intervenir, pero podían dormir tranquilos por la traición, a favor de los intereses imperialistas, de un sargento llamado Fulgencio Batista que en el golpe contra Machado había logrado el control del ejército y que dominaría la política cubana provocando un mayor sometimiento a los intereses de Wall Street y desatando una sangrienta tiranía. Su dominio se iba a extender desde 1933 hasta 1959 en que la tiranía oprobiosa cayó bajo el poder, considerado al principio inverosímil, de unos pocos revolucionarios que encabezaba Fidel Castro. Estos sucesos debieron transformar la poesía de Guillen hacia una literatura revolucionaria, difícil de encontrar en "*Motivos de son*" o en "*Sóngoro Cosongo*", libros en los que Guillen cantaba al negro cubano y temas limitadamente locales. El título "*West Indies Ltd.*", dice claramente de las intenciones del poeta. Al título en inglés de Antillas, se agrega Ltd., que hace pensar que las Antillas son una sociedad limitada dominada por el capital yankee. Guillen ya no habla sólo en nombre de Cuba, sino de todo un continente. Es la musa antiimperialista que sustituye a la musa mulata.

Guillen describe en el poema "*West Indies Ltd*" la prostitución junto a la pobreza, la corrupción del meteco cubano vendido al imperialismo:

"El hambre va por los portales  
llenos de caras amarillas  
y de cuerpos fantasmales;  
y estacionándose en las villas  
de los parques municipales,

o pululando a pleno sol  
y a plena luna,  
busca el problemático alcohol  
que borra y ciega  
pero que no venden en ninguna  
bodega.  
¡Hambre de las Antillas,  
dolor de las ingenuas Indias Occidentales".

Esta es la pobreza, esta es el hambre (primer cuadro de un drama).

Y ésta es la corrupción (segundo cuadro del drama):

"Noche poblada de prostitutas,  
bares poblados de marineros;  
encrucijada de cien rutas  
para bandidos y bucaneros.  
Cuevas de vendedores de morfina,  
de cocaína y de heroína.  
Cabarets donde el tedio se engaña  
con el ilusorio cordial  
de una botella de Champaña  
en cuya eficacia la gente confía  
como un neosalvarsán de alegría  
para la sífilis sentimental."

Y esta es la demagogia de los políticos, prometiendo lo que no pueden dar o vendiendo el país a la mejor postura (tercer cuadro del drama):

"Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.  
Desde luego se trata de colores baratos,  
pues a través de tratos y contratos  
se han corrido las tintas y no hay un tono estable."  
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.)  
"Hay aquí todo eso y hay partidos políticos,  
y oradores que dicen: "En estos momentos críticos..."  
"Hay bancos y banqueros,  
legisladores y bolsistas,  
abogados y periodistas,  
médicos y porteros."

Y el cuarto cuadro del drama sería la revolución. Esa alegre muchacha que cantara Langston Hughes en uno de sus poemas, pero que en 1934, cuando escribe Guillen este libro estaba lejos de vislumbrarse. Y así el poeta termina el poema con una risa amarga, rabelesiana:

"Me río de todo, del policía y del borracho,  
del padre y de su muchacho,  
del Presidente y del bombero.  
Me río de todos; me río del mundo entero.  
Del mundo entero que se emociona frente a cuatro peludos,  
erguidos muy orondos detrás de sus chillones escudos,  
como cuatro salvajes al pie de un cocotero."

Y el poeta canta desde una Cuba a una West Indies, donde vive:

"...el pueblo hirsuto,  
de cobre, multicéfalo. donde la vida reptaba  
con el lodo seco cuarteado en la piel  
Este es el presidio  
donde cada hombre tiene atados los pies.  
Esta es la grotesca sede de compañías y trusts.  
Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro,  
las plantaciones de café,  
los forts docks, los ferry boats, los ten cents...  
Este es el pueblo de all right,  
donde todo se encuentra muy mal;  
este es el pueblo del very well,  
donde nada está bien."

Guillen se expresa en este libro con un tono pesimista que no existía en "*Sóngoro Cosongo*":

"¿Qué más da ser ladrón o Papa?  
El caldero siempre es el mismo  
lo que cambia es la tapa.",

dice en "Canción de los hombres perdidos", de "*West Indies Ltd.*", escrita en tercetos.

En el poema "West Indies", el más extenso del libro del mismo título, el tono pesimista es la del hombre desesperado que vive la desocupación y la miseria:

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

"Caminando" es otro poema de protesta que se desarrolla a través de la repetición del gerundio, caminando, que expresa la desesperación del hambriento que caminando, después de haber empeñado la guitarra, puede matar caminando:

"Al que yo coja y lo apriete,  
caminando,

ese la paga por todos,  
caminando,  
a ese le parto el pescuezo,  
caminando,  
y aunque me pida perdón,  
me lo como y me lo bebo,  
me lo bebo y me lo como,  
caminando,  
caminando,  
¡;Caminando!!

En "West Indies Ltd." Guillen rinde culto a la proyección folklórica en dos poemas excepcionales que se prestan admirablemente para la recitación. "La balada del güije", de la que ya nos ocupamos y "Sensemayá", canto para matar una culebra. Ambos poemas han sido inspirados en temas folklóricos, el primero en la superstición y el segundo en los cantos de los Cabildos. Ambos poemas despiertan un clima terrorífico que la recitadora Eusebia Cosme ha sabido aprovechar con todos los recursos que le ha dado su creador. Otros poemas parecen no tener una relación directa con el tema central, sin embargo, a través de ellos ruge la protesta. El poema "Maracas" no exalta la maraca equilibrista, el güiro adulón del dólar del turista. Sino una maraca antiimperialista como la musa de Guillen:

"Pero hay otra maraca con un cierto  
pudor, casi antiimperialista,  
es la maraca artista  
que no tiene que hacer nada en el puerto."

Como se ve Guillón no le dice al negro que apague sus maracas, sino que las haga sonar más fuerte en son de protesta. Lo mismo el canto a "Sabás" que trata de elevar la moral del negro que va de puerta en puerta, y le dice:

"Coge tu pan, pero no lo pidas;  
coge tu luz, coge tu esperanza cierta  
como a un caballo por las bridas.  
Plántate en medio de la puerta,  
pero no con la mano abierta,  
ni la cordura de loco:  
aunque te den el pan, el pan es poco  
y menos ese pan de puerta en puerta."

Simón Caraballo, es otro personaje que como Vito Manué, Papá Montero o Paula Valdés, protagonizan los episodios más punzantes de su poesía. Es el elemento humano que se vigoriza

a través del borocotó de los tambores. El caso de Simón Caraballo es un caso triste. Simón Caraballo ha perdido todo: su mujer y su casa como Martín Fierro, y cuando lo van a prender los soldados:

(... Simón no responde  
porque Simón está muerto.)

"Balada de los dos abuelos" es el canto mulato de la sangre blanca y negra de los dos abuelos, Federico y Facundo. Los dos se abrazan y los dos se proyectan en las sombras entre muchos barcos y muchos negros. No es un canto de amargura como "Mulato" de Langston Hughes, que reniega de su mezcolanza de sangres. No en balde le dice a Guillen en su visita a La Habana cuando el cubano lo lleva a un baile sólo para negros, ya que en los de los blancos se impedía la entrada a los hombres de piel oscura: Yo quiero ser negro. Bien negro! Negro de verdad y no tengo más ambición que ser el poeta de los negros. Y en uno de sus poemas había dicho Hughes: "Yo soy negro, negro como la noche, negro como las profundidades de mi África". Y a pesar de ellos, si Hughes en "Mulato" reniega de su sangre. Guillen contempla desde el pasado con simpatía la presencia o la ausencia de sus abuelos.

En "West Indies Ltd." circula por todas las venas del libro la sangre del son, y aún en poemas como en "West Indies" de contenido tan profundamente antiimperialista, la charanga de Juan el Barbero toca un vibrante son.

Y una observación final: su poema "Adivinanzas" me parece un anticipo y preludio de "El gran zoo". Tal vez Guillen se inspiró en este poema para concebir aquellos otros.

El año de 1936 es el año de mayor militancia de Guillen en su lucha contra el fascismo, tanto nacional como internacional. Guillen integraba el Comité editor de la revista "Mediodía", de cuyo comité formaban parte también Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Carlos Rafael Rodríguez, Jorge Rijol, Edith García Buchaca, Aurora Villar Buceta, Carlos Montenegro y Ángel Augier. Un delator de la dictadura batistiana acusó ante el Tribunal de Urgencia por "propaganda subversiva y pornografía", al Comité de "Mediodía" y se dictó orden de detención contra los integrantes del Comité de redacción, pero sólo Guillen fue procesado, sufriendo prisión preventiva. Compareció ante el Tribunal de Urgencia y fue absuelto. En ese mismo año Guillen

iba a participar como miembro de la delegación cubana en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura que iba a celebrarse en la primera quincena de julio de 1936 en Barcelona, Valencia y Madrid, junto a Juan Marinello, a cuya delegación se agregaron en París Félix Pita Rodríguez y Alejo Carpentier.

Conoció en Madrid la cruda realidad de la lucha de la república española y del pueblo español contra el fascismo y también tuvo oportunidad de fraternizar con grandes escritores europeos y americanos como Henrich Mann, Ludwig Renn, León Fenchtwanger, Julien Benda, Tristán Tzara, Rene Maran, André Malraux. Alexis Tolstoy, Ylya Ehrenburg, Michael Koltzov, Langshton Hughes y Ernest Hemingway. En España tuvo la oportunidad de conocer a César Vallejo, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, tres grandes figuras líricas de América, y a los españoles Antonio Machado, Rafael Alberti, José Bergamín, León Felipe, Luis Cernuda y Vicente Alexandre, por no citar sino a los más importantes.

Fue una gran experiencia para Guillen que ya era el autor de *"Motivos de son"*. *"Sóngoro Cosongo"* y *"West Indies Ltd."*, pero que recién había recibido un bautismo revolucionario con el proceso ante el Tribunal de Urgencia.

En esta gran experiencia se gestaría un nuevo libro *"España, poema en cuatro angustias y una esperanza"*, Valencia (1937), con una segunda edición el mismo año, en Méjico.

Guillen debió expresar su amor a la España republicana con encendido acento. "Se ha dicho que Madrid es una hoguera, escribe, y es cierto... al resplandor de sus llamas, España se despereza y convoca a todos los pueblos oprimidos del mundo a luchar por la democracia y por la paz, a resistir al fascismo, a que aprendan a tener en suma, cuando esa hora llegue, su siete de noviembre."

Otros dos grandes poetas, César Vallejo y Pablo Neruda, debían rendir tributo al heroico pueblo español que luchaba contra el fascismo en condiciones de inferioridad bélica, ofrecieron su tributo lírico a España en sendas obras: Vallejo, con su *"Aparta de mi este cáliz"* y el chileno con *"España en el corazón"*.

*"España, poema en cuatro angustias y una esperanza"*, es un poema extenso en cinco cantos, una incursión de Guillen en el género épico. Evidentemente este género difícil y ya un poco anacrónico no es el más apropiado a su temperamento lírico.-Un

acierto de Guillen en este canto a España que refleja su fe y entusiasmo por la lucha antifascista, es el de no usar el tono del son tan característico en sus libros anteriores, pues no habría aplicarlo a un canto que no tiene color local, sino internacional. Usa Guillen en su poema una polirritmia muy agradable: la silva en la Angustia Primera, el verso blanco en la Segunda, cuartetas endecasílabas en la tercera y una combinación de romances y tercetos en la cuarta.

Si bien el son está ausente en el poema a España, no lo está el cubano y aún el ancestro negro cuando dice:

"Que tengo la voz coronada de ásperas selvas milenarias  
y el corazón trepidante de tambores"

Como observara muy bien Ángel Augier su biógrafo, crítico y amigo: "Por eso revivir en el impulso del pueblo español no a un Cortés ni a Pizarro (los reducidos de cabezas indígenas de la conquista) (1) sino a quienes empujaron junto a aztecas e incas el carro de la historia, los hombres del pueblo, los humildes, pero ahora no como soldados de la conquista, sino transformados en forjadores de la libertad. No el capitán ambicioso y cruel."

El poeta ofrece su vida por España en expresión magnífica:

"mi piel, en tiras, para hacerte vendas  
y mis huesos machacados en tus soldados"  
("Angustia tercera.")

La evocación de la muerte de Federico García Lorca es la parte que más nos agrada por su lograda realización poética. Es de una fineza digna del creador de *"Romancero gitano"*. El poeta aparece confundido con el clavel, con el nardo y con la luna. Federico no ha muerto, se ha integrado en la naturaleza, con Granada, con los gitanos: su mundo poético:

"Alzóse Federico, en luz bañado.  
Federico, Granada y Primavera.  
Y con luna y clavel y nardo y cera  
los siguió por el monte perfumado."

*"El son entero"* (1937), dedicado a su hermano Francisco Guillen, no es más que la americanización del son cubano. Sur-

(1) El agregado entre paréntesis es nuestro.

ge después del viaje triunfal que realizara Guillen por varios países hispanoamericanos. Comenzado en Venezuela, su periplo se extiende por Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil. La trayectoria de este viaje y los homenajes a Guillen, en los que también participamos en nuestra patria, están documentados con todos sus detalles, en el segundo tomo de Nicolás Guillen, por Ángel Augier. Edición de la Universidad de las Villas (1964).

El tributo de Guillen al hombre y al paisaje venezolano lo encontramos en "El son venezolano", en cuyo poema así como canta a personajes del pueblo como Vito Manuel o Papá Montero, en sus sones cubanos, en éste son venezolano canta a Juan Bimba, síntesis del pueblo venezolano pobre y descalzo, pero cantor al fin, porque a nadie por más pobre que sea le falta una guitarra para cantar y la voz, aunque sea ronca por el dolor que expresa, dice su canto de protesta, como el propio personaje de Guillen, el negro Caí aballo. Porque hay que decirlo: Guillen no sólo vio la belleza de la luna gorda de Barlovento, sino también la pobreza de esa tierra. Por eso el poema "Barlovento" es uno de los más hermosos del libro, al cantar el poeta la tierra, el paisaje, y a la vez la miseria del hombre:

"Negro en camisa,  
tuberculosis  
color ceniza.  
Negro en su casa,  
cama en el suelo,  
fogón sin brasa."

Y ninguna diferencia existía entre la Cuba de Batista y la de Medina Angarita, o entre el negro de Barlovento que cantara Guillen y el cubano Simón Caraballo, cuando aclara que:

"Ahora duermo en un portal;  
mi almohada está en un ladrillo,  
mi cama en el suelo está."

Al final del poema "Barlovento" una ingeniosa aliteración con las palabras Dorón, dorendo, dorindo y dorando, nos ofrece una de esas resonancias eufónicas y melódicas, tan características de la poesía del camagüeyano:

"Dorón dorendo,  
ni yo me alquilo,  
ni yo me vendo.  
Dorón dorendo,

si me levanto,  
ya no me rindo.  
Dorón dorondo,  
de un negro hambriento  
yo no respondo!"

En Colombia, escribe "Una canción en el Magdalena", un homenaje afectuoso al poeta negro colombiano, Candelario Obeso, ya que adapta a su poesía la forma característica del cantor del boga-boga.

También encontramos en "*El son entero*" un son para niños antillanos. "El son N° 6" y "Mi patria es dulce por fuera" son los dos poemas más hermosos y mejor logrados del libro. El "Son N° 6" es un canto profundo de su negritud, de su alma yoruba que parece surgir de la entraña africana, con la palabra yoruba de sordas resonancias, combinando las vocales o-u con la consonante y la vocal o, Guillen realiza milagros verbales. Y al unir la ascendencia yoruba, a la congoleña, mandinga y carabalí, reúne en un haz a todos los pueblos africanos de la Costa de los Esclavos, a todas las naciones que llegaron a Cuba con la esclavitud y al mismo tiempo con una sinceridad extraordinaria gime en él su profunda africanidad:

"...Yoruba soy,  
cantando voy,  
llorando estoy  
y cuando no soy yoruba,  
soy congo, mandinga, carabalí."

"Mi patria es dulce por fuera. .", nos muestra el engaño del paisaje y del azúcar, de la risa ligera y como contraste de adentro, la amargura, la hiél y la pobreza. Alvaro Amado Vasseur, el gran poeta uruguayo de "*El vino de la sombra*", que a sus muchas condecoraciones agrega la de ser traductor de los poemas de Whitman, tiene un hermoso poema donde habla de las ciudades que vistas por fuera son muy hermosas, pero ¡Por dentro!, sólo se ve lo que Guillen vio en La Habana, la fealdad y la miseria.

"Bajo tu risa ligera,  
yo que te conozco tanto,  
miro la gangre y el llanto  
bajo tu risa ligera."

El pueblo cubano había sufrido la sangre y la muerte con dos tiranías ominosas, la de Machado y la de Batista, y gobier-

nos corrompidos como el de Prio Socarras, por consiguiente, ante el abandono de algunas provincias como la de Oriente con un fuerte contingente de descendencia africana, todo el lujo y el esplendor a costa del oro yanqui, se despilfarra en La Habana y por ello no es de extrañar que en el poema se diga:

"El hombre de tierra adentro  
está en un hoyo metido,  
muerto sin haber nacido  
el hombre de tierra adentro".

Guillen como Martí, se duele que Cuba que fue antes española ahora es yanqui (el poema fue escrito cuando así lo era), pero nunca había sido cubana como lo quería Martí:

"Hoy yanqui, ayer española,  
si señor,  
la tierra que nos tocó  
siempre el pobre la encontró,  
si hoy yanqui, ayer española.  
¡Como no!  
¡Qué sola la tierra sola,  
la tierra que nos tocó!

La reiteración de que sólo la tierra sola, da más profundamente la sensación de soledad. Este poema aunque Guillen no lo llame así, es un son como casi todos sus poemas.

"*Cantos para soldados y sones para turistas*" es la continuidad lírica de "West Indies Ltd.". Se observa en este nuevo libro la misma tónica social y revolucionaria.

"*Cantos para soldados y sones para turistas*" es un canto a los soldados y al final como regalo hay un son para turistas y yanquis. Libro esencialmente revolucionario tiende a conquistar al soldado haciéndole ver su posición de "pueblo" que tira contra el pueblo, más que de clase. Guillen es un poeta de pueblo, no de clase, y el concepto pueblo es más amplio que el de clase, además, lo verdaderamente pobre en la sociedad es el pueblo, y no la clase, que a veces aún en los países capitalistas goza de un "standard" un poco más elevado que el del pueblo. Y se dirige a esos soldados que reciben órdenes de sus superiores, los que a su vez reciben órdenes de los políticos: un ministro del Interior que nunca falta. Es toda una escala jerárquica: el político que manda al jefe, el jefe que manda al soldado.

"Cernios para soldados y sones para turistas" no es, como pudiera creer algún mal informado, un libro contra el soldado.

Es de una gran simpatía hacia el humilde soldado de extracción campesina, que en virtud de la pobreza del campo y la succión del latifundio, no teniendo otro medio de vida, deja el arado por el fusil. Este punto de vista está explicado en el segundo poema "No sé porque piensas tú", bajo la forma de un diálogo simulado, expone dialécticamente la igualdad de clase entre el soldado y el obrero que muchas veces cae vencido bajo su plomo en la calle, en las luchas sindicales de las huelgas, en las campañas de reivindicación social.

Hay en este poema un juego ingenioso en la combinación de los pronombres de primera y segunda persona, una especie de contrapunto verbal de un encanto muy especial:

"Me duele que a veces tú  
te olvides de quien soy yo:  
caramba, si yo Soy tú,  
lo mismo que tú eres yo."

No se trata como en otros poemas de convencer al soldado que no tire contra el obrero, su igual. Simplemente se ha querido expresar el poema que en el pueblo no existe odio contra el soldado sino contra quien lo manda matar.

"Soldado muerto", que termina con una nota onomatopéyica que imita el paso redoblado del soldado, es un cuadro lúgubre de la insignificancia del soldado.

El soldado del poema muere tal vez en una reyerta. La novia, llega al lugar de su muerte y lo besa, la madre llora y la indiferencia está estereotipada en la fría frase del capitán: ¡Que lo entierren!. Y la afirmación final:

"El soldado es lo de menos!  
¡Chin! ¡Chin! ¡Chin!  
¡Que más soldados tenemos!

Casi todos los poemas de "*Cantos para soldados y sones para turistas*" están inspirados en temas similares. En "Fusilamiento" es el soldado que se presta para disparar el fusil contra el prisionero; "Diana", es un tema de la madrugada en el cuartel, "Soldado así no ha de ser" exalta el ideal del soldado libre, no aquel que es feroz igual que un negrero y aún más cruel; en "Soldado en Abisinia", poema antifascista comenta la grotesca y tiágica aventura de Mussolini en Abisinia; "Yanqui con soldado" es el soneto del soldado que defiende la puerta de la Embajada

yanqui, y un tema similar desarrolla en su poema "Elegía a un soldado vivo". "Cantos para soldados y sonos para turistas" tiene una temática muy uniforme, en la que predomina la intención política más que el lirismo, mientras que otros poemas de Guillen son más líricos que políticos, como en "Barlovento", en "Son N° 6", o en "Mi patria es dulce por fuera", pero el último poema "José Ramón Cantaliso" es un hallazgo de Guillen. José Ramón Cantaliso nos recuerda a Cantaclaro de Rómulo Gallegos, como Cantaclaro, Cantaliso canta liso, muy liso para que lo entiendan bien. No es el cantar del cantor sobornado por el dólar es:

•Duro espinazo insumiso:  
por eso es que canta liso  
José Ramón Cantaliso  
José Ramón."

José Ramón Cantaliso canta sus sonos acompañado de su guitarra, pero sus sonos son muy precisos, y José Ramón Cantaliso los canta para que lo entiendan bien. Intervienen en el poema varios personajes: Juan Cocinero, el caramelero, Carlos, el isleño, los negros Pedro Martínez, Norberto Soto y la negra Petrona Sarda. Todos ellos humildes. En su canto, Juan Cocinero •ensura el terrible desnivel entre los muy ricos que todo lo tienen y los muy pobres que carecen de todo bienestar. Es una crítica al turista que derrocha los dólares en la isla de Cuba como bofetada contra la miseria:

"¡Con lo que un turista traga  
nada más que en aguardiente  
cualquiera un cuarto se paga."

Y sigue el son:

"Y la que tose, señores,  
sobre esa cama,  
se llama Juana,  
tuberculosis en tercer grado,  
por un resfriado  
muy mal curado  
la muy idiota pasaba el día  
sin un bocado.  
¡Qué tontería!  
¡Tanta comida que se ha botado!"

Y todos en coro responden:

—¡Con lo que un yanqui ha gastado  
no más que comprar botellas  
se hubiera Juana curado!

Y la voz de José Ramón Cantaliso queda vibrando en nosotros, como la del cantor Cantaclaro, hacedor de coplas y galerones, pero el Cantaliso de Guillen es el que canta su son preciso y lo canta liso, muy liso, para que lo entiendan bien. Guillen como el personaje de su poema canta liso, muy liso, para que lo entiendan bien y yo creo que América ha recogido el mensaje del poeta mulato que es entre todos los poetas cubanos el que mejor representa la cubanidad.

"Tengo", uno de los últimos libros de Guillen, tuvo una primera edición en Cuba en 1964 y la segunda en 1967 en el Uruguay por las prensas de "El Siglo Ilustrado". Si los libros anteriores, "*Sóngoro Cosongo*" y "*West Indies Ltd.*", pertenecen a un período de la historia cubana de tiranía y opresión imperialista, este libro como "*La paloma del vuelo popular*" los escribe en la Cuba revolucionaria actual.

La temática de "Tengo" es más variada y rica que la de "*Cantos para soldados y sonos para turistas*". Algunos de los poemas han sido creados con recuerdos de sus viajes por América, Colombia, Venezuela, Brasil, Chile, y agrega Panamá. En el poema a Colombia ya no usa la técnica del boga-boga original de Candelario Obeso, sino una décima cristina, en la que usando una forma criolla-americana canta al Magdalena y al Toquendama, sin olvidar el dolor de una Colombia oprimida donde:

"las aguas del Magdalena  
revueltas al mar bajando,  
van, Colombia, publicando  
como es de amarga tu pena."

y termina el poema con esta bella imagen:

"Oh Colombia prisionera,  
orquidea puesta en un vaso!"

Otros poemas menos felices están dedicados a Chile y Brasil, los países comprendidos en el periplo de Guillen.

El antiimperialismo de Guillen es más agresivo en "*Tengo*", que en "*West Indies Ltd.*". En poemas como "Bonsal" (1959) donde ridiculiza al Embajador Norteamericano que en 1959 vino a entregarle una carta a Fidel Castro y debió irse mohíno al

constatar que no podía jugar el mismo papel de Summer Welles.

"Crecen altas las flores", escrito en dísticos, es un canto general antiimperialista. En Brasil, en Chile, en Colombia, en todas partes es lo mismo. El dolor imponiendo su tarifa:

"Ayuda para el cobre de Chile es lo primero.  
El cobre de la "mining" no el cobre del minero."  
"En la montaña pura suena tris'te la quena  
habla con duras' sílabas de estaño cuando suena."  
"En Brasil, hacia el lado nordeste de su angustia  
sangre y sudor revueltos ruegan la tierra mustia."

En "Oxford" desfilan todos los líderes del imperialismo, Kennedy, Walker, Truman, Mac Carthy. El poema se torna pesadamente político y no tiene esa gracia y agilidad mental tan propia de Guillen. En el mismo estilo está escrito "Allá lejos" con retrospecto a cincuenta años cuando el imperialismo era sagrado y se vivía el régimen de la enmienda Platt. Después el poema se vuelve enumerativo recordando todo lo yanqui de la Cuba de Machado o Batista y aun la de Grau San Martín o Prío Socarras con sus compañías de teléfonos, sus hoteles de lujo, sus cabarets y casas de juego que hacían de La Habana el paraíso de Wall Street, cuando todo era extranjero y el cubano se avergonzaba de su nacionalidad. Y el poema termina con un "como y por qué" que, como una especie de silogismo, concluye expresando la razón de muchas cosas que de otra manera serían inexplicables, por ejemplo:

"Cómo y por qué  
mataron a Lincoln en un palco mortuario.  
Cómo y por qué  
nuestro gran General Sandino fue traicionado  
y asesinado."

Muchos poemas del libro exaltan a la Unión Soviética, como "Unión Soviética" y un canto a Lenin. Guillen canta al mismo tiempo a héroes locales como Fidel Castro, a quien sin dedicarle un poema especial lo nombra en varios poemas, al Che Guevara, a Cienfuegos, a Juan Antonio Mella, a Martí, a Conrado Benítez.

Guillen ensaya lo universal y lo local.

Con recuerdos de su viaje a China compone los poemas "El jarrón", "En China", "Primero de Octubre en Pekín", "Voy hasta Ujián", "Wu Sang Kuei".

Cabe recordar que Regino Pedroso, un chino de antes de la revolución, cantó a la China comunista con un sentido revolucionario que no aparece en estas chinerías de Guillen, que apenas alcanzan a ser una amable sonrisa de simpatía hacia la China de Mao Tse Tung. Y es que Guillen nunca podrá sentir lo chino, ni lo de antes, ni lo de ahora, porque su sentir es negro o mulato, mientras Pedroso más chino que negro, siente en profundidad las dos Chinas, la de ayer, la milenaria, y la de hoy.

"Tengo" termina con una parte satírica: letrillas cubanas, sátiras contra el dictador Trujillo, contra José Figueres, etc. La sátira no es el fuerte de Guillen, no es un Juvenal, es un lírico en el más absoluto sentido de la palabra y cuando en él predomina la intención política o el ingenio, no aflora en su poesía la verdadera personalidad.

El ingenio satírico de Guillen culmina, sin embargo, en otro libro, "El Gran Zoo". Es su última obra, por ello la dejamos para comentarla al final.

Guillen publicó en 1964, "Poemas de oro" y una "Antología mayor" (1964), además de un libro en prosa: "Prosa de prisa" (1964). Terminaremos este ensayo comentando dos de sus libros más representativos: "La paloma del vitelo popular" (1959) y el "Gran Zoo" de 1967, su último libro.

"La paloma del imelo popular" en algunos aspectos es una continuación temática de "West Indien Ltd.". Los poemas antiimperialistas abundan: "Little Rock", "Pequeña letanía grotesca a la muerte del senador McCarthy", pero estos poemas no son los mejores de "La paloma del vuelo popidar". Predomina en ellos la intención política, la ironía sarcástica sobre el lirismo de otros poemas que sin perder la intención no carecen de fina musicalidad. Esa música no aprendida, espontánea, que brota del órgano vigoroso y vibrante de Nicolás Guillen.

En algunos poemas, como en el "Spunik 57", su fantasía lo lleva a viajar por remotos mundos y a desafiar la ira de Dios, pero no es feliz Guillen cuando al cantar el progreso de la ciencia en la astronáutica es hostil a Dios —como si Dios y la ciencia fueran incompatibles. Prefiere al sensitivo poeta que en su elegía camagüeyana habla del cementerio y le llama, campo-santo y exclama:

"¡Oh Camagüey, oh santo  
campcs'anto, santo, santo: Beso  
tu piedra secular, tu frente ennegrecida;

pero con mis zapatos de retorno,  
con mis pies de ida y vuelta."

Lo más logrado de "*El vuelo de la paloma popular*" son las elegías. El clima político desaparece para dar entrada a la sensibilidad y a una interpretación melancólica de la vida como cabe a la especie elegíaca. Sin embargo en algunas elegías como en la "Elegía cubana", la tonalidad varía entre el comienzo y el final. Así se inicia con un tono majestuoso y brillante que recuerda a Garcilaso o a Miguel Hernández. Al final la elegía pierde el tono inicial para devenir, política y combativa. En algunos de sus últimos poemas abusa de la retórica y se aleja del verdadero poeta que hay en él, de su dulce música escondida de juegos verbales y de hallazgos esenciales que le dan la categoría de gran poeta y pierde a veces su verdadero camino en la búsqueda de formas más originales y no se mantiene consecuente consigo mismo.

La elegía camagüeyana tiene color local y se diferencia de las otras. Va enumerando todos los tipos que conociera en su adolescencia en su ciudad natal y recordándolos con sus nombres verdaderos. Todos ellos personajes modestos: el empleado municipal, el farmacéutico, el maestro. Al evocar estos personajes, donde se podría encontrar muchos Monsieur Homais o "el vulgo municipal y espeso", no ha puesto la caustica ironía de un Luis Carlos López. ¡Con qué cariño los recuerda! ¡Qué lejos estamos de los políticos, los engreídos y vanidosos, de los millonarios! Guillen siempre alaba al pueblo y dirige las flechas de su sátira contra la plutocracia y el imperialismo. Ama siempre al pueblo como se puede ver en estos versos de su elegía camagüeyana:

"Vengo de andar y aquí me quedo  
con mi pueblo."

Y en "Bares":

"Búscame, hermano y me hallaras  
(en La Habana, en Oporto,  
en Jamel, en Schanghai,  
con la sencilla gente  
que sólo por beber y charlar  
puebla los bares y tabernas  
junto al mar."

Los poemas de temas americanos no tienen la misma cali-

dad de los dedicados a Venezuela y Colombia. Esta vez le corresponde el saludo a Guatemala, la mártir, a Puerto Rico, gozando de una felicidad comprada con su esclavitud, en manos del yanqui, al lejano Paraguay a través de dos amigos, de un poeta Elbio Romero y de un músico, José Asunción Flores. El canto es más nostálgico y sentimental y la intención política aparece disimulada en alguna alusión.

Los poemas dedicados a Chile se nombran "Cerro de Santa Lucía" y "Panamavida":

"Cerro de Santa Lucía  
tan culpable por la noche,  
tan inocente de día".

\* La elegía a Jesús Menéndez es una original creación dentro del género. Jesús Menéndez era un líder de los trabajadores cubanos del azúcar que cayó asesinado en la ciudad de Manzanillo el 22 de enero de 1948, por esbirros que obedecían a las órdenes del dictador Batista.

La hace más original a esta elegía !a circunstancia de estar escrita en verso y prosa. El personaje se convierte en tipo universal del líder campesino y aparece al mismo tiempo en Guatemala, en Colombia, Venezuela o Brasil.

El fenómeno es americano, pero el héroe es uno solo. El luchador mártir de los campesinos aparece vivo en todas partes, allí donde la lucha tiene un común denominador y es como una antorcha que alumbra el camino de la revolución. "El apellido" más que una elegía es una sátira. Una sátira contra los apellidos pomposos que pueden perderse en la noche del tiempo y del pasado y hasta pueden tener un negro origen.

Guillen demuestra en este poema que el apellido es un mito.

¿Qué apellido podrá tener cualquier descendiente de africano?. Si los esclavos negros perdieron sus apellidos como sus idiomas, si algún apellido tuvieron, cuando fueron violentamente transportados al continente americano adoptaron el apellido de sus amos. ¿Cuál podría ser su apellido?. En este sentido Guillen realiza un juego irónico y humorístico sobre el supuesto apellido africano que podría ser Yelofe o Bakongo (que lo averigüe el amo).

Hubo en Montevideo, algún personaje político de apellido detonante en la primera presidencia de Rivera, que facilitó el tráfico clandestino de esclavos, hasta el extremo que un barco con bandera uruguaya fue apresado por los ingleses. Este perso-

## LOS MAS NUEVOS

naje llegó a decir que la esclavitud era beneficiosa para el negro porque le permitía disfrutar de la "civilización". Con los mismos argumentos muchos negristas de los apellidos, usufructuaron apellidos ilustres en la política, sacándoles todo el lustre y provecho posible, sin más mérito que haber nacido con ellos, olvidando que en la sociedad contemporánea cuando está bien organizada el único mérito radica en el esfuerzo personal.

Guillen publicó en 1964 "*Poemas de amor*". El mismo año se editó su "*Antología Mayor*" (1964) y un libro en prosa "*Prosa de prisa*".

Su último libro, "*El Gran Zoo*", se editó en 1967. Está escrito en el estilo satírico que adoptó últimamente. Su ingenio luce en este libro más que su vena lírica. Pequeños poemas, a veces de tres versos como "La pajarita de papel". Son especies de adivinanzas con una finalidad satírica, contrariamente a la adivinanza común que es ingeniosa solamente. Son pequeños poemas en los que Guillen zahiere los vicios sociales del sufriente mundo del capitalismo, saetas ingeniosas, flechas disparadas contra un blanco determinado, el de la maldad humana que crea calamidades como el hombre: la ley de Lynch, el Ku Klux Klan. En "*El Gran Zoo*" aparecen todos los animales, muchos hambrientos y terribles y el poeta hace las veces de director del Gran Zoo que los va presentando. No todos son iguales en gracia e ingenio: el Caribe, el hambre, los ríos, K. K. K., los vientos figuran entre los mejores. Fuerzas de la naturaleza o fuerzas sociales hostiles han sido encadenadas en el Gran Zoo donde los animales braman o rugen de codicia, y en donde supera el Gran Zoo a la escala animal.

La poesía de Guillen es la que mejor interpreta el sentimiento de dolor de su raza ancestral: el negro. Sus raíces son muy hondas, sus corrientes muy intensas. Hay en Guillen un determinismo que le llevó, cuando la poesía cubana parecía fenecer a levantar la intensidad de su lirismo para hacerlo vibrar con el acento de la cubanidad. Guillen como ningún otro poeta afrocubano penetró en las raíces de la nacionalidad, desgajando los falsos valores y mostrando como nadie en la realidad política de su tierra. Su poesía llegó como un mensaje hasta América y se hizo universal. Y Guillen sigue disfrutando el privilegio de ser el mejor poeta de su raza y de su pasado, un poeta de magnitud que ha sabido elevar su canto sin que pierda altura dentro de la paloma del vuelo popular.

NANCY MOREJON, nació en 1944 en La Habana. Licenciada en lengua y en literatura francesa. Tiene textos poéticos publicados en revistas literarias cubanas, tales como "Unión", "La Gaceta de Cuba", "El caimán barbudo" y "Casa de las Américas".

En 1966 obtuvo una mención en el concurso Unión por su libro de poesías: "Richard trajo su planta y otros argumentos".

Actualmente es miembro del Consejo de Colaboración de la Gaceta de Cuba. Obras publicadas: "Mutismos y amor"; "Ciudad atribulada" (poesías).

En "Poesie cubanne" —antología bilingüe, publica los poemas: "Presente a Ángel Domínguez", "A mi abuelo materno", "Desilusión para Rubén Darío", "Parque Central alguna gente", "300 P.M." y "Richard trajo su planta".

DOMINGO ALFONSO. Nació en Jovellanos (Provincia de Matanzas). Estudió en las escuelas públicas y se ligó desde su juventud a los grupos estudiantiles de su provincia natal. Sus primeras poesías se publicaron en 1958 y desde entonces ha colaborado en diversas revistas literarias del país. Algunos de sus poemas figuran en varias antologías cubanas y extranjeras. Actualmente estudia arquitectura en la Universidad de La Habana y prepara una colección de poesías que titulará "Historia de una persona".

Obras publicadas: "Sueño en el papel" y "Poemas del hombre común" (Poesías).

En la antología bilingüe de la poesía cubana "Poesie cubanne" publica: "Biografía interesante", "Duró como yo mismo", "El paso del río", "La mesa".

La poesía de Domingo Alfonso se caracteriza por su sentido humano. Nancy Morejón es más lírica y sentimental. Domingo Alfonso es duro. A veces parece insensible, pero no lo es.

**A N T O L O G I A**

## Francisco Manzano

### A LA CIUDAD DE MATANZAS

Testigo un tiempo, campo venturoso,  
de tu maleza fui; manglar y uvero  
en tí mecerse contempló el viajero,  
que frecuentó tu seno montuoso.

Ya en vano busco desde el puente añoso  
tus uvas, mangles, y el pajizo alero  
de la abatida choza do el montero  
su indigencia ocultó, mendigo, ocioso.

Todo desapareció: tu plaza crece,  
y a par huyen, dejante poblado  
selva, maleza y campesina sombra.

Tamaña variedad júbilo ofrece;  
pues quien te abandonó tan desmedrado,  
hoy con placer filial te ve, y se asombra.

### TREINTA AÑOS

Cuando miro el espacio que he corrido  
desde la cuna hasta el presente día,  
tiemblo, y saludo a la fortuna mía,  
mas de terror que de atención movido.

Sorpréndeme la lucha que he podido  
sostener contra suerte tan impía,  
sí tal llamarse puede la porfía  
de mi infelice ser, al mal nacido.

Treinta años ha que conocí la tierra;  
treinta años ha que en gemidor estado  
triste infortunio por doquier me asalta

Mas nada es para mí la cruda guerra  
que en vano suspirar he soportado,  
sí la calculo ¡Oh Dios! con la que falta.

## EL RELOJ ADELANTADO

En vano, reloj mío,  
te aceleras y afanas,  
marcando silencioso  
las horas que no pasan;  
sí, aunque veloz el tiempo  
como el viento, se escapa,  
jamás el sol brillante  
de sus límites pasa.  
Ei, con dedo de fuego  
las verdades señala,  
y en las reglas que fija  
ni un solo punto falla.  
Si, hurtando los momentos,  
a mis ojos engañas,  
no por eso este día  
más brevemente pasa.

Pero ¡oí un mal interno,  
o de tus ruedas varias  
los aguzados' dientes  
te muerden las entrañas;  
aprende de mi pecho,  
que en tal fatal desgracia,  
por ser igual al tiempo  
de lágrimas se baña.  
Mas ¡ay! que no me entiendes,  
aí en tu carrera paras,  
tal vez horas buscando  
menos duras y amargas.  
Tus pasos desmedidos,  
tu acelerada marcha,  
todo sigue, y demuestras  
una ofensiva marcha,  
todo sigue y demuestras  
una ofensiva causa;  
y en tan discorde curso  
ya a mi dolor iguales  
que con el largo tiempo  
siempre más se adelanta.

## Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido)

### LA FLOR DE LA CAÑA

Y© vi una veguera  
trigueña, tostada,  
qu« el sol envidioso  
de sus lindas gracias,  
o quizá bajando  
de su esfera sacra  
prendado de ella,  
le quemó la cara.  
Y es tierna y modesta,  
como cuando saca  
BUS primeros tilos  
la flor de caña.  
La ocasión primera  
que la vide estaba  
de blanco vestida  
con cintas rosadas.  
Llevaba una gorra  
de brillante paja,  
que tejó ella misma  
con sus manos castas  
y una hermosa pluma  
tendida corona,  
que el viento mecía  
como flor de caña.  
Su acento divino,  
sus labios de grana,  
su cuerpo gracioso,  
ligera su planta,  
j sus rubias hebras  
que a la merced vagan  
del céfiro, brillan  
de perlas ornadas  
«orno con las gotas  
que destila el alba,  
candorosa ríe  
la flor de la caña.  
El domingo antes  
de Semana Santa  
al salir de misa  
le entregué una carta.  
Y en ella unos versos  
donde le Jurara,  
mientras existiera

sin doblez amarla.  
Temblando tomóla  
de pudor velada,  
como con la niebla  
la flor de la caña.  
Hállela en el baile  
la noche de Pascua  
Púsose encendida,  
escogió su manta  
y sacó del seno  
confusa y turbada,  
una petaquilla  
de colores varios.  
Diómela al descuido  
y al examinarla  
he visto que es hecha  
con flores de caña.  
En ella hay un rizo  
que no lo trocara  
por todos los reinos  
que en el mundo haya.  
Un tabaco puro  
de Manicaragua,  
con una 6ortija  
que ajusta la caja  
y en lugar de tripa  
le encontré una carta,  
para mí más bella  
que la flor de caña.  
No hay dicción en ella,  
sino estas palabras:  
"yo te quiero tanto  
como tú me amas".  
En una reliquia  
de rásete blanca,  
al cuello conmigo  
la traigo colgada;  
y su tacto quema  
como el sol que abrasa  
en julio y agosto  
la flor de la caña.  
Ya no me es posible  
dormir sin besarla,

y mientras que viva  
no pienso dejarla.  
Veguera preciosa  
de la tez tostada,  
ten piedad del triste  
que tanto te ama;  
mh-a que no puedo  
vivir de esperanzas,  
sufriendo vaivenes  
como flor de caña.  
Adentro del pecho

con toda eficacia  
guardaré el secreto  
de nuestras dos almas.  
No diré a ninguno  
que es tu nombre Idalia,  
y si me preguntan  
los que saber ansian  
quién es mi veguera,  
diré que te llamas,  
por dulce y honesta,  
la flor de la caña.

Con cráneos de sus guerreros  
Calzada haré en la laguna".  
Dijo y marchóse al banquete  
Do está la nobleza junta  
Y el néctar de las palmeras  
Entre vítores apura.  
Siempre vencedor después  
vivió lleno de fortuna;  
Mas como sobre la tierra

No hay dicha estable y segura,  
Vinieron después los tiempos  
Que eclipsaron su ventura,  
Y fue tan triste su muerte  
Que aún hoy se ignora la tumba  
De aquel ante cuya clava  
Barreada de áureas puntas  
Huyeron despavoridas  
las tropas de Moctezuma.

## XICOTENCAL

Dispersas van por los campos  
Las tropas de Moctezuma.  
De sus dioses lamentando  
El poco favor y ayuda,  
Mientras ceñida la frente  
de azules y blancas plumas.  
Sobre un palanquín de oro  
Que finas perlas dibujan,  
Tan brillantes que la vista  
Heridas del sol deslumbran,  
Entra glorioso en Tlaxcala  
El joven que de ellas triunfa.  
Himnos le dan de victoria  
Y de aromas le perfuman  
Guerreros que le rodean  
y el pueblo que le circunda,  
A que contestan alegres  
Trescientas vírgenes puras:  
"Baldón y afrenta al vencido  
Loor y gloria al que triunfa".  
Hasta la espaciosa plaza  
Llega, donde le saludan  
Los ancianos senadores,  
Y gracias mil le tributan,  
Mas ¿por qué veloz el héroe,  
Atropellando la turba,  
Del palanquín salta y vuela  
Cual rayo que el éter surca?  
Es que ya del caracol  
Que por los valles retumba,  
A los prisioneros muerte  
El eco sonante anuncia.  
Suspende a lo lejos hórrida

La hoguera su llama fúlgida.  
De humanas víctimas ávida  
Que bajas sus frentes mustias.  
Llega; los suyos al verle  
cambian en placer la furia  
Y de las enhiestas picas  
Vuelven al suelo las puntas.  
"Perdón", exclama, y arroja  
Su collar; los brazos cruzan  
Aquellos míseros seres  
Que vida por él disfrutan.  
"Tornad a México, esclavos,  
Nadie vuestra marcha turba;  
Y decid a vuestro amo.  
Vencido ya veces muchas,  
que el joven Xicotencal  
Crueldades con él no usa,  
Ni con sangre de cautivos  
asesino el suelo inunda.  
Que el cacique de Tlaxcala  
Ni batir ni quemar gusta  
Tropas dispersas e inermes,  
Sino con armas y juntas.  
Que arme flecheros más bravos  
Y me encontrará en la lucha.  
Con sólo una pica mía  
Por cada trescientas tuyas;  
Que tema el día funesto  
Que mi enojo a punto suba;  
Entonces ni sobre el trono  
Su vida estará segura,  
Y que 6i los puentes corta  
Por que no vaya en su busca.

Manuel Serafín Pichardo

## EL ULTIMO ESCLAVO

Recia espalda y anchurosa,  
corta frente, cuerpo bajo,  
y la pasa entrecanosa  
como gris espumarajo.

Tez abrupta, sin perfil  
cual escamoso terrón,  
donde blanquea el marfil  
de la grieta del carbón.

Vino en un barco negrero  
del África occidental,  
y le atezó el más fiero  
toque del sol tropical.

Cual profundos arponazos,  
de la esclavitud testigos,  
muestra en tobillos y brazos  
la huella de sus castigos.

Sin encono y Sin piedad,  
cuando el cubano guerreaba,  
peleó por la libertad  
sin saber por qué peleaba.

Y concluida la guerra,  
premiado por el desvío,

y echado sobre la tierra  
a la puerta del bohío;

mientras tuerce a su manera  
la vitola de un habano,  
y del café, en la caldera,  
tuesta el oloroso grano,

desfilan ante sus ojos  
por la vejez azulados,  
cual nostálgicos despojos  
de tiempo nunca olvidados,

el verde cañaveral,  
el trapiche y el batey;  
su verdugo: el mayoral,  
y su compañero: el buey;

su tambor y sus verduras,  
su conuco y su machete,  
de) cepo las herraduras  
y el herraje del grillete;

sin que, en su antiguo gozar,  
nuevamente el alma vibre,  
y sin saber explicar  
la ventura de ser libre...

Ramón Guirao

## BAILADORA DE RUMBA

Bailadora de guaguancó  
piel negra  
tersura de bongó.  
Agita la maraca  
de su risa  
con los dedos de leche  
de sus dientes.  
Pañuelo rojo  
seda  
bata blanca  
almidón  
recorren el trayecto

de una cuerda  
de un ritmo afrocubano  
de  
guitarra  
clave  
y cajón:  
"Arriba, María Antonia,  
alabao sea Dios." ' '  
Las serpientes  
de sus brazos  
van soltando las cuentas  
de un collar de jabón.

## SEXTETO

(GUITARRA - TRES)

Boca, lágrimas, madera,  
cuerda de acero y de espina  
el dedo que no se afina  
clavándose en tu cadera.  
Amante de larga espera,  
espera larga de amante.  
Jacinto, nata flamante,  
galope de cal y plata,  
diapasón de agua escarlata  
para mi sangre quemante.

(MARACAS)

Quien por el aire te ve  
china furiosa de fibra,  
revuelo de mangas vibra  
en ademán que yo sé...  
Aquí dentro te clavé,  
por dolorosa empuñada,  
fruta de mano morada,  
nueva pared para el tope:  
el ritmo de tu galope  
vieja canción recordada.

(BONGO)

Que no te escuche el rumbero  
caliente de llama entera,  
que dentro de ti no muera  
el látigo del negrero.  
Cara y cruz, tú, bongosero:  
risa blanca y piel morena  
cuando mi cuero resuena  
la bóveda de tu mano.  
El blanco repita: hermano  
brazo a brazo, voz serena.

(CLAVES)

Cerca de mí, contra el viento,  
la tibia garganta sabe  
la negra voz de la clave.  
Detrás de mí, sin lamento,  
la guitarra, por momento,  
se queda desamparada;  
ceñida no, desligada  
del seco llanto de cruz  
que a gotas hiere de luz  
la larga bata rosada.

5

(CONTRABAJO)

Si aquí la fama derrama  
virutas sobre tu caja,  
sencilla fue la mortaja;  
polvo, sombra, seca rama.  
Oculta mano de grama  
resbala por tu cordaje,  
hoy, olvidado moblaje  
en casa del cumbanchero:  
con plata, no, sin dinero,  
pero con mucho coraje.

6

(CORNETÍN)

Llaves, caracol de cobre  
en el azul trompetero,  
hacia lo alto viajero  
en espera que te nombre,  
con ansias de lo que sobre  
para tu gloria futura.  
Cornavoz de punta dura  
clavado en el firmamento  
del "son", imagen del viento  
en fijo salto de rniura.

**Vicente Gómez Kemp**

### LUNA NEGRA

Sobre la noche sin luna  
trepó el eco de la rumba  
y danzaron las estrellas  
que esperaron a la luna  
y toda la noche es negra..  
Hay vaivenes de cinturas  
y flancos de negra joven.  
Y toda la noche es' negra..  
Se desmayan las estrellas  
sin ver asomar la luna  
y es que la luna perdió  
su brillo al trepar la rumba  
por los senos de la noche  
y se puso negra, negra  
emborrachada de rumba.

## Alejo Carpentier

### CANCIÓN

Eclipsa la ciudad, Domnisol de  
[Negroluto; con belfo y coba  
del diablo santo.  
regalíz que riega regalía;  
María que te vio endomingado,  
con cáliz congo te sabe bautizado.  
Para funeral,  
contrabajo, cornetín, tambor»,  
tambor de mora,  
en casa de pasto»  
la de Atares.  
¡Al monte mi bayo!  
Al monte manigüero,  
donde montuno,  
como sol curandero,  
hizo del gallo plumero  
el chévere congo  
Papá Montero.

Al alba bathohola  
de bata y ola,  
bata-cola de percal,  
blanca de cal,  
con encaje de nata.

¡Calicanto!  
¡Oal y canto!  
Cálido canto,

### LITÜII OIA

La Potencia rompió,  
¡yambá ó!  
Retumban las tumbas  
en casa de Acué.

El Juego firmó,  
¡yamba ó!  
con yeso amarillo  
en la puerta fambá.

El gallo murió,  
¡yamba ó!  
en el rojo altar  
del gran Obatalá.

Aé, aé,  
salió el diablito  
¡cangrejo de Regla!  
saltando de lao.

En su gorro miran  
ojos de cartón:  
¡brujo de Senegai,  
tabú y carnaval!

Aé, aé  
cencerro de latón,  
de paja de barba,  
de santo el bastón.

¡Tiembra, congo!  
¡Dale candela!  
¡Chivo lo rompe!  
¡Chivo lo pagó!

Endoco endiminocc  
efimere bongó.  
Enkiko baragofia  
¡yamba ó!

¡Hierve botija!  
¡Calienta pimienta!  
Siete cruces  
arden ya  
con pólvora negra  
—incienso arará—

Les muertos llamas,  
¡cucha el majá!  
Teclean las claves

a la tibia con tibia,  
tic-tic de palitos.

¡Retumba y zumba!  
Tam-tam de atabal,  
timbar de tambor.  
¡Rumba en tumba!  
Tambor de cajón  
y ecón con ecón.

Papá Montero,  
Marimbulero:  
ñañigo chévere,  
bongosero.

El Iyamba gritó:  
¡yamba ó!  
¡quien robe comida  
palo tendrá!

Un negro corrió,  
¡yamba ó!  
¿Tú la cogiste?  
¡Por boca rodó!

Aé, aé  
Volvió el diablito:  
los muertos comieron,  
la botija cayó.

Aé, aé,  
la luna se va,  
¡anima la danza!  
el diablito se fué.  
¡Diez nuevos ecobios  
bendice Eribó!  
Retumban las tumba.?  
en casa de Ecué,  
¡yamba ó!  
¡El gallo cantó!

## José Zacarías Tallet

### I. V R ü M B A

Zumba, mamá, la rumba y tambó  
mabimba, mabomba, bomba y bombó.

Zumba, mamá, la rumba y tambó  
mabimba, mabomba, bomba y bombó.

Cómo baila la rumba la negra Tomasa,  
como baila la rumba José Encarnación.  
Ella mueve una nalga, ella mueve la otra.  
El se estira, se encoje, dispara la grupa,  
el vientre dispara, se agacha, camina  
sobre el uno y el otro talón.

Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui,  
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.

Las ancas potentes de niña Tomasa,  
en torno de un eje invisible,  
como un reguilete rotan con furor,  
desafiando con rítmico lúbrico disloque,  
el salaz ataque de Che Encarnación:  
muñeco de cuerda que rígido el cuerpo  
hacia atrás el busto, en arco hacia adelante  
abdomen y piernas, brazos encogidos  
a saltos iguales, de la inquieta grupa  
va en persecución.

Cambia e' paso, Cheche, cambia e'paso.  
Cambia, e'paso, Cheche, cambia e' paso  
Cambia, e'paso. Cheche, cambia e'paso.

La negra Tomasa, con lascivo gesto,  
hurta la cadera, alza la cabeza,  
y en alto los brazos, enlaza las manos  
en ella reposa la ebonica nuca  
y, procaz, ofrece sus 6enos rotundos  
que oscilando de diestra a siniestra  
encandilan a Chepe Cachón.

Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui,  
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.

Frenético el negro se lanza al asalto  
y, el pañuelo de seda en sus manos,  
se dispone a marcar a la negra Tomasa,

que la reta, insolente con un buen vacunao.  
¡Ahora! lanzando con rabia el fuetazo,  
aulla (Los ojos son ascuas, le falta la voz  
y hay un diablo en el cuerpo de Che Encarnación).

La negra Tomasa esquivando el castigo  
Y en tono de mofa lanza un insultante  
y estridente ¡no!,  
y, valiente, se vuelve y meneando la grupa  
ante el derrotado José Encarnación

Zumba, mamá la rumba y tambó  
mabimba, mabomba, bomba y bombó.

Repican los palos,  
suena la maraca,  
zumba la botija  
se rompe el bongó.

Hasta el suelo sobre un pie se baja  
y da media vuelta José Encarnación.  
Y niña Tomasa se desarticula,  
y hay olor a selva  
y hay olor a grajo,  
y hay olor a hembra,  
y hay olor a macho,  
y hay olor a solar urbano,  
y olor a rústico barracón.  
Y las dos cabezas son dos cocos secos  
en que alguno cor yeso escribiera  
arriba, una diéresis, abajo un guión,  
y los dos cuerpos de los dos negros  
son dos espejos de sudor.

Repican las claves,  
suena la maraca,  
zumba la botija  
se rompe el bongó.

Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.  
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes  
y el bembé le baja a Chepe Cachón;  
y el bongó se rompe al volverse loco;  
a Niña Tomasa le baja el Changó.

Piquitiquipán, piquitiquipán.  
Piquitiquipán, piquitiquipán.

Al suelo se viene la niña Tomasa,  
al suelo se viene José Encarnación,  
y allí se revuelcan con mil contorsiones,  
se les sube el santo, se rompió el bongó.  
9e acabó la rumba, Con-Con-Co-mabó  
Paca, pa-ca, pa-ca, paca-paca pam-pam pam

## Emilio Ballagas

### LAVANDERA CON NEGRITO

Esta tarde lo bañé  
V ya etá otra be'echo un puecoo.  
¡Como buelba'a come tierra  
te ba a coge la confronta!

Ba'ber que trae una grúa  
palebantá  
al negro Toma Jasinto  
que no quiere camina...

¡Caridá!  
¡Caridá!  
Sigue alante con la ropa  
que yo me quedo con él  
pa'quitarle la perreta.

¡Tú ba'bé Toma!  
¡Tú ba a bé quién puede ma!

¡Ta abrió la jaiba, San Lázaro!  
¡Qué negro más rebirao!  
Tan mobio y tan lijoso...  
No hay casi pa'la chaucha...  
¡Baa'bé pa'cogé automobl!

Toma Jasinto,  
tan bedá como que me ñamo Paula  
que tú te bá levanta y bá seguí caminando  
Me boy a quita e sapato,  
pa'da' te cranque, moreno.

Caridá...  
¡Caridá!  
Sigue alante con la ropa...  
que se hace ta'de po Dio.  
El negro se ha encangrejao  
y boy a tené que da'le  
candela, como al macao.



## R U M B A

La negra  
emerge de la ola-espuma  
de su bata de algodón.  
En la sangre de la negra  
sube, baja y arde el ron.

El ombligo de la negra  
es vórtice de un ciclón.  
El ombligo es vórtice.  
El vientre es ciclón.  
¡Las anchas caderas  
y su pañolón!

El ombligo de la negra  
en la sandunga se abrió  
fijo como un ojo impar  
para mirar a Changó.

## COMPARSA HABANERA

La comparsa del farol  
(bamba uenibamba bó)  
Pasa tocando el tambor.  
¡Los diablitos de la sangre  
se encienden en ron y sol!

A'ora berá como yo no yoro  
< Jálame la calimbanyé... )  
Y'ora berá como yombondombo  
(Júlume la cumbumbanyé...)

El santo se va subiendo  
cabalgando en el clamor.

"Emaforíbia yambo.  
Uenibamba uenlgó"  
¡En los labios de caimito  
los dientes blancos de anón!

La comparsa del farol  
ronca que roncando va.  
¡Ronca comparsa candonga  
que ronca el tambor se va.

Y... ¡Sube la loma! Y ¡dale al tambor!  
Sudando los congos van tras el farol.  
(Con cantos yorubas alzan el clamor.)  
Resbalando en un patín de jabón  
sus piernas se mueven al vapor del ron.

Con plumas plumero  
de loro parlero  
se adorna la parda  
Fermina Quintero  
con las verdes plumas  
del loro verdadero.  
¡Llorando la muerte  
de Papá Montero!

La comparsa del farol  
ronca que roncando va,  
Ronca comparsa candonga  
bronca de las cañandonga  
¡La conga ronca se va!

Se va la comparsa negra bajo el sol  
moviendo los hombros, bajando el clamor,  
Y sube la loma. Y baja el clamor.  
Pasa la comparsa mientras baja el sol,

Los diablitos de la sangre  
se encienden de ron y sol.

Bailan las negras rumbera»  
con candela en las caderas.  
Abren sus anchas narices  
ventanas de par en par  
a un panorama sensual...

La conga ronca se va  
al compás del atabal.

¡Sube la loma, dale al tambor!  
Sudando los negros van tras el farol.  
(Los congos dan vueltas y buscan el sol  
pero no k» encuentran porque ya bajó).

La comparsa enciende su rojo farol  
con carbón de negros mojados en ron...  
La comparsa negra meneándose va  
por la oscura plaza de la Catedral.  
La comparsa conga va con su clamor  
por la calle estrecha de San Juan de Dios.

"Apaga la bela  
que'l muelto se ba.  
Amarra el peñuelo  
que lo atajo ya.

Y! ensiende la bela  
que'l muelto salió!  
Ensiende dos belas  
¡que tengo el Changó!

La comparsa conga temblando salió  
de la calle estrecha de San Juan de Dios  
¡Clamor en la noche del ronco tambor!

Rembombando viene,  
rembombando va...  
La conga rembomba  
rueda en el tambor.  
La conga matonga  
sube su clamor  
ronda que rondando  
¡Ronca en el tambor!

Detrás de una iglesia se pierde la ola  
de negros que zumban maruga en la rumba,

Y apaga la vela  
y ¡enciende la vela!  
Sube el farol  
Abaja el farol.

Con su larga cola de culebra va.  
Con su larga cola muñéndose va  
la negra comparsa del guaricandá.

La comparsa ronca perdiéndose va.  
¡Qué lejos!... lejana... muriéndose va.  
Se apaga la vela; se hunde el tambor.  
¡La comparsa conga desapareció!

**Eegino Pedroso**

## EL COLLAR DE SCHERE/AI )A

Medita Dinarzada. Ricas tapicerías.  
Arden fragantemente los áureos pebeteros.  
Mientras la noche, al claro fulgor de los luceros,  
rima un encanto mágico de fantasmagorías.

El Califa que mira pasar, ensimismado,  
por su pupila un bello cortejo de visiones,  
en la molicie lánguida, sobre los almohadones,  
sigue de la sultana el relato encantado.

Y en tanto Scherezada, tejiendo su leyenda,  
las rosas de sus s'enos descubre en regia ofrenda  
ante Schariar, absorto en la caricia muda,

un collar de su cuello, que lento se desgrana,  
bajo la luz, fastuoso, borda una filigrana  
sobre el orientalismo de su carne desnuda.

## EL HEREDERO

Mi anciano abuelo,  
muy sabio mandarín de botón encarnado  
—aunque soy un hijo de la Revolución,  
son mis" antepasados ilustres—  
me dice, ya casi moribundo:  
—Hijo mió, de todos mis tesoros, ¿Qué ambiciones, qué anhelas?  
Yo le respondo, con el corazón trémulo por la angustia  
como un avión sin rumbo entre la tiniebla:  
—¡Oh sabio, tres veces sabio, Wey-Tchung-Tseu!  
No quiero tus riquezas.  
Desdeño tus palacios de jade  
rodeados de jazmineros nevados de luna,  
tus claros estanques  
donde el cielo de nácar florece en las tardes de lotos y estrellas.  
No anhele tus altos bambúes flexibles,  
a cuya sombra,  
hinchidos de orgullosa opulencia burguesa,  
su gemario abren los pavos reales.  
Desprecio tu oro  
—transmutación de sangre y de sudores de culíes.  
No ambiciono tus lacas ni tus porcelanas de King te tchím.  
ni tus túnicas de seda,

ni tu lecho de marfil.  
 Sólo quiero tus libros,  
 tus manuscritos raros de los tiempos de Hoang-ti;  
 quiero la página no desflorada por tu conocimiento;  
 aquella que penetre el ojo del corazón,  
 más hondo que el de la inteligencia.  
 En los ópalos de tus pupilas moribundas,  
 lechosas como el humo de opio,  
 crepusculiza un pasado lleno de encanto exótico y gracia genuflexiva.  
 Y yo quiero,  
 ahora que el dragón de un sol nuevo se despereza en la mañana,  
 »egar la simiente de amor y justicia que tú no sombraste,  
 la que no cultivaste en tus predios,  
 cuando avaro del rico tesoro de los días  
 dabas sólo a los pobres las miserables monedas  
 de las noches de hambre.  
 Todo lo almacenaste sórdidamente:  
 —Pacíficos de oro e Himalayas de máximas profundas—  
 Yo abriré para el hambre ignara del culi  
 el opimo granero de tu cosecha de cultura.  
 El film de tu existencia  
 pasa ahora por la pantalla de nuestros tiempos;  
 y eres, en episodios de arcaica ideología,  
 un celuloide de otra etapa histórica,  
 ¡oh, sabio Wey-Tchung-Tseu, tres veces sabio!  
 Del fondo de las aguas dormidas del pasado  
 ha surgido la nueva inquietud de tifones,  
*que*, escapando a la antena de tu sabiduría,  
 desde sus luminosas estaciones mentales  
 presagiaron los viejos filósofos...  
 Y con tradicional ritual ceremonioso  
 beso tus mortecinos dedos mandarinescos,  
 donde una gema arcaica de un príncipe Ming fulge...  
 —Pues aunque soy un hijo de la Revolución,  
 son mis antepasados ilustres!

## HERMANO NEGRO

Negro, hermano negro,  
 tá estás en mí: ¡habla!  
 Negro, hermano negro,  
 yo estoy en tí: ¡canta!  
 Tu voa está en mi voz,  
 tu angustia está en mi voz,  
 tu sangre está en mi voz...  
 ¡También yo soy de tu raza!...

¡Negro, hermano negro,  
 el más fuerte, el más triste,  
 el más lleno de cantos y lágrimas!

Tú tienes el canto,  
 porque la selva te dio en sus noches sus ritmos bárbaros;  
 tú tienes el llanto,  
 porque te dieron los grandes ríos raudal de lágrimas.

¡Negro, hermano negro  
 más negro por dolor que por la raza!  
 Tú fuiste libre sobre la tierra,  
 como las bestias, como los árboles,  
 como tus ríos, como tus soles...  
 Fue carcajada bajo los cielos tu cara ancha.

Y luego esclavo:  
 sentiste el látigo  
 encender tu carne de humana cólera,  
 y ardiendo en llanto,  
 cantabas

¡Negro, hermano negro,  
 tan fuerte en el dolor que al llorar cantas!

Para 6Us goces  
 el rico hace de tí un juguete,  
 y en París, y en Nueva York, y en Madrid, y en La Habana  
 igual que bibelots  
 se fabrican negros de paja para la exportación;  
 hay hombres que te pagan con hambre la risa;  
 trafican con tu sudor,  
 comercian con tu dolor;  
 y tú ríes, te entregas y danzas.

¿Tú amaste alguna vez?  
 ¡Ah, si tú amas, tu carne es bárbara!  
 ¿Gritaste alguna vez?  
 ¡Ah, si tú gritas tu voz es bárbara!  
 ¿Viviste alguna vez?  
 ¡Ah, si tú vives, tu raza es bárbara!  
 ¿Y si es sólo por tu piel? ¿Es sólo por color?  
 No es sólo por color, es porque eres,  
 bajo el prejuicio de la raza,  
 hombre explotado.

Negro, hermano negro,  
 silencia un poco tus maracas.  
 Y aprende aquí  
 y mira allí,  
 y escucha allá, en Scottsboro, en Scottsboro,  
 entre un clamor de angustia esclava,  
 ansias de hombre,  
 iras de hombre,  
 dolor y anhelo humanos de hombre sin raza.  
 Negro, hermano negro,  
 enluta un poco tu bongó.

¿No somos más **que negros?**  
¿No **somos más que jácara?**  
¿No somos **más que rumba, lujurias negras y comparsas?**  
¿No somos **más que mueca y color,**  
mueca y color?

Aprende aquí  
y escucha allí,  
y mira allá, en **Scottsboro, en Scottsboro,**  
bajo vestidos **de piel negra,**  
hombres que sangran

Negro, hermano negro,  
más hermano en el ansia **que en la raza,**  
negro en Haití, **negro en Jamaica, Negro en New York, negro en La Habana**  
—**dolor que en vitrinas negras vende la explotación**  
escucha allá, en **Scottsboro, en Scottsboro, en Scottsboro...**  
Da al **mundo con tu angustia rebelde,**  
tu humana voz...  
¡y apaga un poco **tas maracas!**...

## EL PABELLÓN DE LOS SECRETOS

Li Kuei Yen es **flexible como una rama de cerezo.**  
**Ligera y grácil llega bajo la lluvia al Pabellón de los Secretos**  
**Su voz gotea de su boca como la dulce miel de un durazno maduro.**  
**Beso la seda de sus párpados, el plumón de sus cejas, con amorosos labios,**  
y ella me tiende **nerviosamente al cuello sus dos brazos desnudos.**  
Por **entre sus pestañas sus pupilas brillantes**  
**fulguran encendidas como dos negras gemas.**

Me arrodillo a sus pies, **desato sus sandalias, beso sus hombros';**  
le hago en la nuca, **debajo de su pelo, inocentes caricias.**  
Ella murmura con voz **defalleciente en apagada súplica: "Déjame...**  
[déjame..

Y luego de repente, sus **dientes diminutos una rosa de sangre en los**  
[brazos me esculpen y volando se escapa.  
Yo salto, la persigo y alcanzo, la beso y la castigo en **voluptuoso juego.**  
Poco a poco, cual caña de bambú vencida por el viento Li Kuen Yen se  
[rinde a mis caricias.

Sus ojos agonizan en **parpadeantes aleteos como dos golondrinas.**  
Hasta que al fin los dos **rodamos, un solo cuerpo, sobre la blanda estera,**  
donde con **labios juntos sellamos un secreto que en la noche sorprenden,**  
una rama curiosa del **melocotonero que asoma en la ventana,**  
y la luna que ha entrado cuando la puerta el viento **sin discreción ha**  
[abierto.

## CONFUSION IMPRUDENTE

—Maestro, a ese hombre que llega en **suntuosa carroza**  
**yo lo conozco; ayer, con palabras impías**  
**pedras junto a las turbas al Gran Templo ha tirado**  
—¿**Aquel desarrapado?**  
—No, ése que ai frente de **brillante cortejo**  
**con compungido rostro en el Templo penetra**  
—¿**No es aquel descreído**  
**cuyos negros harapos' pregonan graves faltas?**  
—Maestro, aquel que allí entre **nubes de incienso**  
**adora de rodillas de Po el santo ombligo.**  
—No comprendo, hijo mío. ¿**No es ese can famélico**  
**cuyo pecado al cielo paga con negra sarna?**  
—No; el que feliz ahora junto a **hermosa doncella**  
**ve encenderse amorosas las\* antorchas floridas.**  
—¿**Qué tú has dicho, discípulo?. ¿Ese alto dignatario**  
**de túnica impoluta y extáticos fervores?.**  
—¡**Piedras con él, Maestro, yo al Santuario he tirado!**  
—Ah, hijo mío **imprudente! Despierta tu mirada...**  
¿**Ves? Grandiosos ritos', bendiciones terrenas,**  
**gracias desde la altura...**  
¿**No confundes?.** ¡Oh, callas! ¿**No dices sacrilegio?.**  
—¡Oh, sabio Yuan Pei Fu! **MI razón ya vacila...**  
¡**Cómo aunque parecidos son distintos los hombres!**  
**No, no, tal vez no sea... ¡Verdad es, no es el mismo!**  
**No sé cómo he podido confundir, imprudente,**  
**a un sacrilego hereje con varón tan austero.**  
¡**Perdón, perdón, Maestro!**

## Y MI VOZ CANTARA SOBRE TU MUERTE

Moriré una vez y otra, y sabré que es  
inagotable la vida.

Rabindranath Tagore

1

Aquí muriendo en **agua corrompida,**  
**desangrando, negado y perseguido,**  
**venciendo al odio y tu puñal de olvido**  
**mi voz se elevará sobre la vida.**

En carne de **verdad y angustia herida**  
**sueño fui, dolor soy, amor he sido;**  
**no vencerán mi ser estremecido**  
**tu veneno, tu hiél, cárcel ni brida.**

Por anchos cauces de un **gran sueño humano**  
**volará mi canción; seco ni preso**  
**por tu noche he de ser; aún más profundo,**

sobre mentira cruel y odio inhumano,  
con luz de alma, y con blancor de hueso  
contra ti mismo salvaré mi mundo.

2

Ante el alba de amor que está cantando  
canción de eternidad en la mañana,  
remo en mi nave, y mi voz quemando  
desnuda su emoción en luz se ufana.

Por mares de amargura voy sangrando,  
y hacia una inmensidad ancha y lejana,  
la llama de mi vida va soñando,  
más alta en su dolor y más humana.

Podrás hacer de mi ceniza o roca;  
en mármol de opresión sellar mi boca;  
vencer mi carne y apagar mi aliento.

Con hondura infinita, sobrehumana,  
el hombre vencedor del sufrimiento  
slamará con mí voz desde el mañana.

3

Frente a una lobreguez de oscuros cielo»,  
en ansias de otro mundo alcé mi lanza;  
y quien bogó por mares de esperanza  
vio en turbias olas naufragar anhelos.

Vida y clamor, en noches de desvelos,  
loraron siglos de desesperanza;  
; ante esta sombra que al futuro avanza  
¿1 alma sólo ve miseria y duelos.

Mas en playa de azul el hombre espera  
—¡árbol de luz, canción de primavera!—,  
libre en olas de sol, desnudo y fuerte.

Mientras tú pasarás hacia la nada,  
con tu noche, tu crimen y tu espada,  
entre aguas turbias y mudez de muerte.

¡Y mi voz cantará sobre tu muerte!

## MAS ALLÁ CANTA EL MAR

He aquí mi corazón que sólo en vano ha  
latido...

Verlaine.

Canta tú, marinero,  
canto mío desnudo,  
inmenso, desolado  
como un desierto de áridas soledades de angustias;

temblor de arcilla humana que de interiores llamas  
surges atormentado hacia el oleaje amargo;  
clamor, sueño, sonido;  
emoción hecha música que vibra en el espacio;  
afán de un vago anhelo que no se expresa nunca;  
ayer voz de tumulto y hoy canción solitaria...  
¡Canta tú, canto mío, marinero sonámbulo!

¿Qué dirás de la vida?  
¿Del mar, del mar, del mar  
por donde vas errante, al vaivén de las olas,  
juguete de los vientos,  
prisionero en mi carne,  
viendo pasar las olas sombrías del destino  
sobre la barca frágil?

¿Con qué palabras nuevas hoy vienes a mi nave,  
y me quemas los ojos,  
y me bañas las manos,  
y haces mi oído nuevo y mi boca más ágil?  
Más que los cielos,  
más que el espacio,  
más que los días altos y las noches profundas  
tú fuiste eterno en mí;  
en mí te oí latir  
cuando crucé ciudades bajo incendio de auroras;  
cuando fui con mi angustia por los mares salobres;  
cuando busqué el mañana entre huracán de odios  
y tumultos de sueños con mi dolor de hombre.

Mas, cuando odiaste (¿odiaste acaso?)  
y cuando amaste (¡si amaste, si amaste!)  
cuando ciego de fe y ansioso de justicia  
fuiste hacia el mundo con voz de aliento,  
con voz de fiebre,  
con voz de llama,  
cómo sangraste, cómo soñaste,  
cómo volaste, inmenso, al tiempo y lo infinito,  
¡oh, canto mío, marinero sonámbulo!

Hoguera de emociones,  
¿Hacia qué cielo hoy vuelan tus llamas angustiadas?  
¿La humanidad? ¡La humanidad!  
¿Cómo poder llegar hasta la humanidad, tan débil y desnudo,  
con pedazos de gritos,  
con jirones de sueños,  
con fragmentos de dudas,  
en estos días recios en que al bajel destroza  
con más furor que nunca el viento huracanado;  
cuando en esta cruel noche de bruma y luz perdida  
—¡velámenes de ensueños y brújulas de anhelos!—  
todo naufraga y se hunde en olas de tinieblas?

¿Qué será tu verdad, canto mío desnudo?  
¿Qué será de tu amor?  
¿Qué será tu justicia?

¡Ah! ¡Bogar! ¡Bogar!...

Mientras, como las olas, las hojas amarillas  
del árbol de la vida ven rodando a los vientos,  
canta tú marinero, canta tú, canto mío:  
cuando se canta, se vive el sueño;  
cuando se sueña, se vive el canto,  
¡Cantar! ¡Cantar! ¡Llevar más alto el canto!  
¡Soñar! ¡Soñar! ¡Salvar más puro el sueño!

Di cuantas cosas sabes', marinero sonámbulo:  
lo que luchaste.

Lo que agitó tu espíritu y ensombreció tus ojos;  
las noches de naufragios,  
las albas' de ansiedades,  
tus miedos y tus cóleras;  
el ansia de la vida,  
la ira del destino;  
tu afán de nuevos cielos,  
de mundos nuevos,  
de tierras nuevas,

de días luminosos rodando como soles...

Di lo que viste:

dolor de turbas ásperas y anhelos tumultuosos;  
fugas de grandes pájaros y serpientes marinas;  
islas aprisionadas entre algas viscosas;  
crepúsculos muriendo en selvas de paisajes;  
remansos, como muertas;  
espejismos fugaces;  
arco iris de engaños en horizontes' muertos;  
segadores sombríos pasando sus guadañas  
por trigales de sueños y días de esperanzas;  
noche negras, profundas,  
de donde no volvieron jamás hombres ni velas;  
cielos hondos y anchos,  
en donde naufragaban sin voz los continentes.  
¡Canta tú marinero, dale al viento tu canto!

Di por cuantos océanos  
inmensos navegaste;  
abismos insondables, negros, desconocidos.  
Mas tus ojos no vieron jamás más honda noche  
que la del propio abismo.

Di la fe de tus gritos y tu angustia cobarde  
ante las grandes sombras que apagaron tus voces;  
porque el hombre de barro que sufre de la muerte  
sabe más en su carne del dolor que los dioses.  
Tantos mares has visto, marinero sonámbulo,

que hoy flota un gran cansancio de mar en tus pupilas.  
Tantas campanas viste enmudecer al viento,  
lleva tantos tesoros, sin luz, en el recuerdo,  
tanto universo náufrago,  
tanto amargor salobre,  
que hoy regresas, desnudo, sobre la mar sombría,  
más rico de miserias que otros muchos hombres.

¡Cuántas cosas viviste, marinero sonámbulo!  
Viste en el sur, el norte; en el día, la noche;  
y siempre en lo lejano un vuelo de esperanzas  
para la fiebre inquieta del sueño enloquecido;  
fuiste al tumulto vivo y al mundo de los muertos;  
buscando la justicia

llegaste a las irreales geografías del mito;  
y en viaje tras el hombre,  
loco en la mar oscura, de pie en el timón,  
descendiendo al abismo profundo de ti mismo,  
junto al clamor humano y en todas partes viste  
bajo palabras nuevas siempre el mismo dolor.

¿Qué cantar? ¿Qué esperar? ¿Qué soñar?

Y otra vez ir al mar, al mar, al mar...

Allá donde se pierde, sin voz, la lejanía,  
donde el vuelo del hombre va arrastrando sus alas,  
donde bajo otros cielos se incendian en las noches  
mundos desconocidos.

Y mientras ilusas voces, desde el palo más alto,  
como tú en otros días,  
claman sobre el abismo del tumulto sin fondo:  
"¡El alba, marineros, todo el futuro vemos!"  
bogar, bogar, bogar...

¿Cómo ovillar de nuevo el hilo de la vida?

¡Bogar, bogar, bogar...!

Y dejar más allá todo el pasado, todo el presente, todo el futuro,  
y bogar todavía,

Y eterno ver pasar los días turbulentos;

y más allá las noches;

y más allá los astros;

y más allá, las olas tumultuosas' chocando en llamaradas;

y más allá el silencio;

y más allá, el tiempo en lo infinito segando sueños, voces;

y aún más allá, en un rincón del Cosmos,

un grito, una esperanza, un canto,

un anhelo informe...

Y siempre, y siempre, y siempre,

sobre un dolor de razas,

sobre un dolor de clases,

sobre un dolor de tierra que sangra en las entrañas,

acaso eternamente,

el gran dolor del hombre

¡Mas sobre el grito humano canta el mar su canción!

## UNA MAÑANA CLARA CANTABA EN LO INFINITO

Una mañana clara cantaba en lo infinito.  
¡Una mañana clara! ¡Una mañana clara!

Un paisaje de ensueño perdido en la distancia;  
verdor sobre ciudades musicales de nidos;  
alba de espuma el mar;  
en las rosas, oro pálido;  
remolino en el viento;  
colgando de tu boca,  
tu voz, fragante y cálida como un fruto encendido,  
perfumando el silencio;  
panal dorado abriéndose a la sed de mis labios,  
goteando entre mis dedos sus palabras de música.  
Y en la mañana, clara, en la mañana clara,  
un humano temblor cantando en lo infinito.

¡Oh, dicha que pasaste como nube en el viento!  
La barca iba cantando por un cielo de agua,  
danzando al sol naciente;  
olas ebrias saltaban junto a la quilla,  
y en las ondas azules,  
como flechas fugaces el nácar de los peces.

Todo era claro, todo azul en el sueño.  
Y todo fugitivo y cambiante en el tiempo  
¿Era el futuro? ¿Fue allí el pasado?  
Igual que una acuarela, colgada de los días,  
todo allí, estaba hecho de ayer y de mañana,  
y era también presente.

¿Desde qué cielo oscuro descendió la tiniebla?  
Grité... y mi voz se hizo llanto.  
Lancé mi anhelo, desnudo fue en la fuga del viento.  
Pasaban tempestades de incendios y de voces,  
y todo se hizo sordo, amargo, pétreo, negro.

Mis ojos se anegaron en una espesa angustia...  
Y hubo un morir sin eco de muerte sobre muerte.

Naufragaba en la noche;  
me arranqué de mí mismo;  
tú misma ante asjuel viento te fuiste haciendo ausente.  
Floté sobre las aguas como un desgarramiento,  
y en las olas perdióse mi amor, como un juguete.

Mas la mañana clara, mas la mañana clara,  
a pesar del morir de las rosas,  
de la fuga de alas,

del dolor de los sueños,  
de aquel morir de muerte,  
me quedó siempre adentro,  
cantando adentro siempre!

Y ahora vuelves, despiertas, renaces...  
Btérea, dulce, grácil,  
carnal y musical, riente;  
toda entrega, madura, grávida de tus mieses;  
plena de goces, de cantos, de imágenes, de ritmos;  
humilde, fresca, trémula como una brizna leve.

¡Ah, este naufragio! ¡Este naufragio!  
Ahora que voy 6in voz, sin pupilas, desnudo,  
cuando llevo entre algas prisioneras las manos.  
Cuando en esta agonía del canto ya no quedan  
rosas para los ojos,  
alas para los sueños,  
mieles para las bocas.  
¡Cuándo ya para el beso se han quemado los labios!  
Mas, ¿Desde cuándo naufrago?  
¿Cuándo fue aquella fuga del vuelo  
y aquel morir de muerte?

Yo no sé en qué fragmento del tiempo me he perdido.  
Ignoro si hace un año, si hace un día,  
si quizás hace un siglo,  
si sólo fue un instante,  
y en un instante acaso si viví lo infinito!

Yo no sé si fue un sueño, si esto existió algún día;  
si ahora tal vez lo vivo o si sólo es un sueño.  
Si esta canción me llega como una despedida  
o como eterno anhelo,  
y locamente estrofas fugaces voy regando  
en las aguas del tiempo.  
Tal vez no partí nunca.  
Quizá si siempre estuvo esta mañana clara  
llenándome los ojos,  
cantándome en las manos  
como el rumor dichoso del agua que va y vuelve;  
y tú, soñando en ella, corrías encantada;  
y yo, sin descubrirte, ausente;  
y bebiéndote estaba con mis labios sin músculo...  
Y andaba por el mundo buscándote, soñándote, llorándote  
como perdida siempre.

¡Pero ya que te encuentro...!  
¿En qué país te encuentro?...  
¿Estás en el pasado o el presente  
—que es ya futuro, fuga,  
ahora mismo ha llegado y ya se pierde?

Te soñé en muchas aguas,  
te besé en muchas bocas;  
en playas extranjeras busqué tu concha ardiente;  
te presentí gozosa, riendo en muchas risas;  
en otros senos cálidos te perseguí mil veces;  
pero estabas ahí, en mí mismo, escondida  
—río que va y regresa cantando de la muerte—,  
eterna en mi canción,  
única siempre!

¡Pero ya que te encuentro...!  
¡Ah!... ¡Llegas! ¡Llegas!  
Te siento al fin —¡canción de tu presencia!—,  
eternizada en mar, en tierra y cielo.  
Recoge estos despojos,  
este morir de muerte;  
lava con aguas dulces mis ojos, mis cabellos;  
haz palpitár mis sienes,  
limpia de sal mi boca...  
aún guarda un canto que no he dicho  
—nunca encontré palabras para decirlo—;  
lo sembraré en la tierra profunda de ti misma,  
que está cantando al viento más hondo que mi muerte.  
En la tierra que sueña, que en ti está, que en ti grita,  
madura de simiente y de mañana  
—¡canción sin fin, río eterno hacia el mar, árbol de ensueño y vida!  
amor que hace infinito el grito de la arcilla...  
Y en tu canción, cantando iré al futuro,  
yo, con mi voz eterna,  
desgarrando de gozo tus entrañas.

Tierra tú de mi amor.  
Tierra en que encuentre  
ancha voz para el mundo;  
cantos para los hombres;  
alas para llegar en vuelo a lo infinito;  
pupilas luminosas para incendiar crepúsculos;  
manos que se hundan en ti, en tus dolores cósmicos,  
en tus sueños, en tus carnes, en tus mieses,  
se nutran, infinitas, de tus jugos,  
se agiten, como espigas, en tus cabellos,  
y en el alba del mundo el campo siembren.

Sé tú la tierra!  
Y renaceré en el polvo, y en la luz, y en el agua, y en las ramas,  
con voz de vida y muerte!

¡Oh esplendor! ¡Oh esplendor luminoso  
de esta mañana clara, de esta mañana clara!  
Naufragio de los días, de los sueños lejanos.  
Naufragio de mi mismo en las aguas amargas.

En mi pupila ayer cantaba una mañana...  
¡Una mañana clara! ¡Una mañana clara!  
Pasó un viento, un viento...  
¡Un viento pasa siempre!

Una mañana clara cantaba en lo infinito  
Llegaron días turbios,  
y sueño y vela y vida se hicieron sombras, sombras...  
Tú misma, en la agonía, te fuiste haciendo ausente.  
Pero sobre mi vida cantaba una mañana...  
¡Y una mañana clara cantando está en mi muerte!

## TIERRAS Y HOMBRES VAN PASANDO

¡Cristóforo Colombo, pobre almirante, ruega a Dios por el mundo que descubriste!  
Rubén Darío

Tierras de sol de incendio,  
resonantes de espumas y cantos marineros;  
tardes de ocasos de oro prendidas a las costas;  
vientos huracanados despeinando las selvas;  
diamantes gigantescos ardiendo en cielos anchos;  
llanuras infinitas, como verdes Pacíficos;  
lunas de espejo de agua colgando de los árboles;  
montañas incendiando sus cráteres de gritos.

Gestas filibusteras y leyendas corsarias  
cantan la historia viva de las noches oscuras;  
sombras conquistadoras de cruces y de lanzas  
aún pasan por las calles clavando voces rudas.

As'altos y despojos;  
cada día, matanzas;  
feroces, el cuchillo del mando entre los dientes,  
pasan piratas hoy y mañana caudillos,  
apuñalando sueños y abriendo las gargantas.

Aún aquí sueña el indio  
—desnudez, tez de cobre y larga cabellera—  
una paz de lagunas' y opulencias incaicas,  
y un esplendor de plumas sboneyes y aztecas.

Follajes, como noches de ferias y de música,  
esparcen a los vientos su escándalo de nidos;  
devoran los jaguares las siestas tropicales,  
mientras, flotando al sol, acecha el cocodrilo.

Ríos anchos, enormes,  
por donde van rodando piraguas, pueblos, razas,  
cafetales, bosque de cocoteros,  
naufragios de islas vírgenes bajo huracán de cañas,

y vegas de hojas de ámbar que el recio sol del trópico  
quema en la pipa roja de las mañanas cálidas.

Y también viven hombres de oscura tez de noche  
y fuertes dientes blancos,  
que cantan sus sensuales canciones de amargura  
—pesadillas negreras en derivar de barcos—  
y van sangrando penas y encaneciendo injurias,  
mientras el buey arrastra sus belfos por los campos.  
Tierra de selvas anchas donde se pierde el ojo  
viendo sólo la pompa grandiosa de los árboles;  
donde no se oye más que el clamor de los vientos,  
y ciclones de potros,  
tempestades de ríos...  
Pero donde también,  
en apretados mazos de espaldas miserables,  
pasa el montón informe del humano rebaño  
sintiendo noche y día el látigo estallante.

Por inmensos maizales, Gaucherías y ruinas,  
las venas van dejando sus arroyos de sangre;  
mientras de sed amarga van muriendo las bocas  
en los ríos de oro de los cañaverales.

¡Oh tierra inmensa, única,  
de vastos cielos cósmicos y grandes horizontes!  
Mientras el sol del trópico  
derrama por tus selvas sus rebaños de llamas,  
desde mi nave náufraga  
voy cantando en tus días, voy soñando en tus noches.

Y pasan sombras, barcos...  
Vuelos de flecha indígena en cielos primitivos,  
la gran cruz de la fe,  
hogueras y matanzas,  
muertes y estrellas altas corriendo por los ríos.  
Colones y Pizarros;  
lanzas conquistadoras;  
bucaneros, piratas;  
caciques, caudillos;  
líderes tropicales;  
máuser imperialista  
—¡Siempre contrabandistas!—  
Alguna vez un cambio:  
por el fusil, el dólar;  
por el látigo, el sable.  
Chusmas, negradas, parias,  
caricaturescas turbas de democracia...  
América india, colonial,  
triste América de fe republicana,  
tus cuatrocientos años van pasando a mis ojos,  
van pasando, pasando...

Ansias, tinieblas, voces.  
Sombras iluminadas sobre fondos oscuros;  
flamear de antorchas vírgenes por valles y picachos;  
verbos de ardientes llamas incendiando las nubes;  
tropol de cascos épicos sobre días volcánicos.  
Gritos, abismos, cumbres.  
Esclavitud del hombre de selvas milenarias.  
Siempre un clamor de hambre.  
Frentes iluminadas;  
alas de vuelos vírgenes;  
ojos de fe, llameantes, ardiendo en filo heroico;  
héroes, poetas, mártires;  
oro, petróleo, caña;  
turbamultas espesos y apóstoles agónicos...  
¡todo en brutal torrente de locura y de fcangre!

¡Tierra de mar y sol, América!  
Ayer sobre tu suelo regué mis días, fiebres,  
sudor de amaneceres;  
hoy te dejo mis ojos colgando en tus mañanas,  
y allá en tus cielos anchos,  
con mis ojos sin luces  
un naufragio de sueños en la angustia de un canto!

## ELEGÍA EN EL MAR

¡Y era el mar! ¡Y era el mar!  
¡Y era el mar de la vida,  
profundo, vasto, negro!

Mar enorme, sin límites,  
infinito en el tiempo.

¡Mar de la vida! ¡Mar de la vida!  
Mar sobre el que volaron mi anhelo, mi esperanza,  
y el ímpetu infantil de mis más altos sueños;  
cuando los anchos vientos, como ligeros potros,  
impulsaron mi barca por tus llanuras líquidas  
a líricas mañanas y a grandes mundos cósmicos.

Cabalgando en el lomo de tus corceles ciegos,  
por años vi la negra deidad de tus oleajes  
la voz cortarme, y oscura, apagarme el aliento,  
hacerme prisionero en cavernas de odios,  
nublar mis ojos en noches de soledades;  
y naufragar, muriendo, cada día muriendo,  
viste a mi fe en tus olas inmensas sepultarse.  
Por los caminos anchos de amaneceres trémulos  
partir me viste un día a conquistar mañanas...  
Y hoy me ves regresar vacío de alegría,  
vencido en mi fe alta y en mi mismo, vencido.

Mar por donde angustiado,  
juguete del destino, del oleaje y los vientos,  
vagué errante, llevado como una brizna inútil,  
sin palabras, sin sueños,  
sin vida en el vencido cansancio de mis músculos,  
y seguido en las noches del trueno del espanto  
y el ansia de mi anhelo.

Ante tus grandes furias  
y tu enorme potencia,  
vi lo débil del músculo,  
lo inútil de mi canto,  
lo vano del orgullo;  
desatando las fuerzas de las esclavas cosas,  
vengativo y colérico,  
igual que barca frágil mi espíritu quebraste,  
de amarga sal llenaste el hambre de mi boca,  
hiciste de mis ímpetus sólo despojos yertos;  
mas así aún veía el grito de mis ojos  
rosas de cielo, blancas, estallando en espumas;  
voces de eternidades cantar en tus oleajes;  
astros nuevos surgir del fondo de tus aguas;  
volar por tus llanuras crepúsculos gigantes;  
como pupilas cósmicas abrirse auroras nuevas;  
y aún dabas a mi vida una tan grande ansia,  
que recorriendo días, eternidad y espacio,  
hambrienta de infinitos siempre tuvo más hambre.

¡Mar de la vida! ¡Mar de la vida!  
Mar que me viste luego,  
más que a ningún mortal desdichado y desnudo,  
solo, sin fe ni dioses,  
luchando contra el odio de tus muertes salobres,  
preso en sombrío abismo y en ansiedad de vuelo,  
y sin otro poder bajo un cielo de siglos  
que un gran dolor de hombre

¡Y era el mar! ¡Y era el mar!  
¡Y era el mar de la vida!...

¡Bajo rosas de espumas cementerios de ensueños!

## PERRO MÍO, FIEL PERRO

Perro mío, fiel perro,  
con qué amargo dolor,  
pienso en la negra angustia que morderá algún día  
tu carne de metal, ¡Oh my watch dog!  
Me has sido fiel por largos años;  
tu vida isócrona, monótona, siempre fue igual!

no me engañaste nunca,  
no tuviste pereza,  
nunca me dieron quejas de que mordiste a nadie;  
vigilaste mis días, mis horas, mis minutos,  
y todas las mañanas, puntual, me despertaste,  
para impedir que sobre el lecho  
me asesinara el hambre.

Medito en la mañana en que habrás de llamarme  
inútilmente; yo habré de mentirte  
repetir el alegre rin-rin de tus ladridos';  
pero ya no podré siquiera contestarte:  
aunque estaré presente, ya estaré tan distante...

No enrollaré más nunca la cinta de tu lengua;  
no te veré ya hurtar  
—burlando al infinito— trozos de días al tiempo  
con tus dientes de horas;  
hasta la eternidad  
me Seguirá el doliente tic-tac de tus aullidos;  
hosco por el silencio de mí existencia, entonces  
morderás mi destino,  
te enfermarás de tedio,  
y al fin te irás quedando, igual que yo dormido.

Pero tu sueño será transitorio;  
despertarás un día cualquiera,  
olvidando por siempre mis' penas, mis angustias,  
y hasta los breves goces que arrebaté a tus dientes;  
como una mujer fácil,  
despertarás a otros con alegres ladridos;  
mientras yo seguiré, más sordo que otras veces,  
¡oh, my watch dog!  
dormido en la gran noche negra de lo infinito.

## SALUTACIÓN FRATERNA AL TALLER MECÁNICO

Tensión violenta del esfuerzo  
muscular. Lenguas de acero, las mandarrias,  
ensayan en los yunques poemas estridentistas  
de literatura de vanguardia.

Metalurgia sinfónica  
de instrumentales maquinarias;  
ultraístas imágenes de transmisiones y poleas;  
exaltación soviética de fraguas.

¡Oh taller, férreo ovario de producción! Jadeas,  
como un gran tórax que se cansa.  
Tema de moda del momento  
para geométrico cubismo  
e impresionismo de metáforas.

Pero tienes un alma colectiva  
hecha de luchas societarias;  
de inquietudes, de hambre, de lasceria,  
de pobres carnes' destrozadas:  
alma forjada al odio de injusticias sociales  
y anhelos sordos de venganza...

Te agitas, sufres, eres  
más que un motivo de palabras.

Sé tu dolor perenne,  
Sé tu ansiedad humana,  
sé cómo largos siglos de ergástula te han hecho  
una conciencia acrática.

Me hablas de Marx, del Kuo Ming Tang, de Lenin;  
y en el deslumbramiento de Rusia libertada  
vives un sueño ardiente de redención;  
palpitas, anhelas, sueñas; lo puedes todo y sigues  
tu oscura vida esclava.

Y me abrumas, me entristeces el alma,  
me haces escéptico, aunque a veces  
vibre al calor de tus proclamas,  
y diga siempre a mis hermanos  
de labores:  
"Buenos días, compañero, camarada"

Son tus hijos, los hijos  
de cien generaciones proletarias.  
que igual que hace mil años piden en grito unánime  
una justicia igualitaria.

Son tus hijos, los tristes,  
que angustiados trabajan, trabajan, trabajan,  
en un esfuerzo fértil de músculos y nervios;  
pero estéril al sueño de gestas libertarias.

Son tus hijos que sueñan,  
mientras los eslabones de sus días se enlazan,  
que en los entristecidos cielos de sus pupilas  
surge un fulgor de nuevas albas.

Son tus hijos, que a diario  
te ofrendan las vendimias de sus vidas lozanas;  
que gritan sus angustias al rechinar del torno  
mientras tú, apenas óyeles, como a cosas mecánicas.

Oh, taller resonante de fiebre'creadora!  
Ubre que a la riqueza y la miseria amamanta!  
Fragua que miro a diario forjar propias cadenas  
sobre los yunques de tus ansias!

Esclavo del progreso,  
que en tu liturgia nueva y bárbara  
elevas al futuro, con tus voces de hierro,  
tu inmenso salmo de esperanza!

Ah, cómo voy sintiendo que también de mí un poco  
te nutres; yo que odiaba,  
sin comprender, tu triste alma colectiva  
y tu tecnología mecánica.

Yo que te odié por absorbente;  
que odié tus engranajes y tus válvulas;  
que odié tu ritmo inmenso porque ahogaba  
mi ritmo interno en ronca trepidación de máquinas.  
¡Yo te saludo en grito de igual angustia humana!  
¿Fundirán tus crisoles los nuevos postulados?  
¿Eres sólo un vocablo de lo industrial: la fábrica?  
¿O también eres templo  
de amor, de fe, de intensos anhelos ideológicos  
y comunión de razas?...

Yo dudo a veces, y otras,  
palpito, y tiemblo, y vibro con tu inmensa esperanza;  
y oigo en mi carne la honda VERDAD de tus apóstoles:  
¡que eres la entraña cósmica que incubas el mañana!

## NOCHE DE TEMPESTAD

Los pájaros que pasaron en el alba ya no regresarán jamás.  
Ha cerrado la noche y aún sopla viento helado.  
MI melocotonero se ha rendido también al huracán.

El Pabellón de los Dorados Lotos, donde ayer tejíamos ensueños  
y Lay Sin con túnica de luna cantaba a las estrellas,  
ha sido derribado por el viento y hoy no es más que una ruina.  
Ay, nada se escucha en torno que no sea el rispido graznar de los gansos  
[salvajes.

Nada en los ojos ven en esta espesa noche sin horizonte.

Desde sombrío cielo destilan las estrellas lágrimas apagadas.  
¡Adiós, amigos! ¡Adiós, estanques encantados,  
canciones amorosas, jardín de los ensueños!  
Llamo desde mi kiosco a las sombras que pasan...  
Y nadie me responde ni yo conozco a nadie.  
¡Qué densa oscuridad cubre esta noche el desolado parque!

Cierro mis puertas'. Buscaré mi pincel, el más fino y alado,  
«1 sigue el vendaval y no amanece el alba,  
quiero que el dulce sueño me sorprenda esta noche escribiendo un poema.

## LA FERIA DE TIEN SING

Estoy alegre y danzo  
porque voy a la Feria  
Sagrada de Tien Sing.

¿A dónde vas, discípulo?  
—Oh; maestro, hacia Tien Sing,  
camino de la Feria!

Es fiesta de los dioses  
que moran en la tierra;  
y hay dragones de fuego,  
salamandras que danzan,  
tortugas amarillas,  
jardines de linternas...

—¿Y por qué al viento el rostro  
sin máscara, tú llevas?

Vamos, corre, discípulo,  
anda y busca una máscara  
—¿Y qué máscara, Maestro,  
pondré sobre mi cara?

—Oh, mi dulce discípulo:  
una, cualquiera es' buena.  
La austera del gran bonzo,  
la pálida del mártir,  
la ingenua del creyente,  
la santa del apóstol,  
la del héroe o el genio...  
¿Porqué irritar al cielo  
con hosca faz desnuda?  
Vamos, corre, discípulo:  
nunca a la feria vayas  
sin llevar una máscara.

## LA FLAUTA ROTA

Bn el Tai Shan sagrado florecía el cerezo.  
Bajo su copa en flor yo tocaba mi flauta.  
Por el blanco sendero que llevaba a la aldea,  
llena de luz de tarde se acercó una muchacha.

¡Tardan en madurar los frutos del cerezo!  
Exclamó ella, lánguida, demorando su marcha.  
Su voz llenó mi oído de celeste armonía...  
Pero pastor de sueños yo soñaba en mi flauta.

—¡Ah, si alcanzar pudieran mis manos al cerezo!  
En su agitado seno la sangre palpitaba.  
Pero en la tarde plácida, armoniosa de trinos,  
bajo el cerezo en flor yo cantaba en la flauta.

—¿No probaremos juntos el fruto del cerezo?  
Llena de luz de tarde suspiró la muchacha.  
Su voluptuoso aliento embrujó mi sentido...  
y por probar el fruto dejé caer mí flauta.

Y cuando ya en la noche, del fruto del cerezo  
grávido el tibio seno, se alejó la muchacha,  
su boca enflorecía de canciones la senda...  
y en el polvo quedaba sollozante mi flauta.

## EL HÉROE DE TSING TAO

A la gloriosa espada de Kung Ling,  
que en épicas hazañas despedazaba  
el aire.

—Maestro, ¿el héroe de Tsing Tao es héroe?  
—Hijo mío, es héroe el héroe de Tsing Tao  
Lleno de cicatrices su épico vientre tiene;  
lo exaltan las gacetas, lo afirman los letrados;  
lo reverencia un pueblo rendido ante su fama;  
lleva sable de oro y en el pecho medallas...  
Oh, discípulo, es héroe el héroe de Tsing Tao.  
—Pero, sabio Maestro,

tan bellas cicatrices no las ganó en batallas:  
al saltar un cercado,  
en lance que mi lenguas en voz baja pregonan  
ganó una cicatriz; otra gloriosa estrella,  
sobre mullido lecho se la dio el cirujano  
—en su único combate puso ala en sus talones—;  
y la otra cicatriz... Oh sabio, Maestro,  
¿el héroe de Tsing Tao es héroe?  
—Hijo mío, todo afán es batalla,  
y a veces triunfo ha sido volar en la derrota.  
No sólo invicto en púrpura se da lustre a los pueblos,  
ni sólo en muerte heroica se gana inmortal mármol.  
Las hazañas más grandes nos las canta la historia;  
y hay más de un hecho épico del que el mundo no sabe!  
"¿Quizá cuánto heroísmo en violar un cercado  
puede haber, hijo mío, si so hace por la patria.  
¿Cómo no ha de ser héroe quien obró tai milagro?  
¿De no merecer bronce y aureola de epopeya  
tendría sable de oro y en el pecho medallas?  
Oh, discípulo, es héroe el héroe de Tsing Tao.

## VISITA INOPORTUNA

A veces la túnica agujereada de la po-  
breza, aún queriendo halagar, ofende.  
¡Yuan Pei Fu, despertando una mañana  
bajo un puente de Nankin.)

A casa de Tai Fong voy un día de fiesta.  
Su palacio de Otoño iluminado brilla.  
Bóvedas de linternas y danzas de dragones;  
el vino en copas de oro desborda en las bandejas.  
He aquí ya a Tai Fong (Yo tres veces me inclino)  
Honorable y pulido a mi encuentro ahora avanza;  
el botón más precioso deslumbrando en su gorro;  
la túnica suntuosa bordada de cerezos;  
sus uñas resguardadas en láminas de oro;  
volando en blanda brisa de marfil su abanico.

Oh, inspirado celeste —responde a mi saludo—  
¿A qué debe mi casa tan ilustre presencia?  
Ay, nada digno poseo que yo pueda ofrecerte;  
indigna mi morada ante ti se avergüenza.

Deslúmhrame su estancia. Todo es fasto y cultura.  
Oro, marfil y lacas...  
Milenios de proverbios en preciosos estantes.  
De Tang, de Sung, de Ming, las ricas porcelanas.  
Los criados circulan. Hinchados dignatarios  
beben felices, ríen y engordan en su mesa.  
Mas Tai Pong aún suspira, y tanto se lamenta,  
que olvidando un instante mi raído indumento  
siempre rica en consuelos dice mi inexperiencia:  
—Oh, gran Tai Pong. ¿Por qué al cielo das tus quejas?  
Feliz en fiesta espléndida tu palacio deslumbra;  
abundante en tu mesa veo el mar y las plumas  
y el vino perfumado corre por tus bandejas.  
Oh, gran Tai Fong, ¿por qué tú así te lamentas?  
¿Qué desatino he dicho que provoca su enojo?  
¿He incurrido en qué falta?

Honorable Tai Fong su dura ceja encrespa.  
Del gorro a sus pantuflas igual que un sable vibra.  
Ceremoniosamente me aleja de su mesa.  
Pulido, digno, culto, mis >asos acompaña...  
y con sonrisa helada en la puerta me deja.

## LA EXQUISITA AMIGA

A una dama extranjera, cuya fragancia  
aún flota en mis recuerdos como el aroma  
del té que se evapora de mi taza.

¡Oh, Maestro, tengo una amiga exquisita!  
Su boca es dulce como los cerezos de Nan Kao;  
son sus pestañas suaves como el plumón, de seda;  
tiene su cuello el ritmo y la gracia del cisne;  
y al andar, fina y grácil, con ondulante talle,  
no sé si un ritual danza,  
si es una rama en flor que mece el aire,  
o si es una mariposa que vuela.

Cuando la ven mis ojos  
es como si alcanzara la irrealidad de un sueño.  
Y cuando ríe, su voz armoniosa,  
como divino pájaro vuela de su garganta,  
quisiera que esa diosa de frágil porcelana  
no fuera una extranjera nacida bajo el cielo de Occidente.

Aunque de ilustre alcurnia se cuentan de ella historias...  
Ah, Maestro, qué cultura  
la de esos altos mundos de Occidente.

En la terraza de las Mil Caricias  
ayer, con labios húmedos,  
el fénix del amor nos sorprendió en su vuelo.  
Por único ropaje su divina figura  
envuelta sólo estaba con la túnica de oro  
con que la prestigiaba el pincel del crepúsculo.

Toda la tarde el Kiosco de los Besos  
resonó de armonía.  
Los pájaros callaron para escuchar su música.

Y yo esperé la noche, ¡que descendió sin luna!  
para abrir el más íntimo Cofre de los Secretos  
Pues no hubiera querido, bajo luz indiscreta,  
que el astro nacarado hubiese sorprendido  
cuan pequeñita era ante tanta cultura  
mi desnuda ignorancia.

Ah, Maestro, tengo una amiga exquisita.

## POR LA ALAMEDA DE BAMBÚ

A Yen Shih Ku, gran mandarín letrado  
por la diminuta calabaza que me obse-  
quiara dadivosamente en el festival del  
dios de la Cocina.

Un sol de oro sonrío. Fresca está la mañana.  
De su sueño de Jade despiertan las montañas.

Por el campo paseamos: Yuan Pei Fu en su jumento;  
yo a pie tras de su asno, también feliz corriendo.

—¡Más aprisa, discípulo! —el Maestro me incita.

Y yo salto hasta él, me abrazo a sus rodillas.

El me acaricia entonces, tira de mi coleta;  
nos ven los arrozales al trote de su bestia.

Y alza a mi vista dulce durazno de áurea carne,  
que una vez y otra, ávido, su diente sangrar hace.

A líricos ensueños mi espíritu se entrega  
viendo la plena dicha que a mi Maestro llena.

Y atrás quedo, bebiendo del campo las delicias...  
El asno trota, trota... ¡Qué risueña es la vida!

Sa abre el paisaje como un mágico abanico.  
¡Son tan bellas las cosas que llenan el camino!

La campiña florece de almendros, limoneros,  
de grullas y de patos, cerezos, crisantemos...

En los altos bambúes, que al aire suave ondulan,  
vuelos y trinos llenan el mundo con su música.

—Ah ¿Sueños, discípulo? —clama el Maestro— Vamos.  
Despierto de mi sueño y volando lo alcanzo.

Beso Sus pies; él ríe... Se alargan sus pupilas,  
igual que el horizonte, en líneas infinitas.

Y de un crustáceo el hueso, ya sin carne, me alcanza;  
en la vacía cencha relamo rica salsa...

Y otra vez detrás quedo, soñando en la campiña.  
El asno trota, trota... ¡Qué amorosa es la vida!

Así pasea plácido Yuan Pei Fu. Flota al viento  
la barba venerable que niévale en el pecho.

Las brisas acarician su túnica de seda.  
De floridos manzanos grato aroma le llega.

—Vamos ¿Duermes, discípulo?— Rendidos al cansancio,  
cada vez más demoran mis pies en alcanzarlo.

Mas corro, salto, vuelo... Anhelante mi boca  
el ala de un capón ya espera generosa,

y llego a su jumento; mas nada mi hambre encuentra.  
Solamente un poema regala a mis orejas.

¿Es de burla? ¿es de amor?... El viento entre las cañas  
hace coro al Maestro con júbilo de flautas.

Cantando viaja el río por huertos y colinas.  
Y el asno trota, trota... Qué feliz es la vida.

## UN POETA HA PARTIDO HACIA LAS FUENTES AMARILLAS

A Emilio Ballagas, en el país de los he-  
lados bambúes.

Era el más joven, y ya ha partido.  
Mensajero del iris en la región de atmósfera de barro en donde desfalle-  
[cen sin el vuelo las alas.  
Las praderas de sombras, el país de los blancos bambúes, las Fuentes  
[Amarillas,  
para sus ojos nítidos, ya no tienen misterios.

Hoy junto al Kiosco la soledad mis pasos acompaña.

Ya ni su risa, ni su canto infantil, ni su palabra trémula enflorada de  
[musicales ecos.

Ante el cercano invierno sólo el otoño pálido, volando en mi camino  
[conchas amarillentas.

No era el trival del viento, no los terrestres ríos, ni la misma ciudad,  
[ni las creencias,

lo que en el ancho océano armonioso trenzaban nuestras alas hermanas.  
Era la luz, la atmósfera impalpable, la clara tierra astral de un universo  
[inexistente.

Apenas si en el breve segundo de la vida pudieron estrecharse nuestras  
[manos;

pero él se ha ido, amarillo entre rosas, en su brumosa barca de alas  
[insondables;

y hoy se abre ante mis ojos un mar de sombras de tan inmensa soledad,  
que a su sola presencia mi corazón naufraga.

Se alejó con su voz de aguas de estrellas, de luz de música y presencia  
[irreales;

y la raíz de su voz, su espíritu, nacido en los celajes que alimentan los  
[sueños;

hoy toco su presencia en la noche infinita de latidos que entre mis dedos  
[dejan amargura de ausencia.

La helada que comienza mi sendero a emblanquecer ya no es aquella  
Ique viera retornar las primaveras.

Todo ha empezado a enmudecer para el blanco silencio:

las flautas, las danzas, las manos, las canciones;

recogidas en sus ecos, las caracolas líricas...

¡Qué solo miro en torno amarillear los últimos rosales!

Y uno ha partido, sobre mar espumosa de misterios, uno ha partido.

Ha partido aquél, con quien en el invierno yo hubiera querido callada-  
[mente dialogar, sin pronunciar palabras.

## YUAN PEI FU DESPIDE A SU DISCÍPULO

Cuando un pájaro está a punto de mo-  
rir, sus notas son tristes; cuando un  
hombre está a punto de morir sus pa-  
labras son buenas.

(De los Diálogos del Lun Yu.)

¡Oh, discípulo,

por vez postrera alcánzame la pipa!

No la de jade;

aquella amarillenta de suave marfil viejo.

La que junto conmigo en lejanas mañanas  
escuchara el gorgear de las aves cantoras;

la que vio florecer cien veces mi ciruelo;  
la que te vio crecer como un arbusto tierno,  
la pupila asombrada

y el alma ingenua, simple, como un libro de cuentos...

¡Oh, discípulo,  
por la vez última alimenta mi pipa!  
Como claro arroyuelo tu niñez yo vi alegre  
saltar entre las piedras.  
Todo cantar te hacía:  
la luz, la lluvia, el viento, las viejas porcelanas,  
las linternas, la música, los perros de ojos tristes,  
el vuelo de los pájaros por sobre los pinares,  
el color y el perfume en flor de los duraznos,  
el andar y el gozoso reír de las muchachas...

¡Ah, discípulo,  
por la vez última alcánzame la pipa!

No la de plata;  
aquella, la que guarda color y olor de tierra  
y sabor más amargo;  
la que siempre conmigo junto a la lamparilla  
vio pasar hombres, días, como volutas vanas;  
la que me vio aspirar en prisas impacientes  
los afanes más puros;  
la que engañosa me hizo ver fulgores de auroras  
donde tan sólo había gris opaco de humo.  
Deja ahora, hijo mío, que acaricie tu frente.  
Has crecido, has amado, has soñado y vivido;  
mas tu fruto de vida todavía es amargo:  
porque el fruto más dulce no lo da árbol joven,  
sino aquél que rugoso ya ha florecido en años.  
Pero en tanto, oh discípulo,  
goza del sol, del mar, del aire y de la tierra;  
ámalo todo y nada odies, nada te asombre,  
que en toda dicha hay pena,  
en toda risa hay lágrimas,  
y en todo lo creado, junto a la gris arcilla  
hay también lo divino.

Y nada contra el cielo nunca tu mano arroje.  
Nada tanto te inquiete que tu paz dulce amargues:  
corrí, busqué, llamé, sueños forjé, grandezas...  
Mas desnudo cual vine la gran sombra me espera.  
Mientras más logra el hombre se hace más parco en dones:  
nunca más rico se es que pobre de riquezas.  
Y sé humilde, hijo mío, sin Inútil orgullo;  
la humildad da la dicha.  
Sé como esas piedras de los ríos

que cantan al saltar en las corrientes,  
pulidas, lisas, llanas  
de tanto naufragar, rodando siempre.

Y si la barrera alta tu camino detiene,  
nada intentes forzar, bordea la muralla;  
nada derriba el hombre que después no levanta.  
Y no preguntes, nada interrogues, discípulo:  
nada responde a nada.

Prudente en las palabras y cauto en la conducta,  
cual pez de muchos mares,  
bajo aguas diversas procura ser distinto;  
mas vario, multiforme, sé uno en la existencia:  
todo cambia en lo externo, no en su naturaleza.

Hoy despiertan tu mente tempestades de llamas,  
—monzones de palabras que ruedan por los días—,  
yo también, hijo mío, conocí esas tormentas;  
y almas extrañas vi, vagué por cielo y tierra;  
como la mar sus perlas, vivir me dio experiencias,  
y rico en dones ácidos encontré mi ciruelo...

Mas el fruto maduro de la sabiduría  
no es el que milagroso en huerto ajeno alcanzas,  
sino aquél que en dolor del propio vivir nace;  
aunque un día sabrás que nunca nada sabes.

¡Ah, discípulo,  
por vez postrera alcánzame la pipa!

Deja ahora, por último, que apure aquella leve  
de espuma y luz de ensueños.  
Y escúchame, discípulo:  
si un alba clara y limpia ve un día tu mirada-,  
salúdala con júbilo y ama esa hermosa aurora.  
Tal vez ei hay sueños ciertos...  
O quizá qué milagros puede hacer la esperanza

¡Ah, discípulo,  
por la vez última alimenta mi pipa!

Ahora dame esa caña quemada por los años,  
la que ya sólo tiene sabor leve a ceniza,  
la que más sol ha visto morir tras la colina,  
y bajo el cielo ancho  
vio perderse en el viento, como nubes fugaces,  
el río de los hombres y los días estrechos.

Con ella en paz serena  
mis ancianas pupilas seguirán tu partida;  
aunque lejos estés te verán cerca siempre.  
Y cuando helado el viento el tumulto ya apague.

y en tierra ingrata, estéril, secos rueden tus sueños,  
contigo llorarán sus lágrimas más íntimas.

Pero si en un prodigio cantando tú regresas  
se alegrarán al verte, y de nuevo contigo  
el vuelo de los pájaros verán en los pinares,  
en las tardes de oro, cuando cantan los sauces.  
El vino estará fresco debajo del ciruelo,  
perfumado de rosas y flores de cerezos.

¡Oh, discípulo, todo será lo mismo!  
Mas si acaso ese día  
no respondo, discípulo, a tu dulce llamado,  
es que el sueño infinito cayó sobre mis párpados...  
Entonces, hijo mío, sin lágrimas estériles  
con manos amorosas búscame tierra leve,  
de finas hierbas cúbreme y déjame que duerma.

Pero nunca tan hondo que en esa paz no escuche  
el vuelo de las aves,  
una canción que sueñe,  
reír la primavera,  
llorar el triste invierno y el afán de los hombres.  
Porque en todo estaré despierto eternamente;  
porque todo aún lo amo >

¡Ay, discípulo!  
No obstante mis tristezas vivir, vivir es dulce.  
¡No hay, como la muerte, un dolor más amargo!

Ay, discípulo amado, humano he sido.  
Más que a mortal alguno, hijo mío, a mí ámame;  
mas no pienses que he sido ni mejor ni más alto;  
hecho de arcilla y luz tuve también flaquezas,  
y como humano supe de virtud y pecado.

Mis pupilas se apagan.  
Mi mano apenas puede sostener ya la pipa.  
Caliente en esa llama edta postrer gota  
que por mi barba corre...  
¡Ay, recuerda y ámame, amoroso, discípulo!  
En tu memoria guárdame,  
cuando leve del agua, de la tierra y del fuego  
cual la mies a la siega ya estén tus largos años;  
cuando ya no te turban tumultos de palabras,  
ni las voces del viento,  
ni un rumor de hojarascas...

Anda, anda ya, hijo mío.  
Levanta, vive, sueña, niega, afirma, destruye.  
Y cuando de tus fiebres, odios, fe ni amor queden  
al ciruelo regresa.

Aquí estaré esperándote, debajo de sus ramas,  
en la sombra sin sobra del camino más largo...  
¡Oh, discípulo, baja ya esa esterilla, y parte...!

Nicolás Guillen

## EL PIANO

— i —

Bajo la tarde serena  
con ritmo dulce y liviano,  
solloza un piano lejano  
la suavidad de su pena.

Todo mi pecho se llena  
de la tristeza del piano  
y pienso en la fina mano  
bajo la que el piano suena...

Cada suspiro del viento  
acerca hacia mí el acento  
de la música preclara

Y llora el alma sonora,  
como si el piano que llora  
dentro del alma llorara.

— II —

Lizt... Schubert... Un divino  
y luminoso quebranto  
es el que informa el encanto  
del ritmo sereno y fino.

Cadencia en que yo adivino  
ligados, con nudo santo  
el miserere del llanto  
y el epinicio del trino.

Lampo de blanca armonía  
que prende en el alma mía  
—llena de sombra— su lumbre.

y que en mi vida destella  
como el fulgor de una estrella  
sobre el dolor de una cumbre!

## AG-IT A r ü E li T ;

Unió la noche al resplandor del día  
para formar tus ojos, el Arcano,  
y en tu cuerpo juncal y soberano  
puso el fuego eternal del Mediodía.

Hechizo de una loca hechicería  
es el nervioso lirio de tu mano  
y unes la gloria del perfil romano  
con la gracia y la sal de Andalucía.

En el negro triunfal de tus cabellos  
pone a ratos sus mágicos destellos  
áurea peineta, en luminoso ensayo.

Y finge así tu obscura cabellera  
un cielo tempestuoso en el que hubiera  
puesto su firma esplendorosa un rayo.

## BUCATE PLATA

Bucate plata,  
bucate plata,  
poqqe no doy un paso ma;  
etoy a arró con galleta,  
na má.

Yo bien sé cómo etá to,  
pero, biejo, hay que come:  
Bucate plata,  
bucate plata,  
poqqe me boy a corre.

Depué dirán que soy mala  
y no me quedarán traté,  
pero amó con hambre, biejo  
¡que ba!  
Con tanto sapato nuevo,  
¡que ba!  
Con tanto reló, compadre,  
¡que ba!  
Con tanto lujo, mi negro,  
¡que ba!

## NEGRO BEMBÓN

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

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

Te queja todavía,  
negro bembón,  
sin pega y con harina,  
negro bembón;  
majagua de dril blanco,  
negro bembón;  
sapato de do tono,  
negro bembón.  
Bembón así como ere  
tiene de to;  
Caridá te mantiene,  
te lo da tó.

## A YE ME i )IJER< )N NEGRO

Ayé me dijeron negro  
pa que me fajara yo;  
pero é que me lo desía  
era un negro como yo.  
Tan blanco como te be  
y tu abuela sé quien é

Sàcal'- de la cosina,  
marna Ine.  
Marna Ine, tu bien lo sabe,  
marna Ine, yo bien lo sé;  
marna Ine te llama nieto,  
marna Ine.

## 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,  
mi abuelo negro.

Pie desnudo, torso pétreo  
los de mi negro;  
¡pupilas de vidrio antartico.  
i.. de mi blanco!

África de selvas húmedas  
y de gordos gongos sordos...  
—¡Me muero!  
(dice mi abuelo negro)

Aguaprieta de caimanes,  
verdes mañanas de cocos.  
—Me canso!  
(dice mi abuelo blanco)

¡Oh velas de amargo viento,  
galeón ardiendo en oro!  
—¡Me muero!  
(dice mi abuelo negro)

¡Oh costas de cuellos virgen,  
engañadas de abalorios!  
—¡Me canso!  
(dice mi abuelo blanco)

¡Oh puro sol repujado,  
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!  
¡Qué largo fulgor de cañas!  
¡Qué látigo el del negTero!

¿Sangre? Sangre. ¿Llanto? Llan-  
[to...

Venas y ojos entreabiertos,  
y madrugadas vacías,  
y atardeceres de ingenio,  
y una gran voz, fuerte voz,  
despedazando el silencio.  
¡Qué de barcos, qué de barcos!  
¡Qué de negros!  
Sombras que yo sólo veo,  
me escoltan mis dos abuelos.  
Don Federico me grita,  
y Taita Facundo calla;  
los dos en la noche sueñan,  
y andan, andan. /  
Yo los junto.  
¡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,  
ansía negra y ansía blanca;  
ios dos del mismo tamaño,  
gritan, sueñan, lloran, cantan...  
Cantan... Cantan... Cantan...!

## VELORIO DE I \TA MONTERO

Quemaste la madrugada  
•on fuego de tu guitarra,  
sumo de caña en la jicara  
de tu carne prieta y viva  
bajo luna muerta y blanca!  
El son te salió redondo  
y mulato, como un níspero.

Bebedor de trago largo,  
gargüero de hoja de lata,  
•n mar de ron barco suelto,  
jinete de la cumbancha:  
¿qué vas a hacer con la noche  
sí ya no podrás tomártela;  
ni qué vena te dará  
la sangre que te hace falta,  
si se te fue por el caño  
negro de la puñalá?

¡Ahora sí que te rompieron,  
Papá Montero!

En el solar te esperaban,  
pero te trajeron muerto;  
íue bronca de jaladera,  
pero te trajeron muerto;  
dicen que él era tu ecobio,  
pero te trajeron muerto...

¡Ya se acabó Baldomero,  
zumba, canalla y rumbero!

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,  
la camisa colorada  
que iluminó tus canciones,  
la prieta sal de tus sonos  
Y tu melena panchada!

¡Ahora sí que te rompieron.  
Papá Montero!

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<sup>1</sup>.

## S A B A S

Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,  
pedir su pan de puerta en puerta.  
¿Por qué, Sabás la mano abierta?  
(Este Sabás es un negro bueno)

Aunque te den el pan, el pan es poco,  
y menos ese pan de puerta en puerta.  
¿Por qué, Sabás la mano abierta?  
(Este Sabás es un negro loco).

Yo vi a Sabás, el negro hirsuto,  
pedir por Dios para su muerte.  
¿Por qué, Sabás, la mano abierta?  
(Este Sabás es un negro bruto)

Coge tu pan, pero no lo pidas;  
coge tu luz; coge tu esperanza cierta,  
como a un caballo por las bridas...  
Plántate en medio de la puerta,  
pero no con la mano abierta  
ni con tu cordura de loco:  
aunque te den el pan, el pan, es poco,  
¡y menos el pan de puerta en puerta!  
¡Caramba, Sabás, que no se diga!  
Sujétate los pantalones,  
y mira a ver si te compones  
para educarte la barriga.

La muerte, a veces, es buena amiga,  
y el no comer, cuando es preciso  
por no comer el pan sumiso,  
tiene belleza. El cielo abriga,  
el sol caliente. Es blando el piso  
del portal. Espera un poco;  
afirma el paso irresoluto  
y afloja más el freno...  
Caramba, Sabás, no seas tan loco.  
Sabás, no seas tan bruto,  
¡ni tan bueno!

## M A S A C A S

De dos en dos,  
las maracas se adelantan al yanqui  
para decirle:

—¿Cómo está usted, señor?

Cuando hay barco a la vista,  
están ya las maracas en el puerto,  
vigilando la presa excursionista  
con ojo vivo y ademán despierto.  
¡Maraca equilibrista,  
güiro adulón del dólar y el turista!

Pero hay otra maraca, con un cierto  
pudor, que acaso es antiimperialista.  
Es la maraca artista,  
que no tiene que hacer nada en el puerto.

A ésa le basta con que un negro pobre  
la sacuda en el fondo del sexteto:  
riñe con el bongó, que es indiscreto,  
y el ron que bebe es del que al negro sobre.

Esa ignora que hay yanquis en el mapa;  
vive feliz, ralla 6U pan sonoro,  
y el duro muslo a mamá Inés destapa  
y bruñe y pule más la rumba de oro.

## LA CANCIÓN DEL BONGO

Esta es la canción del bongó:

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

En esta tierra, mulata  
de africano y español  
(Santa Bárbara, de un lado,  
del otro lado, Changó)  
siempre falta algún abuelo,  
cuando no sobra algún Don,  
y hay títulos" de Castilla

con parientes en Bondó.  
Vale más callarse, amigos,  
y no menear la cuestión,  
porque venimos de lejos  
y andamos de dos en dos.  
¡Aquí el que más fino sea  
responde, si llamo yo!

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

A ése le digo:

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

## CANTO NEGRO

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro:  
congo solongo del songo  
baila yambo sobre un pie.

Mamatimba,  
eereembe cuserembá.

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

Acuérneme serembó,  
aé,  
yambo  
aé

Tamba, tamba, tamba, tamba,  
tamba del negro que tumba;  
tumba del negro, caramba,  
caramba, que el negro, tumba:  
ramba, yambo, yambambé.

## CUAL TIEMPO PASADO PIJE PEOR

Qué de cosas lejanas  
aún tan cerca,  
pero ya definitivamente  
muertas.

La autoridad de voz abrupta  
que cobraba un diezmo al jugador  
y otro diezmo a la prostituta.

El senador (tan importante).  
El representante.  
El concejal.

El sargento de la Rural.  
El sortijón con un diamante.

El cabaret que nunca se abrió  
para la gente de color.  
(Este es un club ¿comprende?  
Qué lástima. Si no...)

El gran hotel  
sólo para la gente bien  
La crónica de sociedad  
con el retrato de la niña  
cuando llegó a la pubertad.

En los bancos,  
solo empleados blancos.  
(Había excepciones: alguna vez  
el que barría y el ujier).

En el campo y en la ciudad,  
el desalojo y el desahucio.  
El juez de acuerdo con el amo.

Un club cubano de béisbol:  
Primera base: Charles Little.  
Segunda base: Joe Cobb.  
Catcher: Samuel Benton.  
Tercera base: Boby Hog.  
Short Stop: James Wintergarden  
Pitcher: William Bot.  
Piles: Wilson, Baker, Panther.  
Sí señor.  
Y menos mal,  
el cargábales: Juan Guzmán.

En los diarios:  
PALACIO. El Embajador  
Donkey dejó al Presidente,  
una nota por  
el incidente  
de Mr. Long  
con Felo, el estibador.  
(Mr. Long sigue mejor).  
Los amigos de Chicho Chan  
le ofrecerán un almuerzo  
mañana, en La Tropical.

La vidriera  
el apuntador,  
y lo peor,  
sobre la acera,  
la enferma flor,  
el triste amor  
de la fletera.

En fin, de noche y de día,  
la policía, la policía, la policía.  
De noche y de día,  
la policía, la policía, la policía.  
De noche y de día,

la policía.  
¿No es cierto que hay muchas cosas  
lejanas que aún se ven cerca,  
pero que ya están definitivamente  
muertas.

## AY, QUE TRISTEZA QUE TENGO

(SON)

Ay, que tristeza tan grande  
ay, que tristeza que tengo,  
ñiendo correr a este negro  
sin que lo persiga nadie.

Se asustó,  
parece que se asustó,  
de Cuba se fue, salió,  
llegó a Miami  
y allá en Miami se quedó.  
¿Pero en Miami?

Sí, Señor  
Eso me pregunto yo

—A Miami te fuiste un día,  
vendiste tu libertad,  
tu vergüenza y tu alegría,  
¡Yo Sé que te pesará!

Un negro en Miami  
no tiene casa, donde vivir;

un negro en Miami  
no tiene mesa donde comer;  
un negro en Miami  
no tiene cama donde dormir;  
un negro en Miami  
no tiene vaso donde beber,  
si no es la casa,  
si no es la mesa,  
si no es la cama,  
si no es el vaso  
de un negro negro lo mismo que él.

—A Miami te fuiste un día,  
vendiste tu libertad,  
tu vergüenza y tu alegría,  
¡Yo sé que te pesará!

Ay, que tristeza que tengo,  
ay, que tristeza tan grande,  
viendo correr a este negro  
sin que lo persiga nadie.

## ANGUSTIA CUARTA

F E D E R I C O

Toco a la puerta de un romance.  
—¿No anda por aquí Federico?  
Un papagayo me contesta:  
—Ha salido.

Toco a una puerta de cristal.  
—¿No anda por aquí Federico?  
viene una mano, y me responde:  
—Está en el río.

Toco a la puerta de un gitano.  
—¿No anda por aquí Federico?  
Nadie contesta, no habla nadie...

¡Federico! ¡Federico!  
La casa oscura, vacía;  
negro musgo en las paredes;  
brocal de pozo sin cubo,  
jardín de lagartos verdes.  
Sobre la tierra mullida  
caracoles que se mueven,  
y el rojo viento de julio  
entre las ruinas, meciéndose.  
¡Federico!  
¿Dónde el gitano se muere?  
¿Dónde sus ojos se enfrían?  
¡Dónde estará, que no viene!

(Una canción)

Salió el domingo, de noche,  
salió el domingo, y no vuelve.  
Llevaba en la mano un lirio,  
llevaba en los ojos fiebre;  
el lirio se tornó sangre,  
la sangre, tornóse muerte.

(Momento en García Lorca)  
Soñaba Federico en nardo y cera,  
y aceituna y clavel y luna fría.  
Federico, Granada y primavera.  
En afilada soledad dormía,  
al pie de sus ambiguos limoneros,  
dechado musical junto a la vía.  
Alta la noche, ardiente de luceros  
arrastraba su cola transparente  
por todos los caminos carreteros.

## CANCIÓN DE LOS HOMBRES PERDIDOS

Con las ojeras excavadas,  
rojos ios ojos como rábanos,  
vamos por las calles calladas.

La tripa impertinente hipa,  
puntual lo mismo que un casero,  
pero nada hay para la tripa.

No hay aguardiente ni tabaco,  
ni un mal trozo de carne dura:  
sólo las pulgas bajo el saco.

Así andamos por la ciudad,  
como perros abandonados  
en medio de una tempestad.

El sol tuesta en su candela,  
pero por la noche la luna  
de un escupitajo nos hiela.

Somos asmáticos, diabéticos,  
herpéticos y paralíticos,  
mas sin regímenes dietéticos.

Nos come el hambre día a día,  
y van cavándonos los dientes  
charcos bermejos en la encía.

Así andamos por la ciudad,  
como perros abandonados  
en medio de una tempestad.

¡"Federico"! gritaron de repente,  
con las manos inmóviles, atadas,  
gitanos que pasaban lentamente,

¡Qué voz la de sus venas desan-  
gradas!  
¡Qué ardor el de sus cuerpos ate-  
lridos!  
¡Qué suaves sus pisadas, sus pl-  
isadas!

Iban verdes, recién anochecidos;  
en el duro camino invertebrado  
caminaban descalzos los sentidos.

Alzóse Federico, en luz bañado.  
Federico, Granada y Primavera,  
Y con luna y clavel y nardo y cera  
los siguió por el monte perfumado.

¿Quién es quien sabe nuestros  
nombres?  
Nadie los sabe ni los mienta.  
Somos las sombras de otros hom-  
[bres.

Y si es que hablar necesitamos  
unos con otros, ya sabemos  
de qué manera nos llamamos.

"Caimán", "El Macho", "Perro  
LViudo",  
son nuestros nombres en la vida,  
y cada nombre es un escudo.

Así andamos por la ciudad,  
como perros abandonados  
en medio de una tempestad.

¿Qué más da ser ladrón o Papa?  
El caldero siempre es el mismo:  
lo que le cambian es la tapa.

Y hay quien podrido está en lo  
Thondo;  
cuando el pellejo más perfuma  
mas el espíritu es hediondo.

Nosotros vamos descubiertos;  
el pus al sol, la mugre al aire,  
y con los ojos bien despiertos.

Así andamos por la ciudad,  
como perros abandonados  
en medio de una tempestad.

Secos estamos como piedra.  
Largos y flacos como cañas.  
Mano-pezuña, barba-hiedra.

Mas no tembléis si crece el ham-  
Ibre:

presto el gorila maromero  
se estrellará desde su alambre.

¡Animo, amigos! ¡Piernas sueltas,  
diente afilado, hocico duro,  
y no marearse con dar vueltas!

¡Saltemos sobre la ciudad,  
como perros abandonados  
en medio de una tempestad!

## BALADA DE SIMÓN CARABALLO

Canta Simón:

—¡Ay, yo tuve una casita  
y una mujer!

Yo,  
negro Simón Caraballo,  
y hoy no tengo qué comer.  
La mujer murió de parto,  
la casa se m'enredó:

yo,  
negro Simón Caraballo,  
ni toco, ni bebo, ni bailo,  
ni casi sé ya quién soy.

Yo,  
negro Simón Caraballo,  
ahora duermo en un portal;  
mi almohada está en un ladrillo,  
mi cama en el suelo está.  
La sarna me come en vida.  
el reuma me amarra el pie;  
luna fría por la noche,  
madrugada sin café.

¡No sé qué hacer con mis brazos  
pero encontraré qué hacer:  
yo,

negro Simón Caraballo,  
tengo los puños cerrados,  
tengo los puños cerrados,  
¡y necesito comer!

—¡Simón, que allá viene el guardia  
con su caballo de espadas!  
(Simón se queda callado).

—¡Simón, que allá viene el guardia  
con sus espuelas de lata!  
• Simón se queda callado).

—¡Simón, que allá viene el guardia  
con su palo y su revólver,  
y con el odio en la cara,  
porque ya te oyó cantar  
y te va a dar por la espalda,  
cantador de sones viejos,  
marido de tu guitarra...!  
(Simón se queda callado)  
Llega un guardia de bigotes,  
serio y grande, grande y serio,  
jinete en un penco al trote.  
¡Simón Caraballo, preso!  
(Pero Simón no responde  
porque Simón está muerto).

## CAMINANDO

Caminando, caminando,  
¡caminando!

Voy sin rumbo caminando-  
caminando;

voy sin plata caminando,  
caminando;  
voy muy triste caminando,  
¡caminando!

Está lejos quien me busca,  
caminando;  
quien me espera está más lejos,  
caminando;  
y ya empuñé mi guitarra,  
¡caminando!  
Ay,  
las piernas se ponen duras,  
caminando;  
los ojos ven desde lejos,  
caminando;  
la mano agarra y no suelta,  
¡caminando!

Al que yo coja y lo apriete,  
caminando,  
ése la paga per todos,  
caminando;  
a ése le parto el pescuezo,  
caminando,  
y aunque me pida perdón,  
me lo como y me lo bebo,  
me lo bebo y me lo como,  
caminando,  
caminando,  
¡caminando!

## CANTA EL SINSONTE EN EL TURQUINO

—¡Pasajeros en tránsito, cambio de avión para soñar!

Oui, monsieur: sí señor.

Nacido en Cuba, lejos, junto a un palmar.

Tránsito, sí. Me voy.

¿Azúcar? Sí señor.

Azúcar medio a medio del mar.

—¿En el mar? ¿Un mar de azúcar, pues?

—Un mar

—¿Tabaco?

—Sí, señor.

Humo medio a medio del mar.

Y calor.

—¿Baila la rumba usted?

—No, señor;

yo no la sé bailar.

—¿Inglés, no habla en inglés?

—No, monsieur; no, señor.

nunca lo pude hablar.

—Pasajeros en tránsito, cambio de avión para soñar.

Llanto después. Dolor.

Después la vida y su pasar.

Después la sangre y Su fulgor.

Y aquí estoy.

Ya es el mañana hoy.

Mr. Wood, Mr. Taft,  
adiós.

Mr. Magoon, adiós.

Mr. Lynch, adiós.

Mr. Crowder, adiós.

Mr. Nixon, adiós.

Mr. Night, Mr. Shadow,  
adiós!

Podéis marcharos, animal  
muchedumbre, que nunca os vuelva a ver.  
Es temprano; por eso tengo que trabajar.  
Es ya tarde; por eso comienza a amanecer,  
Va entre piedras el río...

—Buenos días, Fidel

Buenos días bandera; buenos días, escudo.

Palma, enterrada flecha, buenos días.

Buenos días, perfil de medalla, violento barbudo

de bronce, de vengativo machete en la diestra.

Buenos días, piedra dura, fija ola de la Sierra Maestra.

Buenos días, mis manos, mi cuchara, mi sopa,

mi taller y mi casa y mi sueño;

buenos días, mi arroz, mi maíz, mis zapatos, mi ropa;

buenos días, mi campo y mi libro y mi sol y mi sangre sin dueño.

Buenos días, mi patria de domingo vestida;

buenos días, señor y señora;

buenos días, montuno en el monte naciendo a la vida;

buenos días, muchacho en la calle cantando y ardiendo en la aurora.

Obrero en armas, buenos días.

Buenos días, fusil.

Buenos días, tractor.

Azúcar, buenos días.

Poetas, buenos días.

Desfiles, buenos días.

Buenos días, altas muchachas como castas cañas.

Canciones, estandartes, buenos días.

Buenos días, oh tierra de mis venas,

apretada mazorca de puños, cascabel

de victoria...

El campo huele a lluvia

reciente, una cabeza negra y una cabeza rubia

juntas van por el mismo camino,

coronadas por un mismo fraternal laurel.

El aire es verde. Canta el sinsonte en el Turquino...

—Buenos días, Fidel.

## VINE EN UN BARCO NEGRERO

Vine en un barco negrero.  
Me trajeron.

Caña y látigo el ingenio.

Sol de hierro.

Sudor como caramelo.

Pie en el cepo.

Aponte me habló sonriendo.

Dije: Quiero.

¡Oh muerte! Después silencio.

Sombra luego.

¡Qué largo sueño violento!

Duro sueño.

La YagTUma  
de nieve y esmeralda  
bajo la luna.

OTkmmell. Su puño seco.  
Cuero y cuero.  
Los alguaciles y el miedo.  
Cuero y cuero.  
De sangre y tinta mi cuerpo  
Cuero y cuero.

Pasó a caballo Maceo.  
Yo en su séquito.  
Largo el aullido del viento.  
Alto el trueno.  
Un fulgor de macheteros.  
Yo con ellos.  
La Yagruma

## A GOLI)MUIA

¡Oh Colombia prisionera,  
orquídea puesta en un vaso,  
trino a trino, paso a paso  
te alcanza la primavera!  
Con guadaña de luz fiera  
la muerte el pecho te daña,  
mas aunque con su guadaña  
te daña el pecho la muerte,  
pura te alzas, madre fuerte,  
de la sangre que te baña.

Las aguas del Magdalena  
revueltas al mar bajando,  
van, Colombia, publicando  
cómo es de amarga tu pena.  
En la gran noche serena  
te retuerces y suspiras,  
mas aunque rajada miras  
a puñal tu carne dura,  
te alzas fuerte, madre pura,  
del infierno en que deliras.  
La fina frente arrogante  
al yugo te unció el verdugo;  
resplandece bajo el yugo  
tu frente como un diamante.  
Con aletear incesante

de nieve y esmeralda  
bajo la luna.

Tendido a Menéndez veo.  
Fijo, tenso.  
Borbota el pulmón abierto.  
Quema el pecho.  
Sus ojos ven, están viendo.  
Vive el muerto.

Oh Cuba. Mi voz entrego.  
En tí creo.  
Mía la tierra que beso.  
Mío el cielo.  
Libre estoy, vine de lejos.  
Soy un negro.

La Yagruma  
de nieve y esmeralda  
bajo la luna.

cruelles te rondan las horas,  
mas aunque triste demoras  
puliendo una roca viva,  
fiera te alzas, madre altiva,  
de la cárcel en que lloras.

Desde la arena que arde  
bajo un sol de hambrienta llama,  
hasta donde el Tequendama  
llena de sueños la tarde,  
un mismo buitres cobarde  
multiplica el sucio vuelo,  
mas aunque nocturno velo  
tu faz cubre todavía,  
bella te alza, madre mia  
entre los Andes y el cielo.

Rompe valladar y muro  
tu furor no detenido  
y es un torrente encendido  
sobre el matarral oscuro.  
Del pueblo el ímpetu puro  
la aurora prende en tu ocaso;  
trino a trino, paso a paso  
te alcanza la primavera...  
¡Oh Colombia prisionera,  
orquídea puesta en un vaso!

## AVISO

Por un acuerdo del Ayuntamiento  
fue creado este gran zoo  
para nativos y extranjeros  
y orgullo de nuestra nación.  
Entre los ejemplares de más mérito  
están los animales de agua y viento  
(como en el caso del ciclón)

también un aconcagua verdadero,  
una guitarra adolescente,  
nubes vivas,  
un mono catadrático y otro coti-  
Lledón.  
¡Patria o muerte!  
EL DIRECTOR

## EL CARIBE

En el acuario del Gran Zoo  
nada el Caribe.  
Este animal  
marítimo y enigmático  
tiene una cresta de cristal,

el lomo azul, la cola verde,  
vientre de compacto coral  
grises aletas de ciclón.  
En el acuario, esta inscripción:  
"Cuidado: muerde".

## LOS ÛSUREROS

Monstruos ornítomorfos,  
en anchas jaulas negras,  
los usureros.

Hay el Copete Blanco (Gran Usurero Real)  
y el Usurero-Buitre, de las grandes llanuras,  
y el Torpedo Vulgar, que devora a sus hijos,  
y el Rabidaga de cola cenicienta,  
que devora a sus padres,  
y el Vampiro Mergánsar,  
que chupa sangre y vuela sobre el mar.

¡EU el ocio forzado  
de sus enormes jaulas negras  
los usureros cuentan y recuentan sus plumas  
y se las prestan a interés.

## EL HIA ÍBRE

Esta es el hambre. Un animal  
Todo colmillo y ojo.  
Nadie lo engaña ni distrae.  
No se harta en una mesa.  
No se contenta  
con un almuerzo o una cena.  
Anuncia siempre sangre.  
Ruge como león, aprieta como boa,  
piensa como persona.

El ejemplar que aquí se ofrece  
fue cazado en la India (suburbios  
[de Bombay]),  
pero existe en estado más o me-  
ines salvaje  
en otras muchas partes.  
No acercarse.

## Marcelino Arozarena

### C A R I I ) A

"Guasa, Columbia, a conconcó mabó".

La garganta de aguardiente raja en el eco rojizo,  
y en la fuga galopante del bongó  
hay desorden de sonidos desertores del embriago  
y rugiente tableteo del rabioso ¡pacata!

¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,  
la pulposa,  
la sabrosa,  
la rumbosa y majadera Caridá?

La mulata que maltrata la chancleta chacharosa  
en el roce voluptuoso,  
en el paso pesaroso  
de su grupa mordisqueante y temblorosa,  
tentadora del amor.

La epilepsia rimbombante que revuelve sus entrañas,  
el sopor electrizante que le endulza la emoción,  
resquebraja 6U cintura  
y la exprime con locura  
en la etiópica dulzura del sabroso guaguancó,  
que es embrujo en el reflujo de su sangre azucarada  
y es espasmo en el marasmo del trepidante bongó.

"Guasa, Columbia, a conconcó mabó!..."

¿Por qué no viene a la bacha la rumbera Caridá,  
si su risa guarachera de mulata sandunguera,  
cuando la rumba delira,  
llama, rabia, grita y gira,  
percutiendo poderosa sobre el parche del bongó?

En dulce sopor que embriaga de la maga del embó,  
—este diablo de mulata— resquebraja la cintura  
y la exprime con locura en la dulzura del sabroso guaguancó.

'¡'Guasa, Columbia, a conconcó mabó!..."

¿Por qué no viene a la bacha la hija de Yemayá,  
la pulp<sup>aa</sup>,  
la sabrosa,  
la rumbera, majadera y chancletera Caridá?

### J U S T I C I A

DOMINO, ¡qué malo ser Doblenuve! Soy el paria de tu juego, me tratan como a un intocable y sin embargo, yo también sirvo para dominar, DOMINO.	Vendrán los tiempos de las reivindicaciones y, entonces no me despreciarán por la Doble- [blanca: Todos seremos iguales, ¡Dominó!
--	---

### E V O H E

¡Evohé!  
suelta el bongó,  
suelta el patín de munición de tu cintura;  
suelta el gesto en espiral que te exprime el espinazo;  
y sin palos de timbal,  
sin jicaras de maracas,  
sin manteca de corajo ni maíces del embó  
piensa un poco en SCOTTSBORO y no en Ogún.

¡Evohé!  
¡Evohé!

No seas eco recortado por agria minusvalla,  
y no seas sólo eco:  
que tus ricas ansias mudas.  
que tu voz humedecida por sonoras selvas vírgenes,  
es dinamia de heroísmos,  
es potencia de proclamas  
y no risa de turistas en rumbática secuencia.  
¡Evohé!  
tu indigencia, tus hermanos,  
son canciones en que debes aprender.

¿No ves que bailas  
al son  
—nuevo esclavo con pailas  
y con  
barracón  
pero sin tasajo brujo ni esquifación—;  
no ves que bailas el son  
de tu vida  
—a pesar de la síncope sabida—  
con pasos  
de latigazos,  
no Sobre médula, rótula y brazos  
sino trapichando el canuto de tu razón?.

iEvohé!  
suelta el bongó,  
no seas risa de turistas en rumbática secuencia:  
tu indignancia...  
tus hermanos...  
piensa un poco en SCOTTSBORO y no en Ogún.

## A M A L I A

Amalia baila temblando  
—Sí, señor.  
Amalia tiembla bailando  
—Cómo no.

Amalia, baila como una llama,  
como una lengua de sed bestial,  
como si fuera su cuerpo crecido arroyo,  
como si fuera un jamaqueado majá criollo,  
como si fuera palma en bandera,  
como si fuera,  
como si fuera,  
como si fuera...

Amalia baila temblando,  
—Sí, señor.  
Amalia tiembla bailando.  
—Cómo no.

Amalia, ¡mulata santa!,  
las almendras de tus ojos encerraron dos cocuyos  
y son tuvos  
en la negrísima pulpa de tus radiantes pupilas.  
Hilas,  
hilas,  
hilas petróleo en tu pelo sobre el molde de la ola  
y copia el curso sinuoso  
tu cuerpo en ritmo sabroso de enervante batahola.  
Muele canela tu cara  
—esa cara  
que yo amara—  
para asfaltar los caminos  
colmenares  
a tus turgentes Turquinos,  
a tus brujos Bellamares  
—ares  
sin bueyes: sembraré a mares  
el maíz mío:  
—qué lío

por cobijar tu bohío!  
y en fresco Cauto trasplanta  
lindos labios berenjena  
—voz serena  
que a la par que encanta,  
canta:  
catauro ya es la garganta,  
flor de sépalos ardientes,  
guanábana de tus dientes que azucara mi sabor.

Amalia baila temblando  
—Sí, señor.  
Amalia tiembla bailando.  
—Cómo no.

Amalia tiembla: sus pies son esos  
—ya no son eles—,  
sus ojos, peces;  
sus dedos, colas de diez lebreles;  
su boca, fiebre de canisteles  
que le da el frío de su temblor;  
sus senos fingien pares curieles tono oro viejo  
y soy Su espejo en el remolino de un mar de mieles.

Amalia baila temblando.  
—Sí, señor.  
Amalia, tiembla bailando  
—Cómo no.

Temblando,  
sus tachos de sabrosura  
que van lujuria quemando;  
temblando,  
jicaras de raspadura  
que cuelgan de sus caderas, tremolando;  
y todo el cuerpo: temblando,  
siguiendo el toque tremendo  
que agarra y amarra el alma con ariques de cintura.

¡Qué locura!  
¡Amalia! ¡Amalia!  
Amalia baila  
temblando,  
porque teme que en el toque esté oficiando,  
traída por su cuerpo y su color,  
el alma fuerte, roja y poderosa de Changó:

Amalia baila temblando,  
¡Cómo no!

## B O N G O

Bongó:

Ancestros de sangre negra;  
dulzura de canistel;  
libaciones de cotel  
—de cotel de vena y fibra—  
lleva tu parche que vibra  
con liturgias de Changó.

Bongó:

Espectro de percusiones  
que tema el alma y la adora:  
crátera de ensoñaciones  
porque en tus entrañas llora  
con lágrimas de cintura  
la divina creatura  
de Changó.

Bongó.

## CANCIÓN NEGRA SIN COLOR

Estación Radioemisora Internacional:

Ahora que múltiples pugnas embarazadas de anhelos  
desde la antena del momento transmiten sus programas,  
vengo a decir mi canto con la VOZ DE TODOS.

SOMOS, aunque no quieran saber que SOMOS.

Somos el músculo;  
somos la esencia del eco alegre;  
somos un signo tabuizante para las lacras de nuestro rol;  
la sombra nos dio pieles con qué abrigar el miedo  
y es una piel de sustos saber nuestro color.

Somos lo anecdótico;  
lo eternamente beodo,  
de una embriaguez de látigo, de selva y de canción  
en los bares del ritmo  
la rumba nos da roñes batidos en cinturas  
y Trópico,  
el orate de las Islas Sonoras  
—charcos musicales en las amplias praderas del Atlántico—  
nos envasa en vitrinas de sextetos y sonos  
para peinar la desmelenada curiosidad turística.

En la orografía de nuestras carnes  
—lomas de labio hidrópico,  
valles de dientes blancos  
fértils de canciones—  
se alza el desfiladero de los Prejuicios  
sobre ancestrales sedimentos de progenies esclavas.

Para los párpados preñados de imágenes burguesas  
—retina que no apresa la verdad raigal—  
nuestra Hambre es canto,  
nuestra cultura es canto,  
nuestra risa, canto, y nuestro llanto,

canto, canto,  
canto en negro como corcheas,  
canto en negros como bueyes de penas  
arrastrando su oprimida vida de carreta musical.

Rodábamos el mundo sobre un patín de ritmos;  
en la luna —espejo cósmico— nos tembló nuestra traición  
y aquí estamos para acoplar matiz cromático al Oran Concierta  
—Novena Sinfonía de la Revolución—  
con las ansias sin resortes,

cual suspiros que desbordan cruda conmoción sexual.

Bongó nos dará su voz

y gritaremos sin gritos en las noches tumultuosas.  
Gritos sin gritos,  
elásticos, frenéticos, sin alegrías,  
sin que sus ecos mueran comidos por la Sorpresa,  
robarán al son su espiral  
para regalarnos un "looping the loop" de júbilo  
mientras allá en los hangaras sin Hambre del Futuro  
sendos aviones de ensueños trepidan esperanzas.  
Alcemos la escuadrilla, compañeros,  
que la distancia es nuestra;  
con ritmo perezoso de dolores,  
con pie amarrado al reuma de las pretericiones  
llegaremos siempre sofocados al banquete de AHORA,  
siempre solos,  
siempre desconocidos  
y siempre  
nuestro Lastre Económico —con librea y calzón corto—  
nos espera a la puerta para preguntarnos:  
"Tu valor ¿dónde está?".

Radiando su tema musical  
—Canción Negra Sin Color—  
se despide del aire nuestra esperada transmisión.

Estación Radioemisora Internacional.

## CANTO PARA IMPULSAR A UN NEGRITO

"Canto para dormir a un negrito".  
Ballagas.  
"Canto para despertar a un negrito".  
anillen.

¡Upa  
mi nengre,  
patín de plomo:

hala tu ala  
no la hagas lomo.

Anda,  
pero sin andas;  
que despierto  
y el cuerpo yerto  
los músculos ablandas:  
ajílalos que tú mandas.

¡Upa!,  
mi nengre,  
¿suerte cerrera?.  
Grita: ¡yo domo!  
Hala tu ala  
no la hagas lomo.

ANDA  
es mas que HADA:  
ésta,  
inicial 6in laringe;  
aquélla  
entambora ene antiesfinge.  
Anda  
con ruta de onda,  
con ira de tunda,  
con era de tonga,  
con hora de tanda...  
¡Anda!

¡Upa!  
mi nengre.  
¿Extraños roñes?

No sigas pomo.  
Hala tu ala  
no la hagas lomo.

¿Párpado  
cerrado?.  
Bien.  
Hace falta soñar.

¿Párpado  
abierto?.  
Bien,

hace falta mirar.

Pero...  
para estar en lo cierto  
hay que soñar a cerebro despierto.

El tataara de tu tatarabuelo  
puso espuelas al mundo;  
viejo 6e encogió de anzuelo  
tallado en sonámbulo profundo  
sin tatuarse blasones, calderas ni suelo.  
De mil bosques de mármol hizo melcocha:  
en más montañas ásperas  
a uñas hirió próvida trocha  
y no hubo caña brava a su mocha  
ni fruto ácido que quedara con cascara;  
pero llevaba itinerario de potro  
—cascos de sangre para monturas de otro.

¡Upa!  
mi nengre,  
historia sin tomo:  
Hala tu ala  
no la hagas lomo.

No vendas  
la venda  
ni la tienda tiendas;  
para que tu dolor atiendas.

Para que tu dolor entiendas,  
para que tu dolor atiendas,  
no vendas  
la venda  
ni la tienda tiendas.

Hélice,  
émbolo,  
trépido isótopo,  
ni pedal ni remo,  
jicaras dobles que en sonos quemó,  
parche del bueno:  
que en esta rumba mi rumbo estreno.

Cascara,  
pátina,  
no es nuez ni diástole  
¡Mondar y espátula!  
que entre las sangres tu sangre es sangre:  
pasión sinónima sin la carátula.

Ya 6é que desde Cam  
cantamos:  
que desde antes de Babilonia  
bailamos;  
y antes —muchísimo antes—  
adiestrándonos para la cerámica de Adán,  
en darle enjundia a su sombra,  
trabajamos.

¡upa!,  
mi nengre,  
ancla cutara y chalupa:  
¡Upa!  
hay que ser supersónicos' montar a grupas:  
¡Upa!  
para tutear los trillos llevamos lupa:  
¡Upa!

Y aunque lengua de látigo la copa escupa  
—a ti no te importa  
ni a mí tampoco—  
¡Véngannos mares de agua de coco!

Anda sin andas,  
busca tu mapa,  
que sin bojeo la vida es capa  
con que se tapa  
el usufructo que se te escapa.

El mundo es ruta  
color de ñña y color de gruta:  
madeja prima que mezcla escruta  
—tu diente y el suyo para mutua fruta.

Por rescatar el zumo que otro te chupa  
upa,  
mi nengre,  
¡UPA!

## LITURGIA ETIÓPICA

Sobre la liturgia pura del etiópico ancestral  
tonante toque en tumulto tam tam tamtamborilea.  
No hay un viro,  
ni hay un giro  
en que no bulla la bulla de la bacha que emborracha  
diluida en la guaracha de la timba del sola.

—Tiempla los cueros, José Caridá!  
Llama a tu ecobia que baile el bembé,  
jue mueva la grupa,  
jue estire los pies,  
H/ie salte,  
que grite,  
se agache, se pare y se vire al revés.

Lasciva, rugiente, se ríe Mersé:  
desenaja la cintura  
y la apura con bravura en tamtambaleante paso  
que es en su ebúrnea canela  
mórbida y vibrante estela de lujuriente sopor.

En torpe rebambaramba de aguardiente y de sudor  
tonante toque en tumulto tam tam tamtamborilea.

Entona su canto José Caridá;  
lamiendo la bamba vigila a Mersé;  
y en tanto cansado y sudado cantaba el bembé  
pensaba orgulloso:

—Tu paso sabroso que mata, mulata  
lo e'tá protegiendo Babalú Ayé.

Violentemente vibrando sobre el parche que se paité,  
ecos secos repercuten su macámbica genial:

—Teberé, monina, teberé:  
¡qué sabroso baila mi ibana el bembé!  
Y no hay bulla que no bulla de la bacha que emborracha  
diluida en la guaracha de la timba del sola.

—Tiempla los cueros( José Caridá!  
Llama a tu ecobia que baile el bembé,  
que mueva la grupa,  
que estire los pies,  
que salte,  
que grite,  
se agache, se pare y se vire al revés.

Lastiva, rugiente, se ríe Mersé.  
Y mientras la mulata su cuerpo menea,  
tonante toque en tumulto  
tam tam tamtamborilea  
sobre la liturgia pura del etiópico ancestral.

## ENSAYANDO LA COMPARSA DEL MAJA

¡Encarnación!  
suelta el cajón que cansaste sacudiendo el bembé:  
suelta esa murumba que te come el pie;  
suéltala  
suéltala,  
suéltala ya,  
a ver como nos sale la comparsa del majá.

Afila tu pico de oro:  
"Alaalá-a-lá,  
alaalá-á-láaa".

Venga mi coro:  
"Alaalá-a-lá,  
alaalá-á-lá,  
saca la cabeza,  
güélbela a saca  
q'aquí viene rebalando  
la comparsa del majá."

¡En!  
saca el pie,  
cual si tuvieras romatismo en la cintura  
y te asustara un majá  
—un majá de sabrosura que te muerde las caderas:  
no las muevas,  
no las muevas,

dentro de esas masas llevas la fiebre de mi canción.

¡Encarnación!  
Yo voy detrás de tu cuerpo con movimiento oportuno:  
si nos miran de frente a los dos,  
parecemos uno:  
si nos miran de lao,  
—¡Oh!,  
¡no nos miren de lao, por Dio!  
"Alalá-á-lá,  
alaalá-á-láaa"  
saca la cabeza,  
güélbela a saca  
q'aquí viene rebalando  
la comparsa del majá".

Tus hombros vienen y van  
con el ritmo de las ancas:  
arrancas,  
mides el paso.  
y cuando a mí te aproximas me vas haciendo bagazo.  
—¡Prieta, tu sintura quema!  
Y ella, sudando, rema,  
rema que rema navegando sobre un pie.

Los cueipos ya son veletas.  
El rumor de tus chancletas  
como rabo de cometas va dejando un rastro en eses.  
Tumbando así, me pareces  
un majá color de noches:  
—Deja tu cuerpo sin broches  
pa que no piedda e compá.

Vamo a be:  
"Alaalá-a-lá,  
alaalá-a-láaa".

Otra be:  
"Alaalá-a-lá,  
alaalá-a-láaa"  
saca la cabeza,  
güélbela a saca  
q'aquí viene rebala...

—¡Ah!  
no sigas bailando má.

## YA VAMOS VIENDO

"Primero es la independencia de Cuba,  
después ya veremos".

Maceo.

"Hombres es más que blanco, más que  
mulato, más que negro...".

Martí.

Igualo la pupila del canario martiano  
—sé que cubano es más.

Tinto en zumos de simas,  
ardo:  
pero son opacas lenguas de petróleo  
—humano ha de ser más.

La cosa no es tan grave,  
¿Sabes?  
Ya digo ¡¡NEGRO!!  
y a mí concromático no se le arría la estatura.

Hirió el huevo,  
y vio yema;  
tajó el algodón y la pulpa de guanábana  
y vio yema.  
Entonces,  
cascó el corajo oscuro del carbón y del ébano:  
mordió el mestizo mamoncillo del bronce,  
y rió:  
también daban yema.

Trepanó tamarindos,  
decantó barnices de canela y nísperos,  
y en ninguno halló un "pero";  
porque al mesocarpio —ya sin crisálida—  
médula y yema.

Súbito se secaron en sombras los seudónimos:

"¿Moreno?"

Moré sí:  
ya estoy morando  
y aunque demoro, de moros  
tengo maíz y aceitunas.

•¿Pardos?" —¿Par-dos?

Par: dos,  
de igual a igual,  
porque sabiendo el dos par  
no vamos siendo tan pardos.

"¿De color?"

yo traigo el mío:  
verde archipiélago,  
ocre murciélago,  
percutido tueste subtropical.

y,  
sin embargo, cascara,  
epitelio,  
pleura,  
tan película como la espuma y las pompas de jabón.

"¿De la pinta?"

Pues... de La Pinta  
somos rodrigos-de-triana  
atalayando nuestras propias Lucayas:

En la húmeda  
bitácora,  
látigo  
—pirámides—;  
látigo  
—centrífugas.

Son las cepas  
(para que lo sepas)  
vertebrando los alkázares de Toledo y Madrid.  
Son las cepas,  
para que lo sepas  
que no solamente entrenamos audacias de safaris  
y mugidos de cuero útil  
sino también somos "tierra" de los tres Juanes  
—de Juan Esclavo,  
de Juan Ebanista  
y del Juan de todos los Juanes:  
don Juan Gualberto Gómez y Perrerr.

Nosotros llevamos la selva por fuera  
—otros en sus visceras hozando la fiera—  
breñales la testa,  
fauces hipopotámicas

abrevando junto a fuentes hinchadas  
donde péndula el sávido caimán de escamas papilares.

Por mí  
dialogan los troncos, los pellejos y los metales;  
el talón  
y el tiroides,  
al olubataico pase dactilar.  
Y aunque desciframos el mester de clerecía  
nos regustamos en humildísimo mester de junglaría.

Sabemos  
de la raíz redonda del saúco blanco  
en tisana cordial  
y de la raíz cuadrada  
gimnasta en la fórmula de la hipotenusa.

Sabemos  
el silabeo en el Oráculo de Delfos  
en la Clepsidra de Cronos  
y en las "letras":  
de los cauris del Diloggun,  
las cadenetitas del Ekuelé  
y los ekincs de Orumbilá el de Ifá.

Sabemos del émbolo  
y sabemos del embó;  
de los isótopos  
y de los hisopos inmunizadores de la ocimun bacilicum  
—la profiláctica albaca,  
la protectora ororó.

Si tú  
eres mi "carabela"  
—¡candela!

Si tú  
eres mi "carabela",  
candela al ancla,  
nuca a la ola

y amnesia para las islas de Pontón Rodney.

—Quirograma:  
en nuestras palmas navegan archipiélagos  
que esculpió febrilmente la guámpara.  
Bajorrelieve del sudor isócrono,  
del sudor másculo,  
irrigando clasesas, coyundas y dinamos.  
(Sí tú eres mi "carabela"  
—¡jum!, curumbela:  
vela.  
Vela con siete filere  
para salir güere-güere...)

Si tú  
eres mi "carabela" —candela!  
humus en vez de humo,  
changara y changara para ser uno:  
con eso basta.  
Basta que el eco conforta en asta,  
¡y has aprendido a bandera!

Igualo la pupila del canario martiano  
—sé que cubano es mas—  
y como sacudimos manigua y brumas  
ya vamos viendo:

¡;Humano ha de ser más!!

## VOCABULARIO DE AFROCUBANISMOS

### usados en la antología

- BABALU A YE.**—Divinidad africana adorada en los altares como San Lázaro. Según Guirao es una especie de Ceres africana, pero hermafrodita a usanza Yoruba. No nos parece así, pues Si en lengua yoruba Babalú Ayé, vale como "señor de la pobreza" no puede ser un\* Ceres, diosa de la abundancia, no obstante su hermafroditismo que la representaría tanto como dios o diosa. (M. Arozarena. "Liturgia etiópica").
- BACHA.**—Sinónimo de Cumbancha, diversión ruidosa. (M. Arozarena. "Caridá").
- BONGO.**—Tambor afrocubano sin caracterización especial. (M. Arozarena. "Caridá").
- CABUYA.**—Cuerda fina de algodón. ("El baile del Papalote" de K. Ballagas).
- COLUMBIA.**—Rumba cubana. (M. Arozarena, "Caridá").
- COMPARSA.**—Baile afrocubano de masas con "Arrollao". (M. Arozarena. "Ensayando la comparsa del Majá").
- CULEBRILLA.**—Cuando la cometa culebrea por falta de contrapesa ("El baile del Papalote" de E. Ballagas).
- CUMBAQUEANDO, CUMBACUMBA.**—En congo "Kumba", rugiente, atronador. (M. Arozarena. "Ensayando la comparsa del Majá").
- CHANGO.**—Dios lucumí del rayo reverenciado en Cuba bajo la advocación católica de Santa Bárbara. Dios violento y guerrero. En Nigeria es un orishá yoruba, que desposó a tres hermanas, Oyá, Oxún y Obá, diosas de los ríos africanos Niger, Oxún y Obá. En el Brasil Xangó es orishá del rayo y del trueno. Tiene atributos fálicos. Sus colores son el rojo y el blanco. Se le sacrifica un carnero y un gallo. Su fetiche natural es la piedra del rayo, Itá de Xangó. (Nicolás Guillen. "Balada del Güije").
- DIABLITO.**—Bailarín vestido con fibras vegetales y abigarrados colores que aparecían danzando en la festividad de Reyes. En el ballet afro-cubano aparecen los diablitos en algunas danzas como personajes tradicionales. Los diablitos se encuentran en las festividades de Corpus Christi en España, y también en las danzas folklóricas bolivianas y cubanas. ("Liturgia" de A. Carpentier).
- ECOBIA.**—Grupo de ñañigos que constituye un juego o potencia. (M. Arozarena. "Liturgia etiópica").

**ECOBIOS**—Compañeros, amigos. ("Liturgia" de A. Carpentier).

**ECUE**.—En el ceremonial ñañigo encarna a Cristo. ("Liturgia" de A. Carpentier).

**EKINES**.—Semillas que se tiran en el tablero de Ifá. (M. Arozarena. "Ya vamos viendo").

**EMAFORIBIA**.—Onomatopeya. ("El baile del Papalote" de E. Ballagas).

**EMBO**—Hechizo que se prepara para causar un daño físico o moral a una persona, o bien como preventivo para evitarlo. (M. Arozarena. "Caridá").

**ENKIKO**.—Gallo cuya carne se utiliza como plato ritual de los ñañigos ("Liturgia" de A. Carpentier).

**GUAGUANCÓ**.—Rumba genuinamente africana. (M. Arozarena. "Caridá").

**GUARACHERO**.—Cantor de guarachas, amigo de diversiones. (M. Arozarena. "Caridá").

**GUASA COLUMBIA, A CONCONCÓ MABO**.—Frase de una Columbia muy popularizada, según Arozarena. (M. Arozarena. "Caridá").

**HIJA BE YEMAYÁ**.—Orishá del culto yoruba. Es hija de Obatalá y de Odudúa. De los senos de Yemayá nacieron dos ríos que se unieron para formar un lago. Se le representa con brazaletes de cuentas transparentes. A Yemayá en el Brasil, la madre del agua, en los candómbles de Caboclo se le llama Sirena del Mar, Princesa del Mar, doña Janaina, Doña María, Reina del mar. <M. Arozarena. "Caridá").

**IBANA**.—Mujer. (M. Arozarena. "Liturgia etiópica").

**IYAMBA**.—Jerarca en la sociedad secreta de los ñañigos. ("Liturgia" de A. Carpentier).

**JAIBA**—Cangrejo pequeño. Abrir la jaiba, abrir la boca. ("Lavandera con negrito" de Emilio Ballagas).

**MAMA INE**.—Personaje folklórico muy popular en Cuba a través de la rumba.

**MARIMBULERO**.—Músico que toca la marímbula, instrumento primitivo de percusión. ("Liturgia" de A. Carpentier).

**MONINA**.—Hermano de sangre en el rito abakúa. (M. Arozarena. "Liturgia etiópica").

**NEGRO BEMBÓN**.—Negro de labios gruesos. (N. Guillen. "Negro bembón").

**ÑAÑIGO CHÉVERE**.—Elegante matón perteneciente a la secta de los ñañigos. ("Liturgia" de A. Carpentier).

**ÑEQUE**.—El individuo que con su presencia atrae desgracia, mala suerte, etc. (N. Guillen. "Balada del Güije").

**OBATALA**.—Orishá del panteón yoruba, deidad andrógina. Del yoruba oba-talá, rey de la blancura o del fuego, se identifica en el santoral católico con el Santísimo Sacramento o la virgen de las Mercedes ("Liturgia" de A. Carpentier).

**OGUN**.—Entre los yorubas es el orishá de la guerra. Se le representa con objeto de hierros, herramientas, herraduras, etc. (Caldero de Ogún). En el Brasil se le sacrifican gallos o carneros. Aparece en los candómbles con pertrechos de guerra: Espadas y lanzas. (M. Arozarena. "Evohé").

**OLUBATAICO**.—A la manera de Olubató, el dueño de los tambores bata. Tamborero juramentado y único que puede tocarlos responsablemente. (M. Arozarena. "Ya vamos viendo").

**ORORO**.—Nombre yoruba de la Albahaca para uso ritual. (M. Arozarena. "Ya vamos viendo").

**ORUMBILA**.—Dueño de Ifá, la religión de los babalaos. (M. Arozarena. "Ya vamos viendo").

**PAPALOTE**.—Cometa de distintos colores. ("El baile del Papalote", de E. Ballagas).

**PAPA MONTERO**.—Personaje folklórico. (Nicolás Guillen. "Velorio de Papá Montero").

**PERRETA**.—Enfado, indignación. ("Lavandera con negrito" de E. Ballagas).

**REBAMBARANDA**.—Escándalo, batifondo. (Arozarena. "Liturgia Etiópica").

**SAN LÁZARO**.—Santo venerado por los negros en Cuba. ("Lavandera con negrito" de E. Ballagas).

**SÓNGORO COSONGO**.—Onomatopeya. (N. GuiUén. "Si tú supiera").

**TATAJU**.—De Tata, papá y Ju-Judas. Padre Judas. ("Canción de cuna para dormir a un negrito" E. Ballagas).

**TUMBANDO**.—Bailar al compás de la tumba o tumbadora. Bailar rumba. (M. Arozarena. "Ensayando la comparsa del Majá").

**YAMBO Y YAMBAMBO**.—Onomatopeyas. (Nicolás Guillen. "Canto negro").

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### — A —

- ARROM, Juan José—"La poesía afrocubana", ensayo en Estudios de Literatura hispanoamericana. La Habana. 1950.  
 AUGIER, Ángel—"Nicolás Guillen". 2 v. La Habana. 1968.

### — B —

- BALLAGAS, Emilio—"Antología de la poesía negra hispanoamericana". Madrid. 1935.

### — F —

- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto—"La poesía contemporánea en Cuba". La Habana. 1954.  
 FELDMAN HARTH, Dorothy—"La poesía afrocubana, sus raíces e influencias". La Habana. 1935. En Miscelánea de Estudios dedicados a Fernando Ortiz.  
 FRANCO, José Luciano—"Afroamerica". La Habana. 1961.  
 "La presencia negra en el Nuevo Mundo". La Habana.  
 "Casa de las Américas". 1968.

### — G —

- GUIRAO, Ramón—"Orbita de la poesía afrocubana. 1928-1937". La Habana. 1928.

### — O —

- ORTIZ, Fernando—"Los últimos versos mulatos". Revista Bimestre Cubana. V-VI. 1953.  
 "Más acerca de la poesía mulata". Revista Bimestre Cubana. I-H. 1936.

### — P —

- PEREDA VALDES, Ildefonso—"Antología de la Poesía negra americana". Ed. Medina. 2ª ed. Montevideo. 1953.  
 "Línea de color". Santiago de Chile. Ed. Ercilla. 1936.  
 "El negro en la literatura iberoamericana". En Cuadernos por la Libertad de la Cultura, París. 1956.

### — T —

- TORUNO, Juan Felipe—"Ensayo y Antología". México. 1953.

ICC

## INDICE

	Pág.
<b>PRIMERA PARTE</b>	
Cuba Yoruba-Carabali	5
¿Poesía negra o poesía mulata?	14
Los temas de la poesía afrocubana	15
Lo blanco en la poesía negra	25
Lo negro y lo mulato en la poesía cubana	29
Regino Pedroso	32
Marcelino Arozarena	45
Nicolás Guillen	53
Los más nuevos	83
<b>SEGUNDA PARTE: ANTOLOGÍA</b>	
Francisco Manzano	87
Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido)	89
Manuel Serafín Pichardo	92
Ramón Guirao	93
Vicente Gómez Kemp	95
Alejo Carpentier	96
José Zacarías Tallet	98
Emilio Ballagas	101
Regino Pedroso	107
Nicolás Guillen	135
Marcelino Arozarena	148
Vocabulario de afrocubanismo	163
Bibliografía consultada	166