

HUELLAS AFRICANAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA/UNA IDENTIDAD ANTILLANA: ritmo y lenguaje en la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos.

Nayara Maria da Silva

RESUMEN:

Los cambios sociales, políticos e ideológicos que marcaron la vuelta del siglo XIX al XX influenciaron directamente la literatura. Surge en el Caribe un sentimiento de reafirmación cultural donde la figura del negro y del mestizo pasa a ganar visibilidad en la construcción de la identidad caribeña. Movimientos reivindicando el aporte afro se alzan como reflejo del intento de silenciamiento impuesto por siglos de esclavitud. El objetivo de este artículo de conclusión de curso - que pertenece al área de Literaturas Estrangeiras Modernas y subárea de la Literatura Comparada - es reafirmar estas huellas africanas en la formación de la identidad antillana, a partir de una perspectiva decolonial de acuerdo con Walsh (2009) y de la transculturación según Ortiz (1987) además de discutir sobre el discurso antillano, a partir de Glissant (2010) y Mezilas (2012). Para esto se hará el análisis del ritmo y lenguaje presentes en la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, específicamente en las obras *Motivos de Son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén y *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937) de Luis Palés Matos. En suma, la diáspora africana iniciada con la Trata Transatlántica dejó significativas huellas en el continente americano, y pueden ser percibidas en los autores a que nos proponemos a estudiar. De este modo, es imposible hablar de una identidad cultural antillana sin considerar la herencia africana en esta zona. Este trabajo muestra que las obras analizadas están llenas de rasgos del elemento africano que marcaron la sociedad caribeña en su habla, en la música y están reflejados en los escritos de las primeras décadas del siglo XX y se extienden hasta los días actuales.

Palabras clave: literatura afroantillana; poesía antillana; ritmo y lenguaje; siglo XX

RESUMO:

As mudanças sociais, políticas e ideológicas que marcaram a virada do século XIX ao XX influenciaram diretamente a literatura. Um sentimento de reafirmação cultural surge no Caribe, onde a figura do negro e do mestiço começa a ganhar visibilidade na construção da identidade caribenha. Movimentos que reivindicam a contribuição afro surgem como reflexo da tentativa de silenciamento imposta por séculos de escravidão. O objetivo deste artigo de final de curso - que pertence à área de Literaturas Estrangeiras Modernas e à subárea de Literatura Comparada - é reafirmar as digitais africanas na formação da identidade antilhana, a partir de uma perspectiva decolonial segundo Walsh (2009) e da transculturaçãõ segundo Ortiz (1987), além de discutir sobre o discurso antillano a partir Glissant (2010) y Mezilas (2012). Para isso, será feita uma análise do ritmo e da linguagem presentes na poesia de Nicolás Guillén e Luís Palés Matos, específicamente nas obras *Motivos de Son* (1930) e *Sóngoro Cosongo* (1931) de Nicolás Guillén e *Tuntún de pasa y grifería* (1937) de Luís Palés Matos. Em suma, a diáspora africana que se iniciou com o tráfico transatlântico deixou grandes marcas no continente americano, e podem ser percebidas nos autores que nos propomos a estudar. Sendo assim, é impossível falar de uma identidade cultural antilhana sem considerar a herança africana nessa área. Este trabalho mostra que as obras analisadas estão repletas de digitais negras que marcaram a sociedade caribenha, na

fala, na música e estão refletidas na literatura das primeiras décadas do século XX e se estendem até os dias atuais.

Palavras-chave: Literatura Afro-Antilhana; poesia antilhana; ritmo e linguagem; Século XX

La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.

Nicolás Guillén,
Sóngoro Cosongo.

Introducción

La historia nos muestra que las huellas africanas están clavadas no solamente en la sociedad antillana, sino en toda América. Infelizmente, esa influencia llegó a través de un proceso inhumano - que fue la esclavitud – y a lo largo de los siglos muchos han intentado borrarla de diversas maneras. Sin embargo, es imposible hablar de identidad nacional en latinoamérica sin considerar el aporte africano.

Muchas veces en el proceso de transculturación, término creado por Ortiz (1987) para designar el proceso de transición de una cultura a otra, algunos elementos del colonizador sobresalen por encima del colonizado hasta llegar a la apropiación cultural. Así que, comprender la magnitud de la herencia africana en la formación de una identidad latinoamericana y antillana muchas veces no es algo tan sencillo pues se exige un proceso de (des)construcción y una mirada a partir de una nueva óptica - la del colonizado - algo que por mucho tiempo nos fue negado.

Dicho esto, este trabajo de conclusión de curso que pertenece al área de Literaturas Extranjeras Modernas y subárea de la Literatura Comparada, tiene por objetivo general reflexionar sobre cómo la poesía negrista de mediados del siglo XX contribuyó para el reconocimiento de una identidad afroantillana. Para esto, se hará un análisis de las obras *Motivos de Son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), de Nicolás Guillén, y *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937)¹ de Luis Palés Matos con la intención de 1.abordar la importancia de la inclusión del son cubano y los ritmos de tambores como instrumentos de rescate de una memoria ancestral africana

¹ 1937 fue la fecha de la primera publicación de esta obra. Sin embargo, la versión utilizada en el análisis de los poemas es MATOS, Luis Palés. **Selected Poems/Poesía Selecta**. Arte Público Press, 2000.

y para traducir el sentimiento mulato; 2. analizar la aportación africana en el hablar de las Antillas hispánicas y sus reflejos en la poesía de inicios del siglo XX. El análisis será hecho a partir de la perspectiva decolonial de Walsh (2009), de la transculturación según Ortiz (1987), y de la inserción del negro en el discurso antillano, según Glissant (2010) y Mezilas (2012).

La primera sección se ocupa en discurrir sobre el discurso antillano y la inserción del negro en la literatura nacional; sobre la diferencia entre Negrismo y Negritud y, por fin, se introducen las características de la poesía negrista de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos. La segunda sección se concentra en Nicolás Guillén y su poesía y en el análisis de sus poemas. Esta parte está dividida en otras dos “Son y lenguaje” en *Motivos de son*; y “Huellas negras y mestizaje en *Sóngoro Cosongo*”. La tercera y última sección trata de Luis Palés Matos y su poesía seguida del análisis de sus poemas y está dividida en: “Tronco” Danza negra; “Rama” Majestad negra; “Flor” Mulata-Antilla.

A la conclusión del trabajo se destaca la imposibilidad de hablar de una identidad cultural antillana sin considerar la herencia africana en esta zona. Se percibe que las obras analizadas están llenas de rasgos del elemento africano que marcaron la sociedad caribeña tanto en su habla como en la música y, estos reflejos se extienden hasta los días actuales.

El discurso antillano y la inserción del negro en la literatura nacional

Según Mezilas (2012, p.87) elementos como “Esclavitud, racismo, humillaciones, violencias, matanzas, trata, la cosificación del negro africano” son lugares comunes del discurso antillano.² Por eso, el autor defiende que la literatura caribeña se propone a determinar el ser de la región y a buscar sus orígenes, visto que este discurso refleja la angustia y el sentimiento de pérdida de sí mismo. En ese sentido, Mezilas (2012, p.88-89) afirma que

[...] la crisis ontológica plantea la necesidad de identificar su origen. Dicha crisis de identidad en América Latina se esboza desde la época colonial a partir del siglo XVII, cuando los criollos rechazados por los españoles peninsulares buscan determinar su identidad desde su pertenencia a la región hispanoamericana. Crisis que se agudizó en el siglo XIX tras la conquista de la independencia, debido a que los hispanoamericanos no sabían qué hacer con el pasado colonial ibérico, además

² Aquí se comprende como discurso antillano la posición que el antillano se ve y habla de sí mismo. Una crisis ontológica en búsqueda de referencias para formar su identidad. Es un discurso que “se construye a partir del sufrimiento, pérdida del origen, angustia por conocer el sentido del ser caribeño.” (MEZILAS, 2012, p.91)

del rechazo de las culturas y tradiciones negras e indias. La adopción del nombre de América Latina reveló el clímax de esta crisis. La latinidad encubría la presencia de las herencias etnoculturales africanas e indígenas en la región.

El autor menciona que mientras la poética europea parte de una raíz cristiana, el discurso caribeño es como un mar en movimiento así como fue la llegada de sus ancestros. Así que, para Mezilas (2012, p.91) “La pregunta por el ser caribeño está siempre en el espacio de la escritura como estilo de puesta en forma de esta crisis de identidad. La memoria es lo que conecta con el pasado.”

La memoria pasa entonces a cumplir un papel importante en la búsqueda de la identidad afroantillana, hecho que se puede observar en los ritmos africanos que aparecen en la construcción de los poemas que serán analizados a lo largo de esta investigación. Sobre esto, Mezilas (2012) comenta que el escritor caribeño capta su pasado por medio de la escritura o por la palabra mediante la música, formas capaces de comprender la totalidad del pasado a través de la memoria.

Mezilas (2012, p.95) también defiende que “el discurso caribeño da pleno derecho a la memoria para captar el pasado.” Visto que, según él, hay dos formas de mirar el pasado: la memoria o la historia, y cada una busca sus intereses. Por un lado, la memoria parte de la totalidad, por otro la historia parte de la selección y como toda selección solo refleja los intereses de quién la seleccionó, quien detiene el poder. Para el autor, los subalternos son los sujetos de la memoria mientras que la clase hegemónica lo es de la historia y durante siglos la historia se opone a la memoria, pues no comprende la totalidad del pasado.

A partir de esta perspectiva se puede concluir que la memoria se convierte en la visión decolonial de revisar la historia y (re)contarla. Por decolonialidad comprendemos lo que afirma Walsh (2009, p.12), como

Un trabajo que procura a desafiar y derribar las estructuras sociales, políticas y epistémicas de la colonialidad— estructuras hasta ahora permanentes— que mantienen patrones de poder enraizados en la racialización, en el conocimiento eurocéntrico y en la inferiorización de algunos seres como menos humanos.

Lo de-colonial o decolonial, así mismo sin la “s” como es común en la literatura: *descolonial*. Es el término usado por Walsh (2010, p.93) para referirse a “un camino de lucha

continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas.”

En suma, la perspectiva de la memoria permite una descentralización del discurso de poder y abre camino para un discurso que intenta establecer la relación consigo y con el otro, yendo de la perspectiva de “lo Mismo a lo Diverso”. Concepto de Édouard Glissant (2010) a respecto del cambio civilizacional en la contemporaneidad, lo Mismo es impuesto de manera feraz por el Occidente, mientras que lo Diverso es conquistado, según Glissant (2010, p.182), “de manera no menos fecunda por los pueblos que han alcanzado hoy día su derecho a estar presentes en el mundo.” Glissant (2010, p.182) también afirma que “Lo Diverso necesita la presencia de los pueblos, ya no como objeto que debe ser sublimado, sino como proyecto que debe relacionarse. [...] Así como lo Otro es la tentación de lo Mismo, así también el Todo es la exigencia de lo Diverso.”

Es en el medio de este intento de (re)contar la historia reconociendo los diferentes imaginarios y visibilizando otras perspectivas que, de acuerdo con Oliva (2020), el siglo XX ha sido marcado por las luchas de los negros que buscaban autodenominación y posibilidad de construir relatos sobre sí mismos. Hecho este que se manifestó en sus producciones escritas y consecuentemente aportó en la inserción del negro en la literatura nacional, no más como se presentaba en siglos anteriores de manera caricata, sino incorporándolo en la construcción de la identidad mestiza antillana. La literatura nacional pasa ahora a asumir lo que debería ser, que como bien apunta Glissant (2010, p.183), “la urgencia que tiene cada uno de identificarse ante el mundo, o sea, la necesidad de no desaparecer del escenario mundial y, al contrario, de correr hacia su expansión”.

En este contexto, surge entre los movimientos de vanguardia artística de las primeras décadas del siglo XX el *negrismo*. Aunque sea difícil encuadrarlo en una única definición, para Oliva (2020, p.64), el *negrismo* “podría considerarse, en términos de contenido, una expresión artística que incorpora como tema de creación el mundo social y cultural del negro, elaborado por autores blancos o mestizos y, desde el siglo XX y en América, también por autores que se reconocen como negros o mulatos.” Nicolás Guillén en Cuba, y Luís Palés Matos en Puerto Rico son poetas pioneros que forman parte de esos autores latino-americanos.

Negrismo vs. Negritud

El *negrismo* latinoamericano, es una manifestación que está vinculada principalmente a la literatura, y bebe de la fuente de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX. Como manifestación literaria, el *negrismo*, de acuerdo con Schwartz (1991, p.616), “poco tiene que ver con la *negritud*, término que engloba a los movimientos surgidos en los años 30 para reivindicar los derechos de los negros.” Además, para Schwartz (1991, p.616) “no se configura como un movimiento estético organizado, regido por manifiestos o propuestas teóricas, análogo a los ismos de la década (futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo, etc.)”. Para el autor el *negrismo* que se manifestó en suelo europeo tenía un aspecto más estético que identitario. Schwartz (1991, p.618) afirma que

las manifestaciones artísticas europeas inspiradas en el *negrismo*, aunque hayan revolucionado el arte moderno, no son una tendencia ideológica de fondo liberacionista. De ningún modo tienden a preservar la identidad del negro a través de su historia, o siquiera a representar un movimiento de concienciación, como ocurriría más tarde con la *negritud*, de carácter acentualmente político. En una época en que los valores europeos entran en crisis, los elementos de la cultura africana incorporados a la literatura europea quedan reducidos a ambientes y sonidos, a la descripción del negro por lo que tienen de exótico, a la mitología de su sensualidad y a la nostalgia de un universo primitivo.

Schwartz (1991, p. 618) también afirma que en latinoamérica esta literatura puede encontrarse bajo las nomenclaturas “poesía afrocubana, poesía afroantillana, poesía negra, mulata, poesía negroide, poesía negrista”.

Sin embargo, un aspecto que debe ser observado es que este *negrismo* cuando llega a latinoamérica, aunque presente vínculos con la vanguardia europea, no se configura como simple imitación del *negrismo* europeo. Según Oliva (2020, p.61) el *negrismo* americano no debe ser comprendido “como una simple apropiación imitativa de lo que ocurría en el viejo continente, pues en América Latina se desplegó a partir de los elementos culturales que los y las descendientes de los africanos y africanas habían aportado a la región.” Es decir, no trataba el tema negro de forma exótica y lejos de su realidad.

Se hace importante saber la diferencia entre *negrismo* y *negritud* pues aunque tengan que ver con la temática negra son términos que pueden generar confusión. El término *negritud*, es

considerado por Schwartz (1991, p.625) como polémico, pero el autor prefiere emplearlo “para señalar las manifestaciones ideológicas que tratan de la identidad del negro, así como de las reivindicaciones políticas de las décadas del 20 y del 30”.

La *negritud* surge en París en 1929 pero se desarrolló en las Antillas francesas a través del poeta martiniqueño Aimé Césaire y también fue difundida por los poetas René Depestre (haitiano) y Leopold Senghor (senegalés). Según Oliva (2020), sus orígenes también están en el ámbito literario, de la poesía y del surrealismo, pero después se transformó en una expresión política que forma parte de los movimientos anticoloniales. Para Oliva (2020, p. 54)

en los estudios contemporáneos, es el término “negritud” el que más se utiliza para describir y analizar tanto el pensamiento como las acciones de los afrolatinoamericanos de habla hispana de la primera mitad del siglo XX, aun cuando este concepto no fue incorporado por los negros/afrodescendientes a sus discusiones hasta fines de los años setenta y, cuando lo hicieron, tomaron las respectivas distancias críticas de un concepto que consideraban propio de otras latitudes y tensiones históricas.

Sobre el movimiento de la negritud, Mezilas (2012, p.98) apunta que este “trata de captar el ser-en-el-mundo del antillano.[...] Es el movimiento del yo para recuperar su identidad negada, rechazada. La negritud es un camino hacia su auto-descubrimiento y auto-evaluación frente a las denigraciones”.

En líneas generales, al hablar de un *negrismo* o *negritud* en latinoamérica, específicamente en las antillas españolas, tomaremos por base la definición que hizo Nicolás Guillén (1987, p. 295-296)

Este negrismo [el que proviene de Europa], llegado como “una moda”, transformóse rápidamente en “modo” por una razón histórica evidente, a saber: el proceso de conmixión negri-blanca, afroespañola, que durante más de tres siglos había tenido lugar en Cuba. Mientras la negritud de los poetas francófonos es un arma contra el colonialismo, un medio de lucha por la independencia del poderío metropolitano, el negrismo es expresión de unidad histórica, conmixión de dos fuerzas sin ninguna de las cuales podría existir Cuba como existe hoy, lucha contra el racismo, en fin. Un negrismo mestizo, aunque ello suene a paradoja, que no lo es, sobre todo para quien se tome la molestia de ver dentro de sí mismo y a lo lejos en nuestra historia.

Así que, al referirnos a la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, que serán

analizadas más adelante, utilizaremos el término *negrismo*, visto que tomó un rumbo distinto del exotismo europeo y para no generar anacronismo con la *negritud*. Además, el *negrismo* en estos autores no se configuró como un movimiento político organizado con pretensiones anticoloniales más bien, se preocupó con temas reivindicatorios y críticas sociales (como el racismo), para cuñar en la literatura el rescate de la tradición africana en la composición de la identidad nacional de sus países y rescatarla como esencial en el proceso de transculturación. Es decir, la inserción o transición de una cultura a la otra. El término transculturación fue creado por Fernando Ortiz, en oposición a la aculturación o “aculturation” que trata este proceso como simple adquisición. Para Ortiz (1987, p.96) la transculturación “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.”

Comprendida esta diferencia entre *negrismo* y *negritud*, las siguientes secciones se concentrarán en presentar las características de la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, principales autores de la literatura negrista antillana. Además se hará un análisis de algunos poemas de los tres libros ya citados: *Motivos de Son (1930)*, *Sóngoro Cosongo(1931)* y *Tuntún de Pasa y Grifería (1937)*.

Características de la poesía negrista de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos

Zambrano (2002, p.175) apunta que “el *negrismo* se propone reencontrar el espíritu nacional de las Antillas, permitiendo que la cultura impuesta por el colonizador confluya con la africana.” Es decir, no propone una jerarquía cultural, sino una convergencia de ideas, unión y diálogo. Dicho esto, el tema del mestizaje y de la incorporación de la cultura africana, sea a través de los ritmos, habla o religiosidad, son frecuentemente presentados en la poesía negrista de las Antillas españolas para señalar la construcción de una identidad nacional afroantillana. Para Zambrano (2002, p.176),

Mientras que la cultura europea con su expansión a partir del siglo XVI ha tratado de trabar el “mestizaje asuntivo”, el *negrismo* reclama la resignificación cultural de las Antillas. Las propuestas estéticas del *negrismo* se distancian de la “yuxtaposición” y la imitación servil de los modelos culturales impuestos por Europa.

Es decir, el negrismo se preocupa en presentar el aporte negro en el mestizaje a partir del proceso de transculturación. Aún en ese mismo eje temático, es importante señalar que de manera general la presencia de África en las producciones culturales y literarias de las Antillas se puede destacar, según Mezilas (2012) por medio de algunas huellas como el barco negrero, el mar, el paisaje, las creencias y el negro cimarrón.

En relación a los recursos estilísticos, la poesía negrista de Nicolás Guillén y Palés Matos está repleta de onomatopeyas, jitanjáforas, aliteraciones, metáforas y comparaciones. Además, la fonética y la prosodia presentan un papel fundamental en la búsqueda de representación de la oralidad y de los sonidos de tambores, características marcantes de la cultura africana. Se hace importante resaltar aquí la relación de los tambores con la memoria ancestral, como se verá más adelante.

Para Mineiro (2015) la musicalidad (a través de los instrumentos, sonoridad y el *Son cubano*) y la referencia a las danzas y cultos populares de los negros forman el principal eje de articulación de la poesía negrista de Guillén. Además, establecen relación con la ancestralidad africana y se transforman en resistencia cultural. La autora aún afirma que la referencia a la musicalidad en el registro culto, así como la memoria, es una forma de convertir en algo común a la cultura nacional algo que también es propio a los negros.

La relación con la oralidad es otro rasgo importante de esta poesía. Sobre esto Mezilas (2012, p.98) sostiene que

Como el espacio caribeño es balcanizado y fragmentado, su escritura lo es igual. Hay una tensión entre oralidad y palabra escrita. Es difícil traducir mediante palabras experiencias traumáticas y violentas de una época remota. La historia como escritura es una forma de domesticar el pasado por el discurso del poder. El escritor caribeño oscila entre lo oral y lo escrito y entre imaginarios africanos, prehispánicos, europeos e hindúes. El problema de la expresión es también un dilema de fijación de la memoria sobre el pasado.

De manera general, si vamos a estructurar temáticamente la poesía negrista de Nicolás Guillén distribuidas en las obras que serán analizadas, encontramos según Mineiro (2015) poemas que narran la condición contemporánea de los negros cubanos, como el amor, dificultades económicas, etc en *Motivos de Son*. En este poemario el tema de la ancestralidad no aparece, por otro lado, la memoria y la historia de este pueblo son exploradas en el ámbito fonético y rítmico de

los versos. En *Sóngoro Cosongo*, segunda obra del poeta, no son las marcas ortográficas sino las combinaciones silábicas que demuestra los ritmos negros en los poemas. Es en este libro que el mestizaje se configura como tema central de la construcción de la identidad nacional.

Tuntún de Pasa y Grifería, escrito por el puertorriqueño Luis Palés Matos y la tercera obra que será analizada, está dividida en tres partes “Tronco”, “Rama” y “Flor” en alusión a un árbol. Según Santos (2019) las tres secciones respectivamente tratan de temas como: los elementos de matriz africana, como los tambores; la historia de la cultura africana en las Antillas, destacando la memoria como característica principal; el mestizaje y sus consecuencias en suelo antillano, además de los elementos culturales desarrollados en la región y la alusión a los turistas, piratas y marineros que exploraron las Antillas españolas y francófonas.

Todos estos aspectos mencionados, tanto de Guillén como de Palés, serán abordados de manera más detallada en las siguientes secciones a partir del análisis de algunos poemas que componen las tres obras, a saber: *Motivos de Son*, *Sóngoro Cosongo* y *Tuntún de Pasa y Grifería*.

Nicolás Guillén y su poesía

Nicolás Guillén, nació el 10 de julio de 1902 en Camagüey, Cuba. Sob influencia de las vanguardias de los años 20, se convirtió en el gran responsable por la expansión y destaque de la poesía negra y afrocubana o aún afroantillana de las primeras décadas del siglo XX, según las autoras Castellarín (1990), Gonçalves (2003) y De Brito (2008).

Se puede afirmar que la poesía de Guillén trasciende lo regional y folklórico de la poesía negra no solo por su calidad estética, como señala De Brito (2008), sino por su sensibilidad social al tratar temas de su entorno y de la negritud, y también según Castellarín (1990, p.9) por abarcar “problemáticas tan universales como el tema del amor o la muerte, que surgen de manera constante a lo largo de su obra poética.” Sobre esto, Utgård (2018, p.64) afirma que en los poemas de Guillén, “el negro es un personaje y carácter central, pero no se presenta de manera caricaturesca, así como por ejemplo en el teatro bufo. La poesía de la negritud de Guillén presenta la herencia africana de una manera positiva destacando al mulato como el representante principal de Cuba.”

Son y lenguaje en *Motivos de son*:

La primera gran obra de Nicolás Guillén y la que abre la puerta para la poesía afroantillana es un compilado de ocho poemas, publicado en 1930 denominado *Motivos de Son*. Publicado en el “Diario de la Marina”, periódico que tenía una columna llamada *Ideales de una raza* donde para Gonçalves (2003, p.144) “além de divulgar os valores intelectuais dos negros, promovia uma verdadeira luta contra a discriminação racial.”

Motivos de Son, tiene como característica plantear el tema negro no como algo exótico o folklórico sino, como apunta Castellarín (1990), incorporando al universo poético sus sentimientos y pesares, su mundo y formas de expresión a partir de una adecuación de la poesía al *Son*: ritmo del folklore cubano, fruto de la cultura mestiza del país. Para la autora, Guillén recupera y recrea a través del ritmo, de las reiteraciones y los paralelismos, la forma apelativa y musical de la tradición oral y popular. Eso se percibe por ejemplo, en el siguiente trecho del poema “Mulata”

[...]
Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá,
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na! [...]

(GUILLÉN, 1930, p. 7. Grifo nosso)

Según Évora (1998, p.69), el *Son* surgió en paralelo a la poesía negrista y “presenta elementos de las músicas españolas y africanas, aunque ya fundidos en un estilo criollo.” El autor menciona algunas similitudes entre el *Son* y la poesía como por ejemplo la distribución de acentos en las frases musicales. Sobre eso, se puede percibir dos tipos: el acento estable, que para Évora (1998, p.67) es el que “permanece en el mismo lugar de una frase repetida” y el acento móvil “que se desplaza a sonidos vecinos dentro de una misma frase rítmica sin que por ello cambie su carácter o expresividad.” Es posible encontrar el acento estable en la repetición de “*Tan*” en “tanto tren” en los versos de Guillén. Además, la repetición de la expresión “tanto tren” y solo el cambio de los

sustantivos finales tu “cueppo/ tu boca/ tu sojo” genera ritmo y sensualidad al poema.

La falta de la “r” en “cueppo” (cuerpo) y “veddá” (verdad), la unión de la “s” final de “tus” a “ojo” formando “tu sojo” y la falta de la “s” en posición final que marca el plural es un rasgo del habla popular del negro cubano, que de acuerdo con Schwartz (1991, p.620), generalmente elimina “la <<s>> y otras consonantes finales.” Sobre esto, Castellarín (1990, p.22-23) comenta que en la poesía de Guillén “La lengua y la estructura poética adquieren una importancia vital [...] para la superación del mero regionalismo. Parte de una lengua y una estructura poética populares, hondamente enraizados en la vida cubana, para expresar la cosmovisión de ese mismo pueblo.” Además, para Schwartz (1991) reproducir el habla del negro en su poesía es una forma de aproximar la lengua oral a la escrita. Más allá de lo que dice el autor, aun se puede afirmar que reproducir el habla del negro en la poesía es considerar que hay “una lengua otra” que es la que vive entre esa gente... la lengua cubana.

Con esto se puede percibir que la poesía de Guillén deja de formar parte de una literatura que según Utgård (2018, p.64) “imita al negro cubano de una manera paródica” y pasa a una “literatura que intenta imitarlo de una manera que no lo menosprecia, y que funciona más como un testimonio de una cultura de la cual se debe estar orgulloso.” O mejor dicho, pasa a ser una literatura que deja de imitarlo y pasa a mostrarlo y valorarlo a partir de sus experiencias.

De acuerdo con Utgård (2018) algunos de los principales rasgos del habla popular cubano son pérdida de la “s” y la “r”, si es una “r” intervocálica resulta en la pérdida completa de la última sílaba, lo mismo pasa con la “d” intervocálica. Esto se nota en na’ (nada) en el poema “Mulata”. Hay aún la asimilación de la “r” al sonido siguiente como en “veddá” (verdad), como ya mencionado en líneas anteriores y la pérdida de la “d” final. En el primer poema de *Motivos de Son*, intitulado “Negro bembón” también se nota estos rasgos que señalan una forma característica del habla cubano como una marca del proceso de mestizaje y transculturación: po(r)qué, ere(s), to(do), aparece también la sustitución de la v por la b, señalado por Schwartz (1991), como en “brabo” y “todavía.”

¿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 dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

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

(GUILLÉN, 1930, p. 5)

Según el diccionario de la lengua española (2014) “Bembón(na)” significa una persona que tiene labios gruesos. Este término es usado por el yo lírico en el título y a lo largo del poema para cuestionar al Negro Bembón, a quién dirige los versos, el motivo del desconforto al ser llamado así ya que no hay motivos para ponerse “brabo” pues “tiene de to.”

Aunque en la primera estrofa la indagación hecha por el yo lírico no parezca tener una forma negativa, sino un apelo para que el negro reflexione y valore sus características, los verso siguientes nos presenta un otro lado. “Bembón así como ere /tiene de to; /Caridá te mantiene, /te lo da to”, nos revela un tono de incredulidad, es decir, apesar de ser así “negro bembón”, no tiene lo que quejarse ya que es mantenido y tiene todo lo que quiere. Lo que muchos otros negros desean tener. Esta nuance entre las estrofas nos revela como se veía el negro en la sociedad cubana y da indicios de una poesía de protesta, tema fuertemente presente en la poesía de Guillén, posterior a *Motivos de Son*.

Otro rasgo de la poética de Guillén que conviene mencionar, como señala De Brito (2008) es el humor. Esto se puede observar en el último poema de la obra: “Tú no sabe inglés”. Humor, acompañado de sarcasmo, ironía y crítica antiimperialista.

Con tanto inglés que tú sabía,
Bito Manué,
con tanto inglés, no sabe ahora
desí ye.

La mericana te buca,
y tú le tiene que huí:
tu inglés era de etrái guan,
de etrái guan y guan tu tri.

Bito Manué, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.

No te namore ma nunca.
Bito Manué,
si no sabe inglés,
si no sabe inglés.

(GUILLÉN, 1930, p. 10)

Bito Manué por *Victor Manuel*, es advertido de su condición de ser un hombre negro que aunque haya estudiado inglés ya no sabe más hablar ni un *ye(s)* y eso le cierra las puertas con “La mericana” y consecuentemente se convierte en motivo de burla. Además de manifestar el lenguaje callejero cubano o como algunos autores menciona el habla del negro cubano, como percibido en los otros poemas de esta obra, el yo lírico a través de la repetición y anáfora como en “tu no sabe inglés” refuerza el desconocimiento del idioma y crea ritmo al poema.

También se manifiesta en los versos una otra similitud con el ritmo *Son*, que Évora (1998, p.67) llama de “tendencia hacia la síntesis” es decir, pocas palabras que sugieren “una situación mientras que todo lo demás debía recrearlo el lector/oyente.” Los cortos y sarcásticos versos sobre el caso de que *Bito Manué (ya) no sabe inglés* nos permite vislumbrar y crear toda una narrativa con escenas y personajes.

Huellas negras y mestizaje en *Sóngoro Cosongo*

En el año siguiente a *Motivos de Son*, en 1931, se publica “*Sóngoro Cosongo*.” Segunda obra de Guillén y considerada por él en su prólogo como “versos mulatos”. Para Castellarín (1990) fue a partir de estos versos que la “poesía mulata” de Guillén abre paso a la vertiente social. Según Gonçalves (2003), con estos poemas se percibe un avance en la carrera de Nicolás Guillén pues se preocupa en elaborar una poesía genuinamente cubana que pudiera reflejar la historia y la composición social del país. Castellarín (1990, p.11) señala que la poesía de esta primera época lo pone como mayor exponente de la “poesía negra”, preferida por él la denominación “mulata”,

atendiendo al mestizaje y la integración del negro en hispanoamericana.

Gonçalves (2003) afirma que en *Sóngoro Cosongo* surgen las primeras insinuaciones de una poesía de protesta social. Sin embargo, fue visto en nuestro análisis que vislumbres sobre este tema ya empezaron en *Motivos del son*, en el poema Negro Bembón, aunque de manera sutil. Sin embargo, este tema solo es explorado con profundidad en su próximo libro *West Indies Ltd.*(1934).

“Llegada”, el primer poema de *Sóngoro Cosongo* es un reflejo de las insinuaciones de una poesía de protesta. Los versos retratan justamente esto: el inicio, la “Llegada.” Pero ¿Llegada de quién o quienes? del pueblo negro, esclavizado, que dejó sus huellas en este continente y que nunca serán borradas: “Traemos;/ nuestro rasgo al perfil definitivo de América.” ¿llegada dónde? puede ser en cualquier país americano que hubo esclavitud pero, en este caso específico, en Cuba.

Este es un poema lleno de frases exclamativas “¡Aquí estamos!” (1º verso - 1º estrofa) “¡Eh, compañeros, aquí estamos!” (1º verso - 5º estrofa), “¡Eh, compañeros, aquí estamos!” (1º verso - 6º estrofa) como señal de alerta y reafirmación de la incorporación de la llegada de los esclavizados en la isla. Se percibe aún gradaciones de las voces en cada estrofa a partir de algunos sustantivos, por ejemplo, empieza con “la palabra” (1º estrofa) que se vuelve en grito “el grito” (2º estrofa) y termina en canto “el canto” (3º estrofa)

¡Aquí estamos!

La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
y tiene el reino.

En los cinco primeros versos del poema, voces unísonas declaran su llegada y permanencia, palabras que emergen de cuerpos sudorosos. Palabras estas que, como las aguas están listas para regar los bosques al amanecer de un día más de trabajo forzado. Sob el sol se puede ver la vitalidad y la fuerza de muchos negros que ahora son explorados.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes.
El grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos dónde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los cielos rojos.

En la melancolía de cada mirada ven las grandiosas palmeras que allí paradas, duermen, tranquilas mientras salen gritos anhelando la preciosa libertad. Además de gritos hay pies que día tras día caminan en filas por las mismas plantaciones. Ansían las aguas pues permiten el cimarronaje(fugar) al fin del día (cielos rojos=atardecer) o porque traen esperanza en el mal día (cielos rojos=días malos/sombríos)

Nuestro canto

es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.

Este canto al mismo tiempo que tiene el poder de mover y sostener el alma es un canto sencillo, sutil quizás débil. La estrofa siguiente señala algunas huellas dejadas por los esclavizados: el trabajo forzado que ayudó a construir la colonia; la fuerza para luchar contra las injusticias; otras cosmovisiones; trajeron en su piel otro clima, otra fauna es decir, definitivamente “su rasgo al perfil de América”.

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras:
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del trópico,
y el espíritu limpio.
Traemos;
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

Los versos finales muestran el ansia y esperanza de ocupar espacios “Los hombres antiguos nos darán leche y miel/ y nos coronarán de hojas verdes”, y la búsqueda por una especie de tierra prometida, donde los antepasados honrarán la lucha. Por fin, la reafirmación de lucha y la conquista de la tan esperada libertad “nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.”

¡Eh, compañeros, aquí estamos!

La ciudad nos espera con sus palacios, tenue
como panales de abejas silvestres;
sus calles están secas como los ríos cuando no llueve en la montaña.

y sus casas nos miran con los ojos pávidos
de las ventanas.
Los hombres antiguos nos darán leche y miel
y nos coronarán de hojas verdes.

¡Eh, compañeros, aquí estamos!

Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.

(GUILLÉN, 1931, p.115-116. Grifo nosso)

Otro poema en este libro que aborda el elemento negro como parte del mestizaje de la isla es la “Canción del bongó.” De acuerdo con Castellarín (1990, p.14) “Para el cubano blanco, esta poesía significó el tomar conciencia de la importancia de lo africano en la cultura de su propio pueblo y del mestizaje como algo consustancial con su propia herencia.”

Según el diccionario de la lengua española (2014) “bongó” es un instrumento caribeño de percusión, hecho de madera en formato de tubo y cubierto por cuero en la parte superior y descubierto en la parte inferior. Consideramos este poema como uno de los más completos a lo que se refiere a la esencia mulata de la isla, hecho que Guillén buscaba transmitir en su poesía. Puesto que crea una conciencia social de temas que afectaban la sociedad cubana, como el racismo y el etnocentrismo. Además, rescata la herencia negra como la música, los ritmos y la religión en la construcción de una identidad mestiza.

Es un poema que también juega con la cuestión lingüística, en la creación de nuevas palabras “**cueripardos** y **almiprietos**” que puede traducirse como “cuerpos pardos y almas prietas”. En las dos primeras estrofas del poema, el yo lírico presenta su canción y los impactos que esta causa en los negros y blancos cuando cantada. Destaca aún que los cuerpos pardos de almas prietas, herencia del mestizaje y no del sol que oscurece la piel cuando expuesta por mucho tiempo, ya se oscurecieron con el contagio de la música, la cultura y el sonido de los tambores. Incluso los más cultos ya se rindieron a la invitación “Aquí el que más fino sea,/responde, si llamo yo.”

Ésta 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 y 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.

Los versos siguientes confirman que Cuba es una tierra mulata “de africano y español”, y esta huella puede ser percibida en el sincretismo religioso, en los apellidos que cargan y en la sangre: “hay títulos de Castilla/con parientes en Bondó.” Según el glosario de afronegrismos, de Ortíz (1924) Bondó es la persona que pertenece a un pueblo que lleva este mismo nombre, es una región del interior africano entre los ríos Gambia y Senegal.

El mestizaje es un hecho, así que no adelanta “menear la cuestión” tampoco sobrevalorar la herencia española puesto que “(...) andamos de dos en dos.” ambas influencias están en un mismo nivel de igualdad en la construcción de la identidad de la isla.

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.

Al final de la tercera estrofa ya se percibe un cambio de tono para introducir el tema que va a ser planteado en los próximos versos. La celebración de la unión y conciencia del mestizaje que la

canción de bongó transmite abre paso para la denuncia del prejuicio y racismo, algo que el yo lírico trata con mucha madurez. Eso porque, al final sabe que el racista va a tocar bongó y bailar mientras él cante “ya me golpearás el cuero”, se va a convertir amigo “ya pasearemos del brazo” y salir del patamar bajo del prejuicio y mirada del negro con lentes de superioridad para una toma de consciencia. Porque en realidad, el único que ya estaba arriba en el sentido de tener una conciencia social era el que sufría el desprecio: “ya estarás donde yo estoy: /ya vendrás de abajo arriba,/¡que aquí el más alto soy yo!”

Habrá 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!

(GUILLÉN, 1931, p.116-118. Grifo nosso)

Como fue visto en el poema "Mulata", de *Motivos del Son*, Guillén también usa de reiteraciones y repeticiones para dar sonoridad y crear ritmo a la "Canción de Bongó". Esto se nota principalmente en la última estrofa con la repetición de “ya me” y la frecuencia de “y” y “r”.

Aún sobre el lenguaje poético de Guillén, Gonçalves (2003, p.145) afirma que “para sugerir um mundo totêmico e rítmico da África em Cuba, se apoiava nas onomatopéias combinadas com o romance e outras métricas da tradição clássica espanhola.” Castellarín (1990) también menciona que el principal eje rítmico de los primeros poemas de Guillén además de las onomatopeyas son las jitanjáforas. Que acuerdo con el diccionario de la lengua española (2014) son palabras carentes de sentido con valor estético basado en la sonoridad. Sin embargo, para Muñoz (2011) es un equívoco

clasificar muchos de los términos de la poesía de Guillén como Jitanjáforas. Según Muñoz (2011, p.215)

A estas jitanjáforas se les pueden llamar africanismos o afro-americanismos porque aunque añadan lirismo a la poesía no fueron creadas solamente para esto pues son procedentes de idiomas que aunque han sido alteradas y medio-castellanizadas retienen su significado original, no fueron creadas para dar lirismo. Al traducirse un idioma éste pasa por un proceso hermenéutico de nueva creación, variando pero manteniéndose la esencia misma de la lengua que refleja la cosmovisión y lo comunica suficientemente dependiendo del referente en lo nombrado.

Esto se percibe en el poema “Canto negro.” Para la construcción de los versos el yo lírico usa términos como *yambambó*, *yambambé*, *congo*, *solongo*, *Songo*, *yambó*, *Mamatomba*, *serembe*, *cuserembá*, *Acuememe*, etc. Estos, cuando leídos inicialmente y desconocidos los significados, llaman la atención por su ritmo y similitud a los sonidos de tambores. En un nivel superficial de interpretación pueden llevar a la afirmación de que son jitanjáforas y dejar pasar el hecho de que son palabras usadas en ritos religiosos afrocubanos. De acuerdo con Muñoz (2011, p.219) este poema “narra un ritual ñáñigo de la sociedad secreta abacua, o del leopardo.”

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

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

Acuememe serembó.
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba.
tamba del negro que tumba;

tamba del negro, caramba,

caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

(GUILLÉN, 1931, p.122-123)

La exclamación que inicia el poema es para Muñoz (2011, p. 220) “una invocación para consagrar la ñanga o envoltorio sagrado.” Tamborea el “Congo solongo” que según Muñoz (2011, p. 220) es “un descendiente de congolés nacido en la provincia de Oriente” junto “al negro bien negro”, él que no deja morir la conexión con la madre África y al repique de ellos baila yambó, que de acuerdo con Muñoz (2011) es la deidad creadora. Sigue el rito, el negro canta, se emborracha y el ciclo se repite al involucrarse con el sagrado.

Cuando comprendidas las palabras que aparecen en “Canto Negro” este tiene el poder no solo reproducir el ritmo de los tambores como de materializar la escena del ritual aun con su tendencia hacia la síntesis, ya mencionada anteriormente. Abordar el sincretismo religioso en la poesía y la sonoridad al presentar el repique de los tambores como eje fundamental es más un reflejo como señala Gonçalves (2003) de la búsqueda de un espíritu mestizo.

Em suma, Guillén logró, a través del *son* que es según Muñoz (2011, p.222) “una versión criolla musicalizada de la poesía tradicional yoruba, llamada 'orikis' o canto a las deidades” desarrollar con maestría un lenguaje poético que tradujera las huellas africanas en la construcción de la identidad mestiza de la isla. En su literatura de vanguardia el elemento negro deja de ser superficial o meramente folklorico y pasa a ganar visibilidad. Con su poesía, Guillén no solo establece reflexiones críticas sobre el contexto social de Cuba como señala los aportes lingüísticos que el proceso de transculturación trajo al español de la isla.

Luis Palés Matos y su poesía

Así como en Cuba Nicolás Guillén fue uno de los mayores exponentes de la poesía negrista, en Puerto Rico encontramos a Luis Palés Matos. Nacido en el pueblo de Guayama en 1898, Palés publicó su primer libro de poemas titulado *Azaleas* en 1915, poemario que, según Pesante (2017) y Zambrano (2002), presenta fuerte influencia estilística de poetas modernistas como Rubén Darío, Julio Herrera Reissing y Leopoldo Lugones. Su discurso poético representa para Zambrano (2002, p. 169) “la transformación de sensibilidad y estilo en la poesía puertorriqueña.”

En 1921, cuenta Zambrano (2002), Luis Palés Matos y José De Diego y Padró inician un movimiento llamado DIEPALISMO, un movimiento poético que juega con las palabras y se interesa más por el valor eufónico de estas que por su significado. Surge entonces lo que puede ser considerado el primer movimiento de vanguardia en Puerto Rico y que posteriormente va a articularse estéticamente con la poesía negrista de Palés Matos. Para Zambrano (2002, p.170), en este movimiento

los recursos expresivos con los cuales revela esta nueva forma de hacer poesía, muestran una manera especial de tratar con ritmos a partir de lo novedoso tratamiento lúdico de la imagen poética, con el uso de onomatopeyas, paralelismos, aliteraciones y sonidos que muchas veces nada quieren expresar; con la finalidad de destacar la fuerza del verso y la estrofa o su compás, careciendo su poesía de rima para abundar en repeticiones y motivos eufónicos. Con estos recursos expresivos el poeta pretende cargar al verso de un tono juguetón e irónico.

Es en 1937, afirma Zambrano (2002) , con la publicación de su tercer libro *Tuntún de Pasa y Grifería* que Palés Matos manifiesta abiertamente el interés en explorar lo africano y las Antillas. De acuerdo con Santos (2019) este libro fue publicado en dos momentos distintos, primero en 1937 y después en 1950. El autor menciona que la segunda edición es un poco diferente de la primera, por ejemplo, el poema “Mulata-Antilla” gana una nueva versión y se incluye un “vocabulario” al final del poemario. Además, Luis Palés Matos también agrega más tres poemas: “Menú” (1942), “Canción del mar” y “Aires bucaneros” (1943).

Tuntún de Pasa y Grifería es un libro que está lleno de significados empezando por el título, que abre espacio para muchas interpretaciones. Una de las más aceptadas es, como apunta Zambrano (2002, p.179), que “*Tuntún* refiere a tambores, a la percusión. Aquí lo musical adquiere un carácter lúdico, de fiesta. Por otro lado, las palabras peyorativas “pasa” y “grifería” aluden al pelo ensortijado del negro, a la multitud de mulatos reunidos en una fiesta.” Otras interpretaciones mencionadas por la autora tiene relación con la ambigüedad de la palabra “tuntún” que además de referirse a los sonidos de tambores significa, según Zambrano (2002, p.179) “sin reflexión, a tontas, a ciegas”. También “podría referirse a la forma onomatopéyica que reproduce el llamado a una puerta. De esta manera, esta palabra podría, así, estar señalando el acceso de la negritud a la poesía puertorriqueña.”

De todas las formas, independiente de la interpretación que se hace es posible concluir como afirma Santos (2019, p.73) que “para Palés, o tambor representa o significante nuclear do título, por

meio do qual os significados surgem à medida que os caminhos secretos dos poemas do livro são descobertos nos espaços preparados pelo poeta.” Con relación a la estructura del poemario, Luis Palés Matos hace alusión a un árbol, que según Zambrano (2002) se convierte en símbolo cultural-antillano en su poesía, así que el poeta divide la obra en tres partes “Tronco”, “Rama” y “Flor”. Sobre esta estructura, Zambrano (2002, p.177) apunta que

La primera parte del poemario, “Tronco”, consta de poemas que expresan lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano y su espiritualidad: la danza, los ritos, el temperamento, sus maneras de concebir el mundo y a ellos dentro de él. La segunda parte, “Rama”, presenta poemas que manifiestan la inserción del africano en las Antillas. Finalmente, la tercera parte, “Flor”, representa la mofa a aquellos antillanos europeizados, en el mismo instante en que ensalza a Puerto Rico. Las tres imágenes aluden a la figura del árbol, metáfora con la cual Luis Palés Matos vinculó la realidad antillana.

“Tronco” Danza negra

Una de las principales características estilísticas que se encuentra en la poesía negrista de Palés son las onomatopeyas. Para Vélez Pesante (2017, p.4) esta “figura retórica en Palés Matos alude a los ritmos de la plena, una música asociada con la lucha y la resistencia.” Es un recurso muy usado en la construcción del poema “Danza negra”. De acuerdo con Zambrano (2002, p.173-174) en estos versos

las imágenes sonoras prevalecen en relación con las visuales, convirtiendo el poema en cadencia encantatoria. A partir de su estructura rítmica el poema es también danza. En efecto, en él se transgreden los estereotipos creados por el prejuicio racial para atribuirle a la cultura africana, la esencia del antillano, valores positivos

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Poo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.

Bambú y calabó.
Rompen los junjunes en furiosa u.
Los gongos trepidan con profunda o.
Es la raza negra que ondulando va
en el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya.
Danza que te danza la negra se da. [...]

(PALÉS MATOS, 2000, p.60)

Además de los usos de onomatopeyas, según Schwartz (1991, p.619) “Palés Matos usa frecuentemente versos con hemistiquios de seis sílabas, enfatizando los sonidos y los ritos africanos.” Este es un poema donde los tambores se unen a la naturaleza en una gran celebración. La danza negra no solo se manifiesta en la estructura de los versos como también en la semántica de las palabras “Calabó y bambú”, árbol y planta que sirven para fabricar instrumentos. Schwartz (1991, p.620) afirma que en este poema “Palés Matos pone de relieve la importancia geográfica de la raza negra y los vínculos entre el África y las Antillas.”

[...] Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan. [...]

(PALÉS MATOS, 2000, p.60)

En la segunda parte del libro, que como visto aborda la inserción de la cultura africana en las Antillas, presenta como característica principal, según Santos (2019), “la memoria”. Veamos el poema Majestad Negra:

“Rama” Majestad negra

El poema empieza con el paseo de “Tembandumba” por las calles de las antillas, figura que puede ser una mujer, una mulata, en resumen la musa inspiradora del yo lírico.

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba

—rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo—gongo y maraca—
ritma una conga bomba que bamba.

No es un paseo cualquiera, pues ella camina entre los sonidos de ritmos caribeños de procedencia africana. Además, a través del verso “rumba, macumba, candombe, bámbula” que está lleno de consonantes bilabiales como /m/ y /b/ se percibe la sensualidad y el mover de sus caderas mientras repican los tambores.

“Tembandumba” tampoco es de cualquier lugar, el yo lírico enfatiza que es “de la Quimbamba”, que según el glosario de africanismos de Ortiz (1924, p.398) es un “lugar muy lejos, de lo más remoto.” Es decir, es una musa del pueblo de un lugar quizás olvidado pero su origen no cambia el hecho que sus pasos son notados. Se nota aún que no es un caminar cualquiera sino un desfile: “entre dos filas de negras caras/ ella desfila y todos la miran.”

Entre las miradas está el negro “congo” tocando instrumentos “gongo y maraca” y cantando al ritmo de tambores versos improvisados mientras la musa pasa, “ritma una conga bomba que bamba”. De acuerdo con Ortiz (1924, p.125) “conga” es una “música afrocubana, compuesta por tambores propios de los negros.” El autor aún menciona en su glosario (p.60) que “bomba” es un “tambor grande, que usan los negros en Puerto Rico y en la (p.41) que “bamba” viene de *bumbua* y entre los pongué es hacer algo improvisado.

Culipandeando la reina avanza
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.

La segunda estrofa está llena de metáforas sobre el trabajo en los molinos lo que para Santos (2019) transmite erotismo. “Tembandumba” ahora es reconocida como reina y mientras camina al ritmo de los tambores manifiesta sensualidad que es notada a través de su cuerpo voluptuoso que desliza, provoca excitación y que de acuerdo con Santos (2019, p.87) “transforma-se em uma intensa, porém prazerosa ejaculação, comparada a “ríos de azúcar y de melaza”. Sus caderas son una

vez más destacadas en este éxtasis sexual pues expresan ritmos, es un contacto que “culmina en danza”. Sobre este trecho Santos (2019, p.87) afirma que

a sonoridade produzida nessa estrofe assemelha-se a sons de uma máquina para moer, função assumida aqui pelo corpo da mulata: “(C)ulipadeando la (R)eina a(v)na(z)a,/ ...(gr)upa (r)esbalan/...ca(ch)ondos...cua(j)a/ ...(r)íos de a(z)úcar y de mela(z)a./ (Pr)ieto (tr)api(ch)e de (s)en(s)ual (z)a(fr)a,/...cade(r)a(m)em, ma(s) con ma(s)a,/ (Expr)ime (r)itmos, (s)uda que (s)an(gr)a,/ ...mo(l)ienda (c)ulmina en (d)an(z)a.”

En los siguientes versos Tembandumba sigue caminando y ahora es elogiada no por sus atributos físicos sino por su belleza. Así que, el yo lírico la compara a “flor de Tórtola, rosa de Uganda”. La música no para, el paseo de esta mulata sigue siendo celebrado al ritmo de tambores y danzas típicas como “bomba y bámbulas” como si todos estuvieran extasiados en una ceremonia quizás religiosa. Es por ella que esos ritmos “crepitan” y desenfrenadamente “queman” la “sangre ñáñiga” en suelo antillano. Es decir, la religiosidad, la ancestralidad negra que forma parte de la composición mulata del caribe.

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tórtola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bámbulas;
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
fogosos rones te da jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!

De acuerdo con Lasalle (2007, p.11) “bomba” es el “nombre dado para agrupar los tambores, danzas, canciones y ritmos”³ puertorriqueños. Según el autor es un verbo del kikongo que se refiere a la acción de enfriamiento espiritual de toda una comunidad o de un miembro de esta, en una ceremonia con objetivo de calmarlos. Hay aún un tambor con este mismo nombre que es usado en la conducción de la ceremonia. Lasalle (2007, p.12-13) afirma que para los afro-boricuas la bomba sería “el proceso de cura, de enfriamiento espiritual y mental para planear y preparar nuestra fuga de los problemas sistemáticos, mentales y/o esclavitud física para obtener nuestra libertad y preservar

³Original en inglés: "texto original". Nuestra traducción.

nuestros modos de vida tradicionales.”⁴ Por otro lado, se debe observar también el significado de bámbula, que según Lasalle (2007) es un verbo en Kikongo que significa “recordar”, es decir, acordarse de un lugar olvidado. Para el autor, en el contexto de la “bomba puertorriqueña” es el hecho de acordarse de las herencias ancestrales. es decir, acordarse de un lugar olvidado. Para el autor, en el contexto de la “bomba puertorriqueña” es el hecho de acordarse de las herencias ancestrales.

Bamba y bámbula: calmarse y no olvidarse de sus raíces. Saber el origen de estas palabras y sus significados, nos lleva a la conclusión de que la presencia de África en la formación mulata de “Tembandumba de la Quimbamba” - que en una visión macro representa las antillas- es tan profunda que los repiques de los tambores y ritmos van más allá de una sencilla herencia cultural. Visto que, cargan sematicamente una cosmovisión de los negros esclavizados, por veces olvidada en suelo antillano. Además, corrobora con lo que Santos (2019) afirma cuando dice que la principal característica de “Rama” es la memoria.

En suma, “Tembandumba” es por lo tanto esta “majestad negra” que debe ser acordada, apreciada y reverenciada en todo el Caribe: “Haití te ofrece sus calabazas; /fogosos rones te da jamaica;/ Cuba te dice: ¡dale, mulata!/Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!”. Es esta mulata “de la Quimbamba” que como dicho, en el glosario de afronegrismo de Ortiz (1924) es un “lugar muy lejos” y por eso, quizás olvidado pero a la vez carga en su significado el clamor por el recuerdo, porque según Lasalle (2007) *Kimmbamba* tiene como raíz *bula*, que significa “se acuerde” y es la misma raíz de bámbula y también se refiere a tambor.

Por fin, en la última estrofa, esta reina que impresionó y alborotó a las negras caras, ahora se prepara para marcharse así como ha llegado: culipandeando al sonido de los tambores, cargando en su piel mulata las huellas africanas.

¡Sus, mis cocolos de negras caras!
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
—rumba, macumba, candombe, bámbula.—
va Tembandumba de la Quimbamba.

(PALÉS MATOS, 2000, p.58)

⁴ Original en inglés: "texto original". Nuestra traducción.

“Flor” Mulata-Antilla

Es en la última sección de *Tuntún de Pasa y Grifería* que según Santos (2019, p.75) “aparecem, de modo mais perceptível, a ironia, o sarcasmo e a imitação, meios pelos quais Palés explora a mestiçagem, bem como as consequências positivas e negativas desse processo”. Es en “Flor” que se encuentra el poema “Mulata-Antilla”, que para Santos (2019, p.75) es

símbolo da poesia antilhana proposta por Palés: a “heroína do drama”, como a define Díaz Quiñones; o emblema do “nacional”, anunciado pelo poeta. Assim, a partir de uma árvore sem raiz, Palés celebra a poesia afro-antilhana, ou seja, uma poesia heterogênea, na qual a identidade nacional transborda os limites do “litoral”, formando com as outras ilhas uma cultura própria.

Este poema es estructurado como si fuera un poema de amor para la amada. Que en este caso es la Antilla, pero también puede ser la mulata. Sobre esto Santos (2019, p.89) dice “é o poema que revela o processo antilhano em seu estágio mais antropomórfico, no qual a mulata é a “Antilla” e vice-versa, ao passo que o significado e o significante se fundem.”

Otro punto importante y que ya se vió que está presente en los poemas negristas analizados es la musicalidad, la relación rítmica de “Mulata-Antilla” es según Santos (2019, p.84) “Como em uma partitura musical que marca um compasso binário (dois tempos) ou ternário (três tempos), ambos utilizados em gêneros musicais como a bomba, por exemplo”.

En la primera versión del poema en 1937, los versos eran estructurados según Santos (2019, p.89-90) en

seis estrofes, sendo duas oitavas; uma sextilha; uma estrofe irregular, uma quintilha e a estrofe final composta de dois versos. No que diz respeito aos versos, 90 predomina o uso da redondilha menor em todas as estrofes: “En/ ti- a/ho/ra, / mu/la/ta”, bem como os hendecassílabos (“Me-a/ co/ jo-al/ ti/ bio/ mar/ de/ las/ An/ ti/llas”), alternando com versos de oito sílabas (“Fo/go/sas/tie/rtras/ lí/ ri/ cas...”); dez sílabas (“En/ la/ cla/ ra/ ba/ hía/ de/ tu/ cuer/ po”) e doze sílabas (“He-a/ qui-en/ su/ tra /je /ver/ de/ la/ gua/ ná/ba/na”).

El yo lírico se refiere a la mulata en segunda persona del singular (tú) “En ti ahora, mulata,/me acojo al tibio mar de las Antillas.[...]”, “En ti ahora, mulata, /cruzo el mar de las

islas.[...]”, “Eres ahora, mulata, /todo el mar y la tierra de mis islas. [...]”. Al tutear el poeta demuestra que se refiere a alguien con quien tiene intimidad.

La referencia continua al mar puede ser comprendido como el encuentro de “dos mundos” que es posibilitado al cruzar el mar, o puede referirse al sumergir en ella (mulata), pues es “en ti” y no “contigo”, “eres el mar... de mis islas” así que, en este sentido el poema gana un sentido erótico. Sobre esto, Santos (2019) afirma que el poema puede asumir un carácter doble y la lectura confundirse como en una relación sexual. Santos (2019, p.91) también afirma que “Com essa alegoria náutica, o cruzamento literal entre as ilhas ilustra o principal argumento da poesia antilhana: o caráter nacional definido a partir de uma conexão cultural entre continentes e também regional.”

Otro aspecto que nos va a interesar para corroborar con nuestro análisis, además del mestizaje, es el sincretismo religioso como elemento transcultural. Esto se puede percibir en las últimas estrofas del poema, modificadas en la segunda versión del libro.

[...]

Eres inmensidad libre y sin límites,
eres amor sin trabas y sin prisas;
en tu vientre conjugan mis dos razas
sus vitales potencias expansivas.
Amor, tórrido amor de la mulata,
gallo de ron, azúcar derretida,
tabonuco que el tuétano te abrasa
con aromas de sándalo y de mirra.
Con voces del Cantar de los Cantares,
eres morena porque el sol te mira.
Debajo de tu lengua hay miel y leche
y unguento derramado en tus pupilas.
Como la torre de David, tu cuello,
y tus pechos gemelas cervatillas.
Flor de Sarón y lirio de los valles,
yegua de Faraón, ¡oh Sulamita!

“En tu vientre conjugan mis dos razas/sus vitales potencias expansivas” (el negro y el blanco). Aquí el doble sentido aparece una vez más, primero si entendemos que de relación sexual con su amada crece en su vientre el mestizo. Segundo, que en el suelo antillano crece el ser (mestizo) que pertenece a dos potencias expansivas, el blanco y el negro, el colonizador que se convirtió en potencia expansiva por imposición y el colonizado por resistencia.

De estas dos razas también se manifiesta la religiosidad del ser antillano, que son expresadas en los versos cuando primero hace alusión a la poesía bíblica del Cantar de los Cantares, que son versos eróticos para la amada. Pero el yo lírico no escribe exactamente como está en la biblia sino que la utiliza como inspiración y se utiliza del imaginario cristiano y de la negra sulamita para hablar de su mulata: “Debajo de tu lengua hay miel y leche /y ungüento derramado en tus pupilas./Como la torre de David, tu cuello,/y tus pechos gemelas cervatillas./Flor de Sarón y lirio de los valles,/yegua de Faraón, ¡oh Sulamita!”. Y segundo, cuando más adelante menciona el vudú haitiano, herencia religiosa africana “¡Oh noche fermentada de tambores/del Haití impenetrable y voduista!”

El poema termina lleno de versos exclamativos, enaltecendo los países antillanos tanto de habla hispana como los países francófonos, a partir de elementos que ellos pueden ofrecer o porque son reconocidos. Para mostrar, según Santos (2019, p.94) “a resiliência com a qual as ilhas caribenhas puderam resistir ao colonizador e à natureza.”

Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico,
fogosas y sensuales tierras mías.
¡Oh los rones calientes de Jamaica!
¡Oh fiero calalú de Martinica!
¡Oh noche fermentada de tambores
del Haití impenetrable y voduista!

Dominica, Tórtola, Guadalupe,
¡Antillas, mis Antillas!
Sobre el mar de Colón, aupadas todas,
sobre el Caribe mar, todas unidas,
soñando y padeciendo y forcejeando
contra pestes, ciclones y codicias,
y muriéndose un poco por la noche,
y otra vez a la aurora, redivivas,
porque eres tú, mulata de los trópicos,
la libertad cantando en mis Antillas.

(PALÉS MATOS, 2000, p.84 y 86)

En resumen, Luis Palés Matos en su literatura también se valió de los ritmos africanos, principalmente la utilización de los tambores, como un recurso decolonial y eje principal para dar visibilidad a la herencia negra en las Antillas como un todo. Su propuesta de demostrar la cultura

antillana a partir de un árbol sin raíces dónde gradativamente aparecen los elementos de la cultura africana, su inserción en la cultura antillana y consecuentemente los impactos en la formación de una identidad mestiza en Puerto Rico, es más una forma de revelar cómo el proceso de transculturación no es fijo y necesita ser recontado a partir de distintas perspectivas. Además, el uso de las onomatopeyas para aludir a ritmos africanos, como ya dicho, asociados a lucha y resistencia es otra forma de presentar problemáticas características del *negrismo*.

Conclusiones

La literatura *negrista* de las primeras décadas del siglo XX, reflejó los cambios sociales, políticos e ideológicos que buscaban reivindicar el intento de silenciamiento impuesto por siglos de esclavitud. Se configuró como precursora para que la historia fuera recontada a partir de una perspectiva decolonial donde la figura del negro y del mestizo dejara de ser presentada de forma pitoresca o superficial, como en el pasado, y ganara la merecida visibilidad como elemento indispensable en la construcción de la identidad antillana.

La poesía de autores como Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, considerados grandes exponentes del *negrismo*, es tan rica en revelar el aporte africano pues parte del discurso de un “yo” afrodescendiente que escribe desde su cultura. Que además, entiende las pérdidas y ganancias del proceso transcultural que formó el mestizaje de sus países y reconoce la necesidad de respetar la memoria de todos los pueblos presentes en su construcción.

En suma, Nicolás Guillén y Luis Palés Matos como ya dicho, fueron autores que desarrollan con maestría un lenguaje poético que tradujera las huellas africanas en la construcción de la identidad mestiza antillana. Y lo lograron a través de una poesía llena de elementos indispensables en la cultura africana, a saber los ritmos, la oralidad y la memoria ancestral. Guillén, a través del *son cubano* y los rasgos lingüísticos característicos del habla callejero del negro cubano; Palés al aludir ritmos afrocaribeños y de tambores a través de sus onomatopeyas, consiguieron establecer reflexiones críticas sobre el contexto social de sus países, incorporar el reconocimiento de la cultura africana en el proceso de mestizaje y rescatar la memoria de que África no solo llegó en el caribe sino que forma parte de sus entrañas.

Referências

BEMBÓN. In: Diccionario de la lengua española. Madrid, 23.^a edición (2014). Disponível em: <https://dle.rae.es/bemb%C3%B3n?m=form>

BONGÓ. In: Diccionario de la lengua española. Madrid, 23.^a edición (2014). Disponível em: <https://dle.rae.es/bong%C3%B3?m=form>

CASTELLARÍN, Teresita Mauro. La Poesía de Nicolás Guillén. **Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete**, n. 4, p. 9-24, 1990. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282048>. Acceso en: 12/01/2023

DE BRITO, Geni Mendes. **Yambambó: o canto negro, poesia e dor em Nicolás Guillén**. 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/GENI_BRITO.pdf. acceso en: 12/01/2023

ÉVORA, Tony. La poesía afroantillana y el son cubano. In: **Anales del Museo de América**. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 1998. pp. 59-70. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455826>. Acceso en: 12/01/2023

GLISSANT, Édouard. **El discurso antillano**, Colección Nuestros Países. Santiago de Cuba: Casa de las Américas, 2010.

GUILLÉN, Nicolás. **Motivos de son**. La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Cía., 1930. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-de-son--1/>. Acceso en: 02/12/2022

GUILLÉN, Nicolás: **Sóngoro cosongo, en id.: Obra poética** : 1920-1972. Tomo I, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1974, pp. 111-132. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/songoro-cosongo-1931--0/html/ff47ec48-82b1-11df-ac-c7-002185ce6064_2.html. Acceso en: 02/12/2022

GUILLÉN, Nicolás. **Prosa de prisa**. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

GONÇALVES, Ana Beatriz R. Nicolás Guillén e a negritude latino-americana. **Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES**, n. 10, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6798>. Acceso en: 12/01/2023

LASALLE, Alex. Bambula. **Güiro y Maraca**, v. 11, n. 2, pp. 11-15, 2007. Disponível em: <http://segundaquimbamba.org/wp-content/uploads/2013/10/GM-11-No-2.pdf>. Acceso en: 26/02/2023

MEZILAS, Glodel. Memoria, herida colonial e identidad en el discurso caribeño. In: Serna Moreno,

J. Jesús María y Solís Herrera, Ricardo Javier. **Afroamérica: historia, cultura e identidad**. México, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2012.

MINEIRO, Imara Bemfica. O som da cor: o próprio e o comum no negrismo de Raul Bopp e Nicolás Guillén. **Apuntes Hispánicos**, v. 12, pp. 6-10, 2015.

MUÑOZ, Alira Ashvo. Voz de África. **INTI**, n. 73/74, pp. 215-225, 2011. Disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2617&context=inti>. Acceso en: 07/02/2023

OLIVA, María Elena. Más acá de la negritud: negrismo y negredumbre como categorías de reconocimiento en la primera mitad del siglo XX latinoamericano. **CS**, n. 30, pp.47-72, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3515>

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1987.

ORTIZ, Fernando. **Glosario de afronegrismos**. Imprenta " El Siglo XX", 1924.

PALÉS MATOS, Luis. **Selected Poems/Poesía Selecta**. Houston, Texas: Arte Público Press, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos**. Madrid, España: Ediciones Catedra, S.A., 1991. Disponible en: [https://openlibrary.org/books/OL9130357M/Las_Vanguardias_Latino-Americanas_\(Critica_y_estudios_literarios\)#editions-list](https://openlibrary.org/books/OL9130357M/Las_Vanguardias_Latino-Americanas_(Critica_y_estudios_literarios)#editions-list). Acceso en: 12/01/2023

SANTOS, Wallace Viegas. **Tuntún de Pasa y grifería: contexto, recepção e elementos da poética (afro) antilhada de Luis Palés Matos**. 2019. Disponible en: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/12915>. Acceso en: 01/02/2023

UTGÅRD, Karoline Tomren. **La influencia africana en el habla de Cuba como proceso de transculturación en su contexto socio-histórico**. 2018. Disponible en: https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/80817/Masteroppgave_Utg-rd.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en: 07/02/2022

VÉLEZ PESANTE, Rocio. **La poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos: en defensa de la herencia negra**. 2017.

WALSH, Catherine et al. Interculturalidad crítica y educación intercultural. **Construyendo Interculturalidad Crítica**, pp.75–96, 2010. Disponible en: <https://aulaintercultural.org/2010/12/14/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural/>. Acceso en: 17/03/2023

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des) de el in-surgir, re-existir y re-vivir. **UMSA Revista (entre palabras)**, 2009, vol. 3, no 30, p. 1-29. Disponible en: <https://redinterculturalidad.files.wordpress.com/2014/02/interculturalidad-crc3adtica-y-pedagogc3ada-decolonial-walsh.pdf>. Acceso en: 17/03/2023

ZAMBRANO, Lilibeth. Luis Palés Matos y Nicolás Guillén: la poética del negrismo. **Voz y Escritura**, v. 12, p. 169-187, 2002. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/33098/articulo12.pdf;jsessionid=63F6FCE6729A97E4D0496F5FEF0BA48D?sequence=1>. Acceso en: 02/03/2023