

DOSSIER

CUBANIZAR LA LENGUA: LA EXPRESIÓN POPULAR EN DOS SONES DE NICOLÁS GUILLÉN

A LANGUAGE FOR A NATION: POPULAR EXPRESSION IN NICOLÁS
GUILLÉN’S SONES

Lautaro Paredes

Universidad de Buenos Aires – Universidad de Tres de Febrero

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es estudiante de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la UNTREF y se desempeña como investigador y becario en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de Buenos Aires. En su proyecto de posgrado, investiga las traducciones de T.S. Eliot realizadas por J.L. Borges y Alberto Girri desde la perspectiva de las filologías comparadas y la glotopolítica. Integra la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos “Pedro Henríquez Ureña” y es adscripto de Literatura Latinoamericana II (UBA). También colabora como autor en distintos medios académicos.

Contacto: lautaroo.paredes@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3070-8080

DOI: [10.5281/zenodo.17475819](https://doi.org/10.5281/zenodo.17475819)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Nicolás Guillén
Cubanisms
Folklore
Afronegrismos
Literaturas comparadas

Este artículo analiza desde la perspectiva de la nanofilología (Ette, 2016) dos sones del escritor cubano Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 – La Habana, 1989). Desde allí, se estudia el uso de cubanismos en los sones para pensar en entramado cultural y sincretismo que subyace en el español de Cuba. La hipótesis de lectura para analizar estos textos es que el “súper-sincretismo caribeño” (Benítez-Rojo, 1998) se manifiesta en los sones de Guillén no solo temáticamente sino también, a la vez, etimológica, rítmica y lexicalmente. El trabajo concluye reflexionando sobre la expresividad en Guillén como un tejido complejo de voces que se manifiesta a partir de una fuerte operación sobre el lenguaje: la de cubanizar el español de los conquistadores.

ABSTRACT

KEYWORDS

Nicolás Guillén
Cubanisms
Folklore
Afro-negrism
Comparative Literatures

This article analyzes, from the perspective of nanophilology (Ette, 2016), two sones by the Cuban writer Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 – Havana, 1989). It examines the use of Cubanisms in these sones to explore the cultural framework and syncretism underlying Cuban Spanish. The reading hypothesis of this work proposes that the "Caribbean super-syncretism" (Benítez-Rojo, 1998) is manifested in Guillén's sones not only thematically, but also etymologically, rhythmically, and lexically. The article concludes by reflecting on Guillén's expressivity as a complex web of voices that emerges from a powerful operation on language: the Cubanization of the Spanish of the conquerors.

Fecha de envío: 31/05/2025

Fecha de aceptación: 11/08/2025

Como el eco mudo de la noche, los sonos de Nicolás Guillén retumban y frágiles se cubren de inmensidad. Inmensidad y vacío o una inmensidad de vacío y una inmensidad vacía. En ese golpe seco, en el verso agudo, en las repeticiones asimétricas como en el mantra, suena milenario un ritmo de sangre. *Motivos de son* (1930) de Guillén se construye a partir del pulso expresivo de lo popular afrocubano, y de allí aparece la tensión polidiomática o multidialectal caribeña. Los sonos de Guillén son una inmensidad porque ellos esconden campos de tensión y de mixturas, y se construyen sobre una zona de potencias sincréticas en permanente evolución y revolución. Esta poética, sin ir más lejos, abarca inestable la irreductibilidad caribeña como zona en que perviven las tensiones de la economía esclavista de la época colonial, y de su dispositivo de exportación humana.

Antonio Benítez-Rojo, en *La isla que se repite*, detecta magistralmente esta articulación de lo caribeño con el centro de la economía occidental, y la manera en que esto conforma una red de procesos, relaciones, tecnologías y archivos. Una máquina de distribuciones que a su paso reubica culturas, lenguas, imágenes, dioses, esclavos, en una trituradora sincrética que acaba, a la vez, con cualquier posibilidad de un *logos* y con montones y montones de vidas. Denomina a esta articulación fluida y descentrada “la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad atraviesan la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad” (Benítez-Rojo, 1998: 19).

Cuba se vio enormemente afectada por esta marea colonizadora, dado que fue influenciada por los circuitos comerciales y oceánicos de Pedro Menéndez de Avilés, iniciados en el siglo XVI, y por la economía de plantación. Sobre las plantaciones sostiene que “lo singular de esta máquina es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos africanos y centenares de miles de coolies provenientes de la India, de la China, de la Malasia” (24).¹

Fernando Ortiz estudia la influencia de estos flujos migratorios de la colonia en el español de Cuba. En “Mulatez en el lenguaje”, advierte que en

¹ Para estudiar “el saldo africano” que dejó la colonización en la cultura cubana cf. Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1954. Allí, Cabrera analiza la influencia africana en la religión, mitos y creencias folklóricas en la Cuba criolla. Sobre su influencia y sincretismo en el arte y la música cf. León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974. Sobre esto último, también se encuentra el estudio de Alejo Carpentier *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Luz-Hilo, 1961.

el habla popular cubana existe una abundante cantidad de africanismos. Desde una perspectiva histórica, Ortiz explica que esto se debe a las migraciones africanas hacia el Caribe, producto de la economía esclavista, y remarca que los verdaderos invasores de América fueron los negros africanos por su enorme cantidad en relación a la minoría europea. Lo que ocurrió, según Ortiz, es que por la mezcla de esclavos de distintas regiones e idiomas que se realizaba en las embarcaciones para evitar las rebeliones, estos encontraron en el español del dominador una lengua común donde hermanarse, en lugar tomar un dialecto o raíz de origen africana como lengua de minoría. Ortiz describe esta absorción de la cultura panafricana como

un aluvión de lenguajes exóticos que infiltrados en el ambiente americano se disolvían y precipitaban rápidamente en el fondo social, enviando al idioma dominante en lo alto, un burbujeo de voces nuevas para el léxico, un borbor de acentos suaves para la prosodia y ondas de sensualidad para la expresión (2015: 80)

La obra de Fernando Ortiz estudia en distintos puntos la presencia de afronegrismos en el dialecto cubano, y un momento de fuerte cristalización de su influencia en los estudios de la lengua son *Un catauro de cubanismos* y el *Glosario de afro-negrismos*, en los que recoge voces africanas en el léxico popular de Cuba. Diego Bentivegna (2024), al pensar esta y otras intervenciones en la lengua, caracteriza al diccionario como un meta-archivo, es decir, como un archivo primero o un archivo de la lengua, y plantea que la operación de Ortiz sobre el español de Cuba “más que reponer un origen etimológico firme que anclara el léxico en un universo histórico-cultural determinado, más bien lo *disemina*. Lo *desasigna*”² (Bentivegna, 2024: s/n).³ Esta puesta en crisis del español lengua pura y cerrada, que pone en entredicho el origen —o más precisamente, el *locus*— del español, desestabiliza o descentra los estudios sobre dialecto cubano, sobre todo si se lo confronta con la tradición filología

² Operación interesante si se la compara con otros estudios lexicográficos ya existentes por aquel entonces. En su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1836–1875), Esteban Pichardo y Tapia había registrado varios africanismos en el español de Cuba, pero los *ubica* en las entradas como voces de negros bozales, y en los prólogos de sus distintas ediciones las suele caracterizar como “un Castellano desfigurado, chapurrado, sin concordancia, número, declinación ni conjugación” (Pichardo y Tapia, 1875: X). José Martí en sus estudios lexicográficos (reunidos para sus obras completas) muestra un estudio de distintos criollismos presentes en Cuba pero, nuevamente, lo que se hace es subrayar el origen regional de cada voz. cf. Martí, José. “Voces”, *José Martí: obras completas. Volumen 8 nuestra América*. La Habana: CEM, 2011, pp. 119-130.

³ Artículo en prensa. Se cita la versión digital facilitada por el autor.

anterior con la que confronta Ortiz, que se propuso borrar la influencia africana en un proceso de “inmunización” de la lengua.⁴ Veamos cómo funciona este meta-archivo de la lengua para pensar la poesía de Guillén.

Sóngoro cosongo o poner la lengua a bailar

En *Motivos de son*, Guillén hace uso del ritmo vernáculo del son para su poética, la cual es una forma musical breve de influencia africana y española.⁵ Sumado a esto, utiliza la expresividad popular cubana para sus composiciones. En “Si tú supiera...” canta:

¡Ay, negra,/ si tú supiera!/ Anoche te bi pasá/y no quise que me biera/A é tú
le hará como a mí,/que cuando no tube plata/te corrite de bachata,/sin
acoddadte de mí./Sóngoro cosongo,/sogo bé;/ sóngoro cosongo/de
mamey;/sóngoro, la negra/baila bien;/sóngoro de uno/sóngoro de tre
(Guillén, 1974: 105)

El poema trabaja desde lo popular. No solo por el tema de la fiesta y seducción carnavalesca, sino por el uso que Guillén hace de la lengua. Esto se evidencia en la supresión de consonantes, normalmente las del final de las palabras, que emula cierta oralidad de las clases populares. También el abandono de la ortografía normativa, que simplifica la grafía pero también marca una distancia con la cultura letrada. El verso corto, la rima irregular, la preponderancia de vocales abiertas y los acentos conforman distintos sistemas rítmicos, de regularidades y cortes.

“Si tú supiera...” pone en juego distintas regularidades rítmicas que crean sistemas independientes uno de otro en lo que refiere a la métrica, los acentos, anáforas y aliteraciones. En los versos del 3 al 8, predomina el octosílabo con variaciones entre versos agudos y graves. Las rimas “son” están en los versos 2-4, 5-8, 6-7 y, en estos versos, lo normal es dos acentos por verso pero, en el quinto, aparecen hasta cuatro acentos. Del verso 9 al 14

⁴ Cf. Cuervo, Rufino José. *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1881. Sobre los procesos de inmunización de la lengua e institucionalización del monolingüismo en América consultar el artículo de Diego Bentivegna citado más arriba.

⁵ En *La música de Cuba*, Alejo Carpentier sostiene que el estudio de sones es importante dado que “revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas” (1961: 31). Fernández Retamar (1974) estudia la concurrencia tanto africana como ibérica en los sones de Guillén. En el poema analizado, puede verse en la polirítmia del poema junto con la preferencia por vocales abiertas y las “onomatopeyas imaginarias” (Fernández Retamar, 1974), que coexisten con una métrica manriqueña o de pie quebrado.

se intercalan hexasílabos con tetrasílabos, donde los primeros son graves y los segundos son agudos. Luego, del 15 al 20, se intercalan irregularmente versos de cinco y tres sílabas que varían (indistintamente) entre agudos y graves. Las aliteraciones, desde el verso 9, son muy fuertes, creando grupos rítmicos entre los versos en los que predomina la vocal “o” y los que predomina la “e”. Otro tanto similar ocurre con la acentuación de estos versos, que normalmente se intercalan versos agudos y graves, pero desde el verso 17 esto se detiene, y aparecen cuatro versos agudos consecutivos (del 17 al 20). Estas aliteraciones y acentuaciones, junto con las anáforas, traspasan la división métrica que traza el poema, con lo cual se producen ritmos independientes.

El poema, entonces, crea distintos sistemas de repeticiones irregulares o espontáneas, regularidades asimétricas, improvisaciones y composiciones polirrítmicas.⁶ El verso corto y agudo, que abunda en el poemario, emula el golpe seco del tambor, lo cual se complementa con la preponderancia del carácter sonoro de la lengua (en detrimento de su componente semántico).

Este poema, además, hace uso de un buen número de africanismos, como el caso de *bachata*. Según el *Glosario...*, proviene de *cumbachanta*, y significa “Parranda, jolgorio, orgía, diversión desordenada” (Ortiz, 1924: 39). Particularmente, me interesa pensar el significado de *sóngoro cosongo*, que su repetición y desarticulación dominan la segunda mitad del poema, y que es el nombre del siguiente poemario publicado por Guillén.

En el *Glosario...*, no hay entrada para “sóngoro” ni para “cosongo”. Fernández Retamar (1974) propone, para pensar estas apariciones en la poesía de Guillén, el concepto de “onomatopeya imaginaria” que, según él, se utilizan para desarticular la lengua lúdicamente: “la palabra como simple juego, como sonido vacío de sentido” (185). Funcionalmente, la expresión se reitera en el poema creando un ritmo, cierto patrón de regularidades vocálicas que van repitiendo, desarmando y reagrupando sílabas. Es un juego con la morfemática cubana, que toma un elemento mínimo de la lengua inteligible para realzar su sonoridad. Se muestra en la repetición incesante de la vocal “o”, pero es más llamativa la repetición de los acentos en la sílaba “son”.

Como se dijo, *son* es el ritmo afrocubano que Guillén recupera para su poemario, que el *Glosario...* registra como “Baile de origen africano y maneras indecentes, que usan los negros y la gente blanca. Toma ese nombre porque

⁶ Según Fernández Retamar, estas irregularidades, en Guillén, se deben a que no toma modelos musicales precisos, sino los crea y sirven de influencias posteriores. Sobre la influencia de Guillén en la música de Cuba cf. Rodríguez, Nilo. “Guillén va con la música”, en Nancy Morejón (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

su música es un ruido sordo, seco y monótono de tambor” (434). *Son* como el tambor mestizo, como ritmo irregular que va cambiando en la improvisación, en ese “Bailar uno al *son* que le tocan” (*Id.*). *Sóngoro cosongo* es ese juego rítmico, esos golpes de tambor hechos con los restos de la lengua afrocubana.

También se percibe la voz *songo*, tanto en “sóngoro”, “cosongo” y “sogo”, que según el *Glosario...* designa la “Población cubana de la provincia de Oriente. Es también un pueblo y región del Congo, que antaño se ha conocido con ese nombre” y luego “*Songo* significa ‘cobre’ entre los congoleños” (437). *Songo* es el africanismo que refiere tanto cubanos y congueños, y que llama así a los negros de Oriente porque son los que minan el cobre de Santiago de Cuba. *Sóngoro cosongo* designa la mulatez misma en su juego con el lenguaje (*songa* significa, a la vez, “Burla, ironía, broma verbal”), y por su pelea con el componente inteligible y referencial de la lengua en pos de su sonoridad, que al mismo tiempo se vincula a la economía de explotación esclavista. Es el juego popular con la lengua, que la invita a esta “fiesta desordenada” de la bachata y la saca a bailar, y lo que explota en esta fragmentación de la lengua es un sistema de mezcla e hibridez, la mulatez como huella de la explotación humana.

El sistema polirrítmico del poema se complementa (se interrumpe o se reúne) con el de la improvisación. Según Benítez-Rojo, el ritmo es fundamental para la expresividad caribeña, lo que lo lleva a sostener que el ritmo precede a la música y la danza, incluso a la percusión. Asegura que “En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc.” (1998: 34-35). La improvisación, por otro lado, es una forma rítmica descentrada, de regularidades cambiantes, que en el contexto caribeño sirve como conexión ritualica y trascendental. Sobre este aspecto, Fernando Ortiz sostiene que, en la literatura cubana, la absorción de la cultura africana no se muestra en los motivos y temas líricos, sino en la recuperación de los sistemas rítmicos:

le fue imposible al negro, y también al blanco, descomponer en el complejo estético de la lírica negra la musicalidad, la coreicidad y la oralidad, y conservar esta aparte mientras se entendía y se gozaba de la danza y de la música, por ser lenguaje al menos inteligible ya que no plenamente universal (Ortiz, 2015: 76)

La cultura popular cubana, al incorporar la danza y la música africanas, y tomar sus elementos para la lírica, hace sobrevivir un ritmo negro, lo que facilita el ingreso de africanismos a la lengua poética. Ortiz asegura que “en

poesía [el ritmo] no es solamente una expresión externa de estética sino un factor de íntima emocionalidad e ideación” (2015: 74). Lo que sobrevive con el ritmo es cierta emocionalidad africana, latente desde el fondo de la lengua.⁷

Sóngoro cosongo, y el sistema silábico y morfemático que el poema pone a jugar, esa danza con fragmentos de la lengua es (de nuevo) la mulatez de la lengua. Con este juego expresivo, que descompone al lenguaje sin conservar una significación precisa, y le da mayor importancia a su carácter sonoro, el poema pone en primer plano un ritmo múltiple, la polirritmia y el ritmo improvisado ancestral. Lo que sobrevive allí es un tono, una expresión, una pulsión de lo original africano que acecha desde el interior de la expresión popular y de su ser mulata.

Etrái guan o la lírica de lo irreconciliable

En la lírica popular de Guillén canta la tierra. Se despiertan las fuerzas telúricas y las potencias minerales. Una geografía habita la poética guilleniana, y sus versos delinean los límites de lo insular. La guerra entre el mar y la costa, entre la masa terrestre y el salvaje acuático, se registra en esta expresión que le da lugar y realiza lo isleño-inteligible. Ya se trabajó cómo, al tomar la voz popular para su poesía, esta se encuentra habitada por siglos de mestizaje, sincretismo y explotación económica que resurgen del ritmo/identidad mulatos.⁸ Es de esta misma voz popular, y de su conexión con la geografía, de donde emerge la expresión insular de la poesía guilleniana.

De vuelta, es Antonio Benítez-Rojo quien plantea el conjunto insular caribeño, la pretendida unión de las Antillas, como estructura descentrada. Un sistema discontinuo de masas acuáticas y masas terrestres que encuentran la identidad en su diferencia, en el corrimiento, en esa distancia que nunca termina de ser otra cosa o en ese parecido que no termina de resolverse. Así lo describe Benítez-Rojo:

⁷ Una concepción similar se encuentra en “El idioma de los argentinos” de J.L. Borges, que encuentra la particularidad del castellano rioplatense en cierta tonalidad y emocionalidad en la lengua. Puede pensarse, desde allí, un vínculo entre tonalidad, ritmo e identidad que ambos autores perciben.

⁸ Diferentes estudios encuentran en esta convivencia entre lo africano y lo español, y en su apuesta por lo mulato, la raíz nacionalista de su poesía. Entre otros, el artículo ya mencionado de Fernández Retamar y el ensayo del escritor Emilio Ballagas (1974). Este último sostiene que el mensaje único de la poesía de Guillén es el espíritu de un pueblo. El crítico Ángel Augier, en “La raíz cubana”, registra sobre la publicación de *Motivos de son*: “Cuanto estábamos proyectados sobre la vida cultural de la Isla pudimos experimentar una gozosa sensación de hallazgo de nuestra entraña lírica. Era la revelación de una genuina poesía cubana, que en esos años de incesante laboriosidad histórica era búsqueda confusa de los mejores espíritus. En el centro de la dramática circunstancia política y económica en que se vivía, la inquietud artística y literaria demandaba también nuevos y exactos módulos de expresión del alma nacional” (1974: 142)

[...] las Antillas constituyen un puente de islas que conectan de “cierta manera”, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes [...]; en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos (1998: 16)

El archipiélago se piensa como un conjunto discontinuo de una geografía exótica, de sus variantes y versiones realizándose. En el caso del Caribe, agrega Benítez-Rojo, se da una unidad descentrada y sin ninguna formación que haga de isla-centro desde donde se irradie lo urbano. Esto hace del Caribe un “meta-archipiélago”, es decir, lo vuelve una imposibilidad continental. Pura fragmentación, mezcla y convivencia.

El poema de Guillén “Tú no sabe inglés” muestra esta tensión:

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, 1974: 109-110)

El poema alude a una distancia irreconciliable como la que existe entre dos idiomas. La separación que existe entre la mericana, de lengua inglesa, y el Bito Manué, que habla el español de Cuba. Sin embargo, aparece un instante de encuentro que reside en el *etrái guan*. La figura del perdedor, del ponchado. El que lo intenta y fracasa. El momento de pérdida que posibilita el juego, que habilita la seducción con la mericana y que luego la brinda al canto. Ir a hablarle sin saber inglés, *mandarse*, para caer directo al *etrái guan y guan tu tri*, y... ¡afuera! Pero de todas formas hacer posible el encuentro. Reducir el lenguaje inglés a su pura sonoridad para hacerlo recuperable a lo popular cubano. Castellanizar la grafía de los vocablos ingleses para instalarlos en el terreno del sonido, de los tonos, los ritmos. Volverlo apropiable a la voz popular de Cuba aunque sea en su ajenidad, para no poder hablarlo y solo danzar con el inglés. Este poema de Guillén, sin ir más lejos, muestra la convivencia en la diferencia, la reunión de lo disímil, el supersincretismo del Caribe.

Fernández Retamar analiza, sobre la poesía de Guillén, la operación que él hace sobre la tradición. Como ya había hecho T.S. Eliot con la literatura europea, y Borges con la tradición occidental, Fernández Retamar sostiene que Guillén reclama para Cuba la potestad de la isla sobre toda la cultura pero, a diferencia de los dos primeros, busca no solo afuera de su patria sino en su entraña misma: "Desde el momento en que empezamos a decir nosotros, los cubanos, adquiere sentido datar en lo inmediato nuestra tradición. Pero más atrás hay raíces que no podemos olvidar, y que nos van llevando a la herencia mundial. Quevedo, Larra, Bécquer, Unamuno, ¿no son nuestros? Desde luego. Pero, por las mismas razones, también África es nuestra tradición. ¡Si hasta los extintos indios nuestros lo son!" (1974: 183). Por esta convivencia cultural que la poesía de Guillén asume, Fernández Retamar propone que allí se fija la *verdadera tradición cubana*.

*

La operación de Guillén es la cubanidad de la lengua. Lo que hace con el *sóngoro cosóngo* y con el *etrái guan* es quebrar el lenguaje pero no como el cubanismo, como reunión de lo africano y lo colonial, sino que la rompe en su mulatez, en su irreconciliabilidad o en la imposibilidad de la lengua, y de esa fractura del lexema surge la separación misma. Aparece lo sin-lugar. Lo mulato como el silencio del idioma.

En "Discurso sobre poesía lírica y sociedad", Theodor Adorno sostiene la capacidad de la lírica de aspirar a lo universal. Afirma que lo más íntimamente individual del poema, aquello "profundísimamente particular, sigue encadenado a lo otro, a lo humano" (2003: 50). Propone que, en su brevedad, en su separación con el mundo, el poema puede alcanzar lo profundamente humano, y articular una imagen de mundo posible. En esta distancia con la existencia reside, según Adorno, el componente social de la poesía.

Ottmar Ette (2016), al reflexionar sobre la relación de las formas líricas con la totalización, pone el foco en esta discontinuidad de la poesía. Ette añade al planteo de Adorno el tema de las representaciones y las cartografías, particularmente del contexto insular. Vincula la geografía archipiélica con las formas breves, con los poemarios e islarios, en contraposición con las grandes masas continentales y los géneros que son totalizadores por saturación y extensión, como la epopeya y el mapamundi. La insularidad se da a la literatura en forma breve y concentrada. Como islote textual que en su brevedad aspira a lo múltiple y a lo concentrado. Sostiene que la forma

breve insular tiende necesariamente a la modelización, a abarcar con lo mínimo, y desde allí tiende la polirrelacionalidad. Comprueba que

El movimiento condensado de la lírica se encuentra así —y esto no solo en Occidente— en una larga tradición de construcciones y modelos que la ayudan a desplegar experimentalmente una fuerza estética y demiúrgica, con la cual logra sus efectos generadores de mundo(s), sobre todo con la ayuda de la archipielización y la fragmentalización (Ette, 2016: 47)

Los sonos de Guillén son formas de la modelización que operan a partir de la cubanidad de la lengua, y con un análisis realizado desde la nanofilología, es posible estudiar la polirrelacionalidad que estos sonos entablan con la identidad cubana. En la particularidad del habla popular, en la singularidad de una expresión, surge un mundo de culturas que conviven en el cuerpo del mulato.

Desde una perspectiva eurocéntrica, cuando analiza el componente político de la lírica, Adorno se topa con el problema de que “Es posible que en muchos casos la fuerza colectiva de la poesía lírica contemporánea se deba a los rudimentos lingüísticos y anímicos de una situación aún no totalmente individuada, preburguesa en el más amplio sentido: al dialecto” (Adorno, 2003: 59), aunque abandona este conflicto velozmente. Pese a eso, Adorno percibe al analizar la forma lírica un componente político y socializador en el habla de las minorías, es decir, en la particularidad de su ser dialecto.⁹

La poética guilleniana de estos años apunta a la separación, al desencuentro y a la distancia porque va en busca de algo más. De la mericana que rechaza al Bito Manué porque no sabe inglés o de la negra de “Si tu supiera...” a la que el yo-poético le reclama “que cuando no tube plata/te corrite de bachata,/sin acoddadte de mí” (Guillén, 1974: 105). Va en busca del español y del inglés para apropiárselos aunque sea en su lejanía, para hacerlos patrimonio popular. Allí aparece lo mulato insular de la cubanidad como el silencio del idioma. Lo absorbido y callado por la lengua que no encontró lugar en un nuevo lenguaje y que la institucionalización de la lengua dejó de lado en favor del monolingüismo y la pureza ibérica. Aquel componente africano del lenguaje que fue absorbido y silenciado, estresando su expresión.

⁹ El vínculo entre lengua y marginalidad será desarrollado, años después, por Deleuze y Guattari al estudiar la obra de Kafka como literatura menor, contexto en el cual, por su posicionamiento como lengua de minorías “La literatura menor es completamente diferente [a las grandes literaturas]: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato a lo político” (Deleuze y Guattari, 1978: 29).

Al trabajar desde los fragmentos de la cubanidad, con las partículas expresivas que se presentan en los sones, emerge con furia el súper-sincretismo caribeño que busca la identidad en su simultaneidad de diferencias irreductibles. En estos cantos conviven las culturas, sus roces, sus distancias, pero también aparecen las condiciones históricas de esta convivencia: La esclavitud, el exterminio, la economía de plantación y mercantilización de la vida. Las voces en la poesía de Guillén alcanzan la inmensidad expresiva porque ellas vienen del fondo malvado de la historia donde vieron la cara de la muerte, y como el profeta negro cantan un mundo como si este fuera un paso de baile.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR. “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- AUGIER, ÁNGEL. “La raíz cubana”, Nancy Morejón (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.
- BALLAGAS, EMILIO. “Mensaje inédito”, Nancy Morejón (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.
- BENITEZ-ROJO, ANTONIO. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- BENTIVEGNA, DIEGO. “Diccionarios y anarchivo. Gémenes latinoamericanos. Para una lexicofilia”, en D. Link y L. Cherri (eds.), *Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia* [en prensa]. Valencia: Tirant Humanidades, 2024: pp. 109-133.
- CARPENTIER, ALEJO. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Luz-Hilo, 1961.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.
- ETTE, OTTMAR. “La lírica como movimiento condensado: miniaturización y archipielización en la poesía” en O. Ette y J. Prieto (eds.), *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2016.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. “El son de vuelo popular”, Nancy Morejón (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

- GUILLÉN, NICOLÁS. *Obra poética (1920-1972)*, T. 1. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.
- MARTÍ, JOSÉ. “Voces”, *José Martí: obras completas. Volumen 8 nuestra América*. La Habana: CEM, 2011.
- ORTIZ, FERNANDO. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1924.
- . “Sobre Motivos de son”, *Archivos del Folklore Cubano*, vol. V, núm. 3. La Habana: julio-septiembre de 1930: pp. 222-238.
- . “Mulatez en el lenguaje”, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2015.
- PICHARDO Y TAPIA, ESTEBAN. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas (4ta edición)*. Habana: Imprenta El Trabajo, 1875.
- RODRÍGUEZ, NILO. “Guillén va con la música”, Nancy Morejón (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.