

La influencia de la trata atlántica de esclavos en la cultura afrocubana: Música y poesía en la obra de Nicolás Guillén

The Influence of the Atlantic Trafficking of Slaves in Afro-Cuban Culture: Music and Poetry in the Work of Nicolás Guillén

José Ignacio González Mozos

IES “San Juan Bautista de la Concepción” de Almodóvar del Campo

trombonestelar@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8766-7227>

RESUMEN

A través del presente artículo analizaré el proceso de mestizaje y transculturación que dio como resultado la aparición de una notable variedad de formas musicales en la isla de Cuba, así como la relación que estas guardaron con la poesía mulata, un género que, a raíz del negrismo surgido a finales de los años veinte del siglo pasado, iba a elevar a autores como Nicolás Guillén, con su colección de poemas titulada *Motivos de son*, a un lugar destacado como principal representante de esta rica fusión cultural.

Palabras clave: Trata atlántica, sincretismo, espinela, son, poesía.

ABSTRACT

In this article I will analyze the process of miscegenation and transculturation that would result in the appearance of an important number of musical forms and the relation that they kept with the mulatto poetry that, as a result of the negrism emerged in the late twenties of the century past, he elevated authors such as Nicolás Guillén and his collection of poems *Motivos de son* as the main representatives of this rich Afro-Cuban cultural fusion.

Key words: Atlantic trade, syncretism, spinel, son, poetry.



González Mozos, J. I. (2019). La influencia de la trata atlántica de esclavos en la cultura afrocubana: música y poesía en la obra de Nicolás Guillén. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 258-280.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.1992>

1. INTRODUCCIÓN

Antes del año 1492 el área geográfica que la Corona de España colonizaría en América a principios del siglo XVI contaba con un importante índice de población indígena. Los indios *caribes* y *taínos* ocupaban extensas áreas de las Antillas mayores y menores, una superficie tan fértil y abundante en recursos naturales que pronto despertó la atención y codicia de los colonos europeos. Sin embargo, y teniendo en cuenta la diversidad y riqueza de la población nativa, cabe preguntarse el porqué de la creciente cuota de esclavos africanos, cifrada por diversos autores en cerca de doce millones de seres humanos, que fue arrancada del corazón de África para ser llevada a América. Las razones de la práctica esclavista llevada a cabo por las principales potencias europeas durante cerca de cuatro siglos, la tenemos en la lógica respuesta al hundimiento demográfico que la población indígena experimentó entre los siglos XV al XVI y que en poco tiempo la redujo a la décima parte. La destrucción de la forma de vida del indígena, así como la sobreexplotación que de ellos se llevó a cabo en las *encomiendas* españolas llevó irrevocablemente a esta situación, un hecho que propició el desarrollo pleno de la trata atlántica de esclavos africanos.

Junto a la sobreexplotación y el maltrato físico, la transmisión de nuevas enfermedades para las que los indígenas no estaban inmunizados ayudó igualmente al susodicho colapso demográfico. Esta situación fue paliada gracias a la llegada de negros africanos a las Antillas a partir del año 1510.

En este sentido, el profesor José Antonio Piqueras señala:

A la conquista, el sometimiento y la cristianización impuesta se une la explotación de mano de obra en un grado insostenible, y con todo ello asistimos a continuas migraciones internas, forzadas o en respuesta a las reclutas de trabajadores por la *mita* y la *encomienda*, dos modalidades de sujeción laboral [...] Ciertamente, la catástrofe demográfica tuvo mucho de *ecocidio*: en gran medida fue originada por la transmisión de infecciones –bacterias, virus, gérmenes– para las que los nativos carecían de defensa inmunológica: la viruela, el tifus, la gripe o el sarampión (Piqueras, 2011, pp. 13-14).

Fue así como empezó el lento proceso de mestizaje que se desarrolló a lo largo de cuatro siglos y que ha tenido su máxima expresión en el rico crisol cultural del que hoy día

pueden presumir las islas antillanas. Las culturas africanas, indígena y europea se dieron la mano en un intercambio en el que, desde la propia religión hasta la música y la poesía, llegaron a adquirir un protagonismo destacado que las convirtió en embajadoras del proceso histórico que voy a tratar de abordar en este estudio. Por su parte, las músicas populares que bebieron de la tradición musical europea y africana tendieron puentes de unión hacia las demás formas de expresión que se desarrollaron en la isla, probablemente en un intento por reafirmar una esencia cultural a menudo eclipsada por la hegemonía dominante que atónita era testigo de excepción en la aparición de una obra poético-musical que rompía con los moldes y estructuras preestablecidas, en una fecha tan significativa para la cultura afroamericana y afrocaribeña como fue el año 1930. Me refiero a la colección de poemas titulada *Motivos de son* de Nicolás Guillén, obra que analizaré parcialmente a lo largo de este estudio en su relación, estrecha, por otro lado, con la música popular cubana.

2. EL CRISOL CULTURAL CARIBEÑO

2.1. LA TRATA ATLÁNTICA

La esclavitud, en sus distintas formas y manifestaciones, ha sido históricamente una de las empresas comerciales más lucrativas puestas en práctica por el ser humano. En 1866, fecha en la que el comercio de esclavos africanos aún era legal en la isla de Cuba, el magistrado cubano Francisco de Armas y Céspedes afirmaba sobre ella: “es de presumir que la servidumbre no existió sino cuando la debilidad y la pobreza de un hombre formaron contraste con la fuerza y las riquezas de otro; cuando hubo quien acumulase más medios de subsistencia de los que requería para sí y su familia, y pudo aprovechar los sobrantes en la adquisición y manutención de siervos” (Armas y Céspedes, 1866, p. 11). A través del comentario de Francisco de Armas y Céspedes podemos deducir hasta qué punto la codicia humana y la falta de escrúpulos se aliaron para crear la base sobre la que comenzó a extenderse esta práctica por el mundo. Un negocio que anteponía la riqueza de unos frente a la pobreza y los derechos de otros.

Su vertiente más cruel y despiadada existió desde tiempos inmemoriales. De esta manera, en las civilizaciones de la antigüedad podemos ya observar cómo el vencedor en la batalla despojaba al vencido de todas sus posesiones, condenándole a ser separado de su familia y pasar a ser propiedad de otro hombre sin más derechos que la total disposición de su voluntad a los arbitrios de su amo. Así, pueblos “civilizados” como el babilónico¹, el egipcio, el griego² o el romano³ potenciaron la institución de la esclavitud entre sus

¹ En tiempos de Hammurabi los numerosos esclavos eran vendidos o prestados como si de bienes materiales se tratara. Para ordenar la vida de los esclavos que servían en el Imperio Babilónico, Hammurabi contempló a este respecto diversas leyes dentro de su *Código* jurídico. Así, por ejemplo: “por el robo de un esclavo o por ocultar a un fugitivo, se ejecutaba al culpable. Por el contrario, quien hallaba y devolvía un esclavo fugitivo a su antiguo dueño recibía una recompensa. En Babilonia, para distinguir a los esclavos de los libres, los primeros tenían una señal especial en la cabeza; una trenza o un mechón de pelo (Petit, & Parain, 1986, pp. 162-163).

² La importancia de los esclavos era tan destacada en la Grecia clásica que Aristóteles, en el primer libro de su *Política*, afirmaba que: “la humanidad se divide en dos: los amos y los esclavos, o, si se prefiere, en griegos y en bárbaros, los que tienen derecho a ordenar y los nacidos para obedecer”. Aristóteles proseguía diciendo: “En

ciudadanos, permitiendo todo tipo de abusos y desmanes para con aquellos que les servían. La dignidad y la libertad eran valores que se vendían a bajo precio en aquellos convulsos años de la historia de la humanidad.

Sin embargo, y a pesar de que el cristianismo suavizó el trato y consideración para con los esclavos a lo largo de la Baja Edad Media⁴, especialmente tras la denuncia que el Papa Alejandro III realizara sobre esta inhumana institución en el siglo XII⁵, las continuas disputas entre cristianos y musulmanes en la Europa meridional⁶ motivaron que ya en puertas de la Edad Moderna el fenómeno de la esclavitud resurgiera con una fuerza inusitada, especialmente a partir del descubrimiento de América y la expansión económica que países como Portugal, Inglaterra, Francia y España desplegaron en los nuevos territorios conquistados en América.

La explotación económica de los nuevos territorios descubiertos en el s. XV pronto requirió de una nueva mano de obra esclava que fuera fácil de adquirir a la vez que resistente al trabajo duro, con lo que todas las miradas se dirigieron rápidamente hacia el continente africano. Atendiendo a la revalorización que la esclavitud negra africana sufrió por parte de las potencias europeas a lo largo del siglo XV, el profesor José Luis Cortés López afirma:

Cuando los portugueses abren las rutas atlánticas y los castellanos, más o menos clandestinamente, siguen su sombra, se percatan de la trata que los pueblos de Berbería hacen con esclavos negros y optan por hacer ellos lo mismo, explotando una nueva posibilidad en la que no habían pensado, pero que, a falta de las especias y del

efecto, el que es capaz de prever con la mente es generalmente jefe y señor por naturaleza, y el que puede ejecutar con su cuerpo esas previsiones es súbdito y esclavo por naturaleza” (Aristóteles, 1986, pp. 11-13).

³ San Pablo afirmaba en el siglo I: “Dios hizo de un solo hombre toda nación de hombres [...] en el estado en que cada uno haya llamado, que permanezca en él. ¿Fuiste llamado a ser esclavo? No dejes que te preocupe” (Efesios 6, 5; I Corintios 7).

⁴ A lo largo de la Edad Media se sucedieron los concilios en cuyas actas aparecían disposiciones que favorecieron la dignidad de trato e incluso la libertad para con los siervos y esclavos. Entre todos ellos, y en relación a la trata de esclavos, podemos citar los siguientes: El *Wormatiense*, en el año 868, que impuso penitencia al amo que por autoridad propia matase a su esclavo; el de Londres, en el año 1102, que prohibió el comercio de hombres que se hacía en Inglaterra, vendiéndolos como brutos, y calificó ese tráfico con las palabras *nefarium negotium*. El *Ardamachiense*, en el año 1171, que mandó dar libertad a todos los esclavos ingleses, siendo notable este documento por cuanto revela que los ingleses vendían a sus hijos y parientes, diciéndose que esto era vicio común de aquellos pueblos: *communi gentis vitio* o el *Confluentino*, en el año 922, que declaraba reo de homicidio a todo aquel que seducía y vendía a un cristiano (Armas y Céspedes, 1866, pp. 25-29).

⁵ El concepto de esclavitud se transforma durante estos años. El cambio más importante radica en que se pasa de una concepción basada en la propia naturaleza del hombre, tal como sucedía en el pensamiento aristotélico, a una idea de esclavitud como hecho adquirido, es decir, el esclavo es sometido por otro hombre debido a razones imperiosas, una guerra, un acto de justicia, compra, etc.

⁶ En la España de finales de la Edad Media existía un tipo de esclavitud “blanca” formada por contingentes de esclavos de origen eslavo (búlgaros, tártaros y griegos) que comerciantes catalanes y mallorquines trajeron a nuestro país desde regiones mediterráneas orientales. Así mismo, y derivados de las luchas por la reconquista de España, existía un grupo de esclavos formados por moros, moriscos y *negros* que bajo poder Almorávide habían servido en el ejército y en todo tipo de trabajos relacionados con la infantería. En este sentido, José Luis Cortés nos dice: “El *negro* se había asomado también a nuestras tierras gracias, en gran medida, a que había sido traído por la invasión árabe y del que se había servido para trabajos y para el ejército. No olvidemos que los Almorávides tienen su origen en áreas pertenecientes al África negra, concretamente, en el Senegal” (Cortés, 1989, pp. 15-16).

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ MOZOS

metal precioso que iban buscando, un posible mercado basado en el esclavo negro podía recompensar el esfuerzo y financiar las expediciones, si no íntegramente, sí, al menos, en gran medida (Cortés, 1989, p. 16).

La expansión marítima portuguesa por la costa occidental africana tuvo su época de esplendor en tiempos de Enrique *el Navegante*, infante de Portugal. Entre los años 1441 y 1442, bajo el auspicio de Enrique de Portugal, la flota portuguesa superó Cabo Blanco y alcanzó la bahía de Arguín, centro neurálgico desde el que se importarían todo tipo de materias primas y esclavos para trabajar en las islas portuguesas de Madeira y las Azores. Gracias a las citadas expediciones marítimas de los navegantes portugueses comenzaría el comercio a gran escala con esclavos africanos, un lucrativo negocio al que se unió poco después la Corona de España⁷, cuando el 22 de enero de 1510 el rey Fernando dio el visto bueno para enviar un cargamento de esclavos africanos con destino a la isla de la Española. Así comenzó la llegada masiva de esclavos procedentes de la costa occidental de África que relevaría a la diezmada población indígena en los trabajos de las minas de oro y en las extenuantes *encomiendas* españolas que proliferaban por toda la isla. A este envío siguió otro en 1518, ya autorizado por el emperador Carlos V y auspiciado, en este caso, por el padre Fray Bartolomé de las Casas.

El fenómeno de transculturación que se produjo a partir de aquellos años se hizo más que evidente en las distintas manifestaciones culturales y religiosas que se desarrollaron por las Antillas a lo largo de los siglos posteriores. Jorge Luis Borges, el celeberrimo escritor argentino, llevado de su agudeza y consabida ironía, describió genialmente en uno de sus cuentos titulado *El atroz redentor Lazarus Morell*, todo el proceso que derivó de aquella real decisión siglos atrás. En el citado cuento, Borges nos decía:

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia [...] la deplorable *rumba El Manisero*.....(Borges, 2002, pp. 17-18).

⁷ A raíz de los tratados de Alcabovas y Tordesillas en los años 1479 y 1494, respectivamente, Portugal y España delimitaron sus líneas de acción y navegación en el Atlántico, así como su radio de influencia en el Nuevo Mundo, un hecho que influiría directamente en la trata de esclavos africanos. De esta manera, tras el tratado de Tordesillas, se fijó el meridiano de partición del Océano Atlántico a 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde.

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

Así veía Borges las consecuencias de aquel proceso de mestizaje y transculturación que comenzaba en el siglo XVI tras el desembarco de los primeros cargamentos de esclavos africanos en las Antillas españolas. De esta manera, entre la cultura de los colonos europeos y la de los esclavos africanos surgiría un intercambio mutuo que desde las minas y plantaciones de caña de azúcar, algodón y tabaco llegó hasta los salones de la alta burguesía criolla en los que se escuchaban las danzas europeas de moda.

Es interesante resaltar el hecho de que el negocio de la trata de esclavos africanos era tan fructífero por aquellos años que pronto la *Casa de Contratación de Sevilla* fijó en cuatro mil el número de esclavos que debían enviarse cada año con dirección al Nuevo Mundo. Esto generó una serie de contratas o *asientos* de los que participarían diferentes compañías y empresarios británicos como la *South Sea Company* o incluso miembros de la nobleza como el almirante Sir John Hauskin. Tal fue el éxito de esta empresa que a lo largo de los siglos XVII y XVIII llegaron a las costas antillanas un número significativo de muy diversas etnias procedentes de África occidental. En este sentido y según el profesor Rabassó:

llegaron esclavos negros procedentes de las regiones comprendidas entre la Costa de Oro y la Costa de Marfil -fon, ashanti, fanti y mina popó-, del sudeste de Nigeria -ibo, ekoy, brícamos, ibibios, efik y oba-, de la Cuenca del río Congo -banguela, mondongo, bisongo, mucaya, agunga, cabinda, motembo y mayombe-, desde la costa de Senegal hasta Liberia -kono, mani, bámbara y mandinga-, del sudoeste de Nigeria -ekiti, fon, yesa, egwadó, cuévanos, oyó, sabalú y agicón- y de la Guinea Francesa -kissi, yola, funai, berberí y hausa- (Rabassó, 1998, p. 188).

Toda esta ingente cantidad de población esclava africana propició en el devenir de los siglos un intercambio y, en cierto modo, un mestizaje con la cultura de los colonos europeos. Dicho proceso desembocó en la creación de una riqueza cultural sin igual, una diversidad que actuaría en varias direcciones, tal como vamos a tratar a continuación.

2.2. FUSIÓN RELIGIOSA, CULTURAL EN CUBA: AFRICANIDAD Y EUROPEÍSMO EN LAS FORMAS DE MÚSICA POPULAR CUBANA

Como ya hemos señalado, desde principios del siglo XVI, y a consecuencia del inicio del comercio atlántico de esclavos africanos, se produjo un lento proceso de transculturación entre elementos étnicos africanos y europeos. La consecuencia más evidente iba a ser el desarrollo de una enorme riqueza y variedad de manifestaciones culturales en las que la música, la danza y la poesía representaron la punta de lanza de un universo creativo que se conocería como cultura afrocubana. Para entender mejor este proceso de transculturación debemos tener en cuenta que la cultura en América se formó bajo la encarnizada lucha entre hegemonías dominantes, representadas por la cultura colonizadora española, y pueblos marginados, encarnados tanto por la cultura indígena como por la de los esclavos africanos llevados a la isla como mano de obra.

Con relación a esta interacción entre sistemas culturales dominadores y marginados el ensayista e investigador Juan Villegas Morales afirmaba:

La cultura como discurso cultural se configura en una continua relación de conflictividad de poderes en busca de hegemonía o como consecuencia de las reacciones frente a las tendencias hegemónicas de grupos dentro de la sociedad. [...] Proponemos que en un determinado momento histórico coexisten varios sistemas culturales, de los que algunos tienen la capacidad de imponerse como dominantes y otros quedan como marginales o subyugados (Villegas, 2005, p. 16).

En el caso de la isla de Cuba, el sistema cultural marginado al que hace alusión el Doctor Villegas quedó expresamente relegado al ámbito sociocultural de los esclavos africanos, un estrato social que a lo largo de casi cuatro siglos trabajó en las extensas plantaciones de caña de azúcar y tabaco de la isla. Buena prueba de este proceso de transculturación fue el sincretismo religioso representado por las tradiciones cubanas de origen africano, tales como la *Yoruba*, *Bantú*, *dabomeyana* o *Arará* y *Carabalí* en su confluencia con la tradición católica europea. Dichas tradiciones desarrollaron, en relación con la música, el uso de instrumentos musicales africanos sobre suelo antillano, en especial atención a los diferentes tipos de tambores que eran construidos a imagen y semejanza de los originales africanos. Así, aparecieron tambores de fricción con forma de reloj de arena o de barril como, por ejemplo, los tambores *batá* en la música *Yoruba*, el *ekué* en la tradición *Abakuá*, los tambores *ngoma* en la tradición *Bantú*, así como los tambores *tumba* en la *Arará*.

Además de la aparición de estos instrumentos de origen africano, en las tradiciones religiosas de la isla de Cuba también se puede apreciar, como fruto del citado proceso de transculturación, una serie de deidades, los *orishas*, que muestran un curioso paralelismo con el santoral católico europeo. De esta manera, en los diferentes ritos y en especial en la *Santería* yoruba y en la *Arará*, podemos apreciar un marcado paralelismo entre deidades católicas y africanas, tales como *Eleggún*, que se identifica con San Pedro; *Oggún*, con San Juan Bautista; *Changó*, con Santa Bárbara; *Oyá*, con Santa Teresa; *Babalú Ayé*, con San Lázaro y así un largo etcétera. Este sincretismo religioso es común entre toda la población de origen africano que habita en las Antillas.

El proceso de transculturación marginal trascendió más allá de las tradiciones religiosas y culturales de las plantaciones para llegar al ámbito urbano, donde se hizo patente a través de los *Cabildos de Nación*. En estas sociedades de ayuda mutua se organizaban festejos para entretenimiento de la población africana, así como la celebración de ritos religiosos y el cuidado y asistencia sanitaria de sus miembros.

El musicólogo cubano Odilio Urfé, ensalzaba la importancia que los *Cabildos de Nación* tuvieron en el desarrollo del sincretismo cultural afrocubano del siguiente modo:

Para la historiografía musical cubana, los *cabildos* constituyen la referencia obligada a una de las raíces fundamentales de las expresiones musicales danzarias de Cuba. En síntesis, estos *cabildos* fueron organizaciones de negros, criollos o africanos, casi siempre libres, que

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y
POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

perseguían fines de ayuda mutua y/o recreo colectivo, y tendían a mantener la cohesión social entre africanos de una misma etnia o "nación". Auspiciados por el gobierno colonial como práctica divisionista entre la población negra libre, se constituyeron en verdaderos centros de conservación de las tradiciones africanas (e inevitablemente de recreación) de la etnia de origen. Se sabe que estos cabildos celebraban reuniones para "cantar y bailar en honor de Olofi, Abasí y N'Zambi, supremas deidades yoruba, carabalí y conga, respectivamente. Es indudable que en estas festividades de los cabildos se desplegaron bailes y resonaron cantos y contrapuntos rítmicos del rico legado sonoro y coreográfico africano (Urfé, 1996, p. 216).

Por otra parte, las manifestaciones musicales derivadas de la hegemonía cultural dominante española tuvieron igualmente un amplio desarrollo en la isla a partir del siglo XVI. La fundación de ciudades como Trinidad, Puerto Príncipe y Santiago de Cuba en 1514, así como La Habana en 1552, llevó a un rico proceso de mestizaje musical urbano entre la cultura de los colonos y la de los esclavos africanos. Estas músicas urbanas fueron un reflejo de los centros de poder de los colonizadores españoles, inspirándose esencialmente en tres ámbitos: el militar, el religioso y el cortesano: "Para los blancos y los negros, la música europea, militar, religiosa o profana simbolizaba el poder, y la ideología dominante" (Leymare, 2015, p. 19).

En el primer caso, la música era representada a través de las bandas militares, unas agrupaciones que estaban presentes en todos los acontecimientos oficiales en los que se requería cierta pompa y fasto. En ellas abundaban los músicos de color que interpretaban la música con instrumentos de viento metal, clarinetes, pífanos y tambores.

Paralelamente a la música militar se desarrolló la música de iglesia, en especial el canto coral, el toque de órgano y el de instrumentos como el arpa, el fagot, la viola de gamba o el violín, en la interpretación de motetes y el acompañamiento de la liturgia, constituyendo ésta el centro de atención de los músicos de capilla de las catedrales antillanas.

El profesor Jorge Castellanos habla, en el volumen 4 de su *Cultura Afrocubana*, sobre las actividades musicales de los negros cubanos en la etapa colonial:

Muchas de las primeras composiciones musicales cubanas que han llegado hasta nosotros están indudablemente penetradas de sustancial africanía. Y, desde el siglo XVI, en las procesiones de las fiestas de Corpus que dieron origen al teatro cubano, las estatuas de los santos que los fieles paseaban por las calles iban siempre precedidas de tambores, sonajas y cantos de evidentísima procedencia africana. Pasando de la simple tradición oral al documento extraído de los archivos, resultan particularmente significativos los datos contenidos en el auto de constitución de la Capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, fechado el 10 de febrero de 1682. En ese expediente no solo se le encarga a un tal Domingo de Flores la fundación y dirección del coro catedralicio, fijándole una renta de 75 pesos anuales, sino que se protege al nuevo establecimiento ordenando al Vicario General "no permita se haga otra Capilla... que perjudique a los derechos de esta...Y se agrega un

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ MOZOS

ruego "al señor Canónigo. D. Juan de Cisneros no dé licencia a sus esclavos Ministriles de dicha Capilla, para que vayan a fiestas ni entierros con sus instrumentos menos que siendo incorporados con la dicha Capilla por ser corta la renta que se les da de la Yglesia y necesitar de las obvenciones para que con más puntualidad asistan a la Yglesia y tenga permanencia... (Castellanos, 1994, pp. 269-270).

En lo que respecta a la música de la alta sociedad colonial, debemos señalar que las danzas cortesanas europeas más importantes llegaron a la isla durante el siglo XVII. Aquí sufrieron un marcado proceso de criollización al adoptar elementos rítmicos de la cultura musical africana. La danza urbana más importante derivada del fenómeno de criollización musical fue la *contradanza habanera*, una danza cuyos orígenes los encontramos en la *country dance* inglesa del s. XVII y que sería exportada a toda Europa con el nombre de *contradanza francesa*. La transformación que esta danza sufrió en Cuba llegaría a España en pocos años como una muestra más del mestizaje musical que bullía en la isla a principios del siglo XIX.

En la *contradanza habanera*⁸ se encuentran, por tanto, elementos africanos que se pueden rastrear en la insistente *célula rítmica de bajo* denominada célula de *tango*, que consta de corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas. Junto a esta célula rítmica, y proveniente de la isla de Santo Domingo, aparecerían otros africanismos como el denominado *cinquillo*, formado por corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea, de origen haitiano. Derivado de él, el *tresillo*: negra con puntillo-negra con puntillo-negra. De este modo, estos elementos contribuyeron al desarrollo de importantes formas musicales propias como el *danzón*⁹, ya en los años finales del siglo XIX.

⁸ Conviene señalar que la primera *contradanza cubana* data de 1803, su título: *San Pascual Bailón*.

⁹ El *danzón cubano* es una variación de la *contradanza habanera*, por esta razón muestra elementos rítmicos comunes a esta tales como el *cinquillo*, los *tresillos*, etc. Su origen, por tanto, se adentra en los salones de la aristocracia y la burguesía, y en la cultura musical de los músicos negros y mulatos que "criollizan" las danzas cortesanas europeas durante la época colonial. Este mestizaje musical, visto como evolución de la *contradanza habanera*, dará lugar a la forma musical cubana conocida como *danzón*. La creación del género se atribuye al compositor cubano Miguel Failde Pérez que comenzó a componerlos hacia la década de 1880.

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

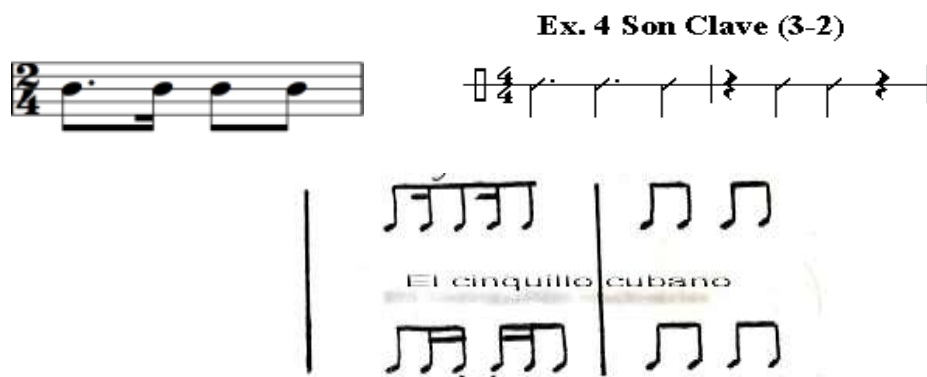


Fig. 1, Fig. 2 y Fig. 3: Ejemplos de tango habanera, clave de son y cincoillo afrocubano¹⁰.

El ritmo de *habanera* llegó a Europa en poco tiempo. Su importancia fue tan destacada que, desde *canciones líricas* pasando por *zarzuelas* e incluso *óperas*, lo utilizaron con profusión desde mediados del siglo XIX. Su éxito se basó en la representación de un halo de modernidad musical que revolucionó los ritmos musicales europeos interpretados por aquel entonces. Valga como ejemplo la habanera de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, estrenada en 1875 o la celebrada canción *La paloma*, de Sebastián de Iradier, cuyas partituras podemos apreciar a continuación:



Fig. 4 y Fig. 5: Fragmento de Habanera de Bizet y de Iradier¹¹.

¹⁰ Ortega, J. El Danzón. Parte II. *La Jiribilla revista digital de cultura cubana*. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n239_12/memoria.html. [Consultada el 24-05-2019].

¹¹Raezt, E. (2010). *Proyecto La Paloma*. Recuperado de http://www.herencialatina.com/Proyecto_Paloma_Evelyn_Raezt/proyecto_la_paloma_Herencia_Febr_Mar_2010.html y <http://partiturasdetrompeta.blogspot.com/2015/03/bizet-habanera-from-carmen.html>. [Consultadas el 24-05-2019].

Si observamos la parte grave de ambos fragmentos podremos percibir el empleo de la célula de *tango-habanera* comentada anteriormente. Esta célula, formada por corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas, proveniente de la transculturación musical que tuvo lugar en suelo cubano, sería empleada con profusión, como ya he señalado, en todo tipo de obras; desde óperas a zarzuelas, pasando por canciones de todo tipo, prueba de ello lo constituyen los dos fragmentos musicales citados.

El mestizaje musical que surgió a raíz de la fusión de elementos musicales africanos en las diferentes danzas y músicas criollas tuvo continuación en la riqueza musical que se desarrolló en la isla a finales del siglo XIX y principios del XX. Una riqueza en la que músicas como el *son*, el *danzón*, la *rumba* en todas sus variedades y, más adelante, el *mambo*, el *cha-cha-cha* y el *jazz latino*, representan la punta de lanza de la rica fusión cultural entre dos mundos que supieron enriquecerse y complementarse a lo largo de los siglos.

3. RELACIONES ENTRE POESÍA Y MÚSICA ESPAÑOLA Y CUBANA: LA DÉCIMA ESPINELA Y EL PUNTO GUAJIRO

Derivado igualmente de la hegemonía cultural dominante, el proceso de transculturación también llegó a la poesía y más concretamente a la estructura poética conocida como *décima octosilábica* o *espinela*, una forma atribuida al músico y poeta español de finales del siglo XVI Vicente Espinel, y que pasó a ser la forma favorita de muchos de los poetas cubanos de los siglos XIX y XX. Entre todos ellos se encontraba el poeta Juan Cristóbal Nápoles Fajardo: "el Cucalambé", quien dedicó gran parte de su producción a la forma poética de origen español. La estructura de la *espinela*, convertida en la estrofa nacional de Cuba, combinaba diez versos octosilábicos con una rima en forma *abbaaccddc* (dos redondillas con dos versos de enlace entre ellas) siendo capaz de unir, de alguna manera, la obra de clásicos como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Zorrilla con la tradición cubana encarnada en la poesía mulata de Nicolás Guillén, tal como veremos más adelante.

Sobre la importancia que la *décima octosilábica* tiene en la cultura cubana y de la interpretación que de ella hizo la *trova*, el Doctor Rabassó señala:

El octosílabo es el metro por excelencia del cubano. La métrica idónea para la improvisación, para los estribillos cantados a coro, para las onomatopeyas y las jitanjáforas negroides que van de lo religioso a lo sabroso, del romanticismo al canibalismo, de lo festivo a lo lascivo [...] el personaje del trovador, acompañado de un tres y con humor a raudales, pícaro mestizo cuyas preocupaciones, expresadas en octosílabos, son evidentes [...] Desde las dos primeras décadas del siglo XX, la *décima cantada* se va convirtiendo en espectáculo público y el improvisador aparece en las fiestas religiosas locales, políticas, carnavales, bodas, circos y funerales. (Rabassó, 1998, pp. 180-181).

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

En este contexto surgieron formas musicales cuya base estaba cimentada sobre la forma poética de la *espinela*. Este es el caso de la forma musical denominada *punto guajiro*, una música campesina de origen español que ha sabido salvaguardar como ninguna otra los elementos provenientes de la cultura musical española, andaluza y, sobre todo, canaria, en clara interacción con los elementos de la cultura cubana. La influencia canaria y andaluza se refleja en el uso de instrumentos como el laúd y la guitarra, unos instrumentos que se encargan de reproducir las tonadas y acompañarlas, así como realizar tanto la introducción como los interludios instrumentales que jalonan la estructura de la *décima*. De la cultura cubana el *punto guajiro* tomó el color melódico, la expresión hablada y el ritmo, así como la temática bucólica, el canto al paisaje y a la vida del campesino. De este modo, surgieron las tonadas sobre estructuras de *espinela* de textura melódica silábica en la que a cada sílaba del texto corresponde una nota musical diferente. Asimismo, y de la forma espontánea en que el campesino cubano produce la rima musical del *punto guajiro*, surgieron otras formas populares cantadas como la *controversia cubana* en el marco mismo de los *guateques campesinos*¹² (unas fiestas campesinas similares al *changuí* de los africanos). La *controversia* es una disputa poético-musical sobre la estructura de la *décima* en la que dos improvisadores se retan, alternándose en el canto mientras intentan superarse en ingenio y rivalidad.

En definitiva, podemos decir que la *música campesina*, el *punto guajiro* y la *décima octosilábica* conforman uno de los principales emblemas de la cultura musical popular de Cuba. Sus diferentes formas musicales, así como la obra de grandes poetas cubanos como Cristóbal Nápoles Fajardo, “el Cucalambé”, así lo atestiguan. Dicho esto, veamos y analicemos algunos ejemplos de fragmentos de *décimas* cubanas pertenecientes al Cucalambé y a Jesús Orta Ruíz, el cantante cubano más importante de espinelas, conocido como *Indio Naboré*:

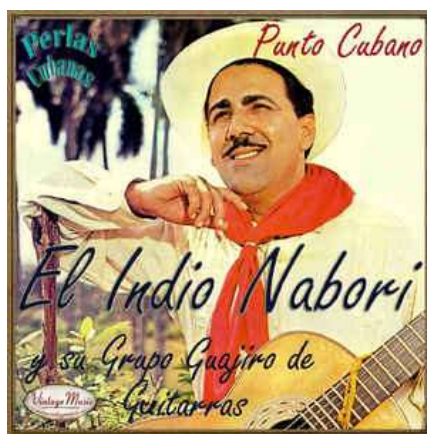


Fig. 6: Imagen del Indio Naboré en el álbum de 2011 titulado *Punto cubano*¹³.

¹² El *guateque* campesino es la forma natural de reunirse un grupo de amigos o vecinos con motivo de una celebración que bien pudiera ser la terminación de una cosecha o un aniversario familiar. Es común ver un solista que utiliza la *décima* para su improvisación acompañado de bailarines con el típico zapateo; aunque este ha venido sustituyéndose en estas fiestas por el son, que también tiene un origen cubano y es conocido ya internacionalmente con números como el de “Píntate los labios, María”, de Eliades Ochoa (Redacción de CiberCuba, 2007).

¹³ Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Jes%C3%BAAs-Orta-Ruiz-El-Indio-Nabor%C3%AD-y-su-grupo-Guajiro-de-Guitarras/release/9968598>.

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ MOZOS

Cuba mi suelo querido,
 que desde niño adoré,
 siempre por ti suspiré
 de dulce afecto rendido.
 Por ti en el alma he sentido
 gratísima inspiración
 disfruta mi corazón
 por ti dulcísimo encanto,
 y hoy te bendigo y te canto
 de mi ruda lira al son
 (*Galas de Cuba*: Nápoles Fajardo, 1999, p. 75).

Yo dejaré de estos montes
 el espléndido atavío,
 el manso rumor del río
 y el cantar de los sinsontes.
 En más amplios horizontes
 veré fulgentes destellos,
 mas nunca extasiado en ellos
 echaré en injusto olvido
 los campos donde he nacido,
 tan florecientes y bellos
 (*Adiós a mis lares*: Nápoles Fajardo, 1999, p. 138).

Viajera peninsular,
 ¡cómo te has aplanado!
 ¿qué sinsonte enamorado
 te dio cita en el palmar?
 Dejaste viña y pomar
 soñando caña y café
 y tu alma española fue
 canción de arado y guataca
 cuando el vaivén de una hamaca
 te diste a “El Cucalambé”
 (Trapero, 2003, p. 3).

En los dos primeros ejemplos, pertenecientes a la selección titulada *Rumores del Hórmigo*, que publicó en La Habana el capitán José Muñiz Vergara en el año 1938, podemos observar la temática bucólica, el canto al paisaje y a la vida del campesino y la estructura métrica que, a pesar de su complejidad, despliega por los cuatro costados una musicalidad

muy marcada. En el tercer ejemplo a parte de las citadas características aparece una deliciosa recreación poética sobre la manera en la que la *décima* llega desde España y se torna mestiza en su devenir en la isla de Cuba. Tal como afirma el profesor Maximiano Trapero:

La *décima* en Cuba, y específicamente el *punto cubano*, no son propiamente creaciones cubanas, sino canarias. Fueron los primeros emigrantes –dicen quienes mantienen esta teoría– quienes llevaron allá esa forma peculiar de cantar la *décima*, y que allí se constituyó como género típicamente cubano y campesino –y se le llamó entonces *guajiro*–. Por lo que explica, según dicen algunos investigadores cubanos, que sean precisamente los lugares y las provincias de mayor inmigración canaria donde con mayor intensidad vive la *décima* de tipo popular, especialmente en su modalidad de poesía improvisada. Y así, según Jesús Orta Ruíz (el indio Naborí), la geografía cubana del tabaco y de los frutos menores coincide exactamente con la geografía de la *décima* y las *tonadas* campesinas [...] De tal forma que en regiones como Sancti Spíritus y Morón, en que el tabaco, con sus canarios, y la caña, con sus negros, se han compartido históricamente las tierras, vemos producirse el mestizaje instrumental de la música campesina (Trapero, 2003, p. 4).

Por tanto, analizando la estrecha relación que se produjo en Cuba entre la poesía y la música podemos comprender el rico mestizaje poético-musical que se produjo en la isla gracias a la fusión de la *décima octosilábica* y la instrumentación proveniente de los emigrantes españoles. Como hemos podido apreciar, gracias a las peculiaridades rítmicas aportadas por los esclavos africanos, la tradición melódica proveniente de España y el colorido lingüístico aportado por el cubano, se desarrolló la fusión que iba a dar lugar a la aparición de la forma poético-musical por excelencia del cubano: el *punto guajiro*.

4. AFINIDADES Y PARALELISMOS ENTRE MÚSICA POPULAR CUBANA Y POESÍA MULATA: EL SON CUBANO EN MOTIVOS DE SON DE NICOLÁS GUILLÉN Y SUS VERSIONES MUSICALES

Coincidiendo con el *Harlem Renaissance* de Nueva York, en la década de los años veinte se produce en Cuba un movimiento de revalorización de la cultura mulata. El *negrismo* se hizo evidente en la cultura cubana a finales de dicha década, especialmente, y dentro del campo literario, gracias al trabajo de autores como Emilio Ballagas y Nicolás Guillén, en obras como *Cuadernos de poesía negra* y *Motivos de son*. Por su parte, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra, en el ámbito musical, hicieron lo propio gracias a composiciones como *Fiesta negra*, pieza perteneciente a *Tres pequeños poemas* (1926), o la *Danza lucumí*, contenida en *Tres danzas cubanas* (1927), dos obras con las que ambos autores mostraban el camino a seguir para llegar a un nuevo planteamiento artístico con el que ampliar la ya rica identidad cultural cubana.

Por tanto, el *negrismo* estableció un paralelismo sincrético entre los diversos agentes que participaron en la formación de la cultura cubana a lo largo de más de tres siglos. En el *negrismo* cubano se dieron cita todas las expresiones africanas que perduraban desde los tiempos de la esclavitud. Así, las tradiciones religiosas inherentes a la cultura carabalí, conga o yoruba se darían la mano con el ritmo musical del mulato en su confluencia con la cultura musical europea. Todo lo auténticamente cubano tuvo cabida en este resurgir del *negrismo* artístico, un hecho que señaló el auténtico comienzo de la cultura afrocubana y la reivindicación del mundo negro y mulato tan tradicionalmente denigrado por la sociedad blanca criolla de la isla.

Para dejar constancia de la fuerte relación que existió entre música popular y poesía mulata dentro del movimiento conocido como *negrismo*, vamos a realizar un pequeño análisis poético-musical sobre algunos de los poemas que forman la colección titulada *Motivos de son*, obra del poeta cubano Nicolás Guillén.



Fig. 7: Edificio del Diario de la Marina en el año 1944¹⁴.

Motivos de son, la colección de ocho poemas publicados el día 20 de abril de 1930 dentro del suplemento *Ideales de una raza*, de *El Diario de la Marina*, dirigido por Gustavo Urrutia, reflejó de manera bastante evidente, el rico mestizaje cultural del pueblo cubano. Esta colección de poemas de literatura etnográfica fue considerada innovadora para su época, en un momento crucial en el que el concepto de *afrocubanismo*, entendido como movimiento cultural que revalorizaba la cultura de los negros cubanos, comenzaba a despuntar en la isla. En esta representación literaria del sincretismo cultural cubano, Nicolás Guillén utilizó, por un lado, referencias continuas a elementos y procedimientos musicales de una de las formas de música cubana en la que la fusión entre elementos africanos y europeos tuvo más importancia: el *son*. Por otro, utilizó referencias continuas a expresiones mulatas y africanas a través de onomatopeyas, modificaciones del castellano y

¹⁴ Imagen recuperada de: <http://carlosbua.com/la-prensa-en-cuba/> [Consultada el 25-05-2019].

el uso de *jitanjáforas negroides*; palabras que, aunque no tienen sentido explícito en castellano, se usaban en el lenguaje de los mulatos que habitaban los barrios humildes de La Habana. Junto a estos elementos literarios, Guillén superpuso procedimientos musicales africanos como la *llamada-respuesta* antifonal en referencia a la estructura del *montuno* del *son*. Gracias a la mezcla de todos estos elementos, *Motivos de son* se erigió por aquel entonces como una de las colecciones poéticas más interesantes que mostraban el sincretismo cultural cubano en su más amplia dimensión.

Pero, ¿por qué este interés de Nicolás Guillén por la música cubana? ¿A qué se debía el profundo conocimiento que Guillén poseía sobre la música popular de su país? La respuesta radica probablemente en el estrecho contacto que Guillén tuvo durante su niñez con los ritmos populares cubanos. Según cuenta el propio Nicolás Guillén, su padre, senador por Camagüey del partido liberal, llevó a casa un fonógrafo con una colección de discos entre los que había una rica selección de arias de ópera, zarzuela, música clásica y, lo más importante, una colección de música popular cubana en la que no faltaban ritmos como el *danzón*. Teniendo en cuenta este hecho, la influencia musical cubana y el dominio que el autor demuestra en la colección de poemas *Motivos de son* empieza a estar justificada.

En relación con esta cuestión y en entrevista con Nancy Morejón, Nicolás Guillén hablaba sobre la influencia musical de *Motivos de son*, del siguiente modo:

La influencia más señalada en los Motivos de son es la del *Sexteto Habanero* y el *Trío Matamoros*. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas *La Mujer de Antonio* y *Papá Montero*. Yo creo que ellos hicieron volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado hasta entonces importante, o mejor dicho, existente, el papel del negro en la cultura nacional (Morejón, 1974, pp. 40-41).

Centrándonos en la música popular cubana, ¿de qué manera utilizó Guillén los elementos musicales del *son* en su poesía? La respuesta a esta cuestión pasa por analizar los elementos músico-poéticos que se dan cita en la música de *son*¹⁵ y en la forma de expresión del mulato. En primer lugar, debemos prestar atención al uso de elementos musicales africanos aplicados a la estructura poética. Estos básicamente toman forma poética en la imitación de procedimientos musicales de amplia tradición africana como el de *llamada-respuesta* de corte antifonal y el uso repetido de *onomatopeyas*, *aliteraciones* y *jitanjáforas*¹⁶ que

¹⁵ El *son* cubano es una de las formas de música popular cubana en las que mejor se puede observar el mestizaje entre elementos europeos y africanos. El uso de instrumentos –tres, contrabajo, trompeta, güiro, bongós, etc.- o el uso de la estructura africana de llamada-respuesta en el *montuno* así lo demuestran. Probablemente sea por esa razón por la que Nicolás Guillén referenció al *son* como base para el desarrollo de su poesía mulata.

¹⁶ Nicolás Guillén integra los elementos musicales cubanos, tales como las acentuaciones treseras, los contracentos del bongó, la guía de las claves o los rasgos melódicos afro-hispanos, en su poesía a la vez que la relaciona con la cultura española. Sobre esta cuestión, el profesor Juan José Pastor nos dice: "Por un lado sus fecundas onomatopeyas reproducen en el oído el sonido de los instrumentos de percusión negros, tal y como sucede en la estrofa final del "Canto negro" [...] Estas *jitanjáforas* codificadas por Alfonso Reyes tienen un valor añadido que entronca con una concepción contrapuntística puramente musical y bien enraizada en nuestra cultura [española] desde que aparecieron los motetes polifónicos del siglo XIII" (Pastor, 2004, p. 460).

tratan de imitar el lenguaje mulato típico de las formas musicales afrocubanas como el *son*, de ahí la insistencia de Guillén por comparar su poesía con esta música afrocubana. En palabras del poeta:

La estructura de un *son* no tiene un valor estrófico independiente, como lo tiene, pongamos por caso, un *soneto*, un *serventesio*, una *décima*. Se trata de un problema de ritmo, el cual se resuelve rítmicamente. En algunos casos puede el poeta servirse de recursos tan variados como imprevistos, por ejemplo, la repetición de ciertas palabras, tengan o no estas sentido; otros desfigurándolas; otros, en fin, inventándolas a base de fonemas africanos; eso, en definitiva, depende en cada caso del ímpetu creador y la necesidad de que el mismo se subordine al carácter popular del género (Sánchez, 2008, p. 42).

Sin embargo, y a pesar del carácter mulato y fuertemente rítmico que estos elementos imprimieron a la colección de poemas de Nicolás Guillén, el verdadero ritmo del *son guilleniano* se encuentra en el *montuno* del *son*, la parte del *son* en la que el solista establece un diálogo con el coro, a modo de *pregunta-respuesta* antifonal de clara inspiración africana y que se constituye en la verdadera esencia del *son cubano*. De esta manera, Nicolás Guillén aprovecharía la base del *montuno* como ritmo literario de su poesía.

Con relación a la importancia de la estructura del *montuno* en la obra de Guillén, el profesor Juan José Pastor señala:

Aunque esta forma musical pueda comprenderse como una alternancia entre un estribillo de no más de cuatro compases cantado a coro y una frase melódica algo más larga llevada a cabo habitualmente por un solista, la estructura formal del *son guilleniano* parece proceder del estribillo o *montuno del son* popular, generalmente interpretado por sextetos como el arriba citado [*Sexteto Habanero*] (Pastor, 2004, p. 458).

Es así como la estructura poética y rítmica del *son* queda implícita en la obra poética de Nicolás Guillén. El uso de la *jitanjáfora negroide*, la onomatopeya y la aliteración, el castellano modificado por la negritud cubana y la alternancia antifonal entre *pregunta-respuesta* nos transportan directamente al sincretismo formal de la música de *son cubano*.

Analicemos todos estos elementos en alguno de los poemas de la colección. Comencemos por el poema del *Negro bembón*. El poema dice así:

¿Po qué te pone tan bravo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y
POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

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, 1931, pp. 39-40).

A lo largo del poema podemos observar los elementos comentados anteriormente. En primer lugar, *jitanjáforas* como la palabra *Bembón*, una palabra que no tiene sentido en castellano, pero que en el lenguaje típico del negro de extracción humilde venía a decir algo así como *Cara dura*, y con la que se describe la actitud del negro que se aprovecha de su compañera, *Caridad*, para no tener que trabajar y tener de todo. Asimismo, la *jitanjáfora* da un sentido rítmico-musical muy acusado al poema, a través del que puede establecerse un paralelismo con el toque de la conga y otros instrumentos rítmicos dentro del grupo de *son*. Por otra parte, podemos observar el castellano modificado típico del habla del mulato y el negro cubano, así como el uso de la aliteración en: “Te dicen”, “Tiene de to”, “Te lo da to”, “Sapato de do tono”, “Caridá te mantiene”. Guillén utiliza este recurso con la idea de plasmar con veracidad la forma de hablar en los barrios humildes de La Habana, así como la forma de cantar las letras en la música del *son cubano*.

Por último, y lo que es aún más importante, podemos observar el empleo de la estructura musical africana de *llamada-respuesta* del *montuno* del *son*. De esta manera, la estructura final y genuina de la música de *son* queda plasmada indefectiblemente en la parte final del poema. Esto se hace patente en: “Te queja todavía (llamada), Negro bembón (respuesta)//Sin pega y con harina (llamada), Negro bembón (respuesta)//Majagua de dri blanco (llamada), Negro bembón (respuesta)//Sapato de do tono (llamada), Negro bembón (respuesta)...”. De este modo, podemos observar la respuesta a modo de ostinato, *Negro bembón*, y la pregunta que le antecede, algo tan típico en los *montunos* del *son cubano*. Esta estructura es la aproximación más evidente que Nicolás Guillén realiza a la estructura del *montuno* del *son cubano* y que utiliza para establecer un interesante ritmo poético-musical.

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ MOZOS

Dicho elemento de procedencia africana deja constancia del fuerte sincretismo presente en esta original colección de poemas.

En otros poemas de la colección, como en *Mulata*, podemos apreciar el uso de los mismos elementos en relación con la estructura poético-musical del *son*. Así, en el siguiente fragmento apreciamos el uso de *jitaniáforas*, aliteraciones y la estructura de *llamada-respuesta* africana típica del *montuno* del *son*:

Ya yo me enteré, mulata
 Mulata, ya sé que dise
 Que yo tengo las narise
 Como nudo de cobbata
 Y fíjate bien que tú
 No ere tan adelantá,
 Poque tu boca e bien grande,
 Y tu pasa, colorá.
 Tanto tren con tu cueppo,
 Tanto tren;
 Tanto tren con tu boca,
 Tanto tren;
 Tanto tren con tu sojo,
 Tanto tren

(Guillén, 1931, pp. 41-42)

Por otra parte, la evidente musicalidad de estos poemas ha propiciado la aparición de multitud de versiones musicales dentro de muy diversos géneros. Aunque la obra de Nicolás Guillén, y concretamente *Motivos de son*, ha tenido una interesante respuesta musical en la colección de canciones para voz y piano de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, al igual que el también guilleniano *Sensemayá* la tuviera en la obra del compositor mejicano Silvestre Revueltas, no es menos cierto que el grueso de estas versiones forma parte del ámbito musical popular. De esta manera, compositores como Eliseo Grenet realizaron versiones de *Negro Bombón*, *Tú no sabe inglés* y *Sóngoro Cosongo*; el cantante afrocubano, *Bola de Nieve*, versiones de *Tú no sabe inglés*; el Septeto Nacional de Ignacio Piñero, del *Sóngoro Cosongo*; Héctor Lavoe, una interesante versión de música de salsa del poema *Sóngoro Cosongo* o el *Mulata*, versionado por el grupo chileno *Inti Illimani*, entre otros.

Asimismo, la importancia que cobraron las versiones musicales de los poemas que integran la colección *Motivos de son* de Nicolás Guillén, propició que aparecieran diferentes versiones de otros poemarios del autor cubano que prueban la extraordinaria musicalidad de los textos de Guillén. Prueba de ello lo constituye la obra de Víctor Manuel y Ana Belén, quienes realizaron una exitosa versión musical en el año 1976 titulada *La paloma de vuelo popular*. Por su parte, la cantante argentina Mercedes Sousa realizó una versión musical del

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

Duerme negrito y Pablo Milanés un interesante trabajo en el año 1975 titulado *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*, con textos íntegros de la obra poética del autor camagüeyano.

Por tanto, tal como acabamos de ver, la influencia entre la música popular cubana y la poesía de Nicolás Guillén fue recíproca. Las estructuras musicales del *son cubano*, su ritmo y su grito contenido de negritud se mezclaron con el metro poético español en una amalgama de sincretismo que reivindicó su lugar en la cultura oficial cubana. Una honda exclamación que señaló el comienzo en el reconocimiento de la cultura afrocubana como representante del rico acervo cultural de la isla caribeña.



Fig. 8: Nicolás Guillén¹⁷.

5. CONCLUSIONES

En este estudio hemos tratado de establecer las relaciones que a raíz de la trata atlántica de esclavos africanos se establecieron entre la cultura colonizadora europea y la de los esclavos africanos, un contingente que comenzó a llegar desde España a las Antillas en fecha tan temprana como el año 1510. De esta manera y gracias a este forzado éxodo humano, podemos decir que desde el siglo XVI los elementos étnicos africanos y europeos comenzaron un proceso de lento mestizaje que dio lugar al rico sincretismo cultural que conformó la cultura afrocubana y que afectaría a la evolución de una extraordinaria cantidad de formas musicales nuevas, así como al desarrollo de la poesía y la danza en su relación con las religiones de clara influencia africana.

El proceso de transculturación que se estableció entre la cultura dominante europea y la marginal africana llegó hasta el corazón mismo de la sociedad criolla. Surgen así las danzas y los ritmos que desde las Antillas llegaron hasta la tradición musical europea y que

¹⁷ Imagen recuperada de: <https://www.cubanet.org/actualidad-destacados/nicolas-guillen-el-subversivo/> [Consultada el 25-05-2019].

costrarían forma en el ritmo de *habanera*, la forma que se filtró descaradamente en óperas, zarzuelas y canciones populares de la tradición europea. La poesía tampoco quedó atrás en este proceso de mestizaje y prueba de ello fue el resurgimiento de la poesía mulata a finales de los años veinte del siglo pasado, un fenómeno que tuvo su máximo exponente en la obra del poeta Nicolás Guillén con sus *Motivos de son*. Esta obra poética propició la aparición de una inmensa obra musical basada en versiones de la celebrada colección de poemas, que fue publicada en el año 1930 en plena ebullición del movimiento conocido como *negrismo*.

En definitiva, la cultura europea, africana e indígena coadyuvaron en la creación del rico crisol cultural que se fue edificando en las Antillas a lo largo de cuatro siglos y que tuvo como máximo exponente la diversidad de manifestaciones artísticas que conforman actualmente la cultura afrocubana. A lo largo de este artículo hemos intentado reflejar este rico sincretismo y su importancia en la creación de las formas musicales cubanas, así como la influencia que este tuvo en el desarrollo de una poesía propia basada en la cultura de la isla, una prueba más del rico proceso de mestizaje que tuvo lugar en este multiétnico solar a lo largo de casi cuatro siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1986). *La política*. Barcelona: Imprenta Juvenil, S.A.
- Armas y Céspedes, F. (1866). *De la esclavitud en Cuba*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet.
- Borges, J. L. (2002). *Historia universal de la infamia*. Madrid: El País S.L.
- Castellanos, J. & Castellanos, I. (1994). *Cultura afrocubana, Vol. 4*. Miami, Florida: Ediciones Universal.
- Cortés López, J. L. (1989). *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guillén, N. (1931). *Sóngoro cosongo: la canción del bongó*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A. Séptima Edición: 29-XI-1976.
- Leymare, I. (2015). *Del tango al reggae: músicas negras en América latina y del Caribe*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

LA INFLUENCIA DE LA TRATA ATLÁNTICA DE ESCLAVOS EN LA CULTURA AFROCUBANA: MÚSICA Y
POESÍA EN LA OBRA DE NICOLÁS GUILLÉN

- Morejón, N. (1974). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas. En T. Évora (1998). La poesía afroantillana y el son cubano. *Anales del Museo de América*, 6, pp. 59-70.
- Nápoles Fajardo, J. C. (1999). *Cucalambé: décimas cubanas*. Miami: Ediciones Universal.
- Naranjo Orovio, C. (2014). *Historia mínima de las Antillas hispanas y británicas*. México D.F.: El Colegio de México.
- Ortega, J. (2005). El Danzón. Parte II. *La Jiribilla revista digital de cultura cubana*. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n239_12/memoria.html. [Consultada el 24-05-2019].
- Pastor Comín, J. J. (2004). La música poética de Nicolás Guillén. En M. Barchino & M. Rubio (Eds), *Nicolás Guillén: Hispanidad, Vanguardia y Compromiso Social* (pp. 453-470). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Petit, P. & Parain, Ch. (1986). *El modo de producción esclavista*. Madrid: Akal.
- Piqueras, J. A. (2011). *La esclavitud en las Españas: un lazo transatlántico*. Madrid: Catarata.
- Rabassó, C. & Rabassó, F. J. (1998). *Granada-Nueva York-La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones libertarias S.A.
- Raezt, E. (2010). *Proyecto La Paloma*. Recuperado de http://www.herencialatina.com/Proyecto_Paloma_Evelyn_Raezt/proyecto_la_paloma_Herencia_Febr_Mar_2010.html y <http://partiturasdetrompeta.blogspot.com/2015/03/bizet-habanera-from-carmen.html>. [Consultada el 24-05-2019].
- Redacción de CiberCuba (2007). *El guateque campesino* [Entrada en página web]. Recuperado de <https://www.cibercuba.com/lecturas/el-guateque-campesino>
- Sánchez Soronda, G. (2008). *Nicolás Guillén el poeta del son*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A.
- Tarso de, P. Nuevo Testamento: Efesios 6, 5; I Corintios 7.
- Trapero, M. (2003). “La décima entre Canarias y Cuba, una poesía de ida y vuelta” (“Epílogo”). En J. Cabrera (Ed.), *Islas la Isla: Poetas canarios emigrados a Cuba / poetas canarios de ascendencia cubana* (pp. 389-399). Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ MOZOS

- Urfé, O. (1996). *La música y la danza en Cuba*. En M. Moreno Friginals (Ed.) *África en América latina*. México, D.F.: Publicado por Unesco y Siglo Veintiuno Editores.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Fecha de recepción: 31/03/2019

Fecha de aceptación: 14/06/2019