

Xiomara Núñez  
García

«*Canción de cuna  
para despertar a un  
negrito*»: lectura de un  
*poema de Nicolás  
Guillén*

A

dentrase en el estudio de la poesía de Nicolás Guillén es atrapar la cubanidad y musicalidad que encierra cada una de sus composiciones. La obra de Guillén es la revelación de la voz de un pueblo, de una cultura, de una sociedad y de una tierra: Cuba. En su creación están presente las mejores esencias de lo popular cubano. Nicolás Guillén cantó y soñó América, por eso en su poesía, el negro se convierte en símbolo de los oprimidos. Su inspiración principal estuvo al lado de la rebeldía y las esperanzas del pueblo en su conjunto.

Entremezcla culturas de Europa y África para conjuntamente con la cultura aborígen darle a ese nuevo mundo, el nuevo universo que refleja su obra —uno y diverso— en el que está presente un definido espíritu, una nueva identidad distintiva. Su inclinación al son está determinada por su preocupación por el mundo de los negros, pero más que el negro está su concepción de poesía mulata, expresión excepcional en el proceso de transculturación.

Podemos encontrar en su obra un sentido rítmico que la hace acreedora del patrimonio musical porque como dijera Cintio Vitier, Guillén nos ofrece «las posibilidades estéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son». Las posibilidades que el son ofrece con su mezcla de instrumentos cubanos y españoles son apresadas en la poesía de Guillén, en la que juega un papel importante el ritmo y los recursos fonéticos.

Lo anteriormente expuesto se expone de manera particular en el poema «Canción de cuna para despertar a un negrito» del libro *La paloma de vuelo popular* (1958). El mismo gira en

torno a un eje rítmico provocado por la combinación de pentasílabos dactílicos y trocaicos que confieren al poema ese ritmo de son. Observemos el esquema rítmico de los siguientes versos:

Una paloma	óoo óo	1
Cantando pasa	o óo óo	2
—¡Upa mi negro,	óoo óo	3
que el sol abrasa!	o óo óo	4
Ya nadie duerme	o óo óo	5
ni está en su casa	o óo óo	6
ni el cocodrilo,	o óo óo	7
ni la yaguaza,	o óo óo	8
ni la culebra,	o óo óo	9
coco, cacao	óoo óo	10
cacho, cachaza,	óoo óo	11
¡Upa mi negro	óoo óo	12
que el sol abrasa	óoo oo	13

Como podemos observar en esta primera estrofa, el poema comienza con un pentasílabo dactílico que luego se repite en el tercer verso para culminar con cuatro pentasílabos dactílicos, los demás versos están conformados por pentasílabos trocaicos. Esta disposición rítmica que se repite en las estrofas siguientes ayuda a mantener la musicalidad del poema.

Los dos primeros versos fuerzan el discurso a seguir en el que se muestran los zigzags de una fantasía reprimida que tiene su equivalencia en el mundo real efectivo de los negros, lo ficcional es verosímil en la medida en que la información que va suministrando el texto posee cierta homogeneidad integradora de las variaciones aportadas por cada elemento léxico. Por una parte la coherencia global aflora por recurrencias semánticas, dadas en los términos que anuncian cubanía: animales de Cuba, paloma, yaguaza, culebra, torcaza, así como frutos diversos como el coco, el cacao y la calabaza. Todos estos sustantivos, emparentados fonéticamente, ofrecen la voz de un pueblo en el que estos sonidos están presentes.

Lo identitario es esencia de sentido por la trama fónica, la cual posee la plasticidad necesaria para exigir cierto grado de iniciativa en el receptor y plegarse a su movimiento. No cabe duda de que la lectura de este poema en su orientación rítmica

implica movimientos paralelos al son, pues implica igualmente movimientos complejos relativamente rápidos, reales. El lector recibe la influencia de las condiciones propulsivas provocadas por el material sonoro, poseedor de todas las modulaciones del sonido y el sentido.

Aunque el ritmo del poema no constituye exactamente una imposición de la intervención activa del lector en toda su complejidad psicosomática (Núñez Ramos, 1992:191), este poema tiende a perder sus contornos, pues constituye una expresión de experiencia sensorial, imágenes vívidas del mundo del negro, pero en su mezcla. El poeta entremezcla poesía y música para darnos a conocer lo que nos hace, como país transculturado, diferente, aspecto logrado no tanto por el valor semántico de las palabras como por la abundancia de fonemas similares que al mismo tiempo que comunican un sentir provocan movimiento porque en ellos está envuelto el sonido del son porque el verso mismo provoca la condición musical.

La marca de un destinatario se hace visible en esa repetición que a manera de estribillo se sucede al final de cada estrofa: «¡Upa mi negro, / que el sol abrasa!» Por otra parte, adopta referenciales e imaginarios del mundo mestizo en su representación de lo cubano: «negrazo, venga / con su negraza / negrón, negrito, / ciruela y pasa». Toda percepción del ritmo es sensorial, pero también comporta un conocimiento de la complejidad del mundo americano donde confluyen varias culturas, que el receptor asume como novedoso y sorprendente; el ritmo al modelizar el lenguaje unifica e integra todos sus niveles. La regularidad métrica (pentasílabos dactílicos y trocaicos) no rompe la articulación total del poema, las palabras y las frases conservan su sentido, que el movimiento rítmico debe incorporar; ira contra el amo contenido en un son de sonidos que claman por su muerte. Movimientos rítmicos que asemejan los ritmos africanos, pero también aquellos que la esclavitud impone, por eso devienen exhortación.

El despertar presente en el título es utilizado en un sentido dual, pues si bien el poeta juega a parodiar la poesía de Ballagas «Canción de cuna para dormir a un negrito», hay otro sentido que implica rebeldía, contenido implícito en la obra de Guillén, que tiene que ver con esa inclinación suya de mejorar la suerte de los negros.

La primera estrofa es una exhortación a salir de casa, pero que está directamente conectada con la idea de mirar al mundo a partir de una nueva concepción envuelta en la expresión: «¡Upa mi negro / que el sol abrasa», que se repetirá a modo de estribillo al final de cada estrofa. El impacto que el no dormir debe provocar en el lector está dado por el ritmo ascendente que va desde el sol quemante, incitador a todo tipo de actividad, hasta la enumeración de una serie de animales, que «ya no duermen», dispuestos en diferentes versos precedidos por la conjunción *ni*.

La segunda estrofa denomina claramente el destinatario al que va dirigido el poema «negrazo venga / con su negraza» y junto al llamado, el aire unido al sol como elementos de la naturaleza americana que incitan a despertar. La exhortación no es individual, está hecha para todos los desamparados, no es tampoco solo para el negro, sino que como rasgo definitorio de la poesía de Guillén, engloba a todos. No es solo un compromiso con sus hermanos de raza, es con la Patria cubana y americana. Por eso es que hay «gente en la calle» y «gente en la plaza».

Ya en la tercera estrofa se hace patente la necesidad del despertar, acción en la que va incluida el odio al amo. Es un sentimiento muy fuerte, ancestral, que suena en el poema como retumbar de tambores, maracas y bongó: «Que muera el amo / muera en la brasa». La repetición fonética de la *m* y de la *r* vibran en el verso. Poco a poco y en sentido ascendente se va develando el sentido del sustantivo «despertar» que aparece en el título. Todas las expresiones que aparecen en el poema son indicadoras de un renacer. El sol y el aire necesitan ser sentidos en toda su dimensión, por eso «y a nadie duerme / ni está en su casa». Esos dos versos aluden a la unidad como elemento necesario para recobrar una identidad. Todos deben despertar, que en un sentido metafórico significa luchar.

Diferentes recursos están en función de reflejar una realidad mestiza y transculturada que se muestra a lo largo del poema desde la blancura de la paloma, que significativamente pudiera representar las raíces españolas hasta la presencia del negro, constante, que en diversidad combinatoria: «negrazo», «negraza», «negrón», «negrito».

El poeta crea una atmósfera imaginativa que mezcla sonido y movimiento, dado por una orientación métrica doble: por un

lado es el lugar de apariciones de recurrencias específicas que no comparte con otros versos:

*Que el sol abrasa*

Por otra es proyección hacia los versos siguientes:

*Ya nadie duerme*

*Ni está en su casa*

Pero además las irregularidades de cada verso, hacen de él una unidad rítmica que se transforma poco a poco, a base de conservar una recurrencia e introducir otra nueva:

*Negrazo, venga*

Con su negraza

¡Aire con aire

*que el sol abrasa*

Según Rodríguez Ramos las recurrencias fónicas son el resultado del juego combinatorio y llaman la atención sobre el mensaje mismo (1992:135). Teniendo en cuenta esta definición cabría preguntarse si las recurrencias fónicas cumplen alguna función en relación con el sentido del poema. Es indudable que estas recurrencias van más allá de lo puramente ornamental o metapoético. No son signos externos o significantes vacíos. A continuación veremos de qué modo actúan como resortes que promueven la participación del lector en la búsqueda de un sentido de aquello que están leyendo.

El proceso sincrético que se produce en Cuba está sustentado en una simbiosis de ritmos e instrumentos de diferentes orígenes, que dieron lugar a sonoridades nuevas, no españolas, no africanas, sino cubanas. Nicolás Guillén recoge esa diversidad de ritmos a través de recurrencias fónicas onomatopéyicas como lo demuestran los siguientes versos:

*Coco, cacao*

*Cacho cachaza.*

Hay un refuerzo sensorial sonoro en la aliteración /co/ /ca/ que por sus condiciones articulatorias y acústicas se empareja bien con el sonido de tambores. La recurrencia crea una imagen sonora que provoca un efecto unida a otra recurrencia. Las palabras pudieran no tener un sentido lógico, pero están presentes en el poema por sus cualidades fónicas.

*ni el cocodrilo,  
ni la yaguaza  
ni la culebra,  
ni la torcaza...*

Sonidos de tambores, golpes de machete, ruidos de trapiches, todo se mezcla y constituyen gestos expresivos de diferentes sentimientos que llaman a la acción. Las unidades fónicas implican movimientos orgánicos varios, es decir, los fonemas que producen una tensión muscular ligada a una emoción determinada. (Núñez Ramos: 1992:135)

Las anáforas que presentan los versos anteriores y las recurrencias fónicas producen en el lector un deslizamiento de lo conceptual a lo sensorial. Actúa sobre los diversos dominios de la realidad, bailes, movimientos, sonidos que apresan cubanía mulata y distinta, al ofrecerla desde las costuras de su marginalidad. Toda la identidad que agrupa el mundo del indio y del esclavo, del blanco colonizador y del mestizo, se asocia a estos sonidos, de manera que el lector encuentra en ellos su sentido.

El poema de Guillén provoca un llamado a reivindicar nuestros valores culturales, tener en cuenta nuestros orígenes africanos e hispanos, pero de su análisis se deduce también una exhortación que implica derrocar al amo.

El sentido del poema está ligado a una nueva intuición de la vida, una nueva manera de ser y de sentir la realidad y por consiguiente es la expresión de un mundo posible, donde el negro, el mulato, deben participar como creador de su propio mundo que no es ajeno al del blanco, porque en esa fusión de razas es que ha brotado nuestra nacionalidad.

Con humor y sensibilidad ha conseguido esta página de gran fuerza, en la que la curiosidad invoca voces del ancestro africano. Su ritmo soterrado en el que resuena el obsesivo tambor.

Su verso de ritmo prepotente, siempre vital, alegre sensual, lleva implícito la mezcla de razas, del que se deduce una imagen afectiva, una contribución definitiva al perfil diferente del hombre americano, sentido implícito en esos versos finales en que las recurrencias de la *p* y la *m* suenan explosivas reveladoras de una urgencia rebelde capacitada para ofrecer un mundo mejor:

*diga despierto  
lo que le pasa  
¡Qué muera el amo  
muera en la brasa!  
Ya nadie duerme,  
Ni está en su casa  
Upa mi negro  
Que el sol abrasa.*

## **Bibliografía**

- ALONSO, DÁMASO (1971): *Poesía española. Ensayos de límites y métodos estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid.
- BARISTAIN, HELENA (1989): *Análisis e interpretación del poema lírico*, Universidad Autónoma de México, México, D. F.
- BOUSOÑO, CARLOS (1970): *Teoría de la expresión poética*, Ed. Gredos, Madrid.
- COHEN, JEAN (1982): *El lenguaje de la poesía*, Ed. Gredos, Madrid.
- GUILLEN, NICOLÁS (1973): *Obra poética: 1958-1972*, tt. I y II, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- NÚÑEZ RAMOS, RAFAEL (1992): *La poesía*, Ed. Síntesis.
- RICOUER, PAUL (1980): *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid.
- RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO (1979): «Prólogo», en JOSÉ ZACARÍAS TALLET: *Poesía y prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (1978): «En torno a la joven poesía cubana», *Unión*, (2), La Habana ●