

Las antologías y la poesía negra en Cuba. Retorno a Órbita de la poesía afrocubana, de Ramón Guirao

Anthologies and Black Poetry in Cuba: Revisiting Ramón Guirao's *Órbita de la poesía afrocubana*

Carlos Manuel Rodríguez García

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5468-1217>

Correo electrónico: charliemann4774@gmail.com

RESUMEN

Introducción: Se analiza el papel de la antología *Órbita de la poesía afrocubana* de Ramón Guirao en la legitimación de la poesía afrocubana dentro del canon literario cubano en el siglo XX. El estudio se centra en cómo la obra articuló debates sobre identidad, raza y cultura durante la República, destacando su relevancia para los estudios culturales y literarios afrodiaspóricos.

Métodos: Se empleó una metodología cualitativa de análisis documental. Se examinó la estructura, selección de textos y el prólogo del compilador. El enfoque hermenéutico permitió contextualizar la obra dentro del movimiento vanguardista y contrastarla con fuentes secundarias sobre poesía negra y antologías contemporáneas.

Resultados: La antología consolidó un canon poético afrocubano al incluir autores claves y textos de tradición oral; privilegió una vertiente folklorista y musical sobre la poesía de denuncia social. Guirao incluyó, predominantemente, autores blancos, reflejando limitaciones de acceso afrodescendiente a la publicación. El glosario y paratextos buscaron universalizar la obra, pero marcaron al sujeto afrodescendiente como un «otro» al que se debía presentar y explicar.

Conclusiones: *Órbita...* fue fundamental para legitimar la poesía afrocubana en el canon literario de la Isla, aunque su enfoque folklorista y selectivo reflejó contradicciones de la época. La obra fue un precedente para antologías posteriores y destacó la tensión entre representación auténtica y mediación cultural.

PALABRAS CLAVE: poesía afrocubana; canon literario; vanguardia; antología; literatura cubana; estudios afro

ABSTRACT

Introduction: This article examines the role of Ramón Guirao's anthology *Órbita de la poesía afrocubana* in legitimizing Afro-Cuban poetry within the literary canon of twentieth-century Cuba.

The study focuses on how the work articulated debates on identity, race, and culture during the Republican period, highlighting its relevance to Afro-diasporic cultural and literary studies.

Methods: A qualitative documentary analysis methodology was employed. The anthology's structure, selection of texts, and the compiler's prologue were examined. A hermeneutic approach made it possible to contextualize the work within the avant-garde movement and to contrast it with secondary sources on Black poetry and contemporary anthologies.

Results: The anthology helped consolidate an Afro-Cuban poetic canon by including key authors and texts drawn from oral tradition. It privileged a folklorist and musical orientation over poetry centered on social protest. Guirao predominantly included white authors, reflecting the limited access of Afro-descendant writers to publication during the period. The glossary and other paratextual elements sought to universalize the work while simultaneously constructing the Afro-descendant subject as an "Other" requiring presentation and explanation.

Conclusions: *Órbita de la poesía afrocubana* played a fundamental role in legitimizing Afro-Cuban poetry within the Cuban literary canon, although its folklorist and selective approach reflected the contradictions of its historical context. The anthology served as a precedent for subsequent compilations and highlighted the tension between authentic representation and cultural mediation.

KEYWORDS: Afro-Cuban poetry; Literary Canon; Avant-Garde, Anthology; Cuban Literature; Afro studies

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación:

Carlos Manuel Rodríguez García (100•%)

Adquisición de datos:

Carlos Manuel Rodríguez García (100•%)

Análisis e interpretación de datos:

Carlos Manuel Rodríguez García (100•%)

Escritura y/o revisión del artículo:

Carlos Manuel Rodríguez García (100•%)

INTRODUCCIÓN

La literatura cubana cuenta con una añeja tradición de antologías literarias, algunas más destacadas, unas con menos fortuna. Estos cuadernos muestran panoramas de autores y obras que pueden llegar a auscultar el movimiento silencioso de la literatura y sus géneros. Pero si hablamos del negro en la poesía cubana, inevitablemente se escucha el ritmo de la rumba, el son y la conga.

A inicios del siglo XX nace en Pinar del Río, la más occidental de las provincias cubanas, el poeta Ramón Guirao (1908-1949) quien, muy joven, publicaría un texto fundacional, considerado entre los más destacados de la poesía negra: «La bailadora de rumba». Su reconocida *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 – antología, selección, notas biográficas y vocabulario* – de 1938, forma parte de sus investigaciones y quehacer ensayístico como miembro de la Sociedad de Estudios Afrocubanos.

Durante los años de neocolonia en Cuba (1902-1958), en los que la literatura cubana se debatía el modo de insertarse en las venas del mundo desde lo autóctono e insuflar aires

universales a nuestras letras; *Órbita...* se presenta con un «modesto aporte» (Guirao, 1938, p. XI) que reúne a catorce autores y varios poemas anónimos como «antecedentes folklóricos». El tema de la poesía afrocubana se presenta como un asunto de «liberación política», en un contexto de importantes estudios sobre las comunidades afrocubanas como «genuina manifestación de sensibilidad insular» (Guirao, 1938, p. XII).

En tal sentido, se propone como objetivo valorar el papel de la antología *Órbita de la poesía afrocubana*, de Ramón Guirao, como mediadora en la legitimación de la poesía afrocubana dentro de la literatura cubana del siglo XX; explorando cómo se inserta en los debates contemporáneos sobre raza y cultura en la configuración de un canon de poesía negra en Cuba que integre las tradiciones de los afrodescendientes.

METODOLOGÍA

El presente estudio se sustenta teóricamente en la consideración de las antologías como actos de crítica literaria y documentos historiográficos que permiten rastrear la evolución del gusto, los debates culturales y la configuración de cánones en un periodo determinado. Los postulados de tres autores han sido fundamentales, Alfonso Reyes (1997), Ruiz Barrionuevo (2005) y Sabio Pinilla (2011) quienes, como se explicará más adelante, consideran que a través de estas compilaciones se logra legitimar una tradición poética hasta entonces marginalizada. Desde esta perspectiva, el análisis de la antología de Guirao se aborda como un artefacto cultural que, mediante operaciones selectivas y su andamiaje paratextual, articula una determinada visión de la poesía afrocubana y del lugar del sujeto afrodescendiente en el canon literario insular.

La investigación se adscribe a un enfoque cualitativo, de tipo documental y hermenéutico. El corpus principal de análisis lo constituye la primera edición de *Órbita de la poesía afrocubana 1927-1938*, con selección, notas bibliográficas y vocabulario de Ramón Guirao, impresa en La Habana en 1938, en los talleres de Ucar, García y Cía. De igual modo, se ha complementado el estudio con las antologías de Emilio Ballagas (*Mapa de la poesía negra americana*, 1946) y Mónica Mansour (*Identidades. Poesía negra de América. Antología*, 2011), a fin de establecer contrastes en los criterios de selección y representación.

El estudio se desarrolló en tres fases. En la primera, se realizó una lectura sistemática de la antología, registrando los poemas según su autoría, temática dominante y recursos poéticos característicos —musicalidad, religiosidad afrocubana, lenguaje dialectal, denuncia social—. Paralelamente, se codificaron los elementos paratextuales (datos raciales en las biografías, definiciones del glosario, afirmaciones programáticas del prólogo). En la segunda fase, se contrastaron los hallazgos con las fuentes secundarias y con la bibliografía crítica existente sobre la poesía afrocubana, vanguardismo y estudios antológicos (Arrom, 1942; Branche, 1999; Gelado, 2010; Mansour, 2011b; Matos Arévalo, 2015, entre otros). Finalmente, en la tercera fase, se interpretaron los resultados a la luz del contexto

sociopolítico de la Cuba republicana y del campo literario, con el fin de valorar el papel de *Órbita...* en la legitimación de la poesía afrocubana dentro del canon nacional.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El mestizaje propio de la cultura cubana mantendría presente el tema negro, tanto en poesía como en narrativa, a lo largo de los años de República — a los que se llama también neocolonia —. No obstante, en sus inicios conservaría los principios estéticos de la literatura escrita por blancos.

En el proceso de conquista y colonización de América, la aniquilación de la gran parte de la población originaria provocó la entrada masiva de hombres y mujeres esclavizados. Las distintas metrópolis procuraron mezclar estos sujetos, provenientes de distintas etnias y pueblos, para evitar la comunicación entre ellos y las sublevaciones. Aun así, sus tradiciones orales y mágico-religiosas sirvieron de conexión para buscar la libertad y fundirlas, paulatinamente, con la cultura dominante del colonizador.

Como antecedente de la poesía afrocubana se ha señalado esta abundante tradición folklórica conservada por los negros arrancados de su patria: el canto de cabildo en el ingenio, la marcha de comparsa de sus fiestas, o el himno religioso a sus dioses. Se ha apuntado, además, la influencia norteamericana de los *spirituals* y *labor songs*, interpretadas por los esclavos en las plantaciones de algodón en Luisiana, que luego pasaron a los *revivals* en las iglesias. Como rasgos esenciales, Miguel Barnet ha apuntado en «la poesía popular y anónima de origen africano [...]: la sorpresa, la extrema síntesis, el carácter ingenuo, el tono profético o vaticinador de sus versos o, a veces, la ironía aplastante, como suele ocurrir en los cantos yoruba...» (Mauro Castellarín, 1990, p. 11).

Todas estas expresiones fueron exclusivas de la tradición oral, cuya música era de corte melancólico y sus letras expresaban la situación del esclavo en las colonias y sus ansias de libertad. Téngase en cuenta que estas poblaciones fueron privadas del acceso a la educación, por lo que la poesía escrita para ellos era casi imposible.

La diversidad de denominaciones para esta poesía genera dispersión en los estudios crítico-literarios: poesía negra (para Juan Marinello, Emilio Ballagas, Cintio Vitier y Pedro Henríquez Ureña), mulata (para Nicolás Guillén y Fernando Ortiz), afrocubana (para Guirao y Arrom), afrocaribeña, negrista (para José Antonio Portuondo, Enrique Saíenz), entre otros. Nancy Morejón agrega que el término poesía afrocubana, aglutina «lo ostensible del componente africano en el proceso de transculturación y formación de la identidad nacional» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 317). Asimismo, se debate si agruparlas como obras escritas por negros, o aquellas que sus temáticas cubran la variedad de tópicos asociados a la negritud, dígase la discriminación, los crímenes de la trata, la sensualidad de la mujer negra, la música y los cantos o las manifestaciones mágico-religiosas.

Puede hallarse poesía negra en el Caribe hispánico, anglófono, francófono, en Sudamérica y el sur de los Estados Unidos; pero en cada una de estas regiones aparecerá de manera

heterogénea a pesar de los rasgos comunes que existen. En el caso cubano, preferimos la denominación poesía afrocubana, pues permitiría establecer mejores nexos con otras expresiones de la cultura del país asociadas a la herencia africana que son apreciables en esta poesía. El término afrocubano otorga un valor nacional identitario, que conjuga el legado de los pueblos traídos como esclavos y su aporte a la cultura de la Isla.

El negro en la poesía cubana

A inicios del siglo XVIII ya aparecen las primeras voces de autores negros, entre ellos Juana Pastor (1700-¿?), Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1819), Juan Francisco Manzano (1797-1854) y Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido* (1809-1844). Luis Rodríguez Embil (1939), en su conferencia *La poesía negra en Cuba*, destaca que estos poetas del siglo XIX, llamados negros, solo lo eran por el color, pues imitaban a los blancos y la versificación típica de los poetas románticos españoles; lo que da cuentas de la presión social y de la poca libertad que realmente disfrutaban.

La obra lírica de Juan Francisco Manzano no se aleja de los cánones sociales de la época, y aunque nació esclavo (Domingo del Monte pagó por su libertad en 1837), no se atrevió a expresar en sus versos las ignominias de la esclavitud. Su creación giró en torno a las alabanzas a la naturaleza y a su musa Lesbia. Por otro lado, la poesía de Plácido, de innegable relevancia para las letras cubanas, «evoluciona desde un ingenuo neoclasicismo hasta oleadas decididamente románticas» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2002, p. 159). Fue el poeta cubano que más ediciones tuvo durante todo el siglo XIX, con no menos de once libros dedicados por entero a su obra; privilegio que no alcanzó José María Heredia, quien solo tuvo siete ediciones de su obra (p. 159).

Francisco Calcagno recoge en su libro *Poetas de color* (1887) la existencia de otros poetas negros inmediatos a Plácido y Manzano, de menor importancia; ora por su expresión lírica intrascendental, ora por su desgraciada sujeción al yugo esclavista. Entre estos se encuentran Agustín Baldomero Rodríguez, Vicente Silveira, José del Carmen Díaz, Ambrosio Echemendía y Antonio Medina.

Debe apuntarse que *Órbita...* no tuvo en cuenta estos autores de los siglos XVIII y XIX, realizando un salto desde Manzano hasta el propio Guirao y su poema «Bailadora de rumba». Sin embargo, compiló una serie de cantos anónimos conservados por la tradición oral en diversidad de formas cantadas que, a la postre, son la base rítmica y melódica de la poesía afrocubana. No puede olvidarse que un pecado inherente a toda antología es su selección, la que resultará siempre cuestionable; y esos olvidos serán el punto más debatido. En última instancia, los objetivos de este trabajo trascienden la mera presentación de un panorama de la poesía afrocubana del siglo pasado. Su propósito principal es establecer, a través de este material bibliográfico, una escuela autóctona que refleje una poesía plenamente desarrollada y de carácter nacional; al mismo tiempo que proyecte su relevancia en un contexto de universalidad.

La intelectualidad cubana aspiraba a integrarse en el ámbito de las literaturas de vanguardia, tanto europeas como latinoamericanas. Enrique Saínz destaca que el vanguardismo en Cuba tuvo un «carácter transitorio», ya que «ningún poeta de ese momento encontró un cauce idóneo en el estilo vanguardista, que fue asumido solo como un medio para transformar la sensibilidad y crear una nueva poesía» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 277). Su periodo de desarrollo se limita a los años de publicación de la *Revista de Avance*, entre 1927 y 1930 (Matos Rizo, 2023, pp. 104-105). Paralelamente, las corrientes social, pura y negrista incorporaron elementos vanguardistas desde el plano teórico, adaptándolos a «los principios de sus respectivas poéticas» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 277). La ruptura tanto con los vestigios del romanticismo como con cualquier expresión sentimental o emotiva de la realidad, junto con el distanciamiento de los postulados modernistas, resultaron cruciales para la consolidación de la poesía de vanguardia en Cuba.

La inclusión de la figura del negro introducía un tema que había quedado relegado hasta entonces, pues era considerado «indigno y carente de interés» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 280). En consecuencia, su incorporación se oponía a las «atmósferas vagas y expresiones sentimentales» (p. 280) propias del modernismo y el neorromanticismo. Así, se reconocía el valor de la tradición afrocubana como un componente fundamental en la cultura y la identidad nacional.

No fue sino hasta la llegada de los estudios etnográficos, antropológicos y de registro lexicográfico afrocubanos –de figuras como Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera, entre otros–, que se revalorizó el componente africano dentro de la cultura cubana. En este contexto, marcado por el debate sobre el lugar de lo afro en la construcción de la identidad nacional, aparece la antología de poesía afrocubana de Ramón Guirao, que refleja esta nueva atención hacia aquel legado en la Isla.

Según afirma Miguel Barnet en el «Pórtico» al libro *Epifanía de la mulatez*, es precisamente desde la poesía que Fernando Ortiz se afinsa para «explicar la transculturación lingüística e ideológica en la cultura cubana» (Matos Arévalo, 2015, p. 7). De manera acertada, Barnet resume que:

La sustancia de la llamada poesía negra o directamente de origen africano se instaló con frases, vocablos y fonemas en los sagrados ámbitos religiosos. En un proceso de fusión progresiva esta poesía salió de ese ámbito y se integró transculturada a las expresiones de factura nacional para convertirse en poesía mulata, con ritmos afroides y entonaciones ancestrales, pero con un matiz occidental.

En Cuba, escribe Fernando Ortiz, como en el resto de América, el negro para ser poeta tuvo primero que ser mulato. El lenguaje de los africanos llegados a la Isla no dejó poesía escrita alguna, sino expresiones de efecto poético de gran belleza contenidas en cantos, rezos y suyeses lucumíes o enkames abakúas [sic.] (Matos Arévalo, 2015, p. 6)

Dicho esto, se comprende el valor de la tradición oral africana en el desarrollo de la poesía afrocubana y queda sustentada su inclusión en antologías, como en la de Ramón Guirao, que busquen dar cuenta de su antecedente principal. Cuba no tuvo que inventarse a un sujeto afrodescendiente, caricaturesco y plástico, sino que apenas necesitó reconocer que llevaban siglos conviviendo y construyendo juntos la definición de la nación. Por tal motivo, otros antologistas como Armando González Pérez no dudan en ubicar a poetas cubanos como precursores, iniciadores, impulsores y continuadores dentro de su *Antología clave de la poesía afroamericana* (1976).

En el contexto poético y cultural de la época, José Lezama Lima reconocía que «gran parte de la poesía afrocubana [...] [era] de poetas de raza blanca» (Lezama Lima, 1977, p. 51) demostrando el escaso interés por los debates sobre la radicalización de esta poesía en torno al grupo Orígenes. No obstante, su desacuerdo con esta corriente no significó que silenciara o desconociera a poetas como Emilio Ballagas (1908-1954) y Ramón Guirao¹, quienes publicaron en sus revistas *Verbum* y *Espuela de Plata*. Posteriormente, entre las décadas de 1940 y 1950 su postura cambiaría tras su contacto con Lydia Cabrera y Wilfredo Lam, interesados en las tradiciones religiosas afrocubanas, motivados también por los trabajos de Fernando Ortiz (Ugalde Quintana, 2011, p. 49).

Podría resumirse que la poesía negra en Cuba surge propiciada por varios factores, tanto externos como internos. Entre los primeros pueden mencionarse el renovado interés de las vanguardias europeas por las culturas primigenias de África y Oceanía, al encontrar en ellas coincidencias con sus ideales: abstracción, síntesis, simbolismo y misticismo (Oviedo, 2001, p. 438). Luego de la Segunda Guerra Mundial aumenta la curiosidad por el componente negro (Arrom, 1942, p. 392) y el gusto por la música y las danzas negras, así como la repercusión del *Harlem Renaissance*. Los Estados Unidos contribuyeron con su tradición artística y científica. Este país cuenta con la obra de poetas negros como el célebre Langston Hughes (1901-1967), cuyos poemas aparecieron en 1928 traducidos en Cuba por José A. Fernández de Castro en la *Revista Social*. Puede sumarse también el interés de escritores blancos por el tema negro, como el dramaturgo Eugene O'Neill con su *Emperador Jones*. Asimismo, la escuela antropológica liderada por Franz Boas, junto con sus discípulos Ruth Benedict, M. J. Herskovits y Margaret Mead; introdujo el concepto de relativismo cultural en la etnografía, oponiéndose de manera explícita a las teorías racistas predominantes en la época. En este contexto, M. J. Herskovits destacó por iniciar estudios sobre la cultura africana y afroamericana (Matos Arévalo, 2015, p. 15), lo cual propició un ambiente de debate en torno al sujeto afrodescendiente y las distintas manifestaciones culturales.

Dentro de los factores internos se suman las investigaciones de Fernando Ortiz, mencionadas antes, y los trabajos folklóricos —en particular, *Cuentos negros de Cuba* en 1940 y *El Monte* de 1954²— de Lydia Cabrera sobre las sociedades secretas abakuá; así como el surgimiento de una

¹ Ambos de tez blanca.

² Fueron consultadas ediciones más recientes de *El Monte* (1993) y *Cuentos negros de Cuba* (2014).

conciencia acerca de la percepción de los negros y los mulatos como elemento integrador de la sociedad, y la necesidad (al menos por parte de la intelectualidad) de rescatar su cultura (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 318).

La clasificación de los representantes de la poesía negra supone una considerable complejidad, lo que ha llevado al uso de denominaciones que intentan abarcar o excluir a sus posibles integrantes. En este contexto, el prefijo *afro-* se utiliza como una clave de enunciación (afroamericano, afroantillano, afrocaribeño, afrocubano, afrocolombiano, entre otros). Ante esta situación, surge preguntarse si la poesía negra puede ser entendida como un movimiento poético. Al respecto, tanto José Matos (2015, p. 9) como Shirley Campbell (1998, p. 30) sostienen que es válido considerarla como tal.

Matos (2015), por su parte, se circunscribe a la poesía negra en Cuba, analizada desde los ensayos de Fernando Ortiz al respecto. Por lo que su marco espacio-temporal es más reducido y pueden verse concentradas una serie de características comunes a varios autores. En cambio, Campbell (1998) abarca el espacio de una poesía afroamericana en la cual el aglutinante serían las temáticas abordadas en los poemas; a saber: «la vivencia de la negritud, a la conciencia de pertenencia, a la denuncia, a la herencia esclava, al canto a la libertad, a la alegría, a la historia, a la hermandad y a la madre tierra» (Campbell, 1998, p. 31). Podría completarse este listado con otras (menos vagas e imprecisas), tan recurrentes como aquellas, como la descripción de costumbres de los afrodescendientes, sus modos de hablar y expresiones coloquiales, y las constantes alusiones a deidades africanas.

La musicalidad posee un valor fundamental en esta poesía, en particular la asociada a la negritud, por su vínculo con el canto a las deidades durante el culto religioso, expresión que no logró eliminar la sociedad esclavista. Sin embargo, Mónica Mansour (2011b) afirma que solo en los Estados Unidos la poesía negra tiene a la música como tema y fuente; en otras regiones del continente «la música es mucho más útil como recurso literario para crear cierto ritmo o cierto ambiente» (2011b, p. 23). El ritmo en la música negra, afirma, se asocia a la repetición, vínculo directo al componente percutivo de la música africana. La repetición en los modos poéticos se utiliza *in crescendo*, «el mismo efecto que tenía en los ritos religiosos africanos» (Mansour, 2011b, p. 25); en Iberoamérica, marcada además por versos cortos, acentos fuertes y frecuencia de estribillos (Mansour, 2011b, pp. 25-26).

Sin embargo, las expresiones músico-danzarias, sus temáticas de contenido mágico-religioso y su versificación —marcada por la música popular— son elementos definitorios de la poesía negra en Cuba. Una poesía asociada al *performance* y al espectáculo danzario: piénsese por ejemplo en el título de algunos poemas que recoge Guirao: «Bailadora de rumba» (del propio antologuista); «La rumba» (Zacarías Tallet); «Canto negro», «Canción del bongó» (Guillén); «Rumba», «El baile del papalote» (Ballagas); «Rumba», «Son» (Hernández Catá); «Rumba de la negra Pancha» (Portuondo); «Son con punta», «Rumba de tumba y dale» (Gómez Kent), entre otros.

Finalmente, en torno a esta poesía se ha cuestionado la «plurietnicidad autorial» (Branche, 1999, p. 484), como resultado de la mayoría de autores blancos, sobre negros o mulatos. El

asunto debe ser mediado por el componente social. El acceso a la educación era un privilegio que no tenían las comunidades afrodescendientes, mucho menos al campo editorial (salvo contadas excepciones). ¿Cómo pretender, entonces, una representatividad de autores negros o mulatos si las sociedades no ofrecían el acceso de los afrodescendientes a medios educativos y de formación?

En tal sentido, González y Mansour (1976) afirman que, en la América hispanohablante, la poesía negrista –al igual que toda poesía de temática afrodescendiente– tenía como función revalorizar al negro como un componente integral de la sociedad. Sin embargo, al considerarse este hecho como indiscutible, se elimina la necesidad de lucha (González & Mansour, 1976, p. 42). No obstante, según Oliva (2024), el racismo, un factor al que Mansour y otros compiladores no otorgan mayor importancia, junto con la pobreza y la marginación social; continúan siendo un obstáculo significativo para la plena integración de la población afrodescendiente. Estos temas siguen siendo recurrentes en la producción literaria de autores negros y afrodescendientes en la actualidad (Oliva Oliva, 2024, p. 179). Al estudio de la poesía negra –señala más adelante Oliva (2024, p. 180)– debe incorporarse el análisis de la autoría y el contexto político de sus expresiones en la obra de cada autor y nación en particular.

En Cuba, pueden señalarse dos direcciones de la poesía afrocubana: la frutiva o exteriorista y la interior o dramática. La primera dominada por ritmos musicales, algunas veces tildada de superficial y pintoresca por la forma de presentar los comportamientos del negro, su habla y la sensualidad del cuerpo femenino. En cambio, la segunda resultó próxima a la poesía social pues encontró en la sociedad los conflictos de la población afrocubana (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 281).

En la primera, apunta Enrique Saíenz, se destaca la sensualidad que aporta un «ritmo fuerte y musical», que desembocó luego en la jitanjáfora que asumiera más tarde la poesía pura. Asimismo, la «actitud realista» a la hora de reflejar los temas condujeron a la segunda variante, interiorista; manifestación clara de la poesía social (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 281). De este modo, la literatura, en especial la poesía, rescataba un componente menospreciado en la cultura nacional y reivindicaba sus valores en la conformación de la identidad cubana: el negro. No obstante, en la medida que se acendra la mirada realista disminuye, gradualmente, el empleo de «sonoridades sin sentido» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 282).

También en la *Revista de Avance* aparecen las composiciones de Emilio Ballagas, con «Elegía de María Belén Chacón» y Alejo Carpentier (1904-1980) con el poema «Liturgia» (Évora, 1998, p. 68). Interés también mostraron Marcelino Arozarena (1919-1996) y Alfonso

Hernández Catá (1885-1940)³. Pero es la obra de Nicolás Guillén el más fiel exponente de la maduración experimentada por la poesía negra cubana.

En el contexto de la Isla otros autores influyeron en el surgimiento de este tipo de poesía. Se destacan, por un lado, Luis Palés Matos (1899-1959), quien entre 1917 y 1918 había escrito «Danzarina africana» (sonetos), y en 1925 el poema «África», que luego llamó «Pueblo negro»; con la publicación de *Tuntún de pasa y grifería* (1937) puso énfasis en las raíces africanas como un componente destacado de la tradición histórico-cultural puertorriqueña, mientras mezclaba términos folklóricos para reproducir el ritmo característico de la música caribeña. Por otro lado, el uruguayo Ildelfonso Pereda Valdés (1899-1996), que ya había publicado en la *Revista de Avance* en 1927 una selección de su primer poemario *La guitarra de los negros* (1926).

Sin embargo, la crítica considera como iniciadores de esta tendencia en la Isla a los poemas «Bailadora de rumba» – publicado en el *Suplemento del Diario de la Marina* del 8 de abril de 1928 – y «La rumba»⁴, de José Zacarías Tallet (1893-1989). En ambos se observan los elementos típicos de esta poesía: la tradición musical, la presencia del negro en la sociedad criolla, la transculturación, el habla, los ritmos onomatopéyicos, la jitanjáfora⁵, entre otros (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 280). Su momento clímax lo alcanzó entre los años 1928 y 1937 (Matos Arévalo, 2015, p. 9); a partir de esa fecha se disolvió en otras corrientes literarias (Matos Arévalo, 2015, p. 178).

La cuestión de las antologías

En los albores del siglo XX y más allá, las antologías podían cubrir bien la necesidad de un crítico con intenciones científicas o históricas; o bien las de un intelectual vinculado a un grupo o corriente literaria para recoger el gusto de su época; bien como medio de enseñanza (Ruiz Barrionuevo, 2005, p. 237). La obra del poeta español Gerardo Diego (1896-1987), *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, sirvió de ejemplo como metodología para antologistas posteriores a la Guerra Civil Española (Bayo, 1986). Su principal aporte fue responder a la necesidad de una recopilación de autores que fuese leída como un «instrumento de promoción generacional» (Bayo, 1986, p. 30) en el marco de una selección coherente. Asimismo, fue valiosa la diferenciación entre antologías «de poemas y de poetas»

³ También pueden citarse a José Antonio Portuondo (1911-1996), Vicente González Kemp, José Rodríguez Méndez, Teófilo Radillo, Ignacio Villa (1911-1971) y Regino Pedroso (1896-1983) (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 281).

⁴ Aunque también podría mencionarse la composición “Quintín Barahona”, También de Guirao, publicado en 1935 (Barrero Morell, 1995, pp. 317-318).

⁵ Nombre que da Alfonso Reyes a un texto lírico cuyo sentido reposa en el significante constituido desde valores puramente sonoros tales como ritmo, aliteraciones, entre otros (Marchese & Forradellas, 2013, p. 225). Las jitanjáforas – creadas por el poeta vanguardista cubano Mariano Brull – “suelen consistir en voces afronegroides, o en topónimos africanos, que funcionan como significantes carentes de significado, pero que otorgan cierto sabor negro al conjunto” (Madrigal, citado en Mauro Castellarín, 1990, p. 14).

(Bayo, 1986, p. 30), decantándose por la última opción siempre que se buscara promocionar la obra de cada uno de los autores de manera individual.

Entre los esquemas más repetidos de este tipo de cuadernos, Sabio Pinilla (2011), a partir de la obra de Claudio Guillén, resume algunas características fundamentales de las antologías. Entre otras, el criterio binario de inclusión/exclusión para la selección y orden de textos y autores; así como la valorización del lector como parte de un proceso en el cual participa desde el conocimiento de obras fragmentarias, pero definidas por criterios explicitados por el antólogo. De igual modo, destaca la inclusión de la obra «en el marco de una historia literaria y que dé cuenta de manera representativa de una crítica consciente» (Sabio Pinilla, 2011, p. 162); y la recurrencia de un peritexto o aparato crítico (prólogo o epílogo, notas bio-bibliográficas) que fundamente la colección.

Las antologías, apuntaba Alfonso Reyes (1997, p. 138), «marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia». De modo que, su estudio permite rastrear la evolución del gusto (p. 138) y la entrada o salida de temáticas dentro del debate cultural de una época o región. Reyes comprende las antologías como una forma de crítica literaria, un acto creador del antólogo que, al elegir y organizar los textos, interpreta y ofrece su visión de la literatura o del tema que aborda. De tal suerte, la antología recoge lo más representativo de una época, generación o temática (función pedagógica), en tanto que expone lo mejor de un género o estilo literario (función estética) mediado por los valores, gustos y criterios del compilador.

A los efectos de este estudio, no me detendré en los debates en torno a las antologías como género literario (Reyes, 1997; Sabio Pinilla, 2011), solo destaco las ideas que confirman a estos documentos como herramientas fundamentales para comprender la circulación de ideas y debates epocales, por su valor histórico y de archivo; puesto que ellas implican una visión crítica de quien selecciona y organiza los textos bajo criterios rectores puestos en boga en determinado tiempo y espacio.

En Cuba, a inicios del siglo XX y hasta la primera mitad, aparecen varias antologías. Entre las más reconocidas se encuentra *Arpas cubanas*⁶ (1904), con prólogo de Aniceto Valdivia (bajo el seudónimo de Conde Kostia). Un año después, Pedro Henríquez Ureña señalaría que, a pesar de la aparente inactividad literaria en ese momento, lejos de representar una extinción de los intereses poéticos, la poesía cubana podría estar atravesando un período de transición, anticipando la llegada de nuevas generaciones que aportarían ideas y formas renovadas (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 128); tal

⁶ Los autores allí recogidos fueron Dulce María Borrero, Esteban Borrero Echeverría, Bonifacio Byrne, Félix Callejas, César Cancio Madrigal, José Manuel Carbonell, Aurelia Castillo de González, José M. Collantes, José Comallonga, Francisco Díaz Silveira, Abelardo Farrés, Esteban Foncueva, Pablo Fernández, Enrique Fernández Miyares, Ramiro Fernández Portela, René López, Mercedes Matamoros, Ricardo del Monte, Manuel S. Pichardo, Lola Rodríguez Tió, Diwaldo Salom, Fernando Sánchez de Fuentes, Juan B. Ubago, Federico de Uhrbach, José Varela Zequeira, Enrique José Varona, Federico Villoch, Nieves Xenos, Fernando de Zayas.

como ocurrió con las obras de Regino E. Boti (1878-1958), José Manuel Poveda (1888-1926) y Agustín Acosta (1886-1979). Sin embargo, sobre el panorama mostrado en *Arpas cubanas* Boti afirmó, algunos años después, que no era más que un «testimonio irrecusable de nuestra penuria poética» (Boti, 1985, p. 132).

Del mismo periodo, pueden citarse entre otros títulos: *Parnaso cubano* (1906), a cargo de Adrián del Valle, con textos desde José María Heredia hasta Agustín Acosta; *Florilegio de escritoras cubanas* (1910), reunido por Antonio González Curquejo; *Las letras cubanas* (1917), selección de poesía y prosa, preparada por Carlos Valdés Colina; y *Las cien mejores poesías cubanas* (1922) de José María Chacón y Calvo, considerada por la crítica como una de las mejores antologías cubanas; así como, *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)* publicada en 1926 por Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro⁷; *La poesía cubana en 1936* (1937) a cargo de Juan Ramón Jiménez tras su visita a La Habana.

En cuanto a compilaciones interesadas por el tema negro, bajo la selección y cuidado de Emilio Ballagas, ven la luz dos cuadernos: *Antología de poesía negra hispanoamericana* (1935) y *Mapa de la poesía negra americana*⁸ (1946) (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 18; Ruiz Barrionuevo, 2005, pp. 237-238). Por otro lado, *la Antología de la poesía negra americana* de Ildelfonso Pereda Valdés –publicada en Santiago de Chile– recogía 81 textos, distribuidos en secciones por países (Estados Unidos, Haití, Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay) y géneros (cantos religiosos, de rebelión, de trabajo, «congadas», entre otras) y abarcaba un marco temporal amplio del siglo XVIII al XX (Gelado, 2010, pp. 93-94). Esta compilación introdujo en la Isla los autores del *Harlem Renaissance*, los que eran mayoría en la selección de poemas⁹. Entre los argumentos, quizás más interesantes, se

⁷ Cabe destacar que la poesía afrocubana recibió amplia divulgación desde las páginas del *Diario de la Marina*. Una de sus secciones estuvo dirigida, precisamente, por José Antonio Fernández de Castro, desde donde publicaría los primeros poemas afrocubanos de Regino Pedroso, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén (Gelado, 2010, p. 90).

⁸ Los autores antologados eran, de Estados Unidos: Henry Wadsworth Longfellow, Walt Whitman, James Weldon Johnson, Langston Hughes, Countée Cullen (cada uno con el texto en inglés y su traducción al español); de la región de México y Centroamérica, México: Sor Juana Inés de la Cruz, José Juan Tablada, Miguel N. Lira. Nicaragua: Rubén Darío. Costa Rica: Max Jiménez; Panamá: Demetrio Korsi. De las Antillas, Cuba (siglo XIX): “cantos anónimos”, Creto Gangá, Plácido, Diego Vicente Tejera, José Martí, Manuel Serafín Pichardo. Cuba (época actual): Felipe Pichardo Moya, Ramón Guirao, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Alejo Carpentier, Regino Pedroso. Santo Domingo: Francisco Muñoz del Monte, Tomás Hernández Franco, Manuel del Cabral. Puerto Rico: Luis Palés Matos. Jamaica: Claude McKay. Haití: Pierre Moraviah, Jacques Roumain, Oswald Durand, Louis Borno. Guyana Francesa: L. G. Damas. Sudamérica, Venezuela: Andrés Eloy Blanco, Manuel Rodríguez Cárdenas. Manuel F. Rugeles. Colombia: Candelario Obeso. Ecuador: Jorge Carrera Andrade, Abel Romeo Castillo, Adalberto Ortiz. Uruguay: Ildelfonso Pereda Valdés, Gastón Figueira. Argentina: José Hernández, Héctor Pedro Blomberg, Luis Cané. Brasil: Jorge de Lima.

⁹ Edward Mullen en su estudio *Afro-Cuban Literature: Critical Junctures*, de 1988, da cuenta de cien antologías de poesía hispanoamericana entre 1940 y 1980, de las cuales a penas se incluían dos autores negros, los cubanos Nicolás Guillén y Plácido. Mientras que entre las mujeres solo se consideraba el nombre de Nancy

encuentra su preocupación por la relación poesía y música, así como el uso de expresiones dialectales. Ambos aspectos hicieron eco en autores cubanos como Nicolás Guillén y Ramón Guirao, como se verá más adelante.

La pionera de las antologías de poesía negra de Ballagas compilaba, en su mayoría, autores cubanos (trece), el resto eran de Puerto Rico, Argentina, Uruguay y España. Estructura similar utilizaría en su siguiente volumen, el *Mapa...* de 1946, organizado según las regiones y países (Estados Unidos, México y Centroamérica, las Antillas, Sudamérica); a las que adicionó un apartado para «poesía de motivo negro escrita por españoles»¹⁰. Era presentado cada autor o poemas anónimos con una nota aclaratoria o bio-bibliográfica (Gelado, 2010, pp. 98-99). En esta oportunidad encontramos que no se trata ahora de una muestra exclusiva de la producción afrocubana – como en su primera compilación –, sino de un contexto mayor, afroamericano. Su foco de interés estaba en el contraste y la integración de vasos comunicantes entre los espacios geográficos definidos y los autores antologados.

Manuel Moreno Fraginals, por un lado, consideraba que los calificativos «poesía negra» o «negrista» resultaban imprecisos, pues coexistían dentro de la misma corriente poetas blancos y negros, tanto como la variedad de expresiones producidas por el mestizaje cultural (Matos Rizo, 2023, p. 117). Ballagas, por otro lado, opinaba que la diversidad cultural derivada del mestizaje en las tierras americanas resulta demasiado amplia para reducir esta poesía a un modo único de expresión. No obstante, encuentra sutiles contactos en los autores recopilados, bien sea la tristeza de los cantos, el colorido y musicalidad de algunos versos o el componente mágico y religioso en muchos casos (Gelado, 2010, p. 100). Apoyado en ese concepto de mestizaje o de «heterogeneidad étnica de esta poesía en el Caribe y en América del Sur» (Branche, 1999, p. 485), sustenta la inclusión de autores blancos en sus antologías para no dejar fuera el aporte de estos a la corriente poética negrista. Sin embargo, al colocar el referente en escritores españoles de los Siglos de Oro olvida el lugar desfavorable del personaje negro en la literatura española, en tanto llega a descuidar otros nombres de autores cubanos que podrían estar en la nómina de sus antologías.

Lo anterior no niega que haya sido a través del verso español que autores como Nicolás Guillén construyeran una sólida obra de tema negro que, poco a poco, adquiere características autóctonas y distinguibles del resto del mundo hispánico. El molde de la poesía afrocubana pudo ser el verso español, pero el contenido era totalmente cubano.

Las antologías, al consolidarse como un documento literario de valor historiográfico, tienden a desplazar, silenciar o reducir a determinados grupos, como es el caso del sujeto afrodescendiente. Al apropiarse del espacio del «otro» se corre el peligro de «minimizar o

Morejón, también cubana (Branche, 1999, p. 492). Esto reafirma la importancia del estudio de las antologías de poesía negra en Cuba para la comprensión de este fenómeno a nivel regional.

¹⁰ Incluía en este apartado a Lope de Vega, Simón Aguado, Luis de Góngora, Salvador Rueda, Alfonso Camín, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Rafael Alberti (Ballagas, 1946, pp. 244-299).

deslegitimar posibles manifestaciones de alteridad discursiva étnica» (Branche, 1999, p. 492). Tal preocupación por el color de la piel se aprecia en las antologías de Ballagas y Guirao, quienes acotan si es blanco, negro o mulato en la nota bio-bibliográfica de cada autor. Este detalle está significando, por un lado, la intención de representatividad del sujeto afrodescendiente (deficitaria para la época); por otro, la existencia de un debate sobre este asunto en el campo intelectual de la isla (Gelado, 2010, p. 91).

La poesía afrocubana en *Órbita...*

La antología *Órbita...* consolida el canon de la poesía afrocubana, abarcando autores desde el siglo XVIII hasta escritores contemporáneos, e incluso incorpora intérpretes como Ignacio Villa, más conocido como Bola de Nieve.

En su «Introducción», Guirao no se detiene a definir el concepto de poesía afrocubana; en su lugar, subraya que su surgimiento está condicionado por los debates políticos y culturales en torno a la identidad nacional en el contexto de la intervención estadounidense, la cual transformó el régimen colonial en nuevas formas de dominación durante la era republicana. Guirao reconoce en esta poesía una expresión de «carácter genuinamente “nacional”», al tiempo que destaca la poesía afrocubana como una «categoría universal» (Gelado, 2010, p. 97). Tema este último que también fue objeto de debate entre los intelectuales cubanos, como los vinculados a la *Revista de Avance* y el grupo de Orígenes.

Después de la introducción, el texto incluye una sección que Guirao denomina «Antecedentes folklóricos», compuesta por textos anónimos, en su mayoría pertenecientes a la tradición oral y con una marcada presencia de variantes dialectales. Estos textos reflejan la riqueza cultural de la herencia popular afrocubana, y su inclusión en la obra sugiere un interés por destacar las raíces orales y colectivas de esta tradición literaria. Nicolás Guillén, por ejemplo, en su poesía mulata, acostumbraba a utilizar las incorrecciones lingüísticas características de las comunidades afrodescendientes, de escaso nivel educacional por entonces. La presencia de estas expresiones en los textos no solo evidencia la diversidad lingüística, sino que también subraya la importancia de las expresiones culturales no normativas, las cuales han sido históricamente marginadas en los cánones literarios oficiales.

Asimismo, al compilar estos «antecedentes folklóricos», Guirao establece un vínculo entre la poesía afrocubana escrita y las formas orales previas, lo que permite observar la continuidad entre ambas tradiciones. En este sentido, la selección de textos resalta la relación entre lo popular y lo literario, contribuyendo a legitimar el valor cultural y literario de expresiones que, durante mucho tiempo, fueron consideradas marginales o periféricas dentro de los estudios literarios formales.

Tal mezcla de registros lingüísticos no solo reflejaba la diversidad sociocultural de Cuba, sino que también constituía una herramienta literaria clave para representar la identidad mestiza y subrayar la interacción entre distintas tradiciones culturales en la isla. Al incorporar estas variaciones del lenguaje, Guillén –entre otros autores que compila

Guirao— no solo recreaba el habla coloquial de la población afrocubana, sino que también otorgaba visibilidad y legitimidad a un sector históricamente marginado. La intercalación de ambos registros lingüísticos —el castellano estándar y las deformaciones o particularidades del habla popular— tenía un claro componente sociopolítico, ya que implicaba una crítica a las jerarquías lingüísticas y culturales establecidas, al tiempo que elevaba a nivel literario formas de expresión propias de las clases populares y de los sectores racializados. De este modo, se contribuía a forjar una poética que, a través de su uso del lenguaje, representaba la compleja realidad social cubana, mientras reflejaba los procesos de mestizaje y de sincretismo cultural característicos de la nación.

En *Órbita...*, cada conjunto de poemas está precedido por una nota crítica y biográfica; entre los datos ofrecidos se destaca el componente racial de los autores, un enfoque que sigue la metodología previamente empleada por Emilio Ballagas. Estas notas no solo brindan un contexto literario y personal sobre cada autor, sino que también subrayan el papel crucial de la dimensión étnica en su producción poética. La identificación del componente racial responde a un interés por enmarcar la obra dentro de un contexto más amplio de la poesía afrocubana, al tiempo que pone de relieve la intersección entre identidad, cultura y literatura.

Guirao alude en su «Introducción» a los principales aportes de la poesía cubana. Destaca la capacidad para reconocer y visibilizar la presencia del sujeto afrodescendiente, quien ha convivido durante siglos en la sociedad cubana; componente fundamental de la transculturación y parte innegable de lo que Nicolás Guillén había denominado «color cubano» (1974, p. 114) en el prólogo de *Sóngoro Cosongo*.

Hemos adquirido la mercancía oscura en otros mercados estéticos y la hemos hecho aforar en las aduanas sin percatarnos de nuestra realidad negra. Cuando averiguamos que por lo local se desemboca a lo universal, intentamos investigar las posibilidades líricas del hombre de piel tiznada. La modalidad afroantillana ha dado sus más cuajados frutos en Cuba porque contamos con el documento humano vivo, presente, racial y económicamente en nuestros destinos históricos. [...] La poesía afrocubana, anecdótica, jitanjáforica, onomatopéyica, a veces asistida de actitudes demasiado elementales o infantiles, por no decir caricaturescas o deprimentes, fraguada en moldes impropios [...] entraña ya un acercamiento sincero, un deseo de acortar distancias, de salvar obstáculos que, por razón económica más que de color o matices, impedían la simpatía y la fraternidad. Este es a nuestro juicio el valor fundacional de la poética negra (Guirao, 1938, pp. XVIII-XIX).

La antología finaliza con un glosario que proporciona definiciones de términos y expresiones culturales vinculadas a algunas tradiciones afrocubanas. Está compuesto por un total de 184 términos entre onomatopeyas, dioses y pueblos africanos, y expresiones de la jerga popular.

No obstante, algunas destacan porque ya pertenecían al registro del cubano. Es el caso de «bohío», descrita como «vivienda campesina de yagua o madera de palma encalada, techo de guano y piso de tierra» (Guirao, 1938, p. 189). Su origen no está relacionado con lo africano. Joan Corominas (1984, p. 613) explica que es una voz de origen araucó, procedente de las Antillas, mientras que el Drae afirma que es de origen taíno, para referirse a las viviendas de las comunidades originarias a la llegada de los españoles. Si esta expresión era (y lo sigue siendo) de uso común en los campos cubanos, ¿cómo puede entenderse que aparezca en este glosario? En el público podríamos encontrar una posible explicación. Guirao no ha presentado una antología para el lector cubano que conoce el término, sino para lectores foráneos que desconozcan el uso común de la palabra. De ahí la tentativa a considerar una búsqueda de universalidad de su cuaderno dentro del campo de las literaturas de vanguardia latinoamericana y europea.

En esa misma cuerda podríamos mencionar otras palabras que en el habla cotidiana de los cubanos es de fácil comprensión y uso común, a saber: comparsa, cimarrón, cañandonga, fajarse, guanábana, güira, mango, níspero, rebambaramba, sandunga, entre otras.

Según Guirao, la poesía afrocubana representa un retorno a la rica tradición folklórica que se originó en los cabildos africanos, manteniéndose viva en expresiones como los cantos funerarios litúrgicos, nanas, cantos de comparsa, toques de rumba, guarachas e invocaciones religiosas. A esto se suman farsas escritas en «jerga afronegroide», así como décimas y villancicos (Guirao, 1938, p. XIX).

Reconoce, asimismo, lo controvertido de esta poesía. Por un lado, identifica antecedentes lejanos en autores del Siglo de Oro español, pero destaca su novedad como una contribución genuina de un grupo de autores cubanos al panorama literario del continente, a los que atribuye «ciudadanía lírica» y «expresión propia», con raíces fuertemente étnicas (Guirao, 1938, pp. XI-XII). Su interés principal radica en asentar en este material bibliográfico una escuela autóctona que represente una poesía madura y nacional, con una proyección de universalidad.

Además, Guirao subraya las conexiones entre esta poesía y la música popular de tradición afrocubana, identificando un arte blanco diferenciado de otro, de origen primitivo y negro. Refleja una duda prevalente en la intelectualidad de la época, que se consideraba superior por su tez blanca, al preguntarse si el «negrismo» emergió cuando el arte blanco agotado entró en contacto con la emoción primitiva del negro, con el fin de aprovechar sus aportes al arte occidental (Guirao, 1938, pp. XIII-XIV).

Gelado (2010) afirma que la inclusión tanto de estas notas críticas como del glosario reflejan la representación del negro como un «otro», un sujeto que, según este planteamiento, debe ser presentado, explicado y traducido para ser comprendido e incluido dentro del canon literario. Esta representación no solo revela una perspectiva de alteridad, sino que también indica el deseo de construir un «canon de la poesía afrohispanica» (Gelado, 2010, p. 95). No obstante, la investigadora parece estar pasando por alto el público receptor de esta obra, que no es el cubano, por lo que en tal caso algunas expresiones podrían

requerir una nota aclaratoria para comprender la idea, pero, sobre todo, para la musicalidad de los ritmos que busca imitar esta poesía afrocubana puesto que, en muchos casos, se trata de onomatopeyas que pueden carecer de sentido. A través de estos elementos paratextuales, se refuerza la especificidad cultural y racial de la poesía afrocubana, se legitima su inclusión en el corpus literario hispanoamericano y se reconoce su relevancia dentro de la historia literaria, a menudo marginada.

Una marca de la presencia musical en *Órbita...* puede apreciarse en la denominación de algunas composiciones a partir de los distintos ritmos (comparsa, conga, son, décimas, cantos), bien mediante el género musical (canción, son, rumba, pregones), bien nombrando los instrumentos (claves, maracas, tambor, bongó); a lo que se suma las onomatopeyas y las composiciones estróficas en ajuste al género musical. En la primera sección del libro, dedicado a los antecedentes folklóricos, se listan quince textos, la mayoría anónimos. En este punto es valioso el rescate de cantos de cabildo, cantos de comparsa, el muy conocido «Mama Iné», cantos de toque de rumba, sones y décimas. En ellos son fundamentales la repetición, el estribillo y la jitanjáfora.

*Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín;
tumba, muchacho,
yama bo y tambó.
Tambó, cajero,
Jabla, mula.
Piqui, piquimbín,
piqui, piquimbín.
Pa, pa, pa, práca,
prácata, pra, pa.
Cucha, cucha, mi bo.*

(«Cantos de cabildo», fragmento, anónimo, siglo XVIII, Guirao, 1938, 3-4)

Por su parte, los ritos religiosos, asociados también al componente musical, se aprecia en alusiones directas a deidades, leyendas y expresiones dialectales o el modo incorrecto de hablar el español¹¹; el uso de nombres africanos, inventados o no.

La poesía afrocubana encuentra en las prácticas mágico-religiosas de la santería cubana una fuente de inspiración y referente simbólico fundamental. Los poetas afrocubanos integran en sus obras elementos de la santería, utilizando símbolos metonímicos de los orishas, como colores, collares, alimentos y objetos rituales; que enriquecen la dimensión

¹¹ “El trasplantado tuvo que abandonar su lenguaje original y adoptar la *lingua franca* impuesta, incluso para comunicarse con otros africanos. En Cuba predominaron las etnias africanas lucumí o yoruba, los mandingas, los carabalís y los congos. Estos negros hablaron el castellano con grandes imperfecciones, con acento bozalón primero y después como criollo, pero nunca como en Castilla. Téngase en cuenta que para el negro la l y la r son intercambiables (‘amol’, ‘comel’, o ‘cabbón’ por carbón), y poseen la irrefrenable tendencia a tragarse las consonantes finales (‘casa’ por casas o la elisión opcional como en ‘ehto’ por esto) (Évora, 1998, p. 61).

cultural y espiritual de sus composiciones (Ugalde Quintana, 2011, p. 53). Estos atributos, tradicionalmente asociados al culto de los orishas, permiten establecer una conexión profunda entre lo religioso y lo literario, subrayando la centralidad de la herencia africana en la construcción de la identidad cubana. Tales características pueden apreciarse en algunos poemas en *Órbita...*, por ejemplo, en «Liturgia», de Alejo Carpentier (Guirao, 1938, pp. 77-80):

*La Potencia*¹² rompió,
¡yamba ó!¹³

Retumban las tumbas
*en casa de Ecué*¹⁴.

*El Juego*¹⁵ firmó,
¡yamba ó!
con yeso amarillo
*en la puerta fambá*¹⁶.

El gayo murió,
¡yamba ó!
en el rojo altar
*del gran Obatalá*¹⁷.

Como se aprecia, Carpentier hace uso de características distintivas de la poesía afrocubana, en particular su relación con las prácticas mágico-religiosas de la santería cubana. El poema incorpora deidades y símbolos fundamentales de esta tradición, así como términos asociados a rituales y elementos del culto y la religiosidad afrocubana. A nivel estructural, la repetición de «¡yamba ó!» evoca el ritmo de los cantos y toques de tambores que son centrales en algunos rituales que la poesía afrocubana busca reivindicar. Los orishas, como Obatalá, son representados de forma simbólica, uniendo lo espiritual y lo cultural, lo cual se alinea con la idea de que la poesía afrocubana incorpora atributos y referencias de la santería como parte de su construcción poética.

Otros poemas en los que pueden hallarse imágenes de prácticas mágico-religiosas afrocubanas en *Órbita...* son «Sensemayá» (Guirao, 1938, pp. 102-104), «Lance de

¹² «Potencia: Conjunto de miembros o jefes superiores que forman a la junta de gobierno de un juego de ñañigos» (Guirao, 1938, p. 194).

¹³ «Yamba-ó: ¡Loado seas!, en el dialecto de los ñañigos» (Guirao, 1938, p. 196).

¹⁴ «Ecué: En el ceremonial ñañigo encarna la figura de Jesucristo el hijo de Dios hecho hombre» (Guirao, 1938, p. 191).

¹⁵ «Juego: Agrupación de ñañigos. Se asegura que el primer juego se fundó en el pueblo de Regla [en La Habana, Cuba], hacia el año de 1836, bajo la protección del cabildo de nación carabalí 'Apapá Epí' y tomó el nombre de 'Acabarón'» (Guirao, 1938, pp. 192-193).

¹⁶ «Fambá: Linterna grande adornada vistosamente que llevan las comparsas afrocubanas durante la noche. La sostiene un hombre que va delante por medio de una larga y fuerte peana» (Ballagas, 1946, p. 306).

¹⁷ «Obatalá: Corresponde, en el santoral católico, al Santísimo Sacramento y a la Virgen de las Mercedes, entre otros, ya que participa de los dos sexos por su condición de hermafrodita» (Guirao, 1938, p. 194).

juruminga» (pp. 138-142), «Cumbéle Macumbele» (pp. 149-151), «Liturgia etiópica» (pp. 151-153), «Bembé» (pp. 175-176).

Es frecuente en la poesía afrocubana la referencia a nombres de mujer, por lo general deformados para imitar el tipo de habla «Mari sabel» (María Isabel), «Caridá» (Caridad), «Fredevinda» (Fredesvinda); la frecuencia en el uso de los nombres compuestos (María Belén; José Encarnación; Ignacio La O); todo lo cual produce un efecto jocoso y burlesco (Barrero Morell, 1995, p. 319), manifestación de la idiosincrasia del cubano. Este recurso lingüístico tuvo breve duración, pues generaba la imagen de incultura en las poblaciones negras de la Isla.

Conserva relación directa con la música el componente erótico otorgado a la mujer negra y bailadora. Su figura se funde con la naturaleza, las frutas, los orishas o los instrumentos musicales. «Al mismo tiempo que la mujer se describe por medio de imágenes sensuales, sucede lo contrario: la naturaleza y la música se describen como elementos de la mujer» (Mansour, 2011b, p. 29). Estos nexos son generadores de recursos poéticos como metáforas y onomatopeyas.

*La mulata que maltrata la chancleta chancharosa,
en el roce voluptuoso,
en el paso pesaroso
de su grupa mordisqueante y temblorosa,
tentadora del amor.*

*La epilepsia rimbombante que revuelve sus entrañas,
el sopor electrizante que le endulza la emoción,
resquebraja su cintura
y la exprime con locura
en la etiópica dulzura del sabroso guaguancó,
que es embrujo en el reflujó de la sangre azucarada
y es espasmo en el marasmo del trepidante bongó.*

(«Caridá», Guirao, 1938, p. 145)

En otra línea temática, la poesía negra favoreció el reconocimiento de la negritud en la cultura nacional, en particular en Brasil e Hispanoamérica (Mansour, 2011b, p. 29). La temática social protesta ante las injusticias del colonialismo y la explotación imperial. Asimismo, vale como modo de expresión de la marginalidad, la pobreza, la discriminación, en principio de los negros, pero luego asumió grupos mayores como el proletariado. De este modo, desemboca en una poesía con un marcado carácter político y social (Mauro Castellarín, 1990, p. 11; Mansour, 2011, p. 31).

En resumen, los poetas de la Isla, convocados por los estudios de Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera, comprendieron el valor de la tradición afrocubana para la cultura nacional. La vanguardia, afirma Saínz, «propugnaba [...] para cambiar la sensibilidad imperante, la vuelta hacia los valores de la tierra, hacia los rasgos

caracterizadores de cada nación» (Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2003, p. 280). Por un lado, se buscaba superar los rezagos de ambas corrientes literarias con la introducción de nuevas temáticas, ritmos y recursos poéticos, como la jitanjáfora; por otro, se reconocía el valor de la tradición afrocubana en la cultura e identidad nacional.

Ha señalado Herrera (1979, pp. 103-104) que en la poesía mulata de Emilio Ballagas no es frecuente la presencia del tema social en sus textos, a diferencia de otros representantes como Guillén. Sin embargo, en algunos poemas como «Actitud» (Guirao, 1938, p. 122) muestran el interés por este asunto. Tres elementos caracterizan esta poesía de Ballagas «la forma sencilla, el tono familiar y el realismo, bases de su inmensa popularidad» (Herrera, 1979, p. 104).

Sin embargo, el esplendor de la poesía negra en Cuba se alcanza con la aparición en 1930 de *Motivos de son*, de Nicolás Guillén. A diferencia de otros poetas contemporáneos, Guillén era mulato, así «logró captar la manera de hablar del negro sin que esto supusiera una crítica velada o burla manifiesta» (Évora, 1998, p. 68). Este poemario es una «[...] serie de cuadros de la vida del negro habanero de la época; poemas populares que recogían el ritmo verbal equivalente al de cierta música nacional cubana conocida bajo el nombre de son» (Valenzuela, 2021, p. 11).

Señala Valenzuela (2021, p. 3) que la literatura latinoamericana en la primera mitad del siglo XX adquiere un carácter patriótico-social, por lo que movimientos como el criollismo, nativismo, regionalismo y negrismo buscan rescatar el espíritu nacional. Así puede notarse en los primeros libros publicados por Nicolás Guillén, presentados antes que *Órbita...* Sin embargo, Guirao no utilizó ningún ejemplo de esta variante de la poesía de Guillén u otro autor compilado en el libro. Su criterio clasificatorio parece inclinarse a una variante más folclorista, festiva y menos comprometida socialmente.

La «poesía mulata» de Nicolás Guillén se distingue por su fuerte compromiso social y de denuncia; lo que antes resultaba una poesía folclorista y plástica, luego destaca por sus tópicos políticos y sociales. La vida de la República durante los años de la dictadura de Gerardo Machado acentuó el carácter de denuncia de esta poesía. Fue vehículo para la protesta contra la injusticia y la discriminación de que era objeto el negro, así como para la defensa de la identidad nacional.

Un criterio de selección de Guirao parece haber sido el color de la piel de los autores. Así lo demuestra el breve párrafo de presentación que antecede los poemas de cada autor. La primera indicación apunta a la raza: de los catorce nombres, dos son hombres negros (Manzano e Ignacio Villa, Bola de Nieve —el primero y el último de la selección), dos mestizos (Guillén y Marcelino Arozarena), nueve blancos (Guirao, Federico Zacarías Tallet, Emilio Ballagas, Alfonso Hernández Catá, José Antonio Portuondo, Vicente Gómez Kemp, Rafael Estenger, José Rodríguez Méndez, Teófilo Radillo) y Alejo Carpentier, que no parece tener color de piel, sino denominación de origen binacional (galo-ruso). Dos acotaciones

más aparecen en las biografías: los dos mestizos son un «cruce afroespañol». En la lista no se menciona ninguna mujer, blanca, negra, mestiza o de otro origen.

Órbita de la poesía afrocubana expone una variante de la poesía negra en la Isla y su valor radica en esa capacidad de síntesis que supone el estudio de una década del siglo XX. Parte de su interés estuvo en penetrar las corrientes vanguardistas de alcance internacional con el auxilio de un componente de la cultura cubana: el negro. Al lado de consagrados nombres del campo literario, colocó otros no tan conocidos – los menos. Los antecedentes folklóricos, la nota introductoria y el vocabulario anexo resultan de gran valor para completar el cuadro de esta antología.

Más de siete décadas después, Mónica Mansour (2011a) publica un enorme volumen con mayores pretensiones, pues recoge la poesía negra de América Latina. Autores de lengua española, portuguesa, francesa e inglesa aparecen en sus más de setecientas páginas. Lo anterior, lejos de opacar el longevo texto, eleva la *Órbita...* al umbral de «título clásico» y «de consulta», casi desaparecido de las bibliotecas cubanas y a Guirao como un precursor de los estudios de raza en el campo literario. Si bien Mansour actualizó el repertorio de los nombres que su antecesor compiló, resulta necesario el registro e incorporación de otros muchos nombres, de hombres y mujeres, radicados en Cuba y fuera de ella, y de distintas variantes de la poesía negra para componer un universo que sobrepase la órbita de la literatura nacional.

CONCLUSIONES

A partir del análisis realizado, se ha podido constatar que esta obra constituyó un hito documental fundacional en la configuración de un corpus poético reconocible como afrocubano, al tiempo que evidenció las tensiones raciales, estéticas y políticas que atravesaba el campo cultural de la Cuba republicana.

Los hallazgos más relevantes pueden sintetizarse en cuatro puntos principales. En primer lugar, se afirma que *Órbita...* consolidó un canon poético afrocubano al reunir a catorce autores contemporáneos y una selección de cantos de tradición oral, estableciendo de este modo un puente explícito entre las raíces folklóricas africanas y la producción letrada de las vanguardias. Este modelo fue reutilizado en antologías posteriores interesadas en la poesía afro de la región Caribe y del continente latinoamericano.

En segundo lugar, el criterio selectivo de Guirao privilegió una vertiente predominantemente folklorista, musical y festiva de esta poesía; en detrimento de la línea de denuncia social que ya despuntaba en las obras de Nicolás Guillén.

Asimismo, el análisis de las notas biográficas revela la marcada desproporción racial: de los catorce autores incluido, nueve son blancos, dos mestizos y solo dos negros (Juan Francisco Manzano e Ignacio Villa). Esto refleja tanto las limitaciones estructurales de acceso de los afrodescendientes a la publicación, como la persistencia de una mediación cultural ejercida mayoritariamente por intelectuales blancos. Finalmente, los paratextos

introdutorios y el glosario cumplieron una doble función: por un lado, buscaron universalizar la obra ante un público extranjero no familiarizado con los códigos culturales cubanos; por otro, contribuyeron a fijar una imagen del sujeto afrodescendiente como un «otro» que debía ser presentado, explicado y traducido para su inclusión en el canon literario. Este modelo fue igualmente replicado varias veces en antologías posteriores.

La contribución de este estudio al campo de los estudios culturales cubanos y afrolatinoamericanos reside en el abordaje de la antología no como un simple inventario de textos, sino como un artefacto cultural que, mediante sus operaciones selectivas y su andamiaje paratextual, interviene de manera activa en la negociación de la identidad nacional, la representación racial y la definición de lo literario. *Órbita...* se revela así como un documento privilegiado para comprender cómo la intelectualidad cubana de la primera mitad del siglo XX procesó el legado africano en la construcción de una literatura nacional con aspiraciones universales, en un contexto marcado por el debate sobre el lugar del sujeto afrodescendiente en la cultura y la sociedad cubanas.

No obstante, se ha circunscrito a la antología de Guirao y su contexto de producción inmediato, sin abundar en otras compilaciones contemporáneas ni en la recepción crítica que *Órbita...* tuvo en la prensa literaria de la época. Por tanto, se pueden abrir nuevas líneas de investigación: un estudio comparativo entre *Órbita...* y antologías posteriores de poesía afrocubana y afrocaribeña con el fin de rastrear la evolución de los criterios de inclusión, la ampliación del corpus autoral (en especial, lo relativo a la presencia de mujeres poetas) y el desplazamiento de la mirada folklorista hacia perspectivas más politizadas y diaspóricas. Además, podría orientarse al análisis de la recepción crítica de *Órbita...* en revistas y suplementos culturales cubanos para reconstruir el debate público que suscitó la antología y su impacto en la consagración de autores y temáticas.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), Subdirección de Capital Humano, Doctorado Nacional, 2023, folio 21230294.

REFERENCIAS

- ARROM, J. J. (1942). La poesía afrocubana. *Revista Iberoamericana*, 89(285), 379-412. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1078>
- BALLAGAS, E. (1946). *Mapa de la poesía negra americana* (1.^a ed.). Editorial Pleamar.
- BARRERO MORELL, A. M. (1995). *La literatura en Santiago de Cuba (1922-1983)*. Universidad de Oriente.
- BAYO, E. (1986). Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra. *Scriptura*, (2), 29-37.
- BOTI, R. E. (1985). Notas acerca de José Manuel Poveda, su tiempo, su vida y su obra. E. DE ARMAS (Ed.), *Crítica literaria*. Ediciones Unión.

- BRANCHE, J. (1999). Negrismo: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación. *Revista Iberoamericana*, 65(188-189), 483-504. <https://doi.org/10.3828/reviberoamer.1999.65188483>
- CABRERA, L. (1993). *El monte*. Letras Cubanas.
- CABRERA, L. (2014). *Cuentos negros de Cuba*. Editorial Verbum.
- CALCAGNO, F. (1887). *Poetas de color*. Imprenta Militar de la V. de Soler y Compañía. <https://www.gutenberg.org/ebooks/45180>
- CAMPBELL, S. (1998). La literatura negra en América Latina. *Entorno*, (8), 29-36. <http://biblioteca.utec.edu.sv/entorno/index.php/entorno/article/view/382/373>
- COROMINAS, J. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico: A-Ca* (primera reimpresión). Editorial Gredos.
- ÉVORA, T. (1998). La poesía afroantillana y el son cubano. *Anales del Museo de América*, (6), 59-70. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455826.pdf>
- GELADO, V. (2010). Primitivismo y vanguardia. Las antologías de «poesía negra» hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, (13), 89-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304240>
- GONZÁLEZ, J. L., & MANSOUR, M. (1976). *Poesía negra de América*. Ediciones Era.
- GONZÁLEZ-PÉREZ, A. (1976). *Antología clave de la poesía afroamericana*. Ediciones Alcalá.
- GUILLÉN, N. (1974). Prólogo a Sóngoro cosongo. En Nicolás Guillén. *Obra poética 1920-1972* (Vol. 1, pp. 113-114). Editorial Arte y Literatura.
- GUIRAO, R. (1938). *Órbita de la poesía afrocubana 1927-38* (1.ª ed.). Ucar, García y Cía.
- HERRERA, R. (1979). La poesía mulata de Emilio Ballagas. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 12(20), 99-107. https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_20_12_79/boletin_20_12_79_16.pdf
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA JOSÉ ANTONIO PORTUONDO. (2002). *Historia de la literatura cubana* (Vol. 1). Letras Cubanas.
- Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo. (2003). *Historia de la literatura cubana* (Vol. 2). Letras Cubanas.
- LEZAMA LIMA, J. (1977). *Obras completas* (Vol. 2). Aguilar.
- MANSOUR, M. (2011a). *Identidades. Poesía negra de América. Antología*. Editorial Arte y Literatura.
- MANSOUR, M. (2011b). Introducción. En *Poesía negra de América. Antología* (pp. 7-39). Arte y Literatura.
- MARCHESE, Á., & FORRADELLAS, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.
- MATOS ARÉVALO, J. A. (2015). Prólogo. En *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía* (pp. 9-27). Fundación Fernando Ortiz.

- MATOS RIZO, E. (2023). *El lenguaje estético en la poesía de Nicolás Guillén* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=325751>
- MAURO CASTELLARÍN, T. (1990). La poesía de Nicolás Guillén. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (4), 9-24. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282048.pdf>
- OLIVA OLIVA, M. E. (2024). *Escrituras de la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- OVIDO, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 3). Alianza Editorial.
- Reyes, A. (1997). Teoría de la antología. En *Obras Completas: XIV* (pp. 137-142). Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ EMBIL, L. (1939). *La poesía negra en Cuba*. Universidad de Chile. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/46168/1/208992.pdf>
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (2005). La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX. *América*, 33(1), 237-250. <https://doi.org/10.3406/ameri.2005.1729>
- SABIO PINILLA, J. A. (2011). ¿Es la antología un género? A propósito de las antologías sobre la traducción. *Hikma*, (10), 159-174.
- UGALDE QUINTANA, S. (2011). Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia. *Latinoamérica*, (53), 37-56. <https://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n53/n53a3.pdf>
- VALENZUELA, M. F. (2021). Negrismo y transculturación en la obra de Nicolás Guillén. *VIII Congreso Latinoamericano Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 1-7. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2615/ev.2615.pdf

DATOS DEL AUTOR

Carlos Manuel Rodríguez García (1989, Santiago de Cuba). Graduado en Licenciatura en Letras por la Universidad de Oriente, Cuba, en 2013. Graduado de Máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (2017) y Máster en Estudios Cubanos y del Caribe (2020). Profesor Asistente. Editor de Ediciones UO. Doctorando en el Programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: RODRÍGUEZ GARCÍA, C. M. (2026). Las antologías y la poesía negra en Cuba. Retorno a *Órbita de la poesía afrocubana*, de Ramón Guirao. *Islas*, 68(214): e1681. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1681>



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>