

# CENTROAMERICANA

## 29.2

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



2019

# CENTROAMERICANA

29.2 (2019)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*Centroamericana* es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

#### *Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-9335-547-6

## ÍNDICE

ALICE BALSANELLI

*Le concezioni animiste tra i maya lacandoni del Chiapas, Messico* ..... 5

ANDREA BEAUDOIN VALENZUELA

*Representaciones de la violencia, el estado y las clases marginadas en «Los de abajo», «El Señor Presidente» y «Un día en la vida»* ..... 37

IGNACIO SARMIENTO

*Desarticular la represión. La descomposición de la familia en la literatura centroamericana de postguerra*..... 61

FRANCESCA VALENTINI

*La «transculturación» musicale e poetica in Nicolás Guillén. Poesia e «son», «son» e poesia*..... 87

*Instrucciones a los autores*..... 117

Normas editoriales y estilo..... 117

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» ..... 119

Política de acceso y reuso..... 120

Código ético..... 120

*Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.*

## LA «TRANSCULTURACIÓN» MUSICALE E POETICA IN NICOLÁS GUILLÉN

### *Poesia e «son», «son» e poesia*

FRANCESCA VALENTINI  
(Università Ca' Foscari Venezia)

**Riassunto:** Guardare a Cuba significa guardare alla sua musica. Esattamente come il colore della pelle cubana è una carta che racconta una storia fatta di intrecci sociali e culturali, così la musica riproduce influssi diversi concretizzando quel fenomeno che Fernando Ortiz chiama *transculturación*. Il canto cubano è una melodia che costruisce un'identità 'altra', un'identità cubana che fa del *mestizaje* il suo punto di forza e non l'elemento da silenziare. La poesia di Nicolás Guillén raccoglie questo eco poetico che appartiene a *los tambores* per creare un verso autenticamente cubano e capace di dar voce alle lingue diverse che scandiscono il tempo musicale dell'isola. Il poeta, attraverso onomatopee, *jitanjáforas* e anafore riproduce nelle sue opere quell'universo di suoni che racchiudono il segreto dell'identità cubana, nella convinzione che la letteratura debba essere testimone attiva della realtà. Saranno proprio i personaggi poetici di Guillén a far tornare la parola del poeta nel mondo musicale dal quale ha avuto origine: i versi di Guillén, infatti, nati dal desiderio di riprodurre la poesia insita nella musica cubana, divengono essi stessi testi musicali. Un percorso interno alla tradizione cubana stessa, che va dalla musica alla poesia, per poi tornare alla musica, creando un *mestizaje* culturale specchio del meticcio etnico.

**Parole chiave:** Poesia cubana – Sincretismo culturale – Guillén – Musica afrocubana.

**Abstract:** «The Musical and Poetic *transculturación* in Nicolas Guillén: Poetry and son, son and Poetry». Thinking about Cuba means looking at his music. Exactly how the color of Cuban skin is a paper that tells a story made up of social and cultural intertwining, so the music reproduces different influences concretizing that phenomenon that Fernando Ortiz calls *transculturación*. Cuban song is a melody that builds an "other" identity, a Cuban identity that makes *mestizaje* its strong point and not the element to be silenced. The poetry of Nicolás Guillén collects this poetic echo that belongs to *los tambores* to create an authentically Cuban verse capable of giving voice to different languages that mark the island's musical time. The poet, through onomatopoeias,

*jitanjáforas* and anaphoras reproduces in his works that universe of sounds that contain the secret of Cuban identity, in the belief that literature should be an active witness of reality. Guillén's poetic characters will be the ones to bring the poet's word back into the musical world from which it originated: Guillén's verses, in fact, born from the desire to reproduce the poetry inherent in Cuban music, become musical texts themselves. A journey inside the Cuban tradition itself, which goes from music to poetry, to then return to music, creating a cultural *mestizaje* mirror of ethnic hybridisation.

**Keywords:** Cuban poetry – Cultural syncretism – Guillén – Afro-Cuban music.

### *La centralità della musica a Cuba*

Un discorso su Cuba, sia questo legato agli aspetti culturali o storico-sociali, non può prescindere dall'analisi delle sue musiche, delle note che ne scandiscono il tempo e che ne hanno accompagnato lo sviluppo. La dimensione musicale dell'isola è infatti un elemento costitutivo e strutturale, non solo una manifestazione artistica legata a particolari contesti e a particolari strati della popolazione. L'indagine sul legame tra la realtà cubana e la sua musica si colloca contemporaneamente su un asse sincronico e diacronico: la musica scandisce l'avvicinarsi dei momenti storicamente più significati dell'isola, come autentica rappresentazione del fatto storico stesso e come testimone dei cambiamenti politici e sociali della Perla del *Caribe*, ma, a tempo stesso, un'analisi sincronica permette un'esplorazione della stratificazione sociale, delle gerarchie razziali e dell'integrazione delle varie etnie nel contesto socioculturale.

A testimonianza della centralità del discorso musicale nella rappresentazione della realtà caraibica, si possono annoverare studi importanti condotti da intellettuali impegnati a forgiare un nuovo codice espressivo svincolato dal modello europeo, per costruire un linguaggio autenticamente cubano. Il XX secolo si caratterizza per la ricerca dell'identità cubana auspicata da Martí alla fine del secolo precedente: un'identità sincretica, dove gli elementi caratterizzanti potessero trovare la loro celebrazione e non l'umiliante silenzio imposto da una prospettiva eurocentrica. Come sostiene Olavo Alén, «la relación música-identidad da origen a una cadena de sucesos en forma de espiral ascendente donde cada elemento de música que genera identidad lo hace en un nivel superior de abstracción. A su vez, cada elemento

de identidad nuevo que produce música, también lo hace en un nivel superior»<sup>1</sup>, pertanto si può affermare che le manifestazioni della ricerca identitaria trovino eco all'interno del *corpus* musicale che ne accompagna la formazione. Da Fernando Ortiz<sup>2</sup> ad Alejo Carpentier<sup>3</sup>, il ruolo che svolge lo studio della musica può essere inserito nella serie di contributi volti a caratterizzare la società cubana attraverso le sue peculiarità. La tradizione musicale cubana, inoltre, è un terreno che ammette molteplici prospettive d'analisi, che vanno dalla chiave sociologica a quella etnografica, da quella neocolonialista a quella decolonialista. Lo scenario musicale cubano, infatti, è, per la sua complessità, irriducibile ad una sola chiave interpretativa, poiché permea a tal punto la società, ma anche il suo divenire storico, che qualunque approccio esclusivo sarebbe riduttivo e probabilmente fuorviante.

### *La genesi della musica cubana*

L'origine della musica cubana è legata a due radici fondamentali: quella spagnola e quella africana. Come sottolinea Argeliers León nel saggio *Del canto e il tempo, la musica cubana e afrocubana*, l'influenza spagnola e africana «sono la conseguenza del fenomeno di popolamento che ebbe luogo nel Nuovo Mondo, i cui apporti originali si svilupparono in queste «nuove» terre sulle basi offerte dallo sviluppo economico, sociale e politico, così come esso si

---

<sup>1</sup> O. ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, Ediciones Museo de la Música, La Habana 2011, p. 5.

<sup>2</sup> Fernando Ortiz dedica alla musica cubana: *De la música Afrocubana. Un estímulo para su estudio*, Cultural, La Habana 1930; *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1950; l'opera in cinque volumi *Los instrumentos de la música Afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1952-1955.

<sup>3</sup> Alejo Carpentier dedica alla musica tre saggi: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México 1946; *América Latina en su música*, Unesco, La Habana 1975; *El músico que llevo dentro*, Letras Cubanas, La Habana 1980. Inoltre ha come tema la musica il romanzo *Concierto barroco*, Siglo XXI, México 1974.



realizzò storicamente in America»<sup>4</sup>. La storia della musica cubana necessita, quindi, di essere inserita in una dimensione che contempli la tradizione musicale come riflesso della storia dell'Isola, che evidenzi il ruolo svolto da questa durante l'epoca coloniale e che la veda emblema del processo di *transculturación* teorizzato da Fernando Ortiz<sup>5</sup>.

Nelle prime tappe del colonialismo ispanico, Cuba assume i tratti di una realtà di «transito»<sup>6</sup>, fungendo da avamposto destinato alla produzione di risorse per le spedizioni verso il Vecchio Mondo: manca uno slancio produttivo interno volto al guadagno e alla creazione di una società economicamente autosufficiente. Le condizioni cambiano durante il XVIII secolo quando due fattori concomitanti portano alla formazione dell'identità cubana: da una parte viene a crearsi una struttura economica e sociale che porta alla delineazione di un universo propriamente cubano, dall'altra si intensifica il ruolo de La Habana come porto scenario della tratta degli schiavi provenienti dall'Africa. A Cuba la popolazione indigena precolombiana dei Tainos, dei Siboney e dei Guanajatabej venne presto sterminata<sup>7</sup> e lo schiavo africano prese il suo posto nel sistema produttivo e all'interno della stratificazione sociale. Dapprima, come riporta Sergio Valdés Bernal, «eran negros *ladinos*, como llamaban los españoles a los africanos nacidos en la Península y asimilados cultural y lingüísticamente»<sup>8</sup>, successivamente, nel 1517, re Carlo I «autorizó la importación directa de negro bozales desde África, mientras que en 1521 prohibió el traslado de negros ladinos desde

---

<sup>4</sup> A. LEÓN, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana 1974; in italiano: *Del canto e il tempo. La musica cubana e afrocubana*, Massari, Bolsena 1999, p. 7.

<sup>5</sup> F. ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Catedra, Madrid 2002.

<sup>6</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 7.

<sup>7</sup> Come si evince dal saggio *Esclavitud y sociedad*, la popolazione autoctona si dimostra incapace di sostenere pesanti lavori fisici e a Cuba già nel 1540 essa era quasi inesistente (E. TORRES CUEVAS - E. REYES, *Esclavitud y sociedad. Notas y documentos para la historia de la esclavitud negra en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1986).

<sup>8</sup> S.O. VALDÉS BERNAL, *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, Editorial UH, La Habana 2015, p. 150.

España hacia el Nuevo Mundo»<sup>9</sup>. Se la schiavitù può essere analizzata come un fenomeno legato all'economia poiché «durante todo el período de la esclavitud en el Nuevo Mundo, las islas del Caribe produjeron una enorme riqueza basada fundamentalmente en una economía de plantaciones, cuyo producto principal fue el azúcar»<sup>10</sup>, tuttavia la figura dello schiavo è essenziale anche per un'analisi sociologica e antropologica. Gli schiavi provenienti dall'Africa costituiscono per tre secoli la principale forza lavoro cubana; gli africani che giungono nel Nuovo Mondo provengono da diversi gruppi etnolinguistici dell'area sudanese e bantù e questa varietà idiomatica rappresentò la maggior barriera perché la lingua subsahariana diventasse una lingua interetnica o veicolare. Gli schiavi si videro costretti ad assumere lo spagnolo come lingua per comunicare tra loro, poiché gli schiavisti spagnoli seppero sfruttare le diversità etnico-linguistiche come strumento di deculturazione: una cultura comune, infatti, avrebbe costituito un legame pericoloso, un'unità che sarebbe stata controproducente per i fini di soggiogamento e di sottomissione. Dopo questa iniziale strategica divisione dei gruppi etnolinguistici, il numero degli africani impiegati nelle piantagioni di canna da zucchero e tabacco fece nascere ben presto l'esigenza di raggruppamento: nascono così le *cofradías*, confraternite, e i *cabildos*, corporazioni che «si adeguavano alla legislazione vigente e alle tradizioni dominanti» e che «raggruppavano gli africani di una stessa nazione o provenienza territoriale africana»<sup>11</sup>. È grazie a questa forma associativa, legalizzata dagli schiavisti per la convinzione che avrebbe garantito un maggior controllo, pur con la paura di una possibile ribellione degli schiavi sfruttati, che le tradizioni africane trovano il loro spazio d'espressione nel *Caribe*. Tuttavia, come evidenzia Alejo Carpentier in *La música en Cuba*, nel 1839 una legge stabilisce che: «debía permitirse a los esclavos de la fincas de campo de bailar a usanza de su país, en días de fiesta, bajo la vigilancia de los

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>10</sup> ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 13.

<sup>11</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 9.

mayorales, sus bailes conocidos por *de tambores*, sin consentir admisión de negros de otras fincas»<sup>12</sup>, pertanto, essendo le varie tenute abitate da persone provenienti da regioni africane diverse, quella che sopravviveva era la tradizione del gruppo più numeroso.

I *cabildos*, a prescindere dalla parzialità con cui garantisco la continuazione di ritualità nate in terra africana, risultano comunque i centri che permettono una forma di conservazione delle origini: le pratiche ancestrali, i canti, le danze, che costituiscono i fondamenti delle religioni africane, occupano i momenti associativi, i quali saranno occasioni determinanti per la nascita di una cultura afrocubana, all'interno della quale trovano spazio contemporaneamente le influenze ispaniche e la matrice africana. Dal punto di vista sociologico, i *cabildos* sono i luoghi dell'integrazione del negro creolo. Inoltre, all'interno dei *cabildos*, la prevalenza di schiavi provenienti da una regione dell'Africa piuttosto che da un'altra, determina la nascita di culti distinti nelle varie parti dell'isola, elemento che contraddistingue anche la nascita e lo sviluppo della cultura musicale.

La prima grande distinzione è tra gli schiavi urbani e quelli impiegati nei lavori agricoli: le condizioni di vita, e pertanto le possibilità di evoluzione, dei due gruppi sono molto diverse. Come sottolinea la testimonianza di Esteban Montejo in *Biografía de un cimarrón* di Miguel Barnet, «los esclavos del campo no los [los esclavos de la ciudad] querían ver ni en pintura»<sup>13</sup>. Le città diventano crocevia di impulsi differenti, creando una cultura musicale sincretica che accoglie influssi provenienti da tutte le realtà africane e dalla Spagna, coniugandoli in una nuova forma di espressione, definibile 'cubana'. Nelle zone rurali invece sopravvive il *canto guajiro* cubano che «rivela chiaramente la propria origine ispanica»<sup>14</sup>. Come afferma León:

---

<sup>12</sup> CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 222.

<sup>13</sup> M. BARNET, *Biografía de un cimarrón*, Instituto de Etnología y Folklore, La Habana 1966, p. 44.

<sup>14</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 11.

oggi abbiamo una musica cubana, strettamente cubana, nettamente cubana, ma di radici ispaniche; e un'altra musica, ugualmente cubana, ma di radici africane: sono molti, però, i gruppi della nostra popolazione che partecipano di tutt'e due le espressioni, *servendosi* di esse in diversi casi o in alcuni momenti della vita quotidiana<sup>15</sup>.

In questo scenario vasto e variegato, Alén, per cercare di chiarificare le problematiche legate alla nomenclatura della musica legata all'isola caraibica, mette in evidenza come sia necessaria una distinzione tra tradizione *afrocaribeña* e *caribeña*, sostenendo la non sinonimia tra i due termini. Scrive il musicologo: «es importante abordar una definición del concepto *música afrocaribeña*, que nos indique claramente sus diferencias con esa música que conocemos hoy simplemente como *caribeña*»<sup>16</sup>. Alén definisce la musica afrocaraibica attraverso le coordinate geografiche che connotano le sue origini e i suoi sviluppi: l'Africa costituisce la matrice germinativa di un fenomeno che vede il suo sviluppo nel *Caribe*, «sin perder por ello los elementos musicales esenciales que las caracterizaron desde sus orígenes»<sup>17</sup>. La musica *afrocaribeña*, e le sue sottocategorie, come l'afrocubana e l'afrodomenicana, sono per lo studioso il prodotto di un innesto di elementi caraibicamente caratterizzanti in una tradizione che vede i suoi natali in terra africana, con esiti che hanno avuto fortune diverse nel corso della storia. Durante i primi anni che seguono l'indipendenza cubana dalla Spagna, come sottolinea Carpentier in *La música en Cuba*, non è infrequente che gli intellettuali rifiutino di ammettere «la presencia de los ritmos negroides en la música cubana»<sup>18</sup>, posizione che va inserita nella generale aspirazione cubana a «ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo»<sup>19</sup>. L'elemento negroide viene interpretato come un limite, come un retaggio di una barbarie che Cuba cercava di superare

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 220.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

attraverso un innalzamento del proprio registro culturale. Ricorda lo stesso Carpentier che, nel 1913, vennero proibite le festività legate ai culti africani: se alcuni momenti della *santería* prevedevano sacrifici rituali giudicati intollerabili, tuttavia le persecuzioni contro *los babalaos* hanno come principale motivazione quella di silenziare una cultura considerata subalterna. La portata poetica della tradizione africana non viene colta durante i primi anni della Repubblica, poiché la generalizzazione del pensiero sugli afro-discendenti li condanna alla condizione di una minoranza senza diritti culturali. Il discorso, come evidenzia Carpentier, è complesso e qualsiasi generalizzazione appare riduttiva poiché la stessa tradizione negra ha vissuto il processo di *transculturación*, perdendo tratti originari e facendo propri impulsi che venivano da altre realtà. È solo verso la metà del XX secolo che il rifiuto per la tradizione afrocubana viene superato anche se «el negro cubano perdió contacto con el África, conservando un recuerdo cada vez más difuminado de sus tradiciones ancestrales»<sup>20</sup>, acquisendo in cambio una maggiore competenza musicale, ampliando la strumentazione musicale utilizzata durante le celebrazioni e le feste e rendendole più spettacolari e ricche. Rimane viva, tuttavia, secondo Carpentier «una violenta reacción por parte de los adversarios de lo negro»<sup>21</sup>, i quali oppongono alla tradizione musicale afrocubana il canto del *guajiro* cubano, «como representativo de una música blanca, más noble, más melódica, más limpia»<sup>22</sup>.

La contrapposizione tra i sostenitori della tradizione africana e i sostenitori del canto *guajiro* non si articola però come una semplice posizione musicale; stabilire la *cubanidad* del canto del *guajiro* cubano, che León riconduce alle influenze della dominazione spagnola, e delle musiche della tradizione afroide non è, infatti, un'operazione scevra di implicazioni implicite: la musica cubana, in qualità di espressione dell'identità del paese *caribeño*, è la sede privilegiata del sincretismo e stabilire un grado di *cubanidad* significa

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

legittimare l'appartenenza e le integrazioni di gruppi etnico sociali alla nazione stessa. La questione, pertanto, riguarda al tempo stesso cultura e problematica sociale<sup>23</sup>. Se la contrapposizione tra gli esiti musicali della città e quelli della campagna è centrale nel discorso di Alén e se il dialogo tra canto negro e canto *guajiro* presenta problematiche complesse e legate inesorabilmente alla matrice identitaria, è possibile individuare all'interno della tradizione afrocubana un'ulteriore distinzione, volta ad evidenziare come la funzione della musica sia l'elemento che determina la sua evoluzione più o meno lenta:

Los cambios más lentos se produjeron en aquellos tipos de música que estaban vinculados a ritos o creencias religiosas, pero aún aquí estos fueron lo suficientemente fuertes como para producir en un período historiado corto, tipologías de música diferentes a sus antecedentes africanos o europeos. Los cambios más rápidos ocurrieron en las músicas profanas, sobre todo en aquellas vinculadas a los ambientes festivos y por supuestos al baile<sup>24</sup>.

Secondo Alén, quindi, le influenze che cambiano i tratti delle tradizioni musicali stentano ad inserirsi nelle musiche rituali, le quali riescono a mantenere più a lungo i loro tratti legati ad un modello localizzato al di fuori del mondo caraibico, mentre le musiche destinate ad accompagnare i momenti

---

<sup>23</sup> Tuttavia la questione della definizione di quale sia la musica autenticamente cubana è legata anche a questioni di mercato: Alén mette in luce come spesso, recentemente, la dicitura 'afrocubana' sia stata utilizzata per composizioni musicali che non presentano l'elemento essenziale del genere, ovvero la radice africana; ci sono, infatti, molte opere musicali che sono definibili semplicemente cubane ma che spesso, probabilmente per motivazioni legate ad una rincorsa alla scoperta delle origini autoctone o, semplicemente, per una necessità esotizzante legata a questioni di mercato, vengono etichettate come afrocubane, quando invece non contemplano alcun elemento della tradizione africana. Alén evidenzia, per esempio, come spesso il mambo venga definito come genere afrocubano quando «no tiene nada que ver con la música afrocubana» (ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 35); emblematico è, secondo il musicologo il caso di Benny Moré, cantante e compositore conosciuto come El Bárbaro del Ritmo.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 31.

festivi e il ballo si sono dimostrate maggiormente ricettive. Carpentier, a proposito delle musiche religiose, scrive:

en las ceremonias rituales -la iniciación ñáñiga, por ejemplo- o de santería, no se observa la menor edulcoración de un modo de cantar que permanece fiel a viejos hábitos africanos. Los negros que se precian de conocer himnos y tradiciones ancestrales ignoran los géneros híbridos<sup>25</sup>.

È proprio questa maggiore aderenza alla tradizione che denota, secondo Alén, la *afrocubanidad* musicale: «existen tradiciones, comportamientos estéticos y actitudes netamente africanos que persisten en la música afrocubana»<sup>26</sup>. L'analisi del musicologo prende in considerazione le prevalenze tonali che caratterizzano le musiche di derivazione europea e quelle di derivazione africana, mettendo in evidenza come la peculiarità delle musiche sub-sahariane sia quella di prediligere un registro sonoro più grave per quelle destinate ad una funzione religiosa. Questo aspetto viene interpretato come la volontà di dar voce alla «profunda y grave voz de la madre tierra»<sup>27</sup> e viene ritrovato, per esempio, nelle varianti cubane de *los tambores batá* o de *los Yoruba* a testimonianza della volontà di preservare la tradizione religiosa dalle influenze europeizzanti. Un'altra caratteristica conservatrice della musica afrocubana è, a differenza della tradizione europea, «la explotación de la riqueza timbrica»<sup>28</sup>, mentre la riduzione della potenzialità timbrica corrisponde spesso alla musica *caribeña* che ha accolto l'influenza del Vecchio Mondo.

Interessante ai fini del presente studio è l'analisi condotta sulla struttura delle composizioni musicali afrocubane: Alén sottolinea come sia presente una continua alternanza tra un solista ed un coro, generando quello che viene comunemente chiamato «comportamiento musical (...) llamada y

---

<sup>25</sup> CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 230.

<sup>26</sup> ALÉN RODRÍGUEZ, *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, p. 36.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 41.

*respuesta*»<sup>29</sup>. Coerentemente alla tradizione africana, questi canti affidano all'inizio il tema principale che svolgeranno, realizzando una sorta di protasi, riflettendo l'ideologia che colloca «las ideas más importantes del discurso al inicio»<sup>30</sup>. Questa tendenza riproduce la filosofia che soggiace al pensiero africano, ovvero che «el inicio o nacimiento es un momento más importante en la vida que el final o la muerte»<sup>31</sup>; suddetta convinzione riduce il valore e la portata semantica del finale del canto, finale che, al contrario, rappresenta la centralità semantica della musica di tradizione europea, rispecchiando il pensiero che vede nella conclusione l'elemento portatore di significato.

Se la struttura delle opere riproduce la concezione filosofica sulla quale le manifestazioni musicali si costruiscono, anche l'aspetto linguistico veste un ruolo fondamentale per comprendere i meccanismi di evoluzione delle forme musicali tradizionali. Inizialmente le lingue oriunde africane riescono a preservarsi durante le funzioni rituali, tuttavia, con il tempo, i canti iniziarono a incorporare lemmi di origine europea, accogliendo e inglobando la lingua del dominatore. Oggi giorno a Cuba le musiche che conservano termini provenienti dalle lingue oriunde sono quelle legate al culto della *santería* e della religione *abakuá*, mentre per le canzoni profane viene prediletto il castigliano, a testimonianza della natura refrattaria delle religioni. Analizzare le componenti che caratterizzano la produzione musicale cubana significa comprendere un processo storico che ha portato alla creazione di un'identità culturale *mestiza*; come sostiene Alén: «el largo y complicado proceso de transculturación, iniciado por el poblamiento de europeos y africanos en el Caribe, aún continua. Es quizá en el campo de la música afrocaribeña donde mantiene su mayor dinamismo»<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>30</sup> *Ibidem*, con adattamento.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 45.



*Musica e poesia: il caso emblematico di Nicolás Guillén*

Se la *transculturación* teorizzata da Fernando Ortiz<sup>33</sup> trova il proprio canale espressivo all'interno della produzione musicale, dove, come evidenziano León e Alén, si trovano le tracce dell'evoluzione dell'incontro tra culture diverse, la poesia cubana si fa partecipe di questa epifania dell'origine e della cultura sincretica. Il legame tra forma poetica e musica è stato soggetto di indagine approfondite da parte di critici e teorici che hanno evidenziato come, sin dall'antichità, letteratura e musica fossero espressioni culturali inscindibili. Come evidenzia l'introduzione a *Sul verso cantato*<sup>34</sup>, le intime relazioni tra musica, linguaggio e poesia emergono soprattutto in realtà in cui l'oralità veste un'importanza rilevante nella tradizione culturale. Gli studi sulla «pervasività della dimensione 'musicale' a vari campi dell'espressività e della comunicazione umana, le interazioni tra linguaggio e musica sono (...) divenuti, negli ultimi anni, oggetto di rinnovata considerazione»<sup>35</sup>, tuttavia, per quanto concerne la realtà cubana si può individuare una costante nella produzione poetica, ovvero quello di creare una poesia che sia capace di contenere l'espressione identitaria delle sue manifestazioni artistiche. La definizione di 'poesia cantata' sulla quale riflette Jean Molino sembra postulare la supremazia della valenza ritmica della parola sulla valenza poetica della musica<sup>36</sup>. Questa prospettiva d'analisi non sembra essere applicabile allo studio della relazione tra musica e poesia nell'ambito cubano: come mette in luce Luis Iñigo Madrigal, infatti, la prima produzione di uno degli autori cubani più importanti del XX secolo, Nicolás Guillén, rappresenta «la adecuación poética de un ritmo folklórico cubano que, (...) era una de las formas de música popular más antigua y difundida en el país»<sup>37</sup>. L'obiettivo di Guillén non è dunque quello di una 'poesia cantata',

---

<sup>33</sup> ORTIZ, *Contrapunteo cubano*.

<sup>34</sup> M. AGAMENNONE – F. GIANNATTASIO, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 17-33.

<sup>37</sup> N. GUILLÉN, *Summa poética*, a cura di Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid 1977, pp. 17-18.

bensì di una poesia che riproduca il canto: la centralità della ricerca di Guillén non è la poesia quanto la musica, intesa come rappresentazione di un'identità propriamente cubana. La poesia, nella produzione di Guillén, non deve portare un messaggio poetico attraverso la musica, bensì rappresentare la musica attraverso un verso poetico. Il linguaggio passa in secondo piano nell'opera del poeta, mentre acquisisce centralità la sonorità, quella sonorità che a Cuba è rappresentata dal *son*. Il *son*, come evidenzia León, «è un genere o una specie di canto e di ballo in cui concorrono influenze provenienti fondamentalmente dalla sonorità della corda *pulsada* [pizzicata] e dagli stili o dai modi che derivano da questo tipo di esecuzione musicale»<sup>38</sup>. Il *son* è l'espressione musicale che, secondo il musicologo, conosce più di altre uno sviluppo che rispecchia i cambiamenti storico sociali dell'isola caraibica. Il *son* è il genere musicale che riassume in esso la *transculturación* di Ortiz: la chitarra, strumento europeo a sei corde, viene modificata durante le esecuzioni dei *bongoseros*, diventando un *tres*, con le corde intrecciate a coppie. Al *tres* si aggiungevano la *botija*<sup>39</sup> o la *marímbula*<sup>40</sup> e il *bongó*<sup>41</sup>, «uno strumento

<sup>38</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 77.

<sup>39</sup> «La *botija* [giara] era un antico vaso d'argilla che serviva a contenere e a trasportare l'olio. Le veniva praticato un buco laterale attraverso il quale il musicista cantava e soffiava emettendo una sillaba (*tun, pun, dun*) e dava maggior o minor nitidezza ai suoni chiudendo o aprendo la bocca della *botija*, su cui metteva la palma della mano» (*Ivi*, p. 77).

<sup>40</sup> «La *marímbula* era una cassa di grandi dimensioni per produrre suoni intensi rispetto a quelli delle piccole *sanzas* da cui derivava. Come queste, consiste in una serie di molle di metallo (si preferiva la corda degli antichi orologi), che si fanno passare al di sotto di una bacchetta, fra altre due che le sollevano dal coperchio della cassa, che avrà un'apertura di risonanza» (*Ibidem*).

<sup>41</sup> «Il *bongó* (...) è formato da due piccoli tamburi, uno più piccolo dell'altro, alti dai 15 ai 18 cm circa e con un diametro fra i 18 e i 20 cm, e si accorda con delle chiavi. In passato le pelli erano inchiodate e messe in tensione mediante il calore. (...) Informatori anziani ci hanno raccontato dell'esistenza di tamburi fatti con piccoli catini di legno aperti sul fondo in modo da ottenere un anello per sostenere le doghe, su cui si applicava una pelle sottile: il risultato era una specie di *panderetas* [tamburelle] di pelle di bovino. Le doghe venivano dipinte in rosso e nero» (*Ibidem*).

caratteristico dell'organografia cubana»<sup>42</sup>, il quale svolge un ruolo emblematico poiché è destinato ad accompagnare le preghiere per *Elebwa*<sup>43</sup>. Il *bongó* quindi rappresenta «la ripetizione di un elemento espressivo dalla musica africana»<sup>44</sup>, la quale si coniuga con la tradizione della chitarra europea adattata all'esigenza *caribeña*. Negli anni che seguono la Guerra per l'Indipendenza la *botija* e la *merimbula* lasciano spazio al contrabbasso, anch'esso di origine europea. È evidente che il *son* nasca come genere sincretico, come prodotto di una fase di interiorizzazione di culture diverse e di una loro successiva rielaborazione in una nuova forma espressiva, che può essere definita autoctona.

È sempre León a ricostruire le tematiche principali del canto *son* e la progressiva sostituzione della lingua oriunda con il castigliano e l'introduzione, nel campionario di immagini appartenenti all'universo africano, di note precipuamente cubane. I testi delle canzoni hanno affrontato varie tematiche attraverso toni sentenziosi e satirici che affondano le radici nella critica sociale: i personaggi più ricorrenti sono il *cimarrón* e lo schiavo costretto a subire la sottomissione fisica, ma anche identitaria. Il sentimento di languida malinconia si alterna a espressioni di salda fierezza e a moti di rivendicazione della propria dignità attraverso una lingua che progressivamente abbandona le varianti africane adottando la lingua del conquistatore, lo spagnolo. È questa centralità del *son* ad attirare l'attenzione di Guillén, anche se, come sottolinea Iñigo Madrigal, non è il suo interesse esclusivo, emergendo solo nella prima fase produttiva, ovvero quella che interessa gli anni dal 1930 al 1934, fase scandita dalla pubblicazione *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) e *West Indies Ltd* (1934). Il poeta, in un'intervista del 1930, afferma:

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Divinità della Santería cubana. Per approfondimento si segnala: A. LEÓN, "Elebwa: una divinidad de la santería cubana", in AA.VV. *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*, Smithsonian Libraries, Berlino 1962, pp. 57-61.

<sup>44</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 78.

He tratado de incorporar a la literatura cubana -no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país (...). Mis *poemas-sones* me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza<sup>45</sup>.

### *La lingua del «son»*

Nella prima fase della produzione letteraria di Guillén si ritrovano le caratteristiche che vengono attribuite alla *poesía negra*, la quale «se distingue, a ojos de buen número de críticos, por las siguientes peculiaridades: el lenguaje, los recursos estilísticos y los temas»<sup>46</sup>. L'analisi della lingua dei versi di Guillén ha spesso portato la critica a parlare di «dialecto negro»<sup>47</sup>, tuttavia, Íñigo Madrigal sostiene come sia semplice deostruire questa interpretazione affermando che: «las alteraciones fonéticas presentes en *Motivos de son* corresponden no a un inexistente dialecto negro, sino a las características del español cubano popular en general»<sup>48</sup>. Secondo il critico, non esiste a Cuba una fonetica distinta che appartiene esclusivamente ai cubani afrodiscendenti, mentre Nancy Morejón<sup>49</sup> sostiene che:

En el lenguaje de los *Motivos*, al reproducir el habla de los negros habaneros, está implícito el deseo del poeta de recuperar la «lengua perdida»; como bien nombrara Martínez Estrada: la «lengua de los vencidos». (...) La reproducción de la lengua hablada de los barrios pobres habaneros (versiones cubanas del ghetto negro norteamericano) -que descende e la lengua bozal de los cautivos africanos aglutinados en ellos-, es ya uno de los elementos constitutivos de la

---

<sup>45</sup> GUILLÉN, *Summa poética*, p. 62.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> N. MOREJÓN, «Introducción a la obra de Nicolás de Guillén», La Habana, junio de 1972. In: <[www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas\\_guillen/su\\_obra\\_introduccion/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/)> (consultato il 20 luglio 2019).

expresión lingüística, agresiva e insurrecta, que diera a los *Motivos* su justo calibre<sup>50</sup>.

Il termine *bozal* si traduce letteralmente come ‘museruola’, tuttavia a Cuba identifica «una persona que pronuncia mal la lengua española, a semejanza del antiguo negro bozal»<sup>51</sup>. La parola *bozal* compare nel vocabolario del 1495 di Elio Antonio de Nebrija, il quale lo definisce «negro recién salido de su país»<sup>52</sup>, mentre nel 1611 Sebastián de Covarrubias scrive: «negro que no sabe otra lengua que la suya»<sup>53</sup>. Valdés Bernal sottolinea che «al parecer, los labios gruesos de los negros llamaron la atención de los españoles, quienes crearon esta dominación»<sup>54</sup>. La definizione data da Humberto López Morales, meno marcatamente discriminante rispetto a quelle del XV e del XVII secolo, sostiene che il *bozal* sia «la versión del español que fue hablada por los esclavos africanos nacidos en África. Este se diferencia del español criollo que es la versión hablada por los esclavos de descendencia africana que nacieron en América»<sup>55</sup>. A prescindere dalle definizioni date per circoscrivere il gruppo di coloro che usano la variante *bozal*, non si può ignorare che «esta forma de hablar del esclavo africano ha condicionado en gran medida el habla popular cubana»<sup>56</sup>. I tratti salienti di questa influenza sono rintracciabili nella poesia di Guillén nella sostituzione sistematica, nella versione del 1930 di *Motivos de son*, del grafema ⟨v⟩ con il grafema ⟨b⟩ in maniera da riprodurre anche graficamente la pronuncia fortemente bilabiale del fonema. Emblematica è la poesia “Negro bembón” di *Motivos de son*<sup>57</sup>, mentre l’enfasi sul fonema /b/ e la

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> RAE.

<sup>52</sup> E.A. DE NEBRIJA, *Vocabulario Español-Latino*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2005.

<sup>53</sup> S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2006.

<sup>54</sup> VALDÉS BERNAL, *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, p. 151

<sup>55</sup> H. LÓPEZ MORALES, *La aventura del español en América*, Espasa-Calpe, Madrid 1998, p. 84.

<sup>56</sup> MOREJÓN, *Introducción a la obra de Nicolás de Guillén*.

<sup>57</sup> GUILLÉN, “Motivos de son”, in *Summa poética*, pp. 59-73.

sua allitterazione sono centrali nella poesia “Canto negro” di *Sóngoro cosongo*<sup>58</sup>. A prescindere dalle varianti fonetiche e fonologiche presenti nello spagnolo di Cuba e di altre varianti diatoniche del castellano presenti nel cubano, oggetto dei più recenti studi linguistici<sup>59</sup>, l’impiego del grafema ⟨b⟩ o delle riduzioni foniche, ad esempio «de to» per ‘de todo’<sup>60</sup> o «pa na» per ‘para nada’<sup>61</sup>, sono impiegati da Guillén per cercare quella musicalità che caratterizza il *son* cubano e quindi inscrivibili in quel processo di poetizzazione della musica che guida le scelte poetiche della prima produzione dell’autore. Nell’opera di Guillén, inoltre, si possono ritrovare degli indigenismi, come *mamey* e *jícara*, che rimandano alle lingue precolombiane, tuttavia, rispetto ad altre realtà dell’America Latina, l’eredità di queste lingue è ristretta e non costituisce una vera e propria variante di sostrato.

*«Jitanjáfora»: la figura retorica del «son»*

Centrali nell’opera di Guillén sono le figure retoriche che vengono impiegate con il fine di riprodurre un andamento fonico capace di rimandare alla musicalità del *son*. Se l’onomatopea appare frequentemente in tutta la poesia dell’avanguardia novecentista, nei versi di Guillén è impiegata con il fine di «reproducir el sonido de los instrumentos de percusión empleados en los bailes negros»<sup>62</sup>. Tuttavia la peculiarità che più caratterizza l’opera di Guillén è l’uso della *jitanjáfora*: una figura retorica che consiste in «significantes carentes de significado, pero que otorgan cierto “sabor” negro al conjunto»<sup>63</sup>. Si attesta l’introduzione del termine *jitanjáfora* nel *Diccionario de la lengua española* per

---

<sup>58</sup> GUILLÉN, “Sóngoro cosongo”, in *Summa poética*, pp. 75-87.

<sup>59</sup> Si rimanda per esempio a J.I. HUALDE, *Los sonidos del español*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; AA. VV., *Enciclopedia de lingüística hispánica*, a cura di Javier Gutiérrez-Rexach, Routledge, London/New York 2016.

<sup>60</sup> GUILLÉN, *Summa poética*, p. 65.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

descrivere l'opera del poeta cubano Mariano Brull: il messicano Alfonso Reyes attesta il lemma con la definizione «última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad»<sup>64</sup>. La medesima analisi può essere estesa, come evidenzia Iñigo Madrigal, all'opera di Guillén, soprattutto per quanto concerne la prima fase della sua produzione. Emblematico è il caso del titolo stesso della silloge di Guillén *Sóngoro cosongo*<sup>65</sup> e della poesia omonima: un significante privo di significato che include la sillaba 'son'. Un'altra tipologia di *jitanjáfora* considerata da Iñigo Madrigal nella sua analisi sulla poesia di Guillén è quella in cui ciò che conta «es el valor acústico de la lengua ajena y sus implicaciones evocativas o rítmicas»<sup>66</sup>, come nei versi di "Son número 6": «Yoruba soy, soy lucumí / mandinga, congo, carabalí»<sup>67</sup>, dove i termini rimandano a diversi gruppi afrocubani, i *cabildos*, che «agrupaban a los oriundos de un mismo país africano»<sup>68</sup>. Altro esempio di quest'uso della *jitanjáfora* può essere riscontrato nella poesia "Canto negro": «Repica el congo solongo / repica el negro bien negro; / congo solongo del Congo, baila yambó sobre un pie»<sup>69</sup>; anche in questo caso il lemma 'congo' rimanda al *cabildo* degli schiavi originari del Congo, mentre 'solongo' è un termine plurisemantico: richiama contemporaneamente un ballo bantú di Haiti, il quale a sua volta prende il nome da una tribù angolana, tuttavia, nel caso di Guillén «esta palabra (...) tiene un valor jitanjáforico»<sup>70</sup>. Nella prima produzione di Guillén, accanto all'uso della «jitanjáfora negrista»<sup>71</sup>, è frequente incontrare ripetizioni; l'andamento anaforico tipico della tradizione orale trova molteplici varianti nella poesia dell'autore cubano, il quale ricorre all'iterazione di singole parole ma

---

<sup>64</sup> RAE.

<sup>65</sup> GUILLÉN, "Sóngoro cosongo", in *Summa poética*, pp. 75-87.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 80 con adattamento.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 28.

anche di versi completi, con fini ritmici ma anche con lo scopo di intensificare il concetto espresso. Emblematica è la poesia “Mulata” di *Motivos de son*:

Tanto tren con tu cueppo  
tanto tren;  
tanto tren con tu boca,  
tanto tren;  
tanto tren con tu sojo,  
tanto tren<sup>72</sup>.

Al fine del presente studio, un aspetto interessante è lo schema strutturale di numerose composizioni che Iñigo Madrigal riassume con la formula «A-a-A-b-A-c-A...n.A, en la que las minúsculas representan variantes sobre el tema general del poema, en tanto que A está formada por una palabra, o varias, relacionadas también con el tema, pero que se repite sin cambios»<sup>73</sup>. Un esempio di questa tecnica iterativa è la poesia che apre la silloge *Motivos de son*, “Negro bembón”:

Te queja todavía<sup>74</sup>,  
negro bembón;  
sin pega y con harina  
negro bembón;  
majagua de dri blanco,  
negro bembón;  
sapato de do tono,  
negro bembón<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>74</sup> Nella raccolta *Summa poética* (1977), il curatore Iñigo Madrigal, fa riferimento alla versione del *Antología mayor* (1964) dove si perde la corrispondenza tra la variante del cubano parlato e della grafia *castellana* che invece caratterizza la prima edizione di *Motivos de son* (1930).

<sup>75</sup> GUILLÉN, *Summa poética*, pp. 65-66.



La ripetizione del verso «negro bembón», inframezzato da altri che fanno avanzare il discorso poetico, rispecchia la formula citata da Iñigo Madrigal, la quale è volta a riprodurre il ritmo dei canti che accompagnano il lavoro nei campi degli schiavi, ma, a tempo stesso, «ella se encuentra también (con el mismo origen) en una de las formas musicales más populares en Cuba: el son, ritmo de raíces hispanoafricanas cuya tradición se remonta al siglo XVI, de donde la toma Guillén»<sup>76</sup>.

### *Le tematiche della «poesía negra»*

Se gli elementi stilistici che la critica individua come caratterizzanti della *poesía negra* si incontrano con frequenza nella prima produzione di Guillén, è anche il ricorso ad immagini tematiche specifiche che porta a individuare nell'opera dell'autore cubano un carattere marcatamente negrista. La varietà di temi della *poesía negra* è stata spesso al centro del dibattito critico volto a tracciare quella che è stata la variazione diacronica dei soggetti dei versi che fanno parte di questo *corpus* letterario. Come evidenzia Iñigo Madrigal, è complesso isolare una costante tematica, mentre è più corretto registrare delle tendenze che spaziano dalla rappresentazione del «sentimiento de inferioridad» fino al «sentimiento de superioridad»<sup>77</sup>. È lo stesso Guillén in un articolo pubblicato nel 1937 a mettere a fuoco la sua posizione sulla problematica razziale e di conseguenza sulle sue manifestazioni poetiche e letterarie:

A medida que crece la responsabilidad social del arte y sobre todo después del cataclismo de 1914, va saliendo más a flor de pueblo el negro en Cuba. Paulatinamente, deja de ser una decoración, un motivo de risueña curiosidad y se mete en el papel verticalmente humano que le corresponde. Para algunos, esa salida es *moda*, porque no alcanzan el profundo sentido que tiene la aparición del hombre oscuro en el escenario universal, su imperativa, indefendible

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 31.

necesidad; para el resto es, además, *modo*: modo entrañable de la lucha en que hoy se debaten oprimidos y opresores en el mundo; modo patético del sufrimiento nacional cubano; modo expresivo de la esclavitud popular en la Isla; modo, en fin, de su más recóndita naturaleza<sup>78</sup>.

La tematica espressa dai versi di Guillén è quindi strettamente legata al contesto sociale e alle problematiche vissute dagli afrocubani affinché la loro identità venga riconosciuta non come elemento meramente folklorico bensì come parte fondamentale della realtà cubana. L'opera di Guillén è, in generale, attenta alle questioni sociali, ma, nella prima parte della sua produzione, si registra l'interesse per il tema razziale, dove «lo negro no está visto (...), como el elemento exótico sino como la realidad encarnada en el pueblo mismo»<sup>79</sup>. Come sottolinea Iñigo Madrigal:

Desde 1930 [y aún antes], Guillén cantó y soñó sobre América. Su canto fue de rebeldía y esperanza, de combate y saludo mientras pesó sobre su patria el duro destino de tantas naciones hispanoamericanas. El negro se constituyó a veces, en sus poemas, en símbolo de los oprimidos, del pueblo: pero es ese pueblo en su conjunto la inspiración central de su obra<sup>80</sup>.

Nelle poesie delle raccolte *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* e *West Indies Ltd*, per esempio, i protagonisti di chiara origine africana vivono il contesto cubano come parte di esso: camminano lungo le strade cubane, esprimono preoccupazioni legate alle condizioni economiche precarie e, in generale, denunciano un isolamento che li iscrive come membri parziali della società in cui vivono. È frequente l'uso del verbo 'caminar', molto spesso le figure poetiche sono ritratte mentre percorrono la città, quasi a riprodurre il viaggio d'origine, come se non fosse possibile una pace, ma fossero condannate ad essere entità in perenne movimento, private di qualsiasi

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 45.

possibilità di appartenenza<sup>81</sup>. Le donne rappresentate sono interessate a «la plata» e pertanto gravano sullo stato d'animo degli afrodiscendenti che vivono in una costante ricerca di un miglioramento delle loro condizioni economiche, nella poesia “Sóngoro cosongo” la voce poetica lamenta:

¡Ay negra,  
si tú supiera!  
Anoche te vi pasar  
y no quise que me viera.  
A él tú le hará como a mí,  
que cuando no tuve plata  
te corrite de bachata,  
sin acordarte de mí<sup>82</sup>.

Il verso «te corrite de bachata» riproduce una frase idiomatica cubana e *puertorriqueña* che significa «irse de juerga», mettendo in luce che le difficoltà economiche portano all'allontanamento della donna amata. Mentre il tema del denaro è il soggetto della poesia “Búcate plata”<sup>83</sup>.

Nella silloge *Sóngoro cosongo* (1931), l'attenzione di Guillén si sposta dall'individuo afrocubano all'*afrocubanidad* in generale: si può rintracciare, infatti, un filo conduttore che lega le poesie della raccolta ovvero il sincretismo come base sociale. Come afferma lo stesso autore nel “Prólogo”:

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba... Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secretos dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia

---

<sup>81</sup> Vedasi per esempio: “Sigue” (*Ivi*, pp. 68-69) e “Hay que tener voluntad” (*Ivi*, pp. 69-70).

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>83</sup> *Ivi*, pp. 70-71.

la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día<sup>84</sup>.

La raccolta si propone quindi come uno specchio del *mestizaje* cubano, anticipando, auspicando, il momento in cui le barriere razziali cadranno sotto la spinta della consapevolezza della natura composita della popolazione cubana, che non è né bianca, né nera, ma è contemporaneamente entrambe. Il *mestizaje* presentato da *Sóngoro cosongo* è totalizzante: comprende il colore della pelle, la ritualità, la tradizione culturale. Emblematico è il canto iniziale “La canción del bongó” nel quale il poeta scrive

convoca al negro y al blanco  
que bailan el mismo son,  
(...)

En esta tierra, mulata  
de africano y español  
(Santa Bárbara de un lado,  
del otro lado, Changó)<sup>85</sup>.

Il colore della pelle è il segno più evidente del *mestizaje*, ma in realtà questo è un aspetto che travalica i confini della carnagione, investe tutti gli aspetti della realtà cubana: Santa Barbara convive con la sua duplice natura, quella di santa cristiana e quella di santa de *la Regla de Ocha*. Changó, dio della virilità e della mascolinità, è contemporaneamente Santa Barbara, martire cristiana il cui culto si attesta a partire dal VI-VII secolo sia presso le comunità cristiane d'Oriente, in particolare a Costantinopoli, sia presso quelle d'Occidente. Il sincretismo che costituisce l'asse semantico della poesia è richiamato anche dal *bongó* del titolo che richiama lo strumento musicale usato dai *bongoseros*. Il tema della natura composita del popolo

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

cubano si ripresenta in “Son número 6”, incluso nella raccolta *El son entero. Suma Poética 1929-1946*<sup>86</sup>, nella poesia, infatti, Guillén scrive:

Yoruba soy, lloro en yoruba  
lucumí.  
Como soy un yoruba de Cuba,  
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,  
(...)

Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:

Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado.

(...)

Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son, que termina así:

Salga un mulato,  
suelte el zapato,  
díganle al blanco que no se va...  
De aquí no hay nadie que se separe;  
mire y no pare,  
oiga y no pare,  
beba y no pare,  
coma y no pare,  
viva y no pare,  
¡que el son de todos no va a parar!<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> N. GUILLÉN, *El son entero. Suma poética 1929-1946*, Pleamar, Buenos Aires 1947.

<sup>87</sup> GUILLÉN, *Summa poética*, pp. 141-142.

La poesia di Guillén si propone quindi di riunire nei suoi versi quella natura che la storia ha cercato di appianare, di rendere omogenea, quando la sua forza risiede proprio della sua varietà. Il *negro Yoruba* calca le medesime strade del *blanco* e il *son*, espressione privilegiata dell'identità nazionale, è cubano, non è né nero, né bianco, perché «aquí no hay nadie que se separe»<sup>88</sup>.

Un'altra poesia che può essere considerata la rappresentazione del meticciano cubano è "Balada de los dos abuelos" della raccolta *West Indies Ltd.*: i versi ricostruiscono la duplice natura della voce narrante che ha un *abuelo negro* e un *abuelo blanco*. L'opera evidenzia come due nature diverse si intreccino in un unico cammino e come le diversità finiscano con un abbraccio davanti al frutto del *mestizaje*, ovvero il cubano stesso: «Yo lo junto. / - ¡Federico! / ¡Facundo! Los dos se abrazan»<sup>89</sup>.

La poesia di Guillén, più che una *poesía negra*, è una poesia *mestiza*: in essa trova espressione il *mestizaje* che connota la realtà cubana. Se l'elemento *negro* è presente nella sua prima produzione narrativa, in realtà questo non funge da elemento di rivendicazione della supremazia razziale, bensì è visto nella sua funzione strutturale all'interno della società cubana stessa. Non si può parlare di Cuba silenziando gli afrocubani, la cultura stessa dell'isola si fonda su un meticciano nel quale i confini che dividono le parti che lo compongono non sono più individuabili, così come non è più attuale, nel *corpus* delle opere di Guillén, una divisione tra la matrice poetica e quella musicale. Si può supporre che questa volontà del poeta di portare alla luce l'inattuabilità di una separazione delle influenze che hanno condizionato lo sviluppo della società cubana sia uno dei motivi che lo ha portato a prediligere i riferimenti al *son* cubano, genere *mestizo* per la sua duplice natura europea e africana, piuttosto che ad altre manifestazioni musicali che, come abbiamo visto sono più legate all'eredità del Vecchio Mondo, come il canto del *guajiro*, o a quella dell'Africa, come le musiche *bantú* o *abakuá*. Tuttavia, considerare la poesia di Guillén esclusivamente dal punto di vista della sua analisi sociologica significa, come

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 92.

già sottolineato, ridurre la portata semantica della sua ultima produzione nella quale le tematiche sviluppate ruotano attorno ad un intimismo sconosciuto dalla prima fase poetica. La critica ha dimostrato di concentrare la propria attenzione principalmente sulla fase di quella che viene definita generalmente *la poesía negra* di Guillén, probabilmente anche per gli echi che questa ha avuto nel mondo musicale cubano.

*La musica torna «a los tambores»*

La ricerca del ritmo del *son* e della sonorità che invade le strade cubane sono le vie che Guillén percorre per la creazione dei suoi versi, musicalità, che come già evidenziato, viene perseguita anche a scapito del contenuto e del significato lessicale delle singole parole. La poesia di Guillén affonda le sue radici nella musica, in quella tradizione orale che nutre la realtà cubana e che la rende autenticamente *mestiza*. Ma se Guillén nella sua ricerca di una forma letteraria capace di essere veramente cubana predilige la via dell'intreccio tra verso poetico e nota musicale, le poesie di Guillén forniscono, proprio per la loro struttura metrica e per il loro valore semantico, un ricco *corpus* di testi musicabili. Le parole di Guillén sono fonte di ispirazione per il Septeto Nacional di Cuba: il gruppo, fondato alla fine degli anni '20 dal maestro Ignacio Piñero, ha suonato alla Exposición Ibero-americana del 1929 e all'Expo del 1933 a Chicago. Il maestro Piñero, che nel 1933 lascia il posto a Lázaro Herrera, musica e canta *Sóngoro cosongo*<sup>90</sup> di Nicolás Guillén, testo utilizzato anche dal maestro di Puerto Rico Hector Lavoe nel 1978 e incluso nella raccolta *Comedia*<sup>91</sup>. La poesia "Adivinanzas" compresa nella raccolta *West Indies Ltd* è musicata e inclusa nell'album *Fidelidad* (1975) del cantautore spagnolo anti franchista Luís Pastor, il quale, profondamente interessato alle tematiche sociali, sceglie i versi di Guillén perché rappresentativi della situazione di disparità di opportunità e di dignità dei bianchi e dei neri. Come

---

<sup>90</sup> <[www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y](http://www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y)> (consultato il 24 luglio 2019).

<sup>91</sup> <[www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g](http://www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g)> (consultato il 24 luglio 2019).

sottolinea Argeliers León, «il son è un ‘inno’ sulla bocca del popolo, per il suo carattere sentenzioso e la conferma che diventa collettiva nel ritornello cantato dal coro»<sup>92</sup>, per questo le poesie di Guillén vengono definite dal musicologo «canzoni»<sup>93</sup>. La ricorsività dei versi viene letta come la ripetizione di un ritornello, il quale, nella tradizione del *son*, è l’elemento fondamentale. È all’insegna di questa intersezione tra la poesia di Guillén e la musica cubana che da più di vent’anni la Fundación Nicolás Guillén organizza il Coloquio y Festival de Música y Poesía Nicolás Guillén. Il ‘Programa de Música y Poesía’, si evince dal sito web della Fundación<sup>94</sup>, «promueve un conjunto de eventos encaminados a indagar y reafirmar los nexos de la poesía y la música en la cultura cubana, además de documentar y promover ediciones de las obras musicales inspiradas en textos del poeta». Il lavoro della Fundación sottolinea ulteriormente l’inscindibile legame tra i versi di Guillén e l’universo musicale cubano, realizzando il progetto dell’autore di un connubio artistico capace di rappresentare autenticamente l’isola caraibica.

### *Bibliografía*

- AA.VV. *Enciclopedia de lingüística hispánica*, a cura di Javier Gutiérrez-Rexach, Routledge, London/New York 2016.
- Agamennone, Maurizio – Giannattasio, Francesco. *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002.
- Alén Rodríguez, Olavo. *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*, Ediciones Museo de la Música, La Habana 2011.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*, Instituto de Etnología y Folklore, La Habana 1966.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México 1946.

---

<sup>92</sup> LEÓN, *Del canto e il tempo*, p. 84.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>94</sup> <[www.fguillen.cult.cu](http://www.fguillen.cult.cu)>, poiché il sito della fondazione ha spesso problemi di accessibilità, si segnala anche: <[www.ecured.cu/Fundación\\_Nicolás\\_Guillén](http://www.ecured.cu/Fundación_Nicolás_Guillén)> (consultato il 24 luglio 2019).



- Carpentier, Alejo. *América Latina en su música*, Unesco, La Habana 1975.
- Carpentier, Alejo. *El músico que llevo dentro*, Letras Cubanas, La Habana 1980.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*, Siglo XXI, México 1974.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2006.
- Nebrija, Elio Antonio de. *Vocabulario Español-Latino*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2005.
- Guillén, Nicolás. *El son entero. Suma poética 1929-1946*, Pleamar, Buenos Aires 1947.
- Guillén, Nicolás. *Summa poética*, a cura di Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid 1977.
- Hualde, José Ignacio. *Los sonidos del español*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- León, Argeliers. “Elebwa: una divinidad de la santería cubana”, in AA. VV., *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Desden*, Smithsonian Libraries, Berlino 1962.
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana 1974.
- León, Argeliers. *Del canto e il tempo. La musica cubana e afrocubana*, Massari, Bolsena 1999.
- López Morales, Humberto. *La aventura del español en América*, Espasa-Calpe, Madrid 1998.
- Morejón, Nancy. “Introducción a la obra de Nicolás Guillén”, La Habana, junio de 1972. En línea <[www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas\\_guillen/su\\_obra\\_introduccion/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/)>.
- Ortiz, Fernando. *De la música Afrocubana: un estímulo para su estudio*, Cultural, La Habana 1930.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1950.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música Afrocubana*, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana 1952-1955.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Catedra, Madrid 2002.
- Torres Cuevas, Eduardo – Reyes, Eusebio. *Esclavitud y sociedad*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1986.
- Valdés Bernal, Sergio O. *La hispanización de América y la americanización de la lengua española*, Editorial UH, La Habana 2015.

*Sitografía*

Fundación Nicolás Guillén. <[www.fguillen.cult.cu](http://www.fguillen.cult.cu)>; <[www.ecured.cu/Fundación\\_Nicolás\\_Guillén](http://www.ecured.cu/Fundación_Nicolás_Guillén)>.

Herrera, Lázaro. <[www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y](http://www.youtube.com/watch?v=YFZULXJqj5Y)>.

Lavoe, Hector. <[www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g](http://www.youtube.com/watch?v=n5sfu4kWZ2g)>.



EDUCatt  
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: www.educatt.it/libri  
ISBN: 978-88-9335-547-6

ISSN: 2035-1496



€ 8,00