

Mitos, ritos y tambores en dos poemas de Nicolás Guillén

Poeta nacional es aquel que canta con alta voz de pueblo los afanes, vicisitudes y victorias de su pueblo. Guillén lo es. Y descubrió esa voz en las cadencias de la música popular, sobre todo en la del son: el son de Oriente, el son caliente, el de guitarra, clave, maraca y bongó. Afinando su verso a estos ritmos cantó y contó los avatares de nuestra historia, testimonió los sufrimientos de ayer y vaticinó los triunfos de hoy. Y al calar tan profundo en el sentir popular llegó hasta el hondón en el cual, se aposentán los mitos. Así, de buenas a primeras, se encontró ante la maléfica presencia de los güijes.

Los güijes asumen muchas máscaras y tienen más de un nombre: se les conoce por *güijes*, *buijes* y también *jigües*. Si acudimos a los lexicógrafos, las versiones que ofrecen son tantas y hasta contradictorias. A mediados del siglo pasado Esteban Pichardo apuntaba bajo *jigüe*:

*Voz indígena. Enano o pequeñísimo indio que el vulgo cubano decía salir de las aguas, ríos o lagunas, color muy moreno y con muchos cabellos; enamorado y juguetón. Todavía en Bayamo varias personas del bajo pueblo dicen que los jigües son unos negritos brujos que suelen aparecer desnudos en su río. En el Departamento Central dicen güije. Fácil es equivocarse, quedando luego autorizada la trasposición de las letras*¹.

Alfredo Zayas, que además de hábil político de los de antaño fue minucioso colector de los términos indígenas que sobreviven en las Antillas, en 1914 escribía:

¹ ESTEBAN PICHARDO, *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas...* Tercera edición, notablemente aumentada y corregida. La Habana, Imprenta la Antilla, 1962, pág. 151.

Jigüe. Ser fantástico, especie de enano que se suponía —y que aún se supone en Cuba— que vive en las aguas de los ríos y lagunas, y sale a las orillas a triscar. Se le atribuye cabellos largos².

Al iniciar la Generación de 1924 su gestión poética, pictórica y musical puso de moda los temas afrocubanos. Ahora las brisas soplaban de los bosques de Africa. Los güijes se cortaron los largos cabellos y adoptaron otras formas. Ramón Guirao se apresuró a describir su nuevo aspecto en el *Vocabulario* que agregó a la antología *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*, y con más imaginación que mesura aseveró:

Güije. Dios de la mitología afrocubana, en forma de cetáceo, cabeza de negro y cola de pescado. Según la fantasía popular, este dios habita en los ríos y, por contacto con el Diablo, es capaz de transformarse caprichosamente en hombre o mujer. Su presencia es siempre presagio de alguna calamidad pública³.

Los indiecitos enamorados y juguetones se tornaron maléficos dioses afrocubanos. Y los que acaso fueran apacibles manatíes que «triscaban» en la orilla del agua se confundieron con aterradoras ballenas (cetáceos).

Para que la lista no resulte insoportablemente larga, consultemos al más autorizado de todos, Fernando Ortiz. Don Fernando se ocupó de los güijes o buijes en el *Glosario de afronegrismos* que publicó, marcando un hito cultural, precisamente en 1924. Y volvió luego al tema en el *Nuevo catauro de cubanismos*, cuya edición, ampliada y corregida, se publicó póstumamente en 1975. En éste último resume lo acopiado por Pichardo, Suárez y otros, y con jovial sabiduría comenta:

Pichardo dice que *jigüe* es voz indígena y los léxicos posteriores lo han seguido. Es posible que así sea.

Pero nosotros, cuando menos lo pensábamos, hemos dado con el *jigüe* en la selva africana, y ya creemos que sea negrito de raza, lo que explicaría la persistencia folclórica del negrismo del *jigüe* en Bayamo y Las Villas, según ya se dijo.

Jiwe, o sea, *jigüe*, se dice al «mono» en lenguaje del Camerón o de los negros cabalares¹, y sabido es que «mono», «diablo» y «duence» han cambiado sus nombres en África con mucha frecuencia, como puede verse en la voz *macaco* de este *Catauro*.

En algunas partes dicen *güije* por metátesis⁴.

² ALFREDO ZAYAS y ALFONSO, *Lexicografía antillana. Diccionario de voces aborígenes de las Antillas Mayores y algunas de las Menores*, La Habana, Imprenta El Siglo xx, 1914, pág. 331.

³ RAMÓN GUIRAO, *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*, La Habana, Ucar, García y Cía., 1938, pág. 192.

⁴ FERNANDO ORTIZ, *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, pág. 305.

También yo soy cubano, y algo sé de jigües. Pudiera agregar que *jigüe* designa a un árbol de madera dura, que a veces da su nombre al sitio donde crece. Recuérdese, por ejemplo, el lugar donde se libró una de las batallas decisivas contra las tropas de Batista. Pero lo que me propongo en esta ocasión va más allá de esclarecer el origen de un término. Los mitos son mensajes cifrados de una determinada sociedad, creencias colectivas que afincan sus raíces en la realidad social de un pueblo. Y lo que aquí me interesa revelar es la realidad que se oculta bajo las múltiples máscaras del mito. Para lograr ese objetivo es imprescindible que evoque dos recuerdos de mi infancia.

Me cuentan que fui un niño voluntarioso. Para obligarme a que me fuera a la cama era necesario recurrir a la imaginación de Pepilla. «Si no te vas ahora mismito a dormir», me decía persuasiva, «vendrán los jigües. Y ya tú sabes: salen de noche del río, y sin que nadie los sienta, le chupan la sangre a los niños desobedientes». Por sí o por no, me acostaba.

Días van, días vienen. Los lunes llegaban Casiana la lavandera acompañada de su hijo Panchito. Eramos de la misma edad y correteábamos juntos hasta que nos llamaba Pepilla, colorado y sudoroso yo, y él con la tez lustrosa como si fuese de azabache pulido. Un lunes Casiana no vino. La que vino fue una vecina suya con la noticia de que Panchito había muerto. «Pobre Casiana», exclamó mi madre. Y dirigiéndose a mí: «Ven, hijo, acompáñame. Esa pobre mujer necesita ayuda». Pronto llegamos a un bohío junto al arroyo Pontezuelo. Casiana, el rostro bañado en lágrimas, lo volvió hacia mí y me dijo: «¡Ay, mi negrito, mira a tu amiguito muerto!». Miré. Vi a Panchito dormido entre cuatro velitas. Y su tez, antes brillante, era ahora de un gris ceniciento. Impresionado por su palidez, al salir le pregunté a mi madre: «Mamá, ¿lo mató un jigüe?». «No, mi hijito, murió de paludismo». Y se me quedaron indeleblemente grabadas las tres fatídicas palabras: jigüe, muerte, paludismo.

Con el andar de los años aprendí que el paludismo es una enfermedad transmitida por las picaduras de mosquitos. Luego, estudiando italiano, supe que Dante llamaba a las charcas del *Inferno* «paludes». Y se me hizo patente quiénes eran los jigües que salieron de las infectas charcas del Pontezuelo para tronchar la vida de Panchito. Los pedazos del rompecabezas habían caído, nitidamente, cada uno en su sitio.

A la luz de esta revelación invito al lector a que juntos repasemos la *Balada del güije*. Debido a que presenta un suceso infausto, Guillén, esquivo los alegres ritmos del son y acude a los dolientes ver-

La llamada comprobatoria señalada por el 1 se refiere a Henry H. Johnston, *A Comparative Study of the Bantu and Semi Bantu Languages*, Oxford, 1919, pág. 703.

sos del romance. En la selección de esa forma métrica ha influido, por los soterrados senderos de la subconciencia, una larga tradición, cubana y española, que parte de *Los dos príncipes*, de Martí, continúa con *Fidelia*, de Zenea, pasa por los romances de Plácido y se remonta a los más antiguos cantares del pueblo hispánico. Pero Guillén está inserto en su tiempo. Su generación es afrocubanista, y por ello inicia la *Balada* con dos versos definitorios que a la vez le servirán de patético ritornelo:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

Para los lectores no cubanos debo decir que ñeque no tiene aquí el significado de «fuerza» o «vigor» que la Real Academia registra en varios países americanos. En Cuba —y este uso no lo registra la Academia— equivale a «mala suerte», a «persona que anuncia desgracia». Y adentrándose más en el sentido mítico que el término conlleva, Esteban Rodríguez Herrera explica:

Ñeque. Categoría de ñangas, que son los intermediarios entre los hombres y los antepasados, espíritus de los enemigos de éstos últimos que se encuentran en este mundo, convertidos en genios del mal, perturbando la vida de sus descendientes... Se encarnan en animales de todas las especies, conservando los atributos que se les conceden en las leyendas populares africanas⁵.

Esclarecido el alcance de las dos palabras claves, recordemos que la voz lírica que las emite es la de una joven madre, semienloquecida por la angustia y el terror. Y que esa voz lírica es la que escucharemos a lo largo de todo el poema.

No obstante las fuertes emociones que vibran en la voz de la madre, el poeta en ningún momento pierde el pleno dominio artístico sobre lo que escribe. Buena prueba es la rigurosa estructura de la *Balada*. Consta de tres estrofas de idéntica extensión —como cumple a las baladas— que corresponden a las tres etapas en que articula la acción. Estas estrofas, a su vez, pueden desglosarse en tres motivos líricos hábilmente encadenados. Y entre una y otra estrofa, vinculando su unidad temática, el estribillo que con su carácter imprecatorio intensifica el patetismo de la composición.

La primera estrofa expone la visión mítica. El tono lúgubre se incrementa con las opacas rimas asonantes en *e-o* y las sombras nocturnas que adensan la escena. En los cuatro versos iniciales la madre,

⁵ ESTEBAN RODRÍGUEZ HERRERA, *Léxico mayor de Cuba*, II, La Habana, Editorial Lex, 1959, pág. 307.

alucinada por ancestrales pánicos, puebla las aguas del río con símbolos que son seguros presagios de muerte. En los cuatro siguientes el río se animaliza como bestia de incontenible violencia. Y en los seis que conforman el tercer motivo lírico, la naturaleza toda se torna igualmente hostil: gritan los astros, quema la luna y el río, enardecido en su furia, destroza y mata:

Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos:
carapachos de tortuga,
cabeza de niños negros.
De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.
Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos,
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.

Y se escucha entonces la escalofriante imprecación del estrillo:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

En la segunda estrofa aparecen los güijes. Los cuatro primeros versos los describen, disformes y malignos, como pintados por los alucinantes pinceles del Bosco:

Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas:
sus cortas piernas, torcidas,
sus largas orejas, rectas.

En los seis siguientes contemplamos el pavoroso ataque. Y en esos versos podemos ahora vislumbrar la solapada presencia de los mosquitos:

¡Ah, que se comen mi niño
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perla!

En los cuatro que completan la estrofa escuchamos el desesperado ruego de la madre que implora al niño que evada el ataque, protegido por el amuleto amparador, el collar de azabache:

¡Huye, que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja...

Y de nuevo hiende el aire el grito desgarrador de la madre:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

En la tercera estrofa se ha consumado la tragedia. Un sólo verso basta para describir el desamparo en que la ha dejado el dios que no escuchó su plegaria:

Pero Changó no lo quiso.

Los próximos siete versos recogen las violentas imágenes visuales creadas por la enfebrecida fantasía de la madre que reconstruye en sus recuerdos la agonía del niño:

Salió del agua una mano
para arrastrarlo... Era un güije.
Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.

Enajenada y totalmente vencida, mira hacia el pequeño cadáver. En su desvarío, en vigilia entre el insomnio y la pesadilla, no sabe ya si sufre o sueña. Y entona una lastimera canción de cuña al niño que yace para siempre dormido:

Mi chiquitín, chiquitón,
sonrisa de gordos labios,
con el fondo de tu río
está mi pena soñando,
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...

Vuelve a resonar el ritornelo, esta vez como lento responso funeral. Y luego, a modo de coda, los dos versos que cierran definitivamente, en una nota de resignada amargura, esta conmovedora balada de la desolación:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
 ¡Güije, que se vaya el güije!
 ¡Ah, chiquitín, chiquitón,
 pasó lo que yo te dije!

Es sabido que la *Balada del güije* apareció en *Est Indies, Ltd.*, Libro publicado en 1934. Los que éramos jóvenes por aquellos años, así como los que apenas comenzaban a crecer, leímos con estupor y con ira los versos de Guillén. Guillén tenía razón. Era intolerable que miles de niños cubanos siguieran padeciendo el maleficio de los güijes y muriendo de paludismo. Había que cambiar, de cualquier manera, las anacrónicas estructuras de una sociedad que permitía la proliferación de este y otros males. La Revolución cambió aquél estado de cosas. Construyó escuelas, fundó hospitales, mandó médicos a todos los confines de la patria y erradicó el paludismo: desde 1965 no se ha registrado en Cuba un sólo caso de la insidiosa enfermedad⁶. Los güijes, al fin, habían sido amansados.

Librados de su maleficio, ahora son amigos de poetas, pintores, bailarinas y músicos. Miguel Barnet los conoció en compañía del cimarrón Esteban Montejo y los llevó a su libro de poemas *Isla de güijes*. Jesús Cos Causse dialogó con ellos a la orilla de un río de su nativo Santiago, y según nos cuenta en *La isla y los güijes*, ya no salen al anochecer, sino que «sueñan con las sirenas y viven enamorados de las luciérnagas». Benjamín Duarte los sorprendió, todavía medrosos por su anterior mala fama, y los pintó con pinceles de asombro. Alicia Alonso los ha enseñado a danzar y los ha llevado por los escenarios del mundo en el ballet *El güije*, con música de Juan Banco. Y en fin, que estos y los demás güijes, vueltos a su primera naturaleza de morenitos «enamorados y juguetones», nos sirven de motivo artístico a los cubanos de hoy.

El amistoso halago de los güijes mansos me incita a comentar otro poema de los recogidos en *West Indies, Ltd.* Me refiero a *Sensemayá*. El autor lo ha colocado casi inmediatamente después de la *Balada*, separado apenas por dos composiciones de corta extensión: *Adivinanzas* y *Maracas*. Estos dos poemas breves, cuyos motivos líricos fluctúan entre el llanto y la risa, actúan a manera de intermezzo que alivia la tensión emocional en que nos dejó la *Balada* y nos prepara para el cambio, en tono y tempo, de *Sensemayá*.

Sensemayá es otro de los poemas más leídos traducidos de Guillén. Pero no siempre se percibe que asimismo contiene aspectos que pasan inadvertidos en una lectura festinada. Y los resultados deslices se deben, de nuevo, al insuficiente conocimiento del plano se-

⁶ Documentado en el *Anuario estadístico*, Ministerio de Salud Pública, La Habana, 1974, tabla V-31.

mántico y del trasfondo cultural. Importa, por consiguiente, que comencemos por esclarecer tres términos esenciales.

Como se recordará, el poema empieza así:

Sensemayá

(Canto para matar una culebra)

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

¡Mayombe - bombe - mayombé!

No son pocos los críticos —aún los relativamente bien enterados— que luego de leer el título y los versos reiterativos del estrillo concluyen que se trata de dos excelentes ejemplos de jitanjáfora; es decir, de voces o frases cuya primordial función rítmica las vacía de todo contenido denotativo⁷. Y en parte tienen razón: *sensemayá* y *mayombé* desempeñan un papel de inusitada importancia en el diseño musical del poema. Pero sus fuertes patrones rítmicos no las vacían de sentido. Al contrario. Sus significados son los inequívocos signos que Guillén proporciona para que descifremos el código poético de la composición y disfrutemos plenamente de su lectura. De modo que *sensemayá* es mucho más que una brillante jitanjáfora. Y nada tiene que ver, como ha escrito un desorientado comentarista, con una voz maya⁸. *Sensemayá* es la pronunciación criolla del nombre del tambor mayor de la orquesta abakuá, instrumento de percusión que en la lengua africana original se llama *bonkó*, *enchemiyá*, o sea, tambor *enchemiyá*⁹. *Mayombe* o *mayombé* es un término de origen congo que designa ciertas prácticas religiosas de carácter mágico, muy extendidas en las poblaciones de Cuba y del Brasil. Y a sus practicantes respectivamente se les llama *mayomberos* y *macumbeiros*¹⁰. Y no

⁷ La palabra *jitanjáfora* fue inventada por Mariano Brull, poeta vanguardista cubano quien, en un poema sin aparente sentido, en cierto modo anticipaba el *giglico* de Julio Cortázar. El sentido específico que luego adquirió fue una humorada de Alfonso Reyes. Después el término ha corrido con gran fortuna. Véase, por ejemplo, Rafael Posada. «La jitanjáfora revisitada». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, núms. 2-3, 1973-1974, 55-82.

⁸ Al explicar la composición musical del mismo nombre, del mexicano Silvestre Revueltas, el mencionado comentarista dice: «*Sensemayá* is a Mayan word referring to a ritualistic popular rhythm or song. The work was inspired by apocem by the Cuban poet Guillén which recalls Africa and African tribal rituals - a weird sort of chant about the killing of a deadly snake». (John McClure, en la descripción de las piezas contenidas en el disco de larga duración *Latin American Fiesta*, Columbia Stereo MS 6514). Fácil sería abundar en ejemplos no menos irrisorios.

⁹ Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana. Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950, págs. 406-412.

¹⁰ RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, II, 249. Recuérdense las numerosas referencias que a dichos ritos hace Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet.

menos importante es destacar que el subtítulo «Canto para matar una culebra» alude a una de las comparsas más generalizadas en las fiestas cubanas de carnaval, conocida precisamente por *La comparsa de la culebra*¹¹. Se trata, pues, de tres claves léxico-culturales que desde el principio nos están alertando sobre *tambores, bailes rituales y comparsas carnavalescas*.

Estas claves impelen a que leamos en alta voz, o mejor, que cantemos en alta voz, los tres versos iniciales, destacando el patrón rítmico, el aire festivo y el imperioso convite al baile del tambor mayor:

¡Mayómbé / bómbe / mayombé!
 ¡Mayómbé / bómbe / mayombé!
 ¡Mayómbé / bómbe / mayombé!

Pues bien, la alegre resonancia de este canto nos confirma que el poema es en sí la trasposición poética de una comparsa de carnaval, y ello nos obliga a leer las dos próximas estrofas de un modo especial: hemos de olvidar rimas y número de sílabas para destacar el carácter acentual de cada verso y marcar, con la voz y aún con los pies, el ritmo encantatorio de las palabras y el paso simultáneo de la marcha. Esta lectura, además, creo que refutará la opinión de quienes han creído ver en estas estrofas la presencia de una culebra y hasta han creído percibir el pavoroso silbido de la serpiente en las eses de los últimos versos. No hay tal serpiente ni tales silbidos. Lo que llevan en alto los danzantes es una larga culebra hecha de madera, o de trapo y cartón, generalmente adornada con lamparitas encendidas que también bailan en la brisa al vaivén de cada frase musical:

La culébra / tiéne / los ojos / de vidrio:
 la culébra / viéne, / y se enréda / en un pálo:
 con sus ojos / de vidrio / en un pálo,
 con sus ojos / de vidrio.

La culébra / camína / sin pátas:
 la culébra / se escónde / en la yérba:
 caminándo / se escónde / en la yérba,
 caminándo / sin pátas.

De nuevo se escuchan las imperiosas notas del tambor mayor ordenando un alto en la marcha:

¹¹ FERNANDO ORTIZ, bajo «Matar la culebra» en el citado *Nuevo catauro de cubanismos*, págs. 349-350. Véase también «La comparsa de la culebra» en *Del folklore trinitario*, Santa Clara, Departamento de Investigaciones Folklóricas, Universidad de Las Villas, 1972, serie 2, págs. 9-12.

¡Mayómbe / bómbe / mayombé!
 ¡Mayómbe / bómbe / mayombé!
 ¡Mayómbe / bómbe / mayombé!

Las compras se detiene. Del grupo sale un danzante que comienza a representar, un baile pantomímico, el acto ritual de dar muerte a la culebra mientras los demás cantan a coro:

Tú les das con el hacha y se muere:
 ¡dale ya!
 No le des con el pie, que te muerde,
 no les con el pie, que se va!

Resuena entonces el tenso repique de los tambores menores a la vez que se escucha el chismoso cuchicheo del güiro, con las maracas:

Sensemayá, la culebra,
 sensemayá.
 Sensemayá, con sus ojos,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su boca,
 sensemayá.

El danzarín-actor continúa la representación pantomímica del rito ancestral, que ahora cobra fuerza de conjunto mágico:

La culebra muerta no puede comer:
 la culebra muerta no puede silbar:
 no puede caminar:
 no puede correr.
 La culebra muerta no puede mirar:
 la culebra muerta no puede beber:
 no puede respirar:
 no puede morder!

Ha terminado la pantomima. La comparsa emprende de nuevo la marcha. Y el júbilo de la victoria se expresa en un verdadero concierto para tambores, o más exactamente, en un diálogo antifonal entre los redobles del tambor mayor que se oyeron al principio y los repiques de los menores que acabamos de escuchar. Las entrelazadas figuras ritmicas se enredan como serpientes sonoras en los pies de los danzantes. Y entre cantos, risas y oídicas contorsiones la comparsa se aleja hasta perderse en la distancia:

¡Mayombe - bombe - mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe - bombe - mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombe - bombe - mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe - bombe - mayombé!
Sensemayá, se murió.

Demostradamente Guillén hizo amansar a los güijes y cantar a los tambores. En sus versos ha recogido la voz multitudinaria del pueblo cubano. Y ha logrado universalizarle sin desvirtuar su acento propio. Ese acento de un pueblo de islas, que tiene el ritmo de las olas del mar que nos circunda y el movimiento de las aguas corrientes que nos han llegado desde tres distantes continentes.

José JUAN ARROM
Yale University
New Haven, Conn.
(EE.UU.)