

gura, que aunque se expresa en un tratamiento informal de mitos e imágenes que exigen un considerable bagaje cultural, da a todos estos elementos un sentido popular, una expresión sincera e inmediata despojada de énfasis y expresada en un lenguaje claro y directo.

Una doble maestría de técnica y de dibujo, un manejo sobriamente disciplinado de las distintas posibilidades que la línea ofrece sirven a Izquierdo para que éste experimente que oscila entre la broma amable y la sátira sin crueldad sea ante todo un ejercicio mayor de dibujante, una demostración, un conjunto de talentos poco comunes en el arte de ordenar y asociar las relaciones lineales.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

LA «BALADA DEL GÜIJE», DE NICOLAS GUILLEN: UN POEMA GARCILORQUIANO Y MAGICORREALISTA

La «Balada del güije», que forma parte de la colección *West Indies Ltd.*, publicada en 1934 (1), es una de las composiciones más alucinantes de Nicolás Guillén, comparable a su «Sensemayá», a «Una canción en el Magdalena» o a varios poemas de Federico García Lorca; por ejemplo la primera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Como García Lorca, su maestro y amigo, es Guillén un gran virtuoso de la magia verbal. Tanto Lorca como Guillén poseen la facultad de ver el mundo alrededor con ojos de niño (2), y también como en los juegos infantiles, usan las palabras muchas veces no tanto por su valor semántico como por lo que tienen de conjuro mágico, al combinar sus propiedades acústicas con evocaciones de imágenes llenas de misterio y de terror. En ambos casos se trata muchas veces de la visión del mundo físico como de un conjunto de fuerzas sobrenaturales en conflicto entre sí o dirigidas contra el hombre. Así ve los fenómenos naturales también el hombre primitivo, que se los explica por medio de mitos.

La magia verbal desempeña, sin embargo, una función mucho más importante en la poesía de Guillén que en la de Lorca. Con toda la

(1) Nicolás Guillén: *Sóngoro cosongo, Motivos de Son West Indies Ltd., España* (Buenos Aires, Losada, 1967), pp. 62-64.

(2) Según Juan López Morillas, Lorca «tiene la sencillez e impulsividad del niño, y casi nos atreveríamos a llamarle pueril a no ser por el sentido peyorativo que a menudo se asocia a éste vocablo» (García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el *Romancero gitano*, en su colección de estudios literarios titulada *Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Lorca, Marías*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, p. 201).

indudable originalidad de su técnica y el deslumbrante frescor de sus imágenes primitivas y míticas, el uso de la magia verbal por Lorca no pasa de ser un recurso poético, muy eficaz por cierto, pero también muy refinado, muy culto.

En comparación con la de Lorca, la poesía de Guillén es mucho más primitiva, más visceral, mucho más cercana de los mitos atávicos, casi como si en su composición no interviniera la escritura, como si Guillén fuese un analfabeto, o mejor, según la expresión de Ezequiel Martínez Estrada, un *ágrafo* (3) (se trata de una impresión falsa, naturalmente. Guillén es un poeta muy culto; él también; pero comparado con Lorca, aún más cercano del pueblo, de sus creencias y de su manera de sentir). El lector —o, mejor aún, el oyente— de la poesía de Nicolás Guillén recibe en un grado superior la impresión de asistir a una ceremonia mágica, a un rito animista. El ritmo de los versos de Guillén, directamente inspirado por el de la danza ritual del *vodú*, naturalmente es el factor principal de esa impresión. Pero además, en varias de sus composiciones, Guillén asume directamente la postura del *shamán* o adivino que recita una fórmula mágica. Este es el caso del poema «Sensemayá», subtulado «Canto para matar una culebra», en que el vocablo sibilante *sensamayá*, repetido a compás y entrelazado en el ritmo de la rumba (casi se oyen en el fondo los bongós y las maracas) debe hipnotizar la culebra, y sobre todo a los ya no tanto oyentes como participantes del ritual (4).

En cuanto a la «Balada del güije», tenemos una situación algo análoga. No por el ritmo, ya que en casi toda la «balada» el verso es precisamente el garcilorquiano del *Romancero gitano*. Sólo de vez en cuando, sin salirse el poeta del marco octosilábico del romance, introduce el tono y el compás de la música afrocubana:

*mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja.*

Tanto por su forma métrica como por su estructura se ubica la «Balada del güije» de lleno en la tradición poética castellana con

(3) *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* [Montevideo, Arca (1966)], p. 47.

(4) «Sensemayá», en *Sóngoro cosongo*, pp. 68-70. El poema «Sensemayá», al parecer, está relacionado con la práctica de la ofiolatría, o culto de la serpiente, de los ñañigos. Véase Juan Luis Martín, *Ecué, Changó y Yemayá* (La Habana, Cultural, S. A., 1930), p. 98: «En la generalidad de los casos, la ofiolatría se presenta siempre en liturgias idólatras, y en ellas vemos juntas a mujer, serpiente y tambor.» O más adelante: «Agua, mujer y serpiente, con el árbol original (la palma), aparecen en la tradición fundamental del ñañiguismo» (*ibid.*). En mi análisis de la «Balada del güije» voy a apoyarme, para explicar las creencias folklóricas afrocubanas, en el estudio de Juan Luis Martín, publicado apenas cuatro años antes que el poema de Guillén, y que probablemente le sirvió de fuente de información para sus conocimientos de las creencias del pueblo. Y Guillén no es el único escritor cubano que se habrá visto influenciado por el libro de Martín, cuyo título, además del contenido, también se ve reflejado en la primera novela de Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-O*, publicada en 1933.

su uso tan típico del estribillo de dos versos, primero al principio del poema y luego repetido a intervalos regulares:

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

Pero el mismo estribillo es también una fórmula mágica, un conjuro. Así desde el principio mismo del poema entramos en un mundo de magia, de seres sobrenaturales, que la encantación debe exorcizar. Los *ñeques* y los *güijes* son espíritus malignos que habitan los ríos y que atacan sobre todo a los niños para llevárselos. Más adelante, en el poema los tenemos descritos:

*Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas torcidas;
sus largas orejas, rectas (5).*

La «balada» está presentada en forma de una canción de cuna (6). Una madre está velando a su niño, repitiendo el conjuro para mantener a distancia los malos espíritus, y, mientras tanto, su pensamiento y su imaginación vuelan.

Es decir, tenemos aquí una situación algo análoga con la de «La monja gitana», en el *Romancero gitano*, de Lorca, donde la monja transforma en su mente los objetos inanimados en algo vivo:

*La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba (7).*

(5) La creencia en los *güijes* y los *ñeques* está descrita con muchos pormenores en el libro de Martín. Así, los *güijes* o «jigües, espíritus de los ríos de todas las mitologías africanas, por lo menos en Cuba, son los *cocos* fluviales. Hacen travesuras a los viandantes y 'se llevan a los chicos que se bañan en los ríos sin el consentimiento de los padres'. Los jigües son enanos según las tradiciones» (p. 38). Para los *ñeques*, que pueden ser enanos o gigantes, véanse pp. 38-39.

(6) La idea misma de utilizar la forma de una canción de cuna para su poema pudo haberle sido sugerida a Guillén por García Lorca, ya que éste, en la primavera de 1930, pronunció en La Habana una serie de conferencias, entre las cuales una se titula «Las nanas infantiles». Véase Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963), p. 1906. El texto de la conferencia está reproducido en las páginas 91-109 de las *Obras completas*. Algunas de las ideas de Lorca me parecen particularmente reveladoras para la inteligencia de la «Balada», por ejemplo, «Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país» (p. 93); «Ya sabemos que a todos los niños de Europa se les asusta con el 'coco' de maneras diferentes... La fuerza mágica del 'coco' es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones... Se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas que defienden, dentro del peligro, de otros peligros mayores, porque no tienen explicación posible» (pp. 97-98). Nótese que para Guillén el «coco», que es el *güije*, recibe una forma mucho más concreta, que corresponde a la mayor importancia que el mundo sobrenatural tiene en América en comparación con Europa.

(7) *Op. cit.*, p. 433.

Es también la situación de Preciosa, en el romance «Preciosa y el aire», para quien el cálido viento nocturno es un

*sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes (8).*

Del mismo modo, en el poema de Guillén,

*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.*

Es indudable aquí la influencia directa de Lorca. Piénsese, por ejemplo, en los celebrados versos del romance «La casada infiel»:

*y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río (9).*

O, más cerca en el tiempo, en la colección de Lorca *Poeta en Nueva York*, veamos el poema «Ciudad sin sueño», subtítulo «Nocturno del Brooklyn Bridge»:

*Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres
que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por
las esquinas,
al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna pro-
testa de los astros (10).*

Según Juan López Morillas, «el mundo poético de Lorca emerge de un fondo de violencia, y algunas de sus imágenes más felices incorporan la violencia voluntariosa y transitiva de las cosas inanimadas... El mundo se afirma en el choque espasmódico de sus formas» (11). Se puede decir exactamente lo mismo de la poesía de

[8] *Op. cit.*, p. 427.

[9] P. 435.

[10] P. 492. Los poemas de esta colección fueron compuestos en 1929-1930, es decir, poco antes de que Guillén escribiera los incluidos en *West Indies Ltd.*, que incluyen la «Balada del güije». *Poeta en Nueva York* sólo se publicó póstumamente, pero Guillén debió conocer los poemas que componen la colección al paso de Lorca por Cuba en 1930, cuando los dos poetas se hicieron amigos influyéndose mutuamente. La colección *West Indies Ltd.*, se publicó por primera vez en 1934.

[11] P. 207.

Guillén. Así, de una manera muy lorquiana, transformado en un monstruo sobrenatural

*De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.*

Pero Guillén va más allá de la imaginación mítica o superrealista garcilorquiana, e inspirándose a fondo en el folklore afrocubano, mucho más rico en elementos sobrenaturales que el gitano de Lorca, nos presenta todo un mundo poblado de seres fantásticos. Además, y aquí creo que radica la diferencia fundamental entre los dos poetas, ve *toda la realidad* a través del prisma de ese folklore, identificándose con él por completo. Eso a pesar de que el lenguaje de la «Balada del güije» es el castellano universal y culto y no el habla pintoresca de los negros cubanos. Con la excepción del estribillo, el vocabulario del poema es de lo más castizo (Guillén ya había escrito poemas en el habla de los afrocubanos; por ejemplo, todos los incluidos en la colección *Motivos de son*, fechada en 1930). Pero veamos un poco más de cerca la manera cómo este prisma folklórico ha transformado la realidad objetiva. Todo está visto a través de la conciencia supersticiosa de la madre del niño. Los viajeros estragados por los invisibles dedos del río, deben ser personas desconocidas cuyos cadáveres han aparecido misteriosamente en el río, víctimas de asesinatos, suicidios o accidentes. Aquí es un mito, un mito que podría ser «lorquiano», el que explica esas muertes misteriosas (12).

Los cocodrilos o caimanes, que viven en el río y que en la noche acechan a sus víctimas, son vistos en el poema no como seres dotados de vida individual, sino como meros apéndices, las «uñas» del río. Los espíritus malignos llamados ñeques y güijes habitan el río («pueblan las aguas inquietas») y salen de noche para chupar la sangre de sus víctimas:

*¡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 perlas!*

[12] Véase el capítulo «Poeta de mitos», en López Morillas, *op. cit.*, pp. 198-203. También el libro de Gustavo Correa *La poesía mítica de García Lorca*. (Eugene, University of Oregon Press, 1958.)

Las olas del río forman redondeces y arrastran objetos misteriosos que apenas se ven desde la orilla y que parecen ser carapachos de tortuga o cabezas de niños negros. Según la creencia popular, en los carapachos de tortuga se esconden los ñeques y los güijes (13). De modo que ya los primeros versos descriptivos del poema (los que siguen al estribillo) crean un ambiente de terror multiplicado por la angustia ante lo misterioso:

*Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.*

Y, presa de terror, la madre amonesta a su hijo:

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

El collar, con cuentas de azabache, de coral, o de caracoles, debe proteger al niño, pero la precaución resulta inútil, ya que «Changó no lo quiso» y el niño muere (14).

En su estructura, la «Balada del güije» es un poema bastante complejo, ya que al mismo tiempo que canción de cuna es un *planto*, es decir, un lamento fúnebre, como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca, y la *Elegía a Jesús Meléndez*, del propio Guillén. A la manera de los novelistas de la posguerra, como Rulfo y Carpentier, en la «Balada», Guillén efectúa la fusión, en un solo plano, de tres tiempos cronológicos: el pasado, el presente y el futuro. La madre del poema arrulla a su niño en el presente, teme y trata de ahuyentar las desgracias que pueden ocurrirle en el futuro, y llora su muerte, acaecida en el pasado:

(13) Según J. L. Marín, «las jicoteas, según parece, son buen albergue para los ñeques: en muchos altares brujos figuran estos quelonios» (p. 40).

(14) Hablando de los jigües y ñeques, dice Marín: «Todos estos seres, que pueblan el aire, la tierra, los explosivos, todo cuanto existe, parecen depender de Changó» (p. 38). «Changó es quien impera sobre ellos, quien los manda y los obliga a salir de los watu de que se han posesionado» (*ibid.*). Changó es la divinidad principal del vodú afrocubano, identificada popularmente con Santa Bárbara, y a veces con San Jorge. Para el culto de Changó, véanse las páginas 42-43 y 53-56. En cuanto al poder mágico del collar, «para contrarrestar los malos efectos (de los ñeques) es preciso portar talismanes especiales: collares de azabache, de azabache y coral, de caracolas, o de otra clase, según la especie del ñeque, o de las manifestaciones de éste» (p. 39).

*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...*

Para la madre fueron los *güijes* los que, saliendo del río, le chuparon la sangre al niño hasta dejarlo muerto. Esta es la explicación mítica o, si queremos, supersticiosa de la trágica muerte del niño negro.

La explicación objetiva, «científica», debe ser que el niño se ha muerto de paludismo, o tal vez de tuberculosis. En las regiones tropicales, es en los lugares bajos y húmedos, en los estuarios y en los valles de los ríos, que el paludismo suele causar la gran mayoría de sus víctimas. El pueblo, ignorante del papel que en la propagación de la enfermedad desempeñan los mosquitos, intuyendo, empero, la relación directa entre los síntomas del paludismo y los ríos, a cuyas orillas éste impera con más fuerza, da en una explicación mítica del misterio, en que son los ñeques y los *güijes* los causantes de la enfermedad. La tuberculosis, con sus complicaciones, como la meningitis, también hace sus estragos principales en los lugares bajos y son los niños sus víctimas principales. En la creencia popular, estas dos enfermedades y otras más, como el raquitismo, la difteria, la tos ferina, las infecciones digestivas, etc., muchas veces se confunden unas con otras, y, como se ha dicho, muchas veces se las atribuye a la intervención de divinidades maléficas más bien que a causas naturales (15).

Así, en la «Balada», además del elemento misterioso o sobrenatural hay que observar un fuerte acento de protesta social, aunque aquí expresada de una manera más bien indirecta. Parece que Guillén critica aquí no sólo la pobreza y falta de atenciones médicas que conducen a muertes como la del niño en el poema, sino también la ignorancia en que está sumido el pueblo, y que como únicos medios de defensa contra las enfermedades cuenta con collares mágicos y conjuros. De este modo, la «Balada del *güije*» no desentona en absoluto dentro de la colección de *West Indies Ltd.*, toda ella de crítica social muy acerba.

(15) «Las enfermedades prolongadas, los ataques histéricos, son, en ocasiones, el producto de las manifestaciones del ñeque.» (Martín, p. 39.)

La muerte del niño está descrita muy gráficamente. El 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.*

En esta descripción se pinta a la vez la agonía de la víctima y la rápida descomposición del cuerpo después de la muerte.

Como vemos, a pesar de la gran importancia que en la «Balada del güije» tiene el mundo sobrenatural, de hecho el poeta no se ha salido del realismo objetivo más estricto. Lo sobrenatural constituye únicamente la visión subjetiva de la madre del niño muerto. García Lorca procede de la misma manera en algunas de sus composiciones del *Romancero gitano*, como, por ejemplo, en «Preciosa y el aire». Sólo que el elemento sobrenatural ocupa un puesto mucho más grande en el poema de Guillén, ya que está basado no en una inspiración personal del poeta, como es el caso de muchos de los mitos creados por Lorca, sino en una creencia generalizada, la de los ñañigos.

Esta manera de proyectar la realidad, a través del prisma de la cosmovisión folklórica, es lo que los críticos y autores hispanoamericanos han dado en llamar *realismo mágico*. Se han dado muchas definiciones de este término, pero cifámonos a la que ofrece uno de los representantes principales del movimiento mágicorrealista, el novelista Miguel Ángel Asturias, perteneciente a la misma generación que Nicolás Guillén:

Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como en el caso de los indios. No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo «realismo mágico». Hay más: una mujer que al buscar agua en la fuente se precipita al abismo o un jinete que se cae del caballo u otros accidentes diarios, esos faits divers como podría decirse, se transforman sucesivamente en asuntos mágicos si existe el fundamento correspondiente. Para el indio o el mestizo ya no es la mujer la que se precipita al abismo, sino el abismo el que la atrajo porque la necesita para transformarla en serpiente, en fuente o en cualquier cosa que

*uno pueda imaginar. Y el jinete no se cayó
del caballo porque había tomado unas copas de más,
sino una piedra contra la cual se rompió la cabeza
al caer lo «llamó» o porque el río o el arroyo
en que se ahogó lo «llamó». Así surgen historias
que se llaman leyendas (16).*

Hasta ahora el término *realismo mágico* se ha aplicado sobre todo a la literatura en prosa: la novela y el cuento, pero no hay inconveniente en que su uso se extienda también al ámbito de la poesía. De todos modos, la definición que de él ha dado Asturias viene de perlas para describir lo que ocurre en la «Balada del güije». Hasta cierto punto, en la medida en que su poesía también se inspira en las creencias populares. García Lorca es también un poeta mágico-realista, como lo serían muchos otros escritores de diferentes épocas y de diferentes culturas, pero para mí Lorca es un poeta mucho más individual, y así participa más del movimiento suprarrealista. Mientras que Nicolás Guillén, en varias de sus composiciones, como la «Balada del güije» y «Sensemayá», es un mágicorrealista por excelencia. Además, si una característica importante del realismo mágico, amén de su visión sobrenatural, es su tono trágico y de protesta social, como ocurre las más de las veces en las obras representativas del movimiento, entonces también por este lado la «Balada del güije» viene a ser uno de los primeros escritos verdaderamente mágicorrealistas de Hispanoamérica (17).—ANDRE MICHALSKI. (*Embajada del Canadá. Apartado 587. MADRID*).

(16) Günter W. Lorenz, «Diálogo con Miguel Angel Asturias», *Mundo Nuevo*, 43 (1970), p. 49.

(17) Este elemento de la protesta social también está presente en el *Romancero* de Lorca, para quien el gitano, al igual que el negro de Guillén, es un «*enfant contrarié*, esto es, empujado, oprimido y con frecuencia aniquilado por sus mayores» (López Morillas, p. 203).