

## RELACIONES ASOCIATIVAS EN TORNO AL “CANTO NEGRO”, DE NICOLÁS GUILLÉN\*

**Ambrosio Rabanales**

Universidad de Chile

*L'analyse linguistique de la poésie ne  
peut pas se limiter à la fonction poétique.*

R. JAKOBSON

### **Resumen**

El autor se propone aquí mostrar cómo el par de segmentos grafo-fónicos *mb* y *ng*, en los conjuntos de que forman parte, sugieren, por su alta frecuencia y en combinación con otros signos-llave, la “africanidad” del poema “Canto negro”, de Nicolás Guillén.

### **Abstract**

*(In this work, the author intends to show the “Africanness” of Nicolás Guillén’s poem “Canto negro” based on the high frequency of the graphemic-phonetic combinations mb and ng, in conjunction with other key signs.)*

0. Un texto escrito es indudablemente un venero de estímulos lingüísticos visuales que actúan dentro del amplio campo de la simbolización. Los signos lingüísticos –orales o gráficos, auditivos o visuales–, como es sabido, se comportan –cada uno de ellos– “como centro de una constelación, el punto donde convergen otros [signos] coordinados cuya suma es indefinida”<sup>1</sup>, por el hecho de que “hay contenidos imaginativos estrechamente enlazados de modo tan especial que la presencia de uno de ellos en la conciencia significa la

---

\* Versión corregida y ampliada del artículo del mismo nombre publicado en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa II*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 469-491.

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, B. Aires, Losada, 1945, p. 212 (citado: *Saussure*).

probabilidad de que el otro [o los otros] pase a ser consciente”<sup>2</sup>. Es decir, que a medida que se va leyendo, cada “significante” no solo evoca el “significado” requerido por el contexto, sino otros significados de otros tantos significantes relacionados asociativamente entre sí en virtud de una “forma de nuestra actividad mental”<sup>3</sup>, y de este modo se va configurando la visión no solo del universo directamente mentado –o “pintado”– en el texto (universo inmanente, “in praesentia”), sino también de ese otro universo ligado lingüísticamente con él (universo trascendente, “in absentia”), que surge al toque de la varilla mágica de la lectura. “Es regla general que las representaciones no se reproducen aisladamente, sino en relación con otras representaciones”<sup>4</sup>. A esto último es a lo que habitualmente se llama “el poder evocador” de las palabras, y es lo que me propongo considerar aquí, en este merecidísimo homenaje a Rafael Lapesa, tomando como texto el “Canto negro”, de Nicolás Guillén:

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro:  
congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba  
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,  
el negro se ajuma y canta,  
el negro canta y se va.

Acuememe serembó,  
aé,  
yambó,  
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,  
¡tamba del negro que tumba!  
tumba del negro, caramba,  
caramba, que el negro tumba:  
yamba, yambó, yambambé.

<sup>2</sup> William Stern, *Psicología general*, B. Aires, Paidós, 1962, p. 218 (cit.: *Stern*).

<sup>3</sup> *Saussure*, p. 207.

<sup>4</sup> S. L. Rubinstein, *Principios de psicología general*, México, Grijalbo, 1967, p. 324. Cp. *Stern*, p. 218.

1.0. Como “una palabra cualquiera puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de uno u otro modo”<sup>5</sup>, creo que es útil distinguir, por un lado, las evocaciones que surgen básicamente del plano del contenido, como diría Hjelmslev, y, por otro, las que emergen del plano de la expresión. En ambos casos hay elementos clave, que, a la manera de las “llaves” de una partitura, comandan la evocación, orientándola en un determinado sentido, condicionándola, entonces, de alguna manera.

1.1. PLANO DEL CONTENIDO. Tres me parece que son los signos-llave del poema: *canto* y *negro*, dados desde el título, y *congo*, que ocurre ya en el segundo verso, pero el primero de carácter informativo. Es decir, que los tres se hallan ubicados –como toda llave– al comienzo del poema, en el que, como en un pentagrama, indican qué sistema de “lectura” hay que aplicar a la notación textual.

1.1.1. *Canto* trae fácilmente a la conciencia, entre otros, los conceptos de *a)* cantar, canción, melodía, tipos de melodía; *b)* bailar, baile, tipos de bailes; *c)* música, instrumentos musicales. Los dos primeros grupos están aludidos directamente en el poema:

*a)* El negro canta y se ajuma,  
el negro se ajuma y canta,  
el negro canta y se va.

*b)* congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.

El otro, música e instrumentos musicales, está sugerido no tanto nocionalmente como pictóricamente por medio del plano de la expresión, como se verá más adelante.

1.1.2. *Negro* (usado ocho veces en el poema) sugiere, por ejemplo, sensibilidad musical, ritmo, mucho ritmo, carnaval, sincretismo religioso, hechicería, fetichismo, danzas rituales, esclavitud:

África, África, África,  
tierra grande, verde y sol  
en largas filas de mástiles  
esclavos negros mandó.

(ADALBERTO ORTIZ, “Contribución”, *Ballagas*<sup>6</sup>, p. 227.);

<sup>5</sup> Saussure, p. 212.

<sup>6</sup> Emilio Ballagas, *Mapa de la poesía negra americana*, B. Aires, Pleamar, 1946 (cit.: *Ballagas*).

explotación, dolor, rebeldía, alcohol:

El negro canta y se ajuma<sup>7</sup>,  
el negro se ajuma y canta.

1.1.3. *Congo* evoca de inmediato el África, el “Continente negro”, el “Continente misterioso”, con todo lo que tiene de romántica atracción por el exotismo que revelaron al mundo, entre otros, Stanley, Livingstone, Frobenius, Delafosse, Herskovits, Cendrars, Apollinaire, Picasso, Stravinsky, F. Léger, Cocteau y tantos más.

“Congo” aparece dos veces en el poema, con minúscula por tratarse del gentilicio (congoleño):

Repica el congo solongo,  
.....  
congo solongo del Songo.

Suficiente para situar al negro en su tierra original y llenar con ello el poema de una atmósfera densa de primitivismo elemental y animista, como surgiendo de una espesura milenaria, vegetal y psicológica:

Jungla africana – Tembandumba<sup>8</sup>  
Manigua haitiana ... Macandal<sup>9</sup>.

(LUIS PALÉS MATOS, “Numen”, *Ballagas*, p. 176.)

El negro congo del África Ecuatorial, entonces, como símbolo de todos los negros, prototipo de una raza, suma de una cultura. Más de una vez ha señalado orgullosamente Guillén, en su poesía, su ancestro africano:

Yo, hijo de América,  
hijo de ti y de África.

(“La voz esperanzada”, *Sóngoro cosongo*<sup>10</sup>, p. 111.)

Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.

(“Son número 6”, *El son entero*<sup>11</sup>, p. 62.)

<sup>7</sup> *Ajumarse* ‘emborracharse’, *Ballagas*, p. 302.

<sup>8</sup> “La gran matriarca de África, reina de los ‘jagas’ o ‘gager’. De acuerdo con Krishne es una región o pueblo indefinido del continente negro”, *Ballagas*, p. 312.

<sup>9</sup> “Caudillo haitiano precursor de los libertadores. // Amuleto de Buena Suerte en Haití”, *Ballagas*, p. 309.

<sup>10</sup> Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España*, 4ª edición, B. Aires, Losada, 1967 (cit.: *Sóngoro cosongo*).

<sup>11</sup> Nicolás Guillén, *Cantos para soldados y sones para turistas. El son entero*, 2ª edición, B. Aires, Losada, 1957.

Solo que en los dos últimos versos expresa admirablemente de un modo analítico lo que en los dos primeros declara de un modo sintético.

1.2. PLANO DE LA EXPRESIÓN. Con las palabras-llave del plano del contenido y todo el universo evocado por ellas, aflora de inmediato a la conciencia la “africanidad” (impresionista, y no necesariamente etimológica), de todo el vocabulario “exótico” (por lo ininteligible) del poema: *yamba*, *yambó*, *yambambó*, *yambambé*, *solongo*, *Songo*, *mamatomba*, *serembe*, *serembó*, *cuserembá*, *acuememe*, *tamba*. Se trata, pues, para el oído español, de unos complejos acústicos que por su configuración fónica (y, consecuentemente, por su estructura fonemática, ya que se los interpreta como signos lingüísticos, aunque no se conozcan sus significados) dan la “impresión” de voces africanas. Tal fue, en verdad, el efecto que su primera lectura me produjo. No puedo pretender, por cierto, que lo mismo les ocurra a todos los lectores: “Las imágenes no son *elementos* independientes, sino estados de vivencia personal, y [...] sus interrelaciones son también disposiciones de la totalidad significativa de la persona y dependen causalmente de ellas”<sup>12</sup>. Es sabido que “no puede originarse en el individuo asociación alguna que no tenga relevancia personal”<sup>13</sup>; por esto, las relaciones asociativas –infinitas en su número y sin un orden determinado en su aparición<sup>14</sup>– son selectivas, y “esta selectividad debe atribuirse a una disposición propia de la persona, a su *susceptibilidad a los estímulos mnémicos*”<sup>15</sup>. No se puede negar que un poema que no solo apela a la sensibilidad del lector, sino también a su mundo de imágenes y conceptos, está dependiendo, en su aprehensión, de la “cultura” y “naturaleza” de cada uno de sus lectores: “Las actitudes [síquicas] que sirven de base al proceso imaginativo tienen un doble origen: son adquiridas, pero están determinadas también por la constitución del individuo”<sup>16</sup>. Puesto que las relaciones asociativas son relaciones “in absentia”, es fácil entender que las reacciones ante un poema-estímulo estén condicionadas por algo más que este mismo acicate de la conciencia, pues hasta “la actitud profesional [...] determina el sentido que se atribuye a un estímulo”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Stern, p. 220.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 222.

<sup>14</sup> Saussure, p. 212.

<sup>15</sup> Stern, p. 222.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 225.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 224.

Así, pues, es lógico esperar distintas reacciones de un mismo lector en las distintas circunstancias de su vida. Si bien es cierto que el individuo “se individualiza” (es siempre el mismo) por un conjunto de constantes, no lo es menos que “se caracteriza” (se distingue) en las distintas etapas de su vida por un conjunto de variables.

Cuando quise explicarme el porqué de la “africanidad” de las que yo creí “palabras” consignadas anteriormente –sin tener mayor conocimiento de las lenguas africanas, y quizá, paradójicamente, por eso mismo, pues de haber sido africanista me habría dado cuenta de que una sola es africana: *Songo*<sup>18</sup>, y de que las demás secuencias aparentemente grafemáticas y a la vez aparentemente fonemáticas solo son onomatopeyas, según algunos, o una clase de patemas, como las llamo yo (del gr. *páthos* ‘sentimiento’ y *-ema* de “fonema”), es decir, seudopalabras (carecen de significado), de función expresiva, acuñadas sobre todo por su efecto sonoro–, advertí de repente la frecuencia con que en ellas se daban las secuencias grafemáticas y por lo tanto fónicas *mb* y *ng*, y estas me hicieron recordar, entre otras cosas, una gran cantidad de voces africanas y españolas con una u otra secuencia, o con ambas, ligadas íntimamente a la cultura negra. Son topónimos, gentilicios, nombres de lenguas o antropónimos africanos, o bien se relacionan con sus prácticas de hechicería, sus creencias religiosas, sus fiestas y bailes, o con algunos de sus instrumentos musicales. Una superficial investigación en cada uno de estos “campos semánticos” no hizo sino confirmar esa primera intuición: son abundantísimas las voces con los fonemas /mb/ y / (ŋ velar este último representado, como en otras lenguas, por el dígrafo <ng>) relativas a la vida –material y espiritual– de los negros tanto en África como en el continente americano, y muy características de las lenguas bantúes (cafre, congolés, zulú, chuana, lozi nubio, cumana, etc.)<sup>19</sup>, y cuando digo abundantísimas, estoy señalando que su frecuencia es muchísimo mayor que la que podría esperarse probabilísticamente de cualquiera lengua europea, como el español, por ejemplo. De esta manera, las secuencias indicadas aparecen desempeñando, en el conjunto de que forman parte, una función sintomática (en el sentido de Bühler) metalingüística, porque permiten detectar un grupo particular de lenguas. Es un hecho, por lo demás, que cada lengua tiene

<sup>18</sup> Hay a lo menos dos lugares llamados *Songo* en el África: uno en el Camerún y otro en la provincia de Angola. *Songo* es también el nombre de una lengua del grupo bantú.

<sup>19</sup> En las lenguas bantúes “à la consonne médiane, il y a souvent une combinaison nasale [...] *mb, ñg*”, A. Meillet et Marcel Cohen, *Les langues du monde...*, Paris, CNRS, 1952, p. 850 (cit.: *Meille-Cohen*). Para americanismos de origen africano con *ng*, véase Juan B. Selva, “Sufijos americanos”, en *Estudios de Filología e Historia Literaria. Homenaje al R. P. Félix Restrepo, S. I., BHC*, V (1949), p. 193.

una fisonomía fónica, fácilmente reconocible por aquel que de algún modo esté familiarizado con dichas lenguas, sin que esto implique necesariamente el manejo, ni menos el dominio, de las mismas.

1.2.1. Dentro de la toponimia bantú, por ejemplo, al antiguo Congo belga, hoy República Democrática del Congo, pertenecen nombres de lugares con *mb* y *ng* como *Bumba*, *Wamba*, *Lusambo*, *Kibombo*, *Masi-Manimba*, *Madimba*, *Kambove*, *Congo*, *Isangi*, *Kisangani*, *Mondunga*, *Bokungu*, *Inongo*, *Kasongo*, *Kabongo*, *Katanga*, *Gungu*, *Malonga*, *Kongolo*, *Ba-Manga*. A la provincia portuguesa de Angola: *Zombo*, *Damba*, *Bembe*, *Cangamba*, *Humbe*, *Angola*, *Cubango*. A la provincia portuguesa de Mozambique: *Mozambique*, *Maniamba*, *Zomba*, *Zumbo*, *Mambone*, *Chemba*, *Zambezia*, *Unango*, *Chingune*. A la antigua África Ecuatorial Francesa, en su parte austral (hoy República del Congo y Gabón): *Mayumba* o *Mayombe*, *Nyanga*, *Bongo*, *Loango*, *Pangala*, *Bonga*. Y luego hay otros nombres, como *Zambia*, *Mombasa* y muchísimos, pero muchísimos más, algunos de los cuales suelen poner una nota de sonido y de color en la poesía negra, ensombrecida por el negro recuerdo de la esclavitud:

*Mussumba, Tombuctú y Farafungana:*

Esta noche me obsede la remota  
visión de un pueblo negro...  
–Mussumba, Tombuctú, Farafungana–

(LUIS PALÉS MATOS, “Pueblo negro”, *Ballagas*, p. 174.)

Y entre los nombres de ríos, hidrónimos: *Congo*, *Ubanghi*, *Sangha*, *Kuango*, *Chimbo*, *Gambia*, *Zambeze*:

Signo de selva el tuyo,  
son tus collares rojos,  
tus brazaletes de oro curvo  
y ese caimán oscuro  
nadando en el Zambeze de tus ojos.

(NICOLÁS GUILLÉN, “Signo”, *Ballagas*, p. 119.)

1.2.2. Aunque es habitual que un topónimo funcione como gentilicio (angolas, mozambiques, congos):

Repica el congo solongo

Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí,

hay en cambio nombres de tribus o pueblos, con *mb* y *ng*, que al parecer no funcionan como topónimos: *ba-rongas*, *ba-sengas*, *ba-tongas*, bantúes de Mozambique; *dembos*, *mondongos*, bantúes del Congo; en Buenos Aires, el “Barrio del Mondongo” [el destacado es mío], barrio de negros, que está a pocas cuadras de la Plaza de Mayo y de la Casa de Gobierno<sup>20</sup>; *mundombes*, *mutumbes*, cafres congoleños; *quimbundos*, bantúes angoleños que ejercieron una enorme influencia en la lengua portuguesa del Brasil<sup>21</sup>; *quiambas*, *bambaras*, *mandingas*, sudaneses islamizados:

¿Conocéis a la negra Dominga?  
Es retoño de cafre y mandinga.

(RUBÉN DARÍO, “La negra Dominga”, *Ballagas*, p. 72.)

Los “mandingas”, de la hoy República de Guinea, ocupan el cuarto lugar entre los pueblos africanos que han influido en Cuba<sup>22</sup> (“el que no tiene de dinga, tiene de mandinga”) y han dado origen a una versión negra del diablo:

Pinta el blanco negro al diablo,  
y el negro blanco lo pinta.

(JOSÉ HERNÁNDEZ, “La vuelta de Martín Fierro”).

como lo confirma en parte Ildefonso Pereda Valdés:

Cierra esos ojitos,  
negrito asustado;  
el mandinga blanco  
te puede comer.

(“Canción de cuna para dormir a un negrito”, *Ballagas*, p. 237.)

En Chile, “mandinga”, además de ser uno de los varios nombres de Lucifer, es sinónimo de “negro”, según unos, y de “bellaco” y “del diablo”, según otros, en la expresión *negro mandinga*. Más adelante veremos su conexión con la hechicería.

<sup>20</sup> José Gobello, “El difícil nacimiento del tango”, en *Rev. Sucesos*, Santiago, Zig-Zag, 4, s. a., p. 9 (cit.: *Gobello*).

<sup>21</sup> Arthur Ramos, *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, p. 382 (cit.: *Ramos*).

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 376.

### 1.2.3. Fuera de las denominaciones de lenguas coincidentes con gentilicios: *bambara*, *quimbundo*, *mandinga*:

En mandinga, ¿cómo se dice Amable?

(NICOLÁS GUILLÉN, “El apellido”, *Paloma*<sup>23</sup>, p. 117.);

*congo*:

¿Cómo decís Andrés en congo?

(*ibíd.*),

hay muchas otras, sobre todo bantúes, que contienen igualmente los fonemas señalados, como *yeembe*, *moongo*, *tsonga*, *songo*, *bunga*, *calanga* y *lozi-bemba-lamba-tonga*, lengua de cultura de la Rodesia del Norte<sup>24</sup>, o *yambo*, lengua del grupo nilo-abisinio, hablada en el Sudán<sup>25</sup>.

1.2.4. También la abundancia de antropónimos africanos con las mismas consonantes es una prueba más de la “africanidad” de estas. Nombres de políticos muy conocidos son, por ejemplo, *Lumumba* (Presidente del primer gobierno de la República Democrática del Congo), *Mulamba* (también jefe de Gobierno de la misma república), *Tshombe* (Presidente de Katanga), *Kimba* (sucesor de Tshombe). De escritores: *Bemba* (de la República del Congo), *Bolamba* (de la República Democrática del Congo), *Themba* (de la República Sudafricana). Y entre los apellidos que invoca Nicolás Guillén están *Kumbá*, *Bakongo*, *Banguila*, *Kongué*<sup>26</sup>.

### 1.2.5. Hechicería, magia, religión:

Glorifiée de mystère, je vis sortir la lune pleine:

c’est l’heure tiède des atavismes.

On entend le tam-tam du rituel du voh-dou.

C’est l’heure des sortilèges et des charmes

dans lesquelles palpite en nous l’aïeule endormie: l’Afrique;

l’Afrique prodigieuse, l’Afrique des rites tristes et ardents,

du tam-tam nostalgique...

(PIERRE MORAVIAH MORPEAU, “Hymne a la nuit haitienne”,  
*Ballagas*, p. 186.)

<sup>23</sup> Nicolás Guillén, *La paloma de vuelo popular. Elegías*, B. Aires, Losada, 1948 (cit.: *Paloma*).

<sup>24</sup> *Meillet-Cohen*, pp. 849-885.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 763.

<sup>26</sup> “El apellido”, *Paloma*, p. 118.

No es fácil deslindar dichos campos tanto en el Viejo como en el Nuevo Continente. Todo se mezcla en un extraño sincretismo.

1.2.5.1. El *macumbeiro* es sacerdote y brujo o hechicero en el culto congo del Brasil<sup>27</sup>; señor de la *macumba*, ese conjunto de supervivencias de los cultos africanos y prácticas mágicas de curanderismo en ese país<sup>28</sup>:

Para ahuyentar al mandinga,  
macumba macumbembé,  
hay que tirar una flecha  
y bailar en candombé.

(ILDEFONSO PEREDA VALDÉS, “La ronda catonga”, *Ballagas*, p. 239.  
El destacado es mío.)

Se corresponde con el *mayombero* cubano<sup>29</sup>, miembro de la *mayomba*, secta de brujería africana<sup>30</sup>, y sumo responsable del culto *mayombé*<sup>31</sup>:

¡Mayombe-bombe-mayombé!  
.....  
La culebra tiene los ojos de vidrio.

(NICOLÁS GUILLÉN, “Sensemayá. Canto para matar una culebra”,  
*Sóngoro cosongo*, p. 68.)

La divinidad del culto vodú (etimológicamente ‘espíritu’) es la cobra sagrada: *Damballah*, la cobra ewe<sup>32</sup> del Dahomey (de donde procede el culto), que en Haití se identifica con San Patricio<sup>33</sup>. *Itongo*, entre los ofióltras de Abisinia (Etiopía)<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> Ramos, p. 351.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 375.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 351.

<sup>30</sup> *Ballagas*, p. 309, s. v. *mayombera*.

<sup>31</sup> Horacio Jorge Becco, “Lexicografía religiosa de los afroamericanos”, en *BAAL*, XX, 77 (1951), p. 325, s. v. *majumbé*.

<sup>32</sup> “Ewe: uno de los pueblos más característicos de los sudaneses del oeste de África. Habitan en parte de la Costa de Esclavos, entre los ríos Benín y Volta, es decir, en el Dahomey y una pequeña parte de Nigeria. La cultura principal de la América francesa (Haití, Antillas francesas, Luisiana) era la ewe. Los ewe también influyeron, aunque en menor proporción que los yorubas, en la región de Bahía, Brasil. En Cuba, la influencia ewe ocupa el quinto lugar, junto con la tshi, por su importancia”, *Ramos*, p. 370, s. v.

<sup>33</sup> *Ramos*, p. 367.

<sup>34</sup> *Ballagas*, p. 308.

“El Gran Sacerdote de los angolo-congos, o *quimbanda* (ki-mbanda), pasó al Brasil con los nombres de *quimbanda* y sus derivados *umbanda*, *embanda* y *banda* (del mismo radical *-mbanda*), que significan unas veces hechicero o sacerdote, y otras, lugar donde se halla la *macumba* o proceso ritual”<sup>35</sup>. *Houngan* o *mabu* es el sacerdote de los cultos haitianos<sup>36</sup>, dispensador de la vida y de la muerte, y causante de los *zombies*, esas almas en pena, como los *zumbis* de los negros bantúes del Brasil, que vagan de un lugar a otro en espera de que les llegue la hora de volver a Dios<sup>37</sup>:

Negros descalzos frente al Champ de Mars,

.....

negros no fundados aún,  
sombas, zombies,  
lentos fantasmas de la caña y el café.

(NICOLÁS GUILLÉN, “Elegía a Jacques Roumain”, *Paloma*, p. 129.)

“Ya en Dahomey el culto de los [muertos y de los] antepasados era una institución, que luego pasó a Haití”<sup>38</sup>.

Un elemento indispensable para que el hechicero pueda ejercer su influencia o hechizo es el fetiche, talismán o amuleto, cuya eficacia depende, como se sabe, de la cantidad de potencia que esté encerrada en él. Entre los *mandingas*, senegaleses islamizados –muchos de los cuales tuvieron su parte de influencia en la “América morena”, sobre todo en las Antillas y en Brasil<sup>39</sup>–, *mandingas* se llaman también los talismanes “consistentes, en su mayor parte, en fragmentos o versículos del Corán escritos en caracteres árabes, en pedazos de papel, pequeñas tablas o en otros objetos”<sup>40</sup>, lo que hace recordar de inmediato las “filacterias” (del gr. *phylaktérion* ‘amuleto’), esas “pequeñas cajas cuadradas hechas de pergamino [...] que contienen tiras de pergamino o vitela en la que están escritos textos de la Biblia, y que los judíos piadosos llevaban consigo en los tiempos del Nuevo Testamento”<sup>41</sup>. *Embó* es cualquier objeto material usado como sortilegio por el mayombero cubano, y su eficacia reside en el *birongo* o *bilongo* o poder sobrenatural que contiene. Se lo usa para producir la “salación” (maleficio) o para librar de ella a una

<sup>35</sup> Ramos, p. 296.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pp. 165 y 296.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 283.

<sup>41</sup> E. Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, s. v.

persona, trasmitiéndola a otra o a un animal u objeto, “porque el *embó* es como el vehículo del *bilongo* que origina la salación”<sup>42</sup>:

Toda en atizo de fogatas,  
bruja cazuela tropical,  
cuece la noche mayombero  
el negro embó de Obatalá<sup>43</sup>.

(LUIS PALÉS MATOS, “Numen”, *Ballagas*, p. 176.)

*Uangas* se denominan los objetos-fetiché, hechos de madera o de cualquier otro material, manipulados por el “bocor” (el “mediciner-man” de las masas populares de Haití) a base de magia simpática o simpatética, sobre todo la imitativa. Hay *uangas* para el amor, el odio, la protección, la muerte, etc.<sup>44</sup>. Entre los jamaíquinos, en cambio, el *amba* “es un fetiché que protege contra los espíritus de los muertos, mediante ceremonias funerarias especiales”<sup>45</sup>:

Oh, amba yu.  
E-do, oh-o, e-do, o-oh, amba yu.

(De un “John Canoe Song”, *Ramos*, p. 184.)

*Fambá* es el “sagrario o lugar especial donde se guardan los objetos del culto ñáñigo [sociedad secreta de origen africano traída a Cuba]”. *Famballén* es el portero o guardián de los mismos (*Ballagas*, p. 306):

El que venga a inspeccionarlo  
solamente encontrará  
los sacos, cañas y gallos  
en el cuarto del fambá.  
Y en el altar  
nuestras insignias  
para mirar.

(Cantos anónimos, “El fambá (canto de negros ñáñigos)”,  
*Ballagas*, p. 88.)

<sup>42</sup> *Ramos*, p. 123.

<sup>43</sup> Deidad andrógina yoruba de la teología afrocubana, en sincretismo en Cuba con la Virgen de las Mercedes, *ibíd.*, p. 379, s. v.

<sup>44</sup> *Ramos*, p. 166.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 184, n. 31.

1.2.5.2. Si el poder de la hechicería o magia reside en que el hechicero, brujo o mago dispone de unos ritos para influir directamente en su objeto, el poder de la religión está determinado por el hecho de que el sacerdote (o “chamán”)<sup>46</sup> es un mediador entre los hombres y las divinidades de su “Olimpo”<sup>47</sup>, las que en última instancia le confieren a este sacerdote su poder. Siendo los pueblos negros profundamente religiosos, no puede sorprendernos que su “Panteón” esté lleno de innumerables dioses y santos. Y una vez más abundan entre sus nombres los que contienen las secuencias *mb* y *ng*. *Nyambé* es el Ser Supremo de los ba-rotsé, de Zambeze<sup>48</sup>; *Umbumbi*, el de los shonas, de Mashonaland<sup>49</sup>; *Mu-Umba*, es el de los swahilis, de Zanguebar, de *-mba* ‘hacer, arreglar, modelar’<sup>50</sup>, por lo que Dios es concebido como el Supremo Hacedor; *Kalunga*, el de los kivanijamas, de la Angola meridional; *Karunga*, el de los hereros, del sur de Counène<sup>51</sup>; *Mungu*, “en una cuarentena de idiomas de la costa oriental [de África], desde Victoria Nyassa hasta el centro de Mozambique”<sup>52</sup>; *Nzambi* o *Njambi*, el de los ba-vili de Loango<sup>53</sup>, y en general, de los grupos bantúes<sup>54</sup>, llamado también *Mulungu*<sup>55</sup>; *Zambi*, entre los negros guayano-holandeses<sup>56</sup>, y también *Ma-Bumba*: “en las ceremonias del culto, los negros cantan:

.....  
 Bumba -e  
 Kere bumba -e,

lo cual revela claramente su origen bantú”<sup>57</sup>; *Zambi-ampungu*, en el Congo<sup>58</sup>; *Calunga* (o *Karunga*), entre los brujos bantúes<sup>59</sup>, represen-

<sup>46</sup> “M. Eliade defiende la tesis de que en el fondo del chamanismo yace el motivo del ascenso del alma, que un papel tan predominante asume luego en el gnosticismo; se trata, además, de un ascenso hacia el dios celeste”, Franz König, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder, 1964, s. v. *chamanismo*.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, s. v. *hechicero*.

<sup>48</sup> *Ramos*, p. 56, n. 12.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> *Ibíd.*

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> *Meillet-Cohen*, p. 852.

<sup>55</sup> *Ibíd.*

<sup>56</sup> *Ramos*, p. 195.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, pp. 195-6.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 294.

<sup>59</sup> *Meille-Cohen*, p. 852. “Designa todo lo misterioso o terrible, las profundidades del océano como el mundo subterráneo, el reino de los muertos”, E. Bastide, “Mitologías africanas”, en *Mitologías de las estepas, de los bosques y de las islas*, 2, París, Larousse, 1967, p. 234.

tado por el mar entre los angolo-congos, y personificado en una estatuilla de madera. El vocablo tiene la raíz *-lunga*, del quimbundo, que significa ‘fabricar’<sup>60</sup>, por lo que Dios es concebido como el Gran Artífice, el Supremo Hacedor. En el “maracatú”, fiesta religiosa entre los negros brasileños, y con ocasión del día de Nuestra Señora del Rosario, *Calunga* sale a relucir en forma de un muñeco<sup>61</sup>.

A-lé, a-lé  
calunga, mussanga,  
mussanga, é,

dice la letra de un canto de un candombe bonaerense<sup>62</sup>.

Pero el más popular de todos –junto con Obatalá y Ogún, posiblemente– es el hijo del incestuoso *Orunga* (u *Orungan*), el yoruba *Changó* (Shangó) o *Xangó* (en Brasil), no obstante ser una deidad secundaria (“orixá”). Dios del rayo y de la guerra, especie de Júpiter Tonante, se identifica en Cuba con Santa Bárbara macho (*Ramos*, p. 384, s. v. “Shangó”):

En esta tierra, mulata  
de africano y español  
(Santa Bárbara de un lado,  
del otro lado, Changó)  
...hay títulos de Castilla  
con parientes de Bondó.

(NICOLÁS GUILLÉN, “La canción del bongó”, *Sóngoro cosongo*, p. 13.)

1.2.6. Otro componente delineador de las culturas negras son sus fiestas, medio profanas, medio religiosas, pero siempre llenas de música, ritmo y color; la “música religiosa salió de los templos fetichistas y se esparció en toda la vida social del afrocubano”<sup>63</sup>, y afroamericano, en general. La fiesta más popular de todas es sin duda el *candombé* (o *candombe*), traída a América por los esclavos congos, de origen bantú<sup>64</sup>, y que en su proceso de adaptación al nuevo hábitat ha llegado a tomar diversos nombres: “a) por onomatopeya de los cánticos (*candombé* [y *candombe*], *camambú*, mamá, cumandá, *yongo* [y *jongó*], *caxambú*, *zamba* [y *samba*]); b) por onomatopeya del sonido de los instrumentos (*Tangó*, tantán, maracatú); c) por imita-

<sup>60</sup> *Ramos*, p. 57.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 296 y 365.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 212.

ción de instituciones de los blancos (cabildos, reinados)”<sup>65</sup>. Pero estos no son todos: la *samba* en Brasil, según las regiones, y donde “el folk-lore [...] de procedencia *bantú* es muy rico”, se denomina *quimbête*, *sarambêque*, *sarambú*, *sorongo*, nombres de claro origen bantú, todos con las secuencias observadas. Consistía básicamente en un desfile de personas que danzaban al son de *tambores*, *marimbas* y mazacallas o maracas metálicas, “en que las figuras indispensables eran el rey y la reina”<sup>66</sup>. Por su coreografía un tanto complicada puede calificársela de “danza dramática” o “danza pantomímica”, en que el príncipe, el escobero o “maestro de ceremonias” y el gramillero o curandero eran otros tantos personajes<sup>67</sup>:

Atravesando inmensidades  
sobre el candombe su alma va  
al limbo oscuro donde impera  
la negra fórmula esencial.

(LUIS PALÉS MATOS, “Numen”, *Ballagas*, p. 177.)

Fueron famosos los candombes celebrados en la banda oriental del Plata para Año Nuevo, Navidad, Pascuas, San Benito y, especialmente, el día de Reyes. Todo rezumaba “africanidad”: el canto llenaba el aire de interjecciones y de voces ininteligibles para el profano:

Oyé-yé  
Yun-ban-bé  
Hé-é-é  
Hé-é-é  
María y *curumbamba*  
María y *curumbé*<sup>68</sup>  
Oyé-yé  
Yun-ban-bé.

Y así “la marcha candombera resonaba en la ciudad como algo lejano, pero firme. Como lejanía sorda de música reminiscente de selva; lejanía, difícil de localizar, de los ruidos de la selva. Pero con la firmeza en el canto del guerrero negro que taladra sus misterios, coreando el ritmo de la marcha por el sendero. Lejanía sorda en

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 213, n. 9.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>67</sup> Néstor Ortiz Oderigo, *Calunga, croquis del candombe*, B. Aires, Eudeba, 1969. p. 23 (cit.: *Ortiz*).

<sup>68</sup> *Curumbé* o *gurumbé* es un baile muy popular entre los afrohispanos del siglo XVII, *Ortiz*, p. 47.

tambores y marimbas; pero inmediato, localizable, el coro de voces humanas”<sup>69</sup>.

A pesar de la similitud del nombre, otra cosa es el *candomblé* bahiano, institución religiosa, y no profana, y de origen sudanés (culto gêgê-nagô), y no bantú<sup>70</sup>; pero en él el baile también tiene un papel importantísimo, aunque ahora para rendir culto a los “orixásantos”, complicado sincretismo por el cual se identifica un “orisha” africano de Bahía con un santo cristiano<sup>71</sup>. Es “difícil separar [...] el carácter religioso, privado de carácter profano, en la música y el baile religiosos. Las fronteras entre uno y otro se confunden cada vez más”<sup>72</sup>, como ocurre, en general, con todas las formas culturales de los negros, inscritas siempre en el círculo mágico de lo mítico.

Un equivalente del candomblé es la *macumba*, de procedencia angolo-conga (bantú) y popular tanto en Río de Janeiro como en Bahía<sup>73</sup>; lo mismo el *catimbo* y el *xangó*, en el noreste del Brasil<sup>74</sup>, y el *bembé* en las Antillas<sup>75</sup>, nombres todos con las secuencias *mb* y *ng*.

1.2.7. Aparte de estas fiestas musicales, abundan en nuestra América, de norte a sur, numerosos *bailes* de evidente origen africano (aunque sus nombres no siempre lo sean) modificados con el tiempo por la trasculturación a que dio lugar la esclavitud. Junto con la melodía de su mismo nombre, muchos se han extendido por el Nuevo y Viejo Mundo llevando consigo el sello inconfundible de la cultura que representan. Cuba ha hecho famosos, por ejemplo, la *conga*, el *mambo*, pero sobre todo la *rumba*:

La negra baila la rumba  
toda frutal en el son.

(MIGUEL N. LIRA, “Rumba”, *Ballagas*, p. 67.),

con el contoneo afrodisíaco de María Belén Chacón:

con tus nalgas en vaivén,  
de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

(EMILIO BALLAGAS, “Elegía de María Belén Chacón”, *Ballagas*, p. 127.),

<sup>69</sup> Ramos, p. 217.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pp. 212-3.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 366, s. v. *candomblé*, y p. 380, s. v. *orixá-santo*.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 293.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 120.

y el recuerdo nostálgico de Papá Montero,

ñáñigo de bastón y canalla rumbero.

(ALFONSO REYES, “Golfo de México”, *Ballagas*, p. 63.)

Si Santo Domingo tiene su *merengue*, Haití tiene su *méringue*, pero además una variada gama de otros bailes populares: el *mondongo*, el *congo*, la *limba*, la *bomba*..., reunidos con el nombre genérico de *bamboche*<sup>76</sup>. Santamaría<sup>77</sup> cita para México la *bamba*, antiguo baile popular veracruzano, especie de huapango, “hoy casi en desuso”:

Para bailar la bamba  
se necesita  
una poca de gracia  
y otra cosita.

¿Tiene alguna relación con la canción del mismo nombre que según García de Diego<sup>78</sup> se canta en Granada al columpiarse, de donde: *bambalearse*, *bambolearse*, *bamboleo*, *bambanear*, *bambonear* y otras voces por el estilo?: “El andar bamboleante del marinero de los muelles de Nueva York”, una “marca negra” de la conducta social del norteamericano<sup>79</sup>. Cualquiera sea su origen, lo cierto es que *bamba* es un nombre más con el fonema y dígrafo *mb*, y en consecuencia queda inscrito en el “campo asociativo” de las denominaciones africanas con esta secuencia, y esto es lo que importa para mis consideraciones, no propiamente etimológicas, sino sicolingüísticas, tendientes a encontrar alguna explicación del particular efecto que el poema de Guillén me ha producido. Por lo demás, *bamba* es también el nombre de una lengua del grupo nilocongolés<sup>80</sup>. La homonimia no puede dejar de contaminar, por una relación asociativa, el valor de un signo con el de otro signo por obra y magia de un “signo-clave”.

Panamá cuenta, entre otros, con la *cumbia*, “baile que legara la abuela africana” (*Ballagas*, p. 80):

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>77</sup> Francisco J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, I, México, P. Robredo, 1942, s. v. (cit.: *Santamaría*).

<sup>78</sup> Vicente García de Diego, *Diccionario de voces naturales*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 176 (cit.: *García*).

<sup>79</sup> *Ramos*, p. 102.

<sup>80</sup> *Meillet-Cohen*, p. 775.

Con queja de indio y grito de *chombo*<sup>81</sup>,  
dentro la cantina de Pancha Manchá,  
trashumando ambiente de *timba* y *kilombo*<sup>82</sup>  
se oyó que la *cumbia* resonando está...

(DEMETRIO KORSI, “Incidente de cumbia”, *Ballagas*, p. 80.  
El destacado es mío.)

Colombia, que también tiene una *cumbia*, posee además el *bambuco* (“quizá de *Bambuc*, región africana”<sup>83</sup>, o “probablemente por el balanceo”, como *bamba*<sup>84</sup>) y la *cumbiamba*, en que los hombres llevan velas encendidas mientras bailan<sup>85</sup>. Uruguay luce su *semba*, de origen africano<sup>86</sup>, y su *calinga*; Argentina, el *malambo*, y por encima de todos, el *tango*. “Vocablo y tradición son [...] negros. En los *candombes*, los negros llamaban a la música de la orquesta: *tocá tango* (tocar tambor), habiendo surgido las expresiones *¡tanga!* *¡catanga!* y *¡ronda!* *¡catonga!* De las voces *tongo*, *tango*, *tonga*... vino el *tango*, que desde un principio se confundió con la *milonga*”<sup>87</sup>. Según Gobello<sup>88</sup>, “el tango se formó [en Buenos Aires] en el barrio del Mondongo” [el destacado es mío], ese barrio de negros al que ya aludí antes. Como danza de negros, se bailó en Cuba solamente en los tiempos de la esclavitud, y “tenía aproximadamente las mismas características de la rumba”<sup>89</sup>:

La negra María Belén  
dicen que fue seductora  
y sin cesar bailadora  
de tangos y de minués.

(Anónimo cubano, “Tipos de negras curras”, *Ballagas*, p. 90.)

Y en el Brasil, el *candomblé*, baile africano; *candombe* también en el Río de la Plata, baile de negros (*Ballagas*, p. 304):

<sup>81</sup> “Negro africano venido de Jamaica o la Martinica”, *Santamaría*, s. v.

<sup>82</sup> Especie de choza de los esclavos negros brasileños cimarrones, con clara influencia conga, M. A. Morínigo, *Diccionario de americanismos*, B. Aires, Muchnik edit., 1966, s. v. *quilombo*.

<sup>83</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, 2001, s. v. (cit.: *DRAE*).

<sup>84</sup> *García*, p. 176.

<sup>85</sup> *Morínigo*, s. v.

<sup>86</sup> *Ramos*, p. 215.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 219.

<sup>88</sup> *Gobello*, p. 9.

<sup>89</sup> *Ramos*, p. 133.

Al bravo ritmo del candombe  
despierta el tótem ancestral.

(LUIS PALÉS MATOS, “Numen”, *Ballagas*, p.176.)

Las estrellas forman ronda  
cuando juegan con el sol,  
y en el candombe del cielo  
la luna es un gran tambor.

(ILDEFONSO PEREDA VALDÉS, “La ronda catonga”, *Ballagas*, p. 240.)

1.2.8. Íntimamente ligados a los bailes están por supuesto los instrumentos musicales que los acompañan, de modo que el nombre o el sonido característico de estos últimos puede muy fácilmente evocar el nombre, la coreografía u otras características de aquellos.

1.2.8.1. Incluso es bastante común que baile e instrumento coincidan en la denominación, siendo por lo general y diacrónicamente la de este la que luego se usa para aquel. Así, pues, no es un caso aislado que *tango* sea también el nombre de una de las numerosas variedades de membranófonos que, procedentes del África, amenizan las fiestas y bailes de la gente de color, ritman sus actos litúrgicos, alientan sus rituales mágicos y, en suma, vivifican todos y cada uno de los actos de su existencia.

Son igualmente denominaciones de alguna clase de tambor: *candombe*<sup>90</sup>, *conga*<sup>91</sup>, *bambulá* (al son del cual se baila la danza del mismo nombre en que se inspiró el “cake walk” norteamericano)<sup>92</sup>. La misma relación asociativa entre “instrumento” y “baile al son del cual este se realiza”, se observa más claramente en *tamborito*, nombre de uno de los bailes panameños más populares.

Aunque la música negra es rica en toda clase de instrumentos (como la *marimba*, *Kalange* o *timbila*<sup>93</sup>; la *marímbula*<sup>94</sup>, la *simba*<sup>95</sup>, el *gongue*<sup>96</sup>, para no citar sino algunos cuyos nombres tienen *mb* o *ng*), no cabe la menor duda de que los que mejor la caracterizan son los de percusión, y entre estos, la variadísima gama de *tambores*:

<sup>90</sup> Ortiz, p. 51.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>92</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1966, s. v.

<sup>93</sup> Es de procedencia bantú y dio origen al xilófono, Ortiz, p. 57.

<sup>94</sup> Semejante a la marimba, pero con tablillas heridas con las puntas de los dedos pulgares, Ramos, pp. 26-7.

<sup>95</sup> Marimba de los cafres, Ramos, p. 127.

<sup>96</sup> Campanilla usada como instrumento musical por algunos negros del noreste del Brasil, Ramos, p. 255.

En el silencio de la selva  
está el tambor sacramental,  
y el negro baila poseído  
de la gran bestia original.

(LUIS PALÉS MATOS, "Numen", *Ballagas*, p. 176.)

La noche es un criadero de tambores  
que croan en la selva,  
con sus roncas gargantas de pellejo  
cuando alguna fogata los despierta.

(LUIS PALÉS MATOS, "Tambores", *Ballagas*, p. 172.)

"Como consecuencia directa de la trascendencia de los membráfonos en el arte sonoro del hombre de prosapia africana, tanto en la música africana como afrocubana, en la afrobrasileña o en la afroamericana en general, el ritmo es un componente fundamental [...] Por eso, este ingrediente priva no solo en los cantos de danza, en los de labor y en otras especies musicales que, por su índole, exigen un latido bien marcado, sino en las canciones de cuna, en las religiosas y aun en los cantos fúnebres, ritmados a fuerza de percusivos"<sup>97</sup>:

Es un tuntún asiduo que se vierte  
imponderable por la noche inmensa.  
A su conjuro hierven  
las oscuras potencias;  
fetiches de la danza,  
tótemes de la guerra,  
y los mil y un demonios que pululan  
por el cielo sensual del alma negra.

(LUIS PALÉS MATOS, "Tambores", *Ballagas*, p. 172.)

Así, el *tambor* ha llegado a ser el símbolo vivo de toda una raza:

Yo [...] que tengo la voz coronada de ásperas selvas milenarias, y el corazón trepidante de tambores...

(NICOLÁS GUILLÉN, "La voz esperanzada", *Sóngoro cosongo*, pp. 111-112.)

---

<sup>97</sup> *Ortiz*, p. 50.

Esta mujer angélica de ojos septentrionales,  
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,  
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea  
un negro el parche duro de roncós atabales.

(NICOLÁS GUILLÉN, “El abuelo”, *Ballagas*, p. 173.)

Lanza con punta de hueso,  
tambor de cuero y madera:  
mi abuelo negro.

(NICOLÁS GUILLÉN, “Balada de los dos abuelos”,  
*Sóngoro cosongo*, p. 54.)

Pero no solo *tambor* contiene la secuencia *mb*; también aparece  
en *tambora* (“bombo o tambor grande”)<sup>98</sup>:

Para funeral  
contrabajo, cornetín, tambora.

(ALEJO CARPENTIER, “Canción”, *Ballagas*, p. 143.);

*tamboril*, *tamborín* (“cajón” carioca de las escuelas de *samba*)<sup>99</sup>,  
*tambú* (tambor brasileño)<sup>100</sup>; *tumba* (tambor cubano que para tocarlo  
se sostiene entre las piernas)<sup>101</sup>, *timbal*:

Los cuerpos se descoyuntan en una furia demoníaca  
al impulso de los palitos y del timbal.

(FELIPE PICHARDO, “La comparsa”, *Ballagas*, p. 106.);

Negra que al son de los timbales,  
y del tambor de ritmos ancestrales,  
sigues tu loca danza trenzada  
y entremezclas los crótalos sensuales  
con un rumor de selva sagrada.

(ALFONSO CAMÍN, “Elogio de la negra”, *Ballagas*, p. 292.)

<sup>98</sup> *DRAE*, s. v.

<sup>99</sup> *Ramos*, p. 126.

<sup>100</sup> Kurt Pahlen, *Síntesis del saber musical*, B. Aires, Emecé, 1949, p. 173 (cit.: *Pahlen*).

<sup>101</sup> *Ramos*, p. 120.

*bombo:*

Y del pecho los globos palpitantes  
 tiemblan y vibran como el parche herido,  
 como el bombo oriental repercutido  
 de la danza guerrera en el fragor.

(FRANCISCO MUÑOZ DEL MONTE, “La mulata”,  
*Ballagas*, p. 160.);

*zambumbia* (tambor centroamericano)<sup>102</sup>, *ingomba* (tambor de origen bantú usado en Pernambuco y otros estados del norte)<sup>103</sup>, *zambé* (tambor brasileño menor que el *ingomba*)<sup>104</sup>, *cucumbí* (otro tipo de tambor brasileño)<sup>105</sup>. Y con *ng: gongo*:

África de selvas húmedas  
 y de gordos gongos sordos.

(NICOLÁS GUILLÉN, “Balada de los dos abuelos”,  
*Ballagas*, p. 123.);

*bongó* (dos pequeños tambores gemelos unidos entre sí por un acoplamiento y el virtuosismo inimitable de algunos *bongoseros*):

Bailadora de guaguancó<sup>106</sup>  
 piel negra,  
 tersura de bongó.

(RAMÓN GUIRAO, “Bailadora de rumba”, *Ballagas*, p. 111.)

1.2.9. Otro derrotero importante para explicarse tanto el poder evocador de una lengua africana como el efecto estético del “Canto negro”, siempre dentro del plano fónico, es —como se ha adelantado— el carácter altamente onomatopéyico del mismo, “una de las manifestaciones del esfuerzo realizado por el hombre para abolir el carácter indirecto que el lenguaje comparte con otros instrumentos de la civilización”<sup>107</sup>, en una “apetencia de realidad

<sup>102</sup> *Pahlen*, p. 174.

<sup>103</sup> *Ramos*, p. 305.

<sup>104</sup> *Ibíd.*

<sup>105</sup> *Pahlen*, p. 173.

<sup>106</sup> “Nombre de un danzón que se bailaba mucho en La Habana [...] a fines del siglo pasado”, *Santamaría*, s. v.

<sup>107</sup> K. Bühler, “La onomatopeya y la función representativa del lenguaje”, en H. Delacroix et al., *Psicología del lenguaje*, B. Aires, Paidós, 1952, p. 74.

concreta” que “entraña el deseo de retornar al contacto directo con lo real sensible”<sup>108</sup>.

Un análisis léxico del poema, excluyendo los elementos de relación, da los siguientes resultados:

Onomatopeyas puras.....	19 unidades <sup>109</sup>
Voces nocionales onomatopéyicas.....	5 unidades <sup>110</sup>
Voces nocionales usadas onomatopéyicamente.....	3 unidades <sup>111</sup>
Voces expresivas.....	4 unidades <sup>112</sup>
Voces nocionales “puras”.....	17 unidades <sup>113</sup>

Es decir, de un total de 48 unidades léxicas consideradas, 27 (56,2%) son de algún modo onomatopéyicas (ya sea en el sentido “pictórico” de Bühler, o en el del “fonetismo simbólico” de Jaberg o de la “Lautsymbolik” de Schuchardt). Por otra parte, como de las 48 solo 17 (35,4%) son nocionales puras (con todo lo que “puras” tiene de relativo), de las cuales, además, solo 7 son diferentes, es fácil concluir que el efecto a la vez lingüístico y estético del poema reside fundamentalmente en la estructura acústica del mismo. Es un poema para ser escuchado como música impresionista, más que para ser inteligido. Importa más la “melodía” que la “letra”. Golpea al oído, y a la fantasía, más que a la razón –en lo cual confluyen otros factores, como veremos más adelante–, y sin dejar de cumplir con la función sintomática metalingüística que hemos señalado, motivo generador de este artículo.

Consideremos desde luego otro hecho: son muchos los nombres de instrumentos de origen onomatopéyico que tienen las secuencias *mb* y *ng*; *tango* no es, otra vez, un caso aislado: *tang-* quiere imitar un tañido de tambor o de otro instrumento<sup>114</sup>, como *gong-* en *gongo*:

Los gongos trepidan con profunda o.

(LUIS PALÉS MATOS, “Danza negra”,  
*Ballagas*, p. 170.);

<sup>108</sup> *Ibíd.*

<sup>109</sup> *yambambó* (1), *yambambé* (2), *solongo* (2), *yambó* (3), *mamatomba* (1), *serembe* (1), *cuserembá* (1), *acuememe* (1), *serembó* (1), *tamba* (5), *yamba* (1).

<sup>110</sup> *repica* (2), *tumba* (3).

<sup>111</sup> *congo* (2), *Songo* (1).

<sup>112</sup> *aé* (2), *caramba* (2).

<sup>113</sup> *negro* (8), *bien* (1), *baila* (1), *pie* (1), *canta* (3), *se ajuma* (2), *se va* (1).

<sup>114</sup> *García*, p. 640.

la misma *o* vibrante, grave y oscura que se alitera en

repica el congo solongo  
congo solongo del Songo

del poema de Guillén; como con *bomb-*, en *bombo*, se busca reproducir el sonido “retumbante” de este instrumento al golpe de la baqueta. Ya en griego βόμβος significa ‘ruido sordo’, como en latín *bombus*, para Lucrecio ‘ruido resonante’; de aquí *rimbombar*, *rimbombante*, *bomba*<sup>115</sup>. En congolés *bumba* es ‘batir’. *Tumb-*, en *tumba*, es onomatopeya del sonido que produce el tambor, con una *u* grave, profunda y oscura<sup>116</sup>, de donde *retumbar* y *retumbo*<sup>117</sup>; como *tumb-*, en *tumbar*, es ‘onomatopeya del estruendo de la caída’ y ‘onomatopeya del balanceo’<sup>118</sup>, lo mismo que *tamb-*<sup>119</sup>, de donde la espontánea asociación entre ‘tambor’, ‘sonido de tambor’, ‘baile al son de ese tambor’, ‘balanceos de este baile’ y ‘ruido retumbante por la caída del bailarín’:

Tamba, tamba, tamba, tamba,  
¡tamba del negro que tumba!

Es posible que un enfoque menos racionalista –no por ello menos racional–, como el que ha intentado valientemente Vicente García de Diego<sup>120</sup>, permita descubrir un mayor número de bases onomatopéyicas en los nombres de instrumentos, y muy especialmente en los de percusión cuando estos contengan sobre todo las secuencias *mb* y *ng*. Es el caso de la propia palabra *tambor*, en que, a pesar de la explicación de Corominas<sup>121</sup>, no queda excluida la posibilidad de que tanto esta forma como la francesa *tambour* y la árabe tengan su origen en el sonido que se produce al tañer el instrumento<sup>122</sup>. Obsérvese que la estructura *t-mb-* de *tambor* está presente también en *timbal*, *tumba*, *timbila*, *retumbar*, y sin el “sonido blando” de la *b*, en las onomatopeyas más comunes del redoble del tambor: *tam-tam* o *tam-taratam-tamtam*:

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>116</sup> Cp. *ibíd.*, p. 16.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 636, s. v. *tumb*.

<sup>118</sup> *Ibíd.*

<sup>119</sup> *Ibíd.* p. 635, s. v. *tamb*.

<sup>120</sup> *Ibíd.*

<sup>121</sup> “Del persa *tabîr*, *íd.*, S. X, pasando por el árabe, donde debió de confundirse con *ṭanbûr*, S. XI, ‘especie de lira o bandurria hecha con una piel tendida sobre un cuerpo hueco’, palabra de origen diferente pero también persa”, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1967, s. v.

<sup>122</sup> *García*, p. 637, s. v. *tambr*.

Sordos tambores de Nirgua<sup>123</sup>  
 sacuden penas y duelos  
 con su bárbaro tam-tam  
 sobre los ocios del viento.

(MANUEL F. RUGELES, “El romance del Rey Miguel”,  
*Ballagas*, p. 214.)

La *t* se presta bien para imitar el ruido de una “percusión dura”, como en *tambor*, por ejemplo (*t* es un sonido explosivo áfono); así como la *b* (y la *g*), el ruido (o sonido) de una “percusión blanda” (*b*, *g* son sonidos explosivos sonoros después de nasal); la *m* (y la *n*), la resonancia fónica, y la *r*, vibrante simple sonora (y la *l*, también sonora), el trémulo<sup>124</sup>. La oposición vocálica *a / o* –ambas vocales son graves– enriquece con dos notas más el conjunto, produciendo un singular efecto de claroscuro que hace que *tambor* difiera, por ejemplo, de *timbal* (*i* es aguda, y *a* grave, y ambas son “claras”) y de *bombo* (con dos *o* igualmente graves y “oscuras”, que confieren al conjunto una evidente “monotonía”, reforzando la que resulta de la iteración de *b*, muy en consonancia con la impresión acústica del sonido del instrumento). De esta manera, los signos lingüísticos, de meras etiquetas, y por lo mismo de entes absolutamente arbitrarios y abstractos, pasan a ser descriptivos o “pictóricos”, relativamente arbitrarios, o, si se quiere, menos inmotivados y más concretos<sup>125</sup>. Es decir, que de simples signos han llegado a adquirir el valor de símbolos<sup>126</sup>, al menos para el lector –o auditor– sensible al polifuncionalismo del lenguaje. “No teniendo [el sistema de signos] existencia propia a causa de su abstracción, necesita mantenerse anclado de algún modo en la totalidad de la actividad mental. Este requerimiento personal corresponde al proceso de *concretización*, que trata incesantemente de imprimir a los signos es-cuetos y áridos un carácter simbólico que les dé vida”<sup>127</sup>.

La estructura *b-mb-*, con *b* inicial en vez de *t*, ocurre en *bamba*, otra onomatopeya de percusión:

La comparsa del farol  
 (bamba uenibamba bó)  
 pasa tocando el tambor.

(EMILIO BALLAGAS, “Comparsa habanera”,  
*Ballagas*, p. 136.)

<sup>123</sup> Nirgua, “distrito que forma parte del Estado de Carabobo”, en Venezuela, *Santamaría*, s. v.

<sup>124</sup> *García.*, pp. 16 y 17.

<sup>125</sup> Cp. *Saussure*, pp. 219 y sigs.

<sup>126</sup> Cp. *ibíd.*, pp. 131 y sigs.

<sup>127</sup> *Stern*, p. 277.

La estructura *y-mb-*, en que el primer sonido, por ser africado (oclusivo-fricativo), representa una percusión menos “dura” que la explosiva *t*, aparece en *yambó*, en contraste con *tambor*:

Emaforibia *yambó*.  
 Uenibamba uenigó.  
 .....  
 La comparsa del farol  
 ronca que roncando va.  
 ¡Ronca comparsa candonga  
 que ronca en *tambor* se va!  
 (ibíd.).

Ahora bien, como esta estructura *y-mb-* se encuentra ya en el primer verso del “Canto negro” dos veces, y cada vez reforzada por *mb*:

¡Yambambó, yambambé!,

se tiene la base para imaginar que el canto comienza con el sonido bronco del tambor, el que se continúa a lo largo del poema en todos los versos en que aparecen *mb* y *ng*, y muy particularmente en los últimos cinco, en que en un “crescendo” magistral se van fundiendo poco a poco la ejecución delirante del percusionista con la danza vertiginosa y paroxística del bailarín hasta llegar a los espasmos del verso final:

Tamba, tamba, tamba, tamba,  
 ¡tamba del negro que tumba!  
 tumba del negro, caramba,  
 caramba, que el negro tumba:  
 yamba, yambó, yambambé.

Un admirable contrapunto de *a* (clara) y *o* (oscura) le da un efecto sicodélico a la escena y aumenta la sonoridad de la percusión.

No importa para el caso que las dos primeras palabras del poema: *yambambó*, *yambambé*, constituyan realmente el comienzo de un canto, como parecen señalarlo los dos versos siguientes:

Repica el congo solongo,  
 repica el negro bien negro,

y como parece comprobarlo la coreografía del candombe, del cual el poema de Guillén puede ser la “pintura” de uno de sus momentos

culminantes: “El canto marcaba el compás de la danza –describe un autor–. De vez en cuando el ‘bastonero’ gritaba: *Calungan-güé*, a lo que el coro respondía: *Oye-ye-yumba*. Cuando convenía descansar, el bastonero daba la señal: *oyé yé*, que contestaba el coro: *yun-ban-bé*”<sup>128</sup>. Y digo que no importa porque de todos modos la estructura fónica del primer verso hace que se asocien la imagen del canto y la del sonido del tambor que lo acompaña y que al mismo tiempo orienta los movimientos de la danza:

congo solongo del Songo  
baila yambó sobre un pie.

“Porque quizás una de las principales peculiaridades del idioma musical africano y afroamericano, de cualesquiera de sus facetas, radica en la estrecha, en la inseparable vinculación que existe entre la melodía y el acompañamiento rítmico”<sup>129</sup>. De aquí, por otra parte, el carácter eminentemente musical del “Canto negro” –que es canto y es negro, un “motivo de son”–, cuyo ritmo está marcado, a golpe de tambor, por la métrica del poema (poema polimétrico, con predominio de octosílabos) y muy particularmente por tres tipos de reiteración: 1) sonidos individuales, como la *o* en “congo solongo del Songo”, o la *a* en “tamba, tamba, tamba, tamba”; 2) secuencias fónicas asilábicas, como *yambamb-*, que aparece 2 veces en el primer verso del poema; *yamb-*, 3 veces en el último verso del mismo; *-ong*, 3 veces en “congo solongo del Songo”; *seremb-*, 2 veces en “serembe cuserembá”; 3) secuencias fónicas silábicas, como *ma* en “mamatomba” y *me* en “acuememe”, conforme a una tendencia general en las onomatopeyas “a recalcar y destacar sus elementos fónicos más que las palabras de uso común, con un refuerzo o una duplicación”<sup>130</sup>, y 4) signos completos, como *tamba*, 4 veces en un mismo verso; y si no se tiene en cuenta el verso, sino el poema en su totalidad, se observa que *yambó* aparece 3 veces; *repica*, 2; *congo*, 2; *solongo*, 2; *negro*, 8; *canta*, 3; *se ajuma*, 2; *tamba*, 5; *tumba*, 3, y *caramba*, 2. La sonoridad, en cambio, está dada por un extraordinario predominio de fonemas sonoros (263 en un total de 302; es decir, un 87%) sobre los áfonos (39, con un 13%) y la singular utilización del “potencial pictórico” de que dispone la voz humana –las propiedades acústicas de todos ellos– mediante una peculiar distribución de los mismos, utilización que hace que tanto las onomatopeyas –tan

<sup>128</sup> Ramos, pp. 214-15.

<sup>129</sup> Ortiz, p. 50.

<sup>130</sup> García, p. 32.

emparentadas en Guillén con las “jitanjáforas” de Alfonso Reyes<sup>131</sup>, y las glosolalias o estoglosias de Rodolfo Senet<sup>132</sup>— como las voces usadas onomatopéyicamente, sean constituyentes poéticos altamente musicales.

“Ritmo y eufonía, gradación, repetición, pintura de sonidos, etc.”, son “formas verbales para suscitar ideas” y “se convierten en símbolos naturales de las intenciones del pensamiento”<sup>133</sup>. De aquí la tremenda potencia evocadora del poema, consecuencia de haber sabido su autor organizar y dibujar magistralmente en una apretada síntesis los elementos más relevantes de los cantos de los hombres de color: “frases descriptivas, figuras retóricas, facultad imaginativa, efectos onomatopéyicos, ciertas emociones dominantes, exclamaciones, ritmo, intensidad dramática y, a veces, un *pathos* de gran fuerza mística y pasional: todo eso se encuentra en los cantos negros de las plantaciones”<sup>134</sup>, y todo eso se encuentra también en el “Canto negro” de Nicolás Guillén; es decir, que el autor lo ha concebido dentro de la más pura tradición folclórica de sus ancestros.

Canto, melodía, instrumentos musicales, baile, ritmo: todo un conjunto de elementos sensoriales imbricados, configurando un campo semántico por naturales relaciones asociativas y engarzados por un par de elementos fónicos (*mb*, que aparece 24 veces en el poema, y *ng*, 5 veces, en solo 19 versos cortos) que, en un contexto determinado por la magia de unas palabras-llave (*canto*, *negro* y *congo*), traen a la conciencia todo un universo etnolingüístico, geográfico y cultural: el de un África impenetrable y llena de conjuros, corroída por pantanos legamosos y amoniacales, donde hierve una vida prehistórica, zoológica y vegetal; un África donde “la noche es un criadero de tambores que croan en la selva”<sup>135</sup> y donde el negro vive, entre chamanes y hechiceros, el oscuro destino de su raza.

<sup>131</sup> Ver Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, B. Aires, Losada, 1942, pp. 193-235. En la p. 209 el autor alude a “las fórmulas [mágicas] afrobrasileñas de las macumbas” como casos de jitanjáforas.

<sup>132</sup> Ver Rodolfo Senet, *Las estoglosias*, Madrid, Daniel Jorro edit., 1911. “A las glosolalias normales podemos considerarlas en el fondo como *símbolos afectivo-emocionales*”, *ibíd.*, p. 45.

<sup>133</sup> *Stern*, p. 278.

<sup>134</sup> *Ramos*, p. 99.

<sup>135</sup> Luis Palés Matos, “Tambores”, *Ballagas*, p. 172.