

La forma litánica en Iberoamérica

José FRADEJAS LEBRERO

Algunas precisiones antes de empezar mi estudio:

1. La forma litánica es una estructura poético-musical compuesta de un verso, improvisado por un solista, seguido por un estribillo coral —que generalmente va en cabeza, pero no siempre— repetido a lo largo del poema. De origen centroatricano, fue llevado por los pigmeos a Egipto, donde lo aprendieron griegos y hebreos, quienes lo utilizaron en *La Biblia* (los salmos y algunos otros poemas). De *La Biblia* pasó a la liturgia cristiana: Letanía Lauretana, en honor a María.

No obstante, en las formas más simples —tres o cuatro versos— puede ser poligenética y existir en cualquier otra cultura, como se observa por la repetición de formas a ambos lados del Océano Atlántico.

Pero su desarrollo se realizó primero en África y luego en España, donde la mezcla de culturas ya lo propició en los siglos XII y XIII. La mezcla afro-ibérica surge en el siglo XVI y tiene gran predicamento en la poesía de tipo tradicional en Lope de Vega, por ejemplo¹.

2. Llamo Iberoamérica —y no Latinoamérica— al conjunto de pueblos que formaron, fundamentalmente y por extensión, los Imperios Azteca-Maya e Incas mezclados con los pueblos de Iberia (Portugal y España). Me parece ofensivo

¹ FRADEJAS, José.

— «La poesía litánica antes de Berceo», *Actas de las Terceras Jornadas Berceanas*, Logroño, 1981, pp. 63-67.

— *La forma litánica en la poesía popular*, Madrid, UNED, 1988, con antología.

— «La forma litánica en la poesía del siglo XX», *Revista de Literatura*, 1996 (LVIII), pp. 399-425.

— «La forma litánica en el Teatro. Siglos XVI-XVIII», *RFE*, LXXXI, 2001, pp. 89-135.

— «La forma litánica en el mundo islámico», *Melanges M.^g Soledad Carrasco Urgoiti*, Zaghouan, 1999, T. I, pp. 37-44.

para estos pueblos llamarlos, en la actualidad, latinoamericanos porque serían el producto del incesto de su madre con su abuelo (El Lacio, Roma).

Tres son, pues, las grandes áreas culturales que debería abarcar:

Lo original e indígena, lo verdaderamente popular procedente ora de los pueblos ibéricos ora de las tribus africanas, pero en parte lo he hecho ya en mi *La forma litánica en la poesía popular*². Aquí globalicé todo el Continente, pero ahora, y dado el espacio de que dispongo, debo subdividirlo en dos:

- I. Pueblos continentales de habla ibérica (español o portugués).
- II. El Caribe, lugar en que se ha desarrollado extraordinariamente en Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo por obra de grandísimos poetas cultos, algunos mulatos, como Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas...

Con la documentación que he podido allegar —que nunca pretendí que fuera exhaustiva— enumeraré, de Norte a Sur, las formas litánicas, bien en castellano, bien en brasileño, con el fin de hacer constar cómo la forma ha persistido insistentemente. Un hecho es indudable, la influencia del canto coral negro. Casi todos los poemas se producen en países o lugares con numerosa población negra. No obstante, no dejo de considerar que la cultura hispánica en sus tres aspectos: religioso, teatral y popular, sin duda han persistido y han contribuido al desarrollo de este tipo poético.

El nicaragüense Santos Cermeño (1903), que vivió durante algún tiempo en Bluefields, la región de Nicaragua de mayor concentración de población negra, escribió un poema, casi perfecto, con el título de

PALOS DE MAYO EN BLUEFIELDS

*Todo el olor del mundo
Sin saima simaló
cabe en una pareja
Sin saima simaló*

² *Op. cit.*

Puede un negro y su negra
Sin saima simaló
bailar hasta en la reja;
Sin saima simaló
salirse con la suya
Sin saima simaló
volverse con su vieja
Sin saima simaló
comerse una sandía
Sin saima simaló
pelear con su pareja
Sin saima simaló
y siempre el endiablado
ritmo desasosegado:
Sin saima simaló...

Puedo volver a casa
Sin saima simaló
dormir dos horas largas,
Sin saima simaló
tomar café con leche
Sin saima simaló
lavarme las macanas
Sin saima simaló
hacer un presupuesto
Sin saima simaló
escribir doce cartas
Sin saima simaló
ver que nacen las rosas,
Sin saima simaló
hablar con la mañana,
Sin saima simaló
y siempre el endiablado
ritmo desasosegado:
Sin saima simaló...

Carey, ¡caray! la Carey
Sin saima simaló
seis meses amando está;
Sin saima simaló
mira que llevo una noche
Sin saima simaló
mi negra y no puedo más;
Sin saima simaló
culebrinas amarillas
Sin saima simaló
yo miro en la oscuridad,
Sin saima simaló
tu vientre azul se retuerce
Sin saima simaló

en lujurias de arrabal,
 Sin saima simaló
 y siempre el endiablado
 ritmo desasosegado:
 Sin saima simaló...

Tambor, tambor, el tambor,
 Sin saima simaló
 solo de tambor acá,
 Sin saima simaló
 porque se ha caído ya
 Sin saima simaló
 la negra del bailador;
 Sin saima simaló
 unos dicen que de amor,
 Sin saima simaló
 otros por casualidad
 Sin saima simaló
 nadie sabe la verdad
 Sin saima simaló
 de la epiléptica flor
 tendida en la oscuridad...
 Tambor, tambor, el tambor...
 Sin saima simaló...
 Sin saima simaló...
 Sin saima simaló...
 Sin saima simaló...

Un diente minero asoma,
 Sin saima simaló
 por la espuma de la boca
 Sin saima simaló
 y su cuerpo se disloca
 Sin saima simaló
 en atrevida maroma;
 Sin saima simaló
 el negro vuelve y la toma
 Sin saima simaló
 para el final del bailete
 Sin saima simaló
 y la negra lo arremete
 Sin saima simaló
 hasta vencerlo en la loma;
 Sin saima simaló
 y siempre vivo, endiablado,
 el ritmo africano, airado,
 Sin saima simaló...

Final de fiesta caliente,
 Sin saima simaló

nadie queda en el lugar,
Sin saima simaló
el día se está bañando
Sin saima simaló
en la orilla de la mar;
Sin saima simaló
las sombras negras se fueron
Sin saima simaló
al tintero a descansar...
Sin saima simaló
Palos de Mayo dialogan
Sin saima simaló
con el vecino palmar...
Sin saima simaló
y siempre desasosegado,
el ritmo africano, airado,
Sin saima simaló...
Sin saima simaló...
Sin saima simaló...

También en lengua portuguesa encontramos formas litánicas por obra de Manuel Bandeira en este poema a D.^a Janaima:

D.^a Janaima
Sereia do mar
D.^a Janaima
de maió encarnado
D.^a Janaima
vaise banar
D.^a Janaima
Princesa do mar
D.^a Janaima
tem muitos amores.

Y también Raúl Bopp en

MONJOLO

[Chorado do Bate-Pilão]
Fazenda velha. Noite a dia
Bate - pilão
Negro passa a vida ouvindo
Bate - pilão
Relógio triste o da fazenda.
Bate - pilão
Negro deita. Negro acorda.
Bate - pilão
Quebra-se a tarde. Ave María.
Bate - pilão
Chega a noite. Toda a noite.
Bate - pilão

Quando ha velorio de negro
 Bate - pilão
 Negro levado pra cova
 Bate - pilão³

El sentido social e irónico se acrecienta con ese rezo del ángelus vespertino: Ave María que, en lugar de invitar al lógico descanso, es inicio de la dura tarea de batir el pilón *toda a noite* que, sin transición ya, nos lleva al velorio. El contraste del patrón que manda rezar —y seguir trabajando— es el mismo que Sua-suna presenta en su *Auto da compadecida* cuando —retornando un viejo tema tradicional— hace enterrar el perro del adinerado en lugar sagrado, mientras el pueblo —el pobre negro— va *pra cova*.

Antes de pasar a Chile, detengámonos en el Perú y Bolivia. Comencemos por la obra teatral *Ollantay*. No quiero discutir ni la fecha, ni las fuentes, ni la estructura; solamente quiero recordar que en él aparece un *arawi* litánico y que Jesús Lara afirmaba hace medio siglo:

su estructura formal no le asemeja a poema alguno de origen occidental de los siglos pasados.

Dios le haya sacado de su ignorancia de la Poesía Egipcia, de la poesía bíblica (*Salmos*, núm. 136; *Daniel*, III, 37-88), de la poesía latina medieval (*Codex Callistinus*, de hacia 1150, Libro I, Capítulo 30: *Conductus* de Santiago, compuesto por San Fortunato, obispo de Poitiers) y de la poesía medieval romance española, pues Gonzalo de Berceo (siglo XIII) la utilizaba en el *Duelo de la Virgen*, estrofas 178-186: es la celebérrima y extraña *Cántica Eya velar*. No quiero continuar, puede verse la bibliografía citada en la nota primera de este artículo, por lo cual esta reiterada afirmación queda totalmente anulada:

Ninguna poesía antigua de Europa ni de otros continentes nos ofrece ejemplos de tal naturaleza.

He aquí el poema, en quechua y castellano:

*Ama, ppisqo, mikuychu,
 Tuyallay, tuyallay,
 Nusttalaypa chajranta,
 Tuyallay, tuyallay,
 Manan jina tukuychu,*

*Detente, no comas ya,
 Tuyita, tuyita mía,
 En el predio de la infanta,
 Tuyita, tuyita mía,
 No vayas a consumir,*

³ Todos estos poemas se hallan en GONZÁLEZ, J. L., y MANSOUR, M.: *Poesía negra de América*, México. Ediciones Era, 1976, pp. 130-133 (Cermeño); 441-442 (Bandeira); 461-462 (Bopp).

Tuyallay, tuyallay,
 Jillurina saranta,
 Tuyallay, tuyallay,
 Parqayrajmin rurunri,
 Tuyallay, tuyallay,
 Ancha qqari murirpas,
 Tuyallay, tuyallay,
 Ñujñurajmi ukhumi,
 Tuyallay, tuyallay,
 Qqeqerajmi raphinpas,
 Tuyallay, tuyallay,
 Warakkanan jilluta,
 Tuyallay, tuyallay,
 Pupasqaykin qantapas,
 Tuyallay, tuyallay,
 Murusajmi silluyta,
 Tuyallay, tuyallay,
 Llamppulla jappináypaj,
 Tuyallay, tuyallay,
 Ppsiyayata watúkuy,
 Tuyallay, tuyallay,
 Sipisqata qhawáriy,
 Tuyallay, tuyallay,
 Sunqollanta tapúkuy,
 Tuyallay, tuyallay,
 Phuruntátaj, maskkáriy,
 Tuyallay, tuyallay,
 Llikkisqatan rikunki,
 Tuyallay, tuyallay,
 Uj ruruta chhajchajtin,
 Tuyallay, tuyallay,
 Jinatajmi rikunki,
 Tuyallay, tuyallay,
 Ujta qonqaykamajtin,
 Tuyallay, tuyallay,

Tuyita, tuyita mía,
 Todo el tentador maíz,
 Tuyita, tuyita mía,
 Está blanco aún el grano,
 Tuyita, tuyita mía,
 Y enjutas aún las mazorcas,
 Tuyita, tuyita mía,
 Muy blanda está la sustancia
 Tuyita, tuyita mía,
 Y tiernas aún las hojas,
 Tuyita, tuyita mía,
 Honda hay para los golosos,
 Tuyita, tuyita mía,
 Y pupa habrá para ti,
 Tuyita, tuyita mía,
 He de cortarme las uñas,
 Tuyita, tuyita mía,
 A fin de no lastimarte,
 Tuyita, tuyita mía,
 Echa de ver al ppsiqaqa,
 Tuyita, tuyita mía,
 Ahí le tienes ahorcado,
 Tuyita, tuyita mía,
 Pregunta a su corazón,
 Tuyita, tuyita mía,
 Trata de hallar su plumaje,
 Tuyita, tuyita mía,
 El pobre fue destrozado,
 Tuyita, tuyita mía,
 Por haber picado un grano,
 Tuyita, tuyita mía,
 Es así como tú encuentras,
 Tuyita, tuyita mía,
 Al pájaro descuidado,
 Tuyita, tuyita mía,⁴

He aquí también la traducción de Gabino Pacheco Zegarra:

Es preciso no comer,
 Tortolilla
 en el campo de la princesa;
 Tortolilla
 Es menester no consumir,
 Tortolilla
 todo el maíz de la cosecha;
 Tortolilla

⁴ LARA, Jesús: *La poesía quecha*, México, F.C.E., 1979^o, pp. 167-168.

Los granos están muy blancos
 Tortolilla
 y dulces para comerlos;
 Tortolilla
 El fruto está muy tierno,
 Tortolilla
 y las hojas están verdes;
 Tortolilla
 Pero el cebo está ya puesto,
 Tortolilla
 y la liga preparada;
 Tortolilla
 Yo me cortaré las uñas,
 Tortolilla
 para cojerte con más blandura.
 Tortolilla
 Pregunta al piscaca
 Tortolilla
 ¡Mírale ya muerto!
 Tortolilla
 ¿dónde está su corazón?
 Tortolilla
 ¿dónde sus plumas?
 Tortolilla
 Ha sido descuartizado,
 Tortolilla⁵.

Algo semejante, pero dialogado y con alternancia, aparece en este wawaki, también publicado y traducido por Jesús Lara, extraído de la Colección Méndez y cuyos estribillos son Ari = Si y Mana = No.

AUKIKUNA	Qúyllur kaspachari ¡Ari!	LOS PRÍNCIPES	Porque eres estrella ¡Sí!
	Tutalla kkanchanki ¡Ari!		Fulguras de noche ¡Sí!
	Inti raurapiqa ¡Ari!		Pues bajo el fuego del sol ¡Sí!
	Llanqhata maskkayki ¡Ari!		En vano te busco ¡Sí!
ÑUSTTAKUNA	Qúyllur kani chayqa ¡Mana!	LAS PRINCESAS	Si yo soy estrella, ¡No!
	Kichay sunqoykita ¡Mana!		Abre el corazón ¡No!
	Inti raurajtinri		Y bajo el fuego del sol

⁵ *Ollantay*. Drama en verso quechua del tiempo de los incas. Traducido al francés por G. Pacheco Zegarra. Versión española por G. Madrid. Biblioteca Universal, 1886, Escena II, Diálogo Tercero, pp. 118-119.

	¡Mana! Wisqqay ñawikita ¡Mana!		¡No! Entorna los ojos ¡No!
AUKIKUNA	Killa ppunchaullapi ¡Ari! Wajyapayawanki ¡Ari! Qayllaykamujtiyri ¡Ari! Rittiman tukunki ¡Ari!	LOS PRÍNCIPES	Sólo a la luz de la luna ¡Sí! Llamarme simulas ¡Sí! Y cuando me acerco ¡Sí! Te truecas en nieve ¡Sí!
ÑUSTTAKUNA	Wajyapayajtiri ¡Mana! Chhaskimuy sinchita ¡Mana! Ritti tukujtiyri ¡Mana! Jjcchay ninaykita ¡Mana!	LAS PRINCESAS	Y si llamarte simulo ¡No! Presuroso acude ¡No! Si me trueco en nieve ¡No! Échame tu fuego ¡No!
AUKIKUNA	Nínay lluphijtinri ¡Ari! Chhulla ttakakunki ¡Ari! Mosqoychu, wayrachu, ¡Ari! Uteqachu kanki ¡Ari!	LOS PRÍNCIPES	Cuando mi fuego te quema ¡Sí! Te derramas en rocío ¡Sí! Eres ilusión o viento ¡Sí! O tal vez un desatino? ¡Sí!
ÑUSTTAKUNA	Chhulla kani chayri ¡Mana! Apá sijraykita ¡Mana! Uteqapis kásaj ¡Mana! Qhatillay chakiyta ¡Mana!	LAS PRINCESAS	Si me crees rocío ¡No! Tus labios acércame ¡No! Aunque sea un destino ¡No! No pierdas mi rastro ¡No!

Adolfo Cáceres, en su *Literatura boliviana*, T. I, «Literaturas aborígenes», publica este *Cántico a Pachamama*, la Madre Tierra y a veces la Virgen María en gran parte del mundo iberoamericano. Este poema anónimo me parece popular y moderno:

KKOCHO PACHAMAMAPAJ

Sutiyki'a aisaparispa qaillakamuni
Pachamama.

Panti t'ikata mast'aspa k'umuykamuni
Pachamama.

CÁNTICO A PACHAMAMA

Invocando tu nombre me acerco a ti,
Pachamama.

Esparciendo flores de panti me prosterno ante ti,
Pachamama.

Yawar qonqorlla suchuspa chayjatamuni Pachamama.	Con la rodilla sangrante llego hacia ti, Pachamama.
Qori qaqa, k'uychi p'acha, qoyllur t'ikita Pachamama.	Piedra de oro, sayo de arco iris, flor de estrella, Pachamama.
Imantintin munayniyoj, kay tukuy rikoj Pachakamaj.	Todopoderoso que todo lo ves, Pachacama.
Janaj Pacha k'anchaj qhocha, qolqe akilla Pachakamaj.	Lago celestial, vaso de plata, Pachacama.
Inti k'oñi kausaytapas apamuwayku Pachakamaj.	Mándanos tu calor celestial, Pachacama.
Unu para karpatapas ch'ajchumuwayku Pachakamaj.	Y enviamos el riego de tu cielo Pachacama.
Ama yareqay watapas chayamuchunchu Pachakamaj.	No nos envíen año de hambruna Pachacama.
Wajcha wawaykikunata rikhullawayku Pachakamaj.	Compadécete de la horfandad de tus hijos Pachacama.

Y así llegamos al extremo del cono sur de América: Chile, donde el más grande poeta, Pablo Neruda, utiliza ora la enumeración de la palabra *cruces* (*Los conquistadores. Cita de cuervos*, p. 53, III¹³), *dame* (*Los libertadores. La dilatada guerra*, p. 86, IV¹²) o de algunos otros aspectos en *La arena traicionada. Promulgación de la ley del embudo*, p. 169, II.

Pero esto no tendría significación ninguna para nosotros ahora, si no apareciera en el mismo *Canto General*, V (*La arena traicionada. V. Los enemigos*, t. I, p. 196) un trozo de honda poesía política, que influirá en Jorge Semprún (1978) y en Salvador Dalí (1985):

*Por estos muertos, muertos, muertos,
pido castigo.
Para los que de sangre salpicaron la patria,
pido castigo.
Para el verdugo que mandó esta muerte,
pido castigo.
Para el traidor que ascendió sobre el crimen,
pido castigo.
Para el que dio la orden de agonía
pido castigo.
Para los que defendieron este crimen,
pido castigo⁶.*

⁶ NERUDA, Pablo. *Canto general*, Barcelona, Bruguera. El Libro Amigo, 1980.

La forma —aun sin comenzar por el estribillo— litánica es perfecta; carece, eso desde luego, del sentido danzarín propio de la poesía negra, pero tiene —en su lugar— un hondo sentido político. Desgajado del poema, muestra una ambivalencia que puede aplicarse en cualquier momento a cualesquiera ideologías opuestas. Este valor universal, unido al perfecto ritmo, a la dura sonoridad hacen del trozo un poemita genial.

Incluso nos acredita la absoluta evolución (sacralización-folklorización, socialización-politización) que ha sufrido la forma a través de cuarenta siglos, acorde en cada momento con el sentido profundo de la época. ¡Quién le dijera a Pablo Neruda que podía aplicarse este poemita a aspectos y personas políticamente afines a su ideología! Y hay pueblos que hoy claman así contra los correligionarios de Neftalí Reyes.

Aunque en Norteamérica existen poemas litánicos —incluso en las cárceles tejanas los navajos entonan melopeas litánicas— no quiero incluirlas aquí. Pero es indudable que el neoyorquino Frank Lima, nacido en 1938, quizá sea de origen puertorriqueño y suyo es este poema.

THE MEMORY OF BOXER BENNY (KID) PARET

Twelve Bells
Benny's on the ropes
 Twelve Bells
he has no feet
 Twelve Bells
he can't make gloves
 Twelve Bells
one rope through his head
 Twelve Bells
one rope through his chest
 Twelve Bells
one rope through his leg
 Twelve Bells
a black pig on three spits
 Twelve Bells
a rubber apple in his mouth
 Twelve Bells
his face is a torn flower
 Twelve Bells
his hands fall off the clocks
 Twelve Bells
he's a fly in a glass of milk.⁷

⁷ HUGHES, L., and BONTEMPS, A., *The poetry of the negro (1746-1970)*, New York, Anchor Press, 1970², pp. 587-588.

No es un solo poema, son varios —más o menos regulares— que demuestran la influencia y la existencia de la forma litánica en todo el Continente, con mayor incidencia en Iberoamérica.

Pero donde más importancia ha adquirido es, sin duda, en el Caribe:

Parece que fue Luis Palés Matos quien en el Caribe inició la creación de una poesía negroide. Ya sabemos que en este mismo siglo se había iniciado en la Península Ibérica, por obra de Isidoro Martínez Alonso. Sin embargo, es el puertorriqueño quien multiplica su visión del negro⁸.

Palés inicia cuatro direcciones poéticas de lo negro, a veces resumidas en un mismo poema:

1. La onomatopeya, que da un singular tono musical a la poesía negra:

Lungba africana – *Tembandumba*
Manigua Haitiana – *Maracandal*

Numen, p. 206.

2. La lengua negra, real por un lado, con reminiscencias arcaicas y, por otro, pura invención y deliciosa imaginaria que se une a la onomatopeya y a la toponimia:

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: tu-co-tó.
Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Póo.
El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.

(*Danza Negra*, p. 202).

3. La toponimia, unas veces real, africana o caribeña, puede ser también una invención, pero qué duda cabe que tiene el mismo alcance modernista de los poetas españoles. Veamos un ejemplo.

⁸ PALÉS MATOS, L., *Poesía (1915-1956)*, Ed. Federico de Onís, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1974⁵.

Cuba- *nañigo y bacha*
 Haití - *vodú y calabaza*
 Puerto Rico - *burundanga*.

Canción festiva para ser llorada (p. 243).

Son las tres islas en las que el negro canta y sufre, baila y suda en la zafra o en el tajo. Pero en España son las ciudades andaluzas del *Canto a Andalucía* definidas por Manuel Machado⁹:

Cádiz, solada claridad, Granada
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga, cantaora.
Almería, dorada.
Plateado, Jaén. Huelva, la orilla
de las tres carabelas...
*Y Sevilla*¹⁰.

No tiene trascendencia quién fuera primero, seguramente Palés, pero me da igual; la tendencia a definir ora ciudades ora islas es la misma exaltación de los topónimos por su conformación topográfica, humana o étnica.

4. Lo que más me emociona es la resurrección de la forma litánica. Se vuelve a los orígenes. Los ancestros resucitan en su doble o triple dirección: la tradición negra subyacente de modo secular, la tradición hispánica viva en lo popular y culto desde el siglo XIII y, aún más, en el modo religioso: la letanía lauretana. Pero en la confluencia sobresale el carácter negro en las formaciones lingüísticas onomatopéyicas:

Vedlo aquí dormido
ju-jú
Todo está dormido,
ju-jú.
¿Quién lo habrá dormido?
ju-jú.
Babilongo ha sido,
ju-jú.
Ya no tiene oído,
ju-jú.
Ya no tiene oído

Falsa canción de baquiné (p. 210).

⁹ MACHADO, M., *Poesías. Opera Omnia Lyrica*, Madrid, E. Nacional, 1942³, p. 329.

¹⁰ GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1971¹², «Canción del Jinete», p. 380.
Córdoba
Lejana y sola.

Para esta forma de Palés en Puerto Rico, como para lo que sigue, es preciso tener en cuenta el son de negros popular en una y otra isla, tal y como esboqué su sentido y forma en *La forma litánica en la poesía popular* (Madrid, 1988, pp. 63-70).

Tengo para mí, con absoluta seguridad, que sin esa tradición negra que Lorca percibió al instante cuando pasó por Cuba (en 1930), no se hubiera producido el *Son de negros en Cuba* (O.C. *Poeta en Nueva York*, X, pp. 530-1). Sin duda, en él hay otra reminiscencia, el poema de Lope de Vega

Que viene de Panamá

Obsérvese que el estribillo de Lorca es otro topónimo: *Iré a Santiago*, que los poetas caribeños transforman en una toponimia africana que también existía en el siglo VII en Simón Aguado y Góngora.

Pues bien, ese aspecto popular inserto en la tradición, sin duda condicionó o, al menos, movió el amor de Palés a sus ancestros y, sobre todo, sin olvidar a Lope y Lorca, al más grande de los poetas caribeños: Nicolás Guillén, el cubano universal.

De 1930 es su *Motivos del son* y en el *Negro bembón*, estrofa tercera, aparece la forma litánica:

Te queja todavía
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón;
majagua de drí blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

(p. 91).

e insiste en *Mulata*:

Tanto tren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren

(p. 92).

y en *Sigue*:

Camina, caminante,
sigue;
camina y no te pare,
sigue;
cuando pase por su casa
no le diga que me bite:
camina, caminante,
sigue.
Sigue y no te pare,
sigue;
no la mire si te llama,
sigue;
acuérdate que ella e mala,
sigue.

(Obras completas, pp. 93-94).

Pero donde la tradición popular caribeña se hace carne poética de su obra es en *Sensemayá*:

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

El poema está incluido en *West Indies Ltd.* (1934) (*Poesías*, p. 131-132). El tema mítico-supersticioso de la *culebra* está esbozado en las páginas 167-170 de mi *Forma litánica en la poesía popular* (1988).

Y si aquí recordamos la superstición andaluza que Sender poetiza en *La tesis de Nancy*, con la misma forma tenemos que recordar, una vez más, la tradición hispánica, tanto en el hecho supersticioso –con base en el temor real– como en la forma poética, aunque es más que posible que Sender tenga un sustrato caribeño y también conociera tanto la tradición popular caribeña como la obra de Nicolás Guillén. Y, por las mismas razones, a Berceo, Lope de Vega y García Lorca y, sin duda, tras los tres mayores, otros creadores intermedios.

A propósito de estos recuerdos y reminiscencias hispánicas, se me viene a la pluma un delicioso poema incluido en *Sóngoro cosongo*:

¡Ah
 que pedazo de sol,
 carne de mango!
 Melones de agua,
 plátanos.

¡Quencúyere, quencúyere,
 quencúyere!
 ¡Quencúyere, que la casera
 salga otra vez!

Sangre de mamey sin venas,
 y yo que sin sangre estoy;
 mamey p'al que quiera sangre,
 que me voy.

Trigueña de carne amarga,
 ven a ver mi carretón;
 carretón de palmas verdes,
 carretón;
 carretón de cuatro ruedas,
 carretón;
 carretón de sol y tierra,
 ¡carretón!

(p. 117)¹¹.

Tras su lectura, que nos une a la forma litánica con sus versos finales, se me vienen a las mientes el pregón del buhonero en *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina, el *Pregón de Quijá*, que recogió don Antonio Machado y Álvarez, y que dio lugar a un delicioso ensayo de Azorín¹²; el delicioso pregón de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero en la zarzuela *La reina mora*, y aún el *Pregón de las flores*, de Manuel Machado.

Temas, pues, concomitantes en la Península y en las Islas ayer, como hoy, tan hispanas siempre.

¹¹ GUILLÉN, N., *Obra poética (1922-1958)*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1980². Alguien con más bibliografía y mayor número de lecturas poéticas podría ampliar estas breves notas.

¹² AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942. Col. Austral, Cap. IX, pp. 84-88.