

Rituales de Liberación: La Fusión del Discurso Afrocampesino Anti-Racial y el Misticismo Religioso en ‘Sóngoro Cosongo’ de Nicolás Guillén

DOI: <https://doi.org/10.32870/cl.v2i33.8132>

Argisay Molina Guzmán^{1*}

ORCID: 0009-0009-7122-0784

Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Venezuela

Resumo

El texto ofrece un análisis profundo de la obra Sóngoro Cosongo de Nicolás Guillén, enfatizando su importancia en la poesía caribeña y su representación de las identidades afrocubanas. Se explora cómo Guillén fusiona el discurso anti-racial afrocubano con el misticismo religioso, rescatando ritmos y rituales de una cultura subyugada. A través de este análisis, se destaca el papel de los cabildos de nación como centros de resistencia cultural para los afrodescendientes, donde se preservaron tradiciones y se fomentó una conciencia cultural contra la marginación post-esclavitud en un contexto cubano marcado por el colonialismo y la opresión racial. La obra de Guillén se presenta como una voz de liberación que aboga por la valorización de la negritud en una Cuba en tránsito entre el pasado colonial y un futuro incierto.

Palabras clave: Nicolás Guillén, Sóngoro Cosongo, poesía afrocubana, negritud, cabildos de nación

Rituals of Liberation: The Fusion of Afro-Cuban Anti-Racial Discourse and Religious Mysticism in Nicolás Guillén’s ‘Sóngoro Cosongo’

Abstract

This text offers an in-depth analysis of Nicolás Guillén’s work, Sóngoro Cosongo, emphasizing its importance in Caribbean poetry and its representation of Afro-Cuban identities. It explores how Guillén fuses Afro-Cuban anti-racial discourse with religious mysticism, rescuing rhythms and rituals from a subjugated culture. Through this analysis, the role of the nation’s cabildos (national councils) as centers of cultural resistance for Afro-descendants is highlighted, where traditions were preserved and a cultural awareness fostered against post-slavery marginalization in a Cuban context marked by colonialism and racial oppression. Guillén’s work is presented as a voice of liberation that advocates for the valorization of Blackness in a Cuba in transition between its colonial past and an uncertain future.

Keywords: Nicolás Guillén, Sóngoro Cosongo, Afro-Cuban poetry, blackness, nation councils

*Profesor de Historia en la UPEL-IPC y maestrante en Historia por UNEARTE-CNH. Actualmente es docente en la UNEXCA, director de la revista Afrocaribeña *Ire Yale* y miembro fundador de la revista de Historia *Contracanon*. Contacto: promolinag@gmail.com

Molina, A.

Introducción

El aporte de Nicolás Guillén a la poesía caribeña es de gran relevancia, ya que retrata con fuerza las voces, los ritos y las identidades de la negritud cubana. Su obra *Sóngoro Cosongo*, publicada en 1931, constituye un hito dentro de la literatura afrocubana, al dar visibilidad poética a las expresiones culturales y espirituales de los afrodescendientes en Cuba.

Nicolás Guillén nació el 10 de julio de 1902 en la provincia de Camagüey, Cuba, conocida como “la ciudad de los tinajones” por la antigua tradición de emplear grandes vasijas de barro para almacenar agua y otros productos. En este escenario de callejones intrincados se gestó la mirada del autor, marcada por las contradicciones de una sociedad atravesada por la herencia colonial, la esclavitud y las tensiones raciales. Entre su nacimiento y la publicación de *Sóngoro Cosongo* transcurren las primeras décadas del siglo XX, un periodo que sirve como marco temporal para contextualizar la reflexión central de este trabajo.

Nos interesa de manera particular destacar el papel de los cabildos de nación, instituciones surgidas en Cuba como formas de control político y cultural sobre la población esclavizada africana. Con el tiempo, estos espacios se transformaron en lugares donde se recreaban ritos ancestrales y se fortalecía una conciencia cultural propia. Para este análisis, entendemos los cabildos desde dos dimensiones fundamentales:

a) **Los rituales** como elementos que reconstruyen los lazos culturales con la tierra de origen africana, funcionando como formas de transportar al mundo occidental los rasgos esenciales de la identidad. En palabras de Peter Burke:

“Estos rituales rememoran el pasado, constituyen recuerdos... y, por tanto, construyen la identidad social. Se trata de representaciones colectivas en todos los sentidos” (p. 71).

b) **La conciencia cultural** como expresión de una subjetividad cohesionadora de la identidad negra, que con el tiempo se convierte en una forma de resistencia cultural perdurable y transmisible entre generaciones. Paradójicamente, esta conciencia llegaría incluso a ser asimilada por la propia sociedad occidental. Como señala Enrique Dussel:

“La conciencia cultural, diferente a la conciencia intencional, significa, principalmente, el modo de situarse, la actitud de una subjetividad ante su propia evolución, historia, identidad en el tiempo. Un pueblo, un hombre tiene mayor o menor cultura en el sentido que tenga mayor o menor conciencia de su posición en la historia” (Dussel, 2006, p. 82).

Sin lugar a duda, la producción poética de Nicolás Guillén en **Sóngoro Cosongo** es una manifestación directa de estos rituales y de esa conciencia cultural forjada con resiliencia en los cabildos afrocubanos. Guillén logra retratar en su obra los ritos, el universo simbólico y la memoria del africano arrancado por la fuerza de su tierra natal, llevado a Cuba, excluido, esclavizado y condenado por una sociedad colonial que lo marcaba únicamente por el color de su piel. Los estamentos de poder justificaban esta opresión bajo un discurso religioso que sostenía:

La Corona vio la cristianización como un medio para controlar el malestar de los esclavos. En última instancia, la Iglesia Católica legitimó su papel en el comercio transatlántico de esclavos argumentando que, a través de la esclavitud y las conversiones, las almas estaban siendo salvadas.

El fenómeno de la esclavitud, por tanto, estuvo íntimamente ligado a la supuesta misión “salvadora” de la Iglesia Católica, cuya acción evangelizadora se manifestaba de diferentes maneras: primero, a través del contacto con misioneros en África; luego, mediante bautizos masivos en los puestos de comercio de esclavos; y finalmente, en las haciendas de destino. Sin embargo, este trabajo propone prestar atención a una cuarta forma de cristianización: **los cabildos de nación**, espacios masivos y centralizados que, aunque no declarados abiertamente como instrumentos evangelizadores, funcionaron como mecanismos de control cultural y de imposición de la ideología católica colonial.

En este contexto de dominación espiritual, política y social emerge la poesía de Nicolás Guillén, quien en *Són-*

goro Cosongo recupera el lenguaje, la musicalidad, la ritualidad y la identidad de la negritud cubana. Su obra puede entenderse como un verdadero “ritual de liberación”, donde el poeta nacional de Cuba expresa la resistencia y la memoria de un pueblo oprimido.

Además, es posible identificar tres fenómenos políticos y sociales determinantes en la Cuba de principios del siglo XX, que sin duda atraviesan la obra de Guillén:

- La abolición de la esclavitud a fines del siglo XIX (1886) y sus repercusiones en las décadas posteriores;
- Las formas de racismo institucionalizado, incluso en ámbitos como la Academia;
- La situación de los afrodescendientes “libres” en una nación ocupada militarmente por Estados Unidos, sometida a una tutela extranjera.

Cuando se publica *Sóngoro Cosongo* en 1931, habían transcurrido apenas 45 años desde la abolición formal de la esclavitud. Sin embargo, las cicatrices sociales, políticas y culturales seguían abiertas, y los cabildos de nación aún eran espacios vigentes para la resistencia y la preservación de tradiciones africanas. Por ello, este estudio propone considerar al cabildo de nación como un eje central de análisis, entendido como núcleo de resistencia cultural, ritualidad y construcción de una conciencia identitaria negra en Cuba, elementos que atraviesan y nutren la poesía de Nicolás Guillén.

Contexto general político, cultural y social de Cuba a finales del siglo XIX y principios del siglo XX

Para comprender adecuadamente el trasfondo de la obra de Nicolás Guillén, es necesario considerar las correlaciones demográficas entre blancos, mestizos y negros en Cuba, pues este dato permite contextualizar la realidad social que subyace en su poesía. Según el censo de 1899, la isla contaba con una población total de 1.572.797 habitantes, de los cuales 520.400 eran personas clasificadas como “de color” (mestizos y negros), es decir, un 33,09 % de la población total. Este no es un dato menor: representa una proporción significativa que, más allá de lo numérico, refleja la presencia de una multitud cultural e identitaria de gran influencia en la conformación de la sociedad cubana.

El censo de 1899, publicado un año después en idioma inglés por el Departamento de Guerra de Estados Unidos desde Washington, tiene una importancia particular: se realiza en el contexto de la intervención estadounidense tras la Guerra de Independencia cubana de 1898, conflicto en el que Estados Unidos declaró la guerra a España y ocupó militarmente la isla (y otras posesiones coloniales). A partir de entonces, Cuba quedó bajo tutela directa de un gobierno militar norteamericano hasta la celebración de elecciones en 1902. Este hecho político marca el inicio de la república cubana bajo vigilancia extranjera.

El contexto histórico de estos años presenta aspectos fundamentales: la abolición de la esclavitud en 1886, la guerra de independencia contra España y la posterior ocupación militar estadounidense. En este escenario llega al mundo Nicolás Guillén, quien vive en una nación que apenas había roto las cadenas de la esclavitud y el colonialismo español, pero que transitaba ahora bajo el tutelaje político, económico y militar de Estados Unidos. Los mecanismos de represión y exclusión social simplemente se reconfiguraron, perpetuando la desigualdad. Aunque Guillén no experimentó directamente la esclavitud ni el dominio monárquico español, sí fue testigo de las dos ocupaciones históricas estadounidenses en Cuba, un hecho que alimentó su visión crítica de la realidad nacional. Este panorama es suficiente para entender por qué la búsqueda de liberación a través de la palabra escrita, el ritual y la reconstrucción identitaria afrocubana se convierten en ejes fundamentales de su obra.

A. La reconfiguración de los preterizados en Cuba tras la abolición de la esclavitud

La esclavitud en Cuba no solo sustentó la economía colonial, sino que también funcionó como un sistema destinado a suprimir de manera progresiva las identidades culturales de los africanos esclavizados. Tras su abolición formal en 1886, la discriminación estructural persistió, afectando profundamente a los antiguos esclavos y sus descendientes. En *Sóngoro Cosongo*, Guillén da voz a estos afrodescendientes, herederos de las cicatrices de la esclavitud y de la guerra de independencia, denunciando la marginación que sufrián incluso en la Cuba republicana.

Molina, A.

En palabras de Barcia María del Carmen (1999):

La historia de Cuba está marcada por la esclavitud, la cual definió gran parte de su estructura demográfica y social. Durante los siglos XVIII y XIX, la trata de esclavos africanos fue un pilar de la economía colonial. Al abolirse oficialmente la esclavitud en 1886, los afrodescendientes se encontraron en una situación de marginación económica y social. Sin embargo, su influencia cultural permeó todos los aspectos de la identidad nacional cubana.

Tal como se mencionó, en 1900 más del 33 % de la población cubana era considerada “de color”. Aunque legalmente libres, muchos afrodescendientes se vieron obligados a retornar a las plantaciones de azúcar y tabaco donde antes habían sido esclavos, pero ahora como jornaleros mal remunerados. Esto generó dos fenómenos sociales notables: la migración estacional (según la zafra) y una constante movilidad entre zonas rurales y urbanas. El resultado fue un sujeto “libre” en términos jurídicos, pero atrapado en condiciones de miseria y exclusión económica.

Un elemento relevante de este proceso es lo que señala Barcia (1999): a pesar de su situación de precariedad, los afrodescendientes preservaron y difundieron sus prácticas mágico-religiosas desde los cabildos de nación, permitiendo que estos saberes comenzaran a permear incluso en sectores de la población blanca, para quienes tales rituales resultaban misteriosos o prohibidos. Este fenómeno es recogido por Sánchez Jorge, L. (1999), quien documenta testimonios de afrodescendientes cubanos, incluyendo este relato:

Todo iría sobre ruedas hasta que algún miembro, fuera del espacio del cabildo, ayudó a un necesitado que no era ni africano ni descendiente, sino rellollo, y a cambio, este agradecido pagó el favor con algún derecho; dinero. La inédita acción, propia de la dinámica de la vida, va a indicarle al lucumí la necesidad de abrirse religiosamente a la comunidad de marginados del barrio, tan urgidos como ellos por salir de la miseria... Tanto en La Habana como en Matanzas, iyáloshas y babaloshas moraban en los mismos barrios marginales donde estaban los cabildos. No desconocían aquellos males sociales donde los rostros visibles de blancos, negros y mulatos eran la miseria, la delincuencia, la prostitución, el analfabetismo, la insalubridad y el juego como paliativo para sobrevivir. La mala vida como se decía en aquellos años del siglo XIX.

Este testimonio revela cómo la cultura africana empezó a difundirse fuera del ámbito exclusivo de los descendientes directos de africanos, permeando incluso a los blancos pobres, también relegados a los márgenes sociales. En este sentido, el hambre, la miseria y la exclusión —herramientas de violencia estructural— afectaban a más del 40 % de la población cubana, generando espacios de contacto e intercambio cultural en los cabildos de nación.

Así, los cabildos abrieron sus puertas a quienes no eran africanos de nación, lo que facilitó el conocimiento y la expansión de su riqueza musical, instrumental, religiosa y culinaria. Estos elementos constituyen la base de una conciencia cultural afrocubana que será recreada poéticamente por Guillén. Esta apertura también atrajo la atención de estudiosos como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Teodoro Díaz Fabelo, quienes documentaron estas expresiones culturales. El término “rellollo”, citado por Sánchez Jorge (1999), adquiere aquí un significado especial. Como señala Laurencio Tacoronte, A. (2024):

hist. en un origen se entiende por rellollo el hijo del criollo, esp. del negro criollo; Drae. de pura cepa]; criollo rellollo enf. cubano auténtico, cubano de verdad, cubano hasta los tuétanos, muy cubano, persona que en sus actitudes es o se siente muy cubana.

Este concepto da cuenta de una identidad nacional cubana híbrida, un “ajíaco” en palabras de Ortiz, donde convergen tradiciones africanas, europeas e indígenas. Así se gesta una nueva conciencia cultural, tal como sugiere Dussel, mediada por los rituales preservados en los cabildos.

B. Formas generales de agrupamiento de la sociedad cubana

Tras la independencia y la fundación de la república a inicios del siglo XX, la sociedad cubana se estructuró en base a divisiones raciales y de clase que continuaron marginando a la población negra del acceso real al poder económico y político. Barcia, María (1999) describe este proceso:

En esta etapa finisecular la sociedad cubana transitaba de la tradición a la modernidad, dejaba atrás la producción sobre la base de hombres físicas y jurídicamente esclavizados; modernizaba sus instalaciones fabriles; introducía el telégrafo, el teléfono, la luz eléctrica; incrementaba las publicaciones que reflejaban la opinión pública; y creaba formas asociativas que protegían los intereses de individuos, sectores y grupos, pero todos estos cambios se producían en un país colonizado que luchaba por obtener su independencia.

En este marco surgieron asociaciones para defender los intereses de la burguesía emergente, como las organizaciones de hacendados, quienes tras la abolición establecieron los bajos salarios de los trabajadores negros y mestizos en la industria azucarera y tabacalera. Estos sectores representaban aproximadamente el 40 % de la fuerza laboral.

En 1869 se creó el Casino Español, un club político destinado a defender los intereses coloniales españoles y frenar el movimiento independentista. También se fundaron sociedades culturales, liceos artísticos y filarmónicas, espacios reservados para las élites blancas.

Por su parte, negros y mestizos se agruparon en los cabildos de nación. A diferencia de las formas de asociación de las élites, los cabildos servían para controlar política y culturalmente a la población negra, clasificándola según su nación de origen para impedir su unidad y resistencia común. Además, eran relegados a los suburbios de las ciudades, condenados a la periferia social y geográfica.

Estas formas de agrupamiento reflejan un diseño social orientado a salvaguardar los intereses de las clases dominantes y perpetuar la exclusión de la población negra. Sin embargo, más allá de las luchas militares y políticas reconocidas en la historiografía oficial, existió otro plano de resistencia: el de la cultura y la identidad. En los cabildos, a través del ritual y la memoria ancestral, se gestó una resistencia cotidiana que permitió la supervivencia de una identidad afrocubana que se expresa con fuerza en la obra de Nicolás Guillén.

C. El cabildo de nación como forma de control cultural y su reconfiguración como espacio de resistencia y resiliencia cultural afrocubana

Los cabildos de nación fueron instituidos inicialmente por las autoridades coloniales como mecanismos de fiscalización, división y supervisión de la población esclavizada. Por ello, se organizaban según las naciones de origen de los africanos, limitando sus posibilidades de unidad. En el contexto cubano, su existencia se remonta al siglo XVIII, lo que los convierte en una de las formas de agrupación más antiguas, anteriores incluso a muchas de las organizaciones surgidas en el siglo XIX. Así lo confirma una disposición del “Bando del Buen Gobierno y la Policía” de Cuba de 1792, que establece en su artículo 39:

Atendiendo a que algunos Cabildos se hallan en calles habitadas de vecinos honrados que justamente reclaman la incomodidad que causan con el bronco y desagradable sonido de sus instrumentos, y a que los solares ocupados con ellos merecen ser fabricados de modo que adornen, o completen la población, mando que dentro de un año contando este día, todos los citados Cabildos se pasen a las orillas de la Ciudad desde la puerta antigua de la Tenaza, hasta la de la Punta, excepto el frente de la de Tierra.

Este documento no solo confirma la existencia de los cabildos desde el siglo XVIII, sino que revela la manera en que la legalidad colonial los estigmatizaba: se consideraban molestos, perturbadores de la tranquilidad pública y, por tanto, se les relegaba a las periferias urbanas. Tal exclusión reflejaba una discriminación estructural que, bajo distintas formas, continuaría reproduciéndose siglos después.

Molina, A.

El modelo de los cabildos no surgió espontáneamente en Cuba, sino que respondía a una tradición de control racial y cultural practicada ya por la monarquía española en otros contextos. Su antecedente más remoto puede rastrearse en las crónicas de Diego Ortiz de Zúñiga, quien documenta en sus Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla (1796) la organización de esclavos africanos en la capital andaluza durante el reinado de Enrique III (1390). Allí se menciona la elección de un mayoral entre los esclavos, quien actuaba como mediador ante las autoridades, función que en Cuba sería desempeñada por los capataces de cabildos.

Así, puede afirmarse que la implantación de cabildos en ultramar fue una extensión de prácticas ya experimentadas en territorio peninsular desde el siglo XIII. En Cuba, estos espacios eran definidos del siguiente modo:

Por cabildos de negros se entiende la reunión de los de cada nación en los días festivos para bailar a usanza de su país. Provienen estos cabildos, según noticias, del permiso que para tales desahogos se concedía a los negros que compraba el rey con destino a los cortes de madera, que se hacían en esta Isla para la construcción de bajesles para la armada y dotación de los potreros del ganado aplicado a los trabajos de la extracción de las mismas. Concurren libres y esclavos y se les permite, desde tiempo inmemorial, tener sus banderas como insignias del Cabildo, y aquí por lo menos, a la nación Congo Real, portar una muy parecida al mismo pabellón nacional. Estas instituciones son útiles porque ejercen actos humanitarios y piadosos, propendiendo a la manumisión de aquellos asociados, que por su moralidad y buen comportamiento consideran dignos de conseguirla a costa de los fondos de la reunión, que se nutren de pequeñas limosnas que exhiben cuando concurren al baile, y ocien también hacerse cargo de curar a sus paisanos enfermos. (p. 240)

Los cabildos, entonces, no solo organizaban a los esclavos según su nación o etnia de origen, sino también de acuerdo con su ocupación laboral. Además, ofrecían apoyo mutuo, auxilio a los enfermos y mecanismos de manumisión para quienes demostraran buena conducta. Es notable que actividades culturales como la música y la danza servían como fuente de ingresos para estas comunidades, evidenciando el papel económico y social del arte en la resistencia afrocubana.

En este marco, los cabildos propiciaron el desarrollo y preservación de las tradiciones religiosas y culturales más importantes del acervo afrocubano: la Regla de Osha (origen yoruba), la Regla de Palo Monte (origen congo), las prácticas Abakuá (origen carabalí) y las tradiciones Arará (etnia Fon de Benín). Estos sistemas rituales recreaban el vínculo con la tierra natal y transmitían, de generación en generación, una conciencia cultural afrocubana sólida y perdurable.

Cada nación dentro del cabildo contaba con sus propios instrumentos musicales, especialmente tambores, cuyas diferencias de forma, sonido y función reflejaban la diversidad africana. Un ejemplo emblemático de resistencia cultural es la persistencia del tambor batá, conjunto de tres tambores cónicos de diferente tamaño de origen yoruba, que han perdurado hasta la actualidad en la práctica religiosa afrocubana. Guillén alude directamente a este tambor en su poesía: “*Baila y suena el tambor mayor, / que en la noche negra brilla el sol.*”

El tambor batá consta de tres instrumentos, cada uno con nombre yoruba y equivalente en español. El tambor mayor o Iya —“madre” en yoruba— dirige el ritmo, los cambios de tempo y las pausas. En Cuba, este tambor es conocido como el “tambor mayor”, o simplemente “El Mayor”. Cuando Guillén menciona el tambor mayor, evoca simbólicamente toda la herencia yoruba preservada en los cabildos de nación, elementos que, con el tiempo, pasaron a formar parte integral de la identidad cultural cubana, incluso del llamado cubano “rellollo”. Así, el batá no es solo un instrumento, sino un vehículo de reconstrucción identitaria colectiva.

En este contexto adverso, la negritud no fue erradicada, sino reconfigurada y fortalecida, hasta convertirse en uno de los pilares de la cultura nacional. Lo expresa el propio Guillén en su verso: “*en la noche negra brilla el sol*”, donde el sol simboliza las formas de insurgencia cultural de la negritud afrocubana, manifestada a través de rituales, música y baile, en resistencia a la evangelización forzada impuesta por la monarquía y la Iglesia.

En la ciudad de Camagüey, lugar de nacimiento de Guillén, existían a finales del siglo XIX y comienzos del XX al menos cuatro cabildos destacados:

- Calle Rosario No. 56, entre Ignacio Agramonte y Montera.
- Calle San Luis Beltrán (hoy 20 de Mayo) No. 58 esquina Cielo.
- Calle Cielo esquina Campo Santo.
- Calle San Lorenzo Nos. 36 y 38.

Según relata José Varona Hernández, vecino de la calle Cristo y asistente al Cabildo de Santa Bárbara:

Disfrazados pues los mitos y teogonía africana, con los nombres de Espíritu Santo, La Candelaria, Santa Bárbara, San Ramón Nonato, fundáronse en esta ciudad cuatro agrupaciones denominados cabildos en los cuales se le rendían adoración oficial bajo la disciplina dentro de la Iglesia.

Estos cabildos, representativos de las naciones Congo, Carabalí y Mandinga, llenaban de música y color las calles de Camagüey, influenciando seguramente el universo sonoro y cultural de Guillén. Es relevante recordar que en el censo de 1899 la provincia de Puerto Príncipe (hoy Camagüey) contaba con 17.385 personas clasificadas como “de color” frente a 70.387 blancos, lo que evidencia una marcada desigualdad demográfica y social.

En este escenario de racialización, exclusión y resistencia, el cabildo se convirtió en un refugio cultural donde los afrodescendientes preservaban su identidad, transmitían saberes ancestrales y garantizaban su continuidad cultural. Paradójicamente, esta identidad despreciada y estigmatizada por las élites coloniales se transformó en el fundamento de la cultura nacional cubana: “*en la noche negra brilla el sol*”.

En el marco de esta resistencia, los cabildos organizaban festividades callejeras asociadas superficialmente a santos católicos, pero que en realidad celebraban a las deidades africanas —los orishas—. Tal sincretismo permitió a los esclavos y sus descendientes mantener sus tradiciones bajo el disfraz de la religiosidad oficial. Luis Alberto Pedrosa describe estas prácticas:

Los Cabildos salían un solo día al año: el 9 de septiembre. Un día antes el santoral católico registra la festividad de la Patrona de la Bahía de La Habana, la Virgen de Regla. Pero la Salida de Cabildos, cuyo comienzo databa de 1923, se fijó en la memoria popular como la fiesta pública de Yemayá-Virgen de Regla, por la inversión del culto mariano que tenía lugar fuera del templo. Los ‘Santos’ de los dos Cabildos eran llevados ‘a dormir’ al Santuario de Nuestra Señora de Regla. Ambos cabildos completaban sus recorridos con las visitas a las casas de santeros, en las que se realizaba la adivinación con cuatro pedazos de coco (obi).

El sincretismo religioso alcanzaba así su máxima expresión: los “santos de fundamento” (tres Vírgenes y una Santa), las misas católicas, los toques de batá, el culto a los ancestros en cementerios... todo convergía en una práctica híbrida que aseguraba la transmisión cultural africana.

Este uso estratégico de las festividades religiosas promovidas por la Iglesia Católica para evangelizar a los esclavos y pueblos originarios —como la Virgen de Regla en Cuba, la Virgen de Guadalupe en México o la Virgen de Coromoto en Venezuela— fue revertido por las comunidades afrocubanas. Lejos de perder su identidad, la reforzaron, adaptando estos espacios para mantener vivas sus costumbres y creencias.

El aporte de Sóngoro Cosongo como un discurso irreverente y de disenso cultural en medio de la marginación de la negritud en la sociedad cubana de principios del siglo XX

Como hemos podido constatar a lo largo de este escrito, la sociedad cubana, tras liberarse del yugo español a finales del siglo XIX, quedó bajo la tutela política y económica de Estados Unidos. A este contexto se suma el proceso previo de abolición de la esclavitud, lo que demuestra que las prácticas de racialización y exclusión no desaparecieron, sino que persistieron de manera estructural. Estas formas de discriminación se manifestaron también en la producción intelectual de la época, donde ciertos discursos condenaban a la población negra como portadora de prácticas consideradas supersticiosas o delictivas, mientras otros —como el de Nicolás Guillén— asumían una postura crítica y de reivindicación

Molina, A.

cultural, otorgando valor a la ritualidad y a las identidades afrocubanas como elementos constitutivos de la nación cubana mestiza, el llamado “rellollo”.

En este contexto, la obra de Guillén representa un aporte contestatario, irreverente y profundamente reivindicador. Su poesía se inscribe en el campo del disenso cultural frente a las formas hegemónicas de racialización, marginación e invisibilización de la comunidad negra en Cuba. Guillén rescata la negritud no desde una visión folclórica o exotizante, sino desde una voz interna que refleja fielmente la palabra, el sentir y las prácticas de la población afrodescendiente —a menudo objeto de burlas o distorsiones académicas en su época.

La academia oficial, influida por la colonialidad epistémica, describía el lenguaje afrocubano como una forma corrompida y desordenada del castellano. Así lo documentan Esteban Pichardo y Fernando Ortiz:

La voz negra sale de una pelea contra los demonios brujos. El negro no sabe hablar, no se le entiende [...] un castellano desfigurado, chapurreado, sin concordancia, número, declinación ni conjugación, sin ‘r’ fuerte, sin ‘s’ ni ‘d’ final.

Estas afirmaciones evidencian cómo la discriminación se extendía incluso al plano lingüístico. Sin embargo, Guillén resignifica este “castellano chapurreado” y lo convierte en materia poética, en herramienta de visibilización de aquellos a quienes la historia oficial había condenado al silencio o a la caricatura. Paradójicamente, Ortiz y Pichardo reconocen —aunque de manera despectiva— que esta modalidad lingüística es de uso común en toda la isla, lo cual evidencia la profunda influencia de la negritud en la cultura cubana general.

Trinidad Barrera señala esta presencia cultural al hablar de un “acento puramente negro” que descubre y exalta la belleza oculta por siglos de prejuicio: “El acento puramente negro, que descubre, exalta y propaga la belleza oscura, arrinconada en el espíritu de gran parte de esa raza por los cánones de una educación clásica”.

En este sentido, *Sóngoro Cosongo* se presenta como un proyecto poético de conciencia cultural, que interpela el lugar del sujeto negro en la historia y la cultura de la nación. Su prólogo es un manifiesto de esta intención:

Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro —a mi juicio— aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel. [...] Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: ‘color cubano’.

Aquí Guillén expone con claridad su visión de una cubanidad que no puede entenderse sin el componente negro, no como antítesis del blanco, sino como parte de una síntesis nacional integradora. Para él, las viejas oposiciones raciales son superadas en el terreno social de la explotación común: en los suburbios de la joven república cubana, el color de la piel cede ante la condición compartida de obrero o campesino precarizado.

Esta afirmación de la negritud como componente fundante de la identidad cultural cubana es central para entender por qué Guillén es considerado el poeta nacional. Su poesía no solo identifica los elementos del cubano “rellollo”, sino que interpela directamente a la academia eurocéntrica, desafiando su colonialidad y reivindicando la resistencia cultural y espiritual de la población afrodescendiente.

No obstante, la postura de Guillén contrastaba con visiones profundamente prejuiciadas como la de Fernando Ortiz, quien afirmaba: “En Cuba toda una raza entró en la mala vida [...] Su religión, su política, sus normas morales [...] eran tan deficientes... El desnivel moral era agravado por el intelectual...”.

Esta visión determinista e ignorante de la complejidad cultural africana contrasta con la realidad que Guillén rescata: una negritud con cosmovisión propia, con sistemas de creencias complejos (yoruba, congo, carabalí, fon), con prácticas rituales vivas y una influencia profunda en la cultura general cubana —desde el habla hasta la música y la religiosidad popular.

Análisis de *Sóngoro Cosongo* desde el ritual y la conciencia cultural

La canción del bongó

*En esta tierra, mulata
de africano y español,
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),...*

Guillén ilustra el sincretismo religioso, fruto de los cabildos, donde la veneración a deidades yorubas como Changó se disfraza bajo figuras católicas como Santa Bárbara. La alusión al “garfio submarino” del prólogo se materializa aquí: dos tradiciones unidas por debajo de la superficie oficial, resistencia simbólica y ritual encubierta bajo el disfraz católico.

Madrigal

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

El madrigal, poema amoroso por excelencia, se transforma aquí en canto ritual a Oshún, deidad yoruba del amor y los ríos. El Zambeze, río africano emblemático, y el caimán —su mensajero— codifican una memoria ritual milenaria, resguardada en la poesía.

Caña

*El negro
junto al cañaveral.
El yanqui
sobre el cañaveral.
La tierra
bajo el cañaveral.*

En estos versos Guillén sintetiza la cadena de explotación histórica: del esclavo africano al jornalero “libre”, bajo el dominio del capital yanqui. La caña —como símbolo— anuda el ciclo de opresión y despojo, resistido por la cultura afrocubana.

Secuestro de la mujer de Antonio

Este poema aborda otro estereotipo racializado: la supuesta lascivia del negro. Guillén subvierte este prejuicio al enraizarlo en una práctica polígama legítima en sociedades yoruba, como lo demuestra la historia de los *alaafins* de Oyó. Así desmonta la moralización católica impuesta por el discurso colonial.

Velorio de Papá Montero

Aquí Guillén recrea un rito funerario afrocubano, donde el muerto es recordado sin solemnidad europea, sino con música, trago y memoria festiva. La palabra *ecobio* confirma la pertenencia del personaje a la hermandad Abakuá, exclusiva de varones cubanos de origen carabalí. Este poema encierra ritualidad, cosmovisión sobre la muerte y reafirmación de identidad colectiva.

Molina, A.

Conclusiones

La lectura detenida de *Sóngoro Cosongo* confirma que esta obra constituye una de las manifestaciones más profundas y complejas de la conciencia cultural afrocubana en la poesía del siglo XX. Nicolás Guillén no se limita a reproducir motivos folclóricos o recursos estéticos superficiales de la negritud: su proyecto literario es, en esencia, una afirmación política, ética y cultural que sitúa a la población negra y a sus prácticas rituales en el centro mismo de la construcción identitaria cubana.

Cada poema del libro —lejos de ser una pieza aislada o anecdótica— se integra en un tejido simbólico que remite a la experiencia histórica de los africanos esclavizados, a sus luchas de resistencia y a la persistencia de sus cosmovisiones en el espacio colonial y poscolonial cubano. Los cabildos de nación, las sociedades secretas como la Abakuá, las prácticas de adivinación yoruba, el sincretismo religioso con el catolicismo, la música, la danza, la lengua y la oralidad popular no son elementos meramente ornamentales en esta poesía: constituyen la materia viva de una cultura subalterna que, mediante la voz de Guillén, reclama su lugar legítimo en el relato nacional.

Desde la categoría de ritual se revela cómo estas prácticas —escondidas, disfrazadas o veladas durante siglos— sobreviven a través de la poesía como archivo simbólico. El canto al bongó, el madrigal dedicado a Oshún, la referencia al cañaveral como espacio de explotación y resistencia, el velorio de Papá Montero como rito funerario afrodescendiente, son muestras del modo en que la religiosidad africana, sus valores estéticos y su cosmovisión se encarnan en la vida cotidiana cubana. Guillén logra plasmar en el lenguaje poético la liturgia oculta de un pueblo que ha sabido conservar sus dioses, sus cantos, sus danzas y su memoria, aún bajo las máscaras impuestas por la colonia y la república tutelada por intereses extranjeros.

Pero más allá de lo ritual, emerge con fuerza la dimensión de la conciencia cultural. *Sóngoro Cosongo* no es solo un homenaje al legado africano; es también una reflexión sobre la manera en que la cultura cubana —mestiza, “rellolla”, híbrida en su raíz— no puede explicarse sin la presencia activa de la negritud. Guillén lo expresa con claridad en su prólogo: el espíritu de Cuba es mestizo, y su color definitivo será —algún día— el “color cubano”, donde negro y blanco se funden más allá de las jerarquías raciales impuestas por la colonia. Así, la poesía de Guillén desmantela la lógica binaria y antagónica del pensamiento colonial (blanco/negro, civilizado/salvaje, culto/supersticioso) y propone un horizonte de síntesis, donde las diferencias se reconcilian en un proyecto común de nación.

Este proyecto de nación, sin embargo, no oculta las heridas históricas. Por el contrario, las expone, las trabaja y las resignifica. Guillén es consciente de que la explotación económica, la opresión racial y la marginación cultural no desaparecieron con la independencia formal ni con la abolición de la esclavitud. Por ello su poesía resuena con la voz del jornalero, del obrero, del hombre de solar, de la mujer negra convertida en objeto de deseo y estigmatización. En este sentido, *Sóngoro Cosongo* es también un testimonio social que denuncia las continuidades de la injusticia en la joven república cubana.

Desde esta perspectiva, el libro trasciende la mera literatura y se convierte en un acto de memoria y de resistencia. Guillén inscribe en sus versos siglos de sufrimiento y de lucha, de desplazamientos forzados y de reconfiguraciones culturales, de silenciamientos y de apropiaciones simbólicas. Su poesía recupera la dignidad de la palabra negra, del habla “chapurreada” que la academia denigraba y que él eleva a categoría estética y política. Rescata el sonido del bongó y la cadencia del son como elementos fundantes de la sensibilidad cubana. Convierte la cultura del cabildo en patrimonio de la nación.

Por todo ello, *Sóngoro Cosongo* no puede leerse de manera fragmentaria ni superficial. Su riqueza es tal que un semestre de estudio resulta insuficiente para desentrañar todas las capas de sentido que encierra: las referencias religiosas, los símbolos del poder colonial y de la resistencia popular, los ecos de la historia africana y cubana, las transformaciones del lenguaje, la crítica a la academia eurocentrica, la visión de una cubanidad mestiza en construcción.

En síntesis, la obra de Nicolás Guillén —y en particular *Sóngoro Cosongo*— ofrece una cartografía cultural de la negritud cubana: muestra cómo el ritual se transforma en forma de vida cotidiana y cómo esa vida cotidiana alimenta una conciencia cultural que resiste, dialoga y se reinventa en cada generación. Es esta capacidad de síntesis —entre his-

toria, mito, religión, lenguaje, música y lucha política— la que hace de Guillén no solo el poeta nacional de Cuba, sino una voz fundamental en la literatura y la identidad latinoamericanas.

Referencias

- Afigbo, A. E. (s. f.). The economic foundation of pre-colonial Igbo society. En L. A. Akinjogbin & S. O. Osoba (Eds.), *Topics* (p. 14).
- Alfonzo P., A. (1854). *Apuntes para la historia de la isla de Cuba con relación a la ciudad de San Severino y San Carlos de Matanzas*. Imprenta de Marsal.
- Barcía, M. (1999). De la reestructuración a la crisis: La sociedad cubana a finales del siglo XIX. *Historia Contemporánea*, 19, 129-153.
- Barrera Trinidad, C. (2003). Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 637-638 (julio-agosto), 95-104. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsf4p7>
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Cabrera, L. (1983). *El monte*. Colección del Chichereku. Ediciones Universal.
- Cuba. Departamento de la Guerra. (1900). *Informe sobre el censo de Cuba: 1899* (J. P. Sanger et al., Trans. F. L. Joannini). Imp. del Gobierno.
- Domínguez Guadarrama, R., & Sánchez Andrés, A. (2020). Entre la espada y la pared. El fracaso del primer experimento autonómico español en Cuba, 1897-1898. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, (75), 238-246. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89870564010>
- Dussel, E. (2006). *20 tesis de política*. CREFAL, Siglo XXI Editores.
- Edmonds, E. B., & González, M. A. (2010). *Caribbean religious history: An introduction*. New York University Press.
- Johnson, O. (1921). *History of Yoruba*. Bookshops Lagos.
- Laurencio Tacoronte, A. (2024). Variaciones ortográficas en el español de Cuba. *Revista De Filología De La Universidad De La Laguna*, (48), 55-79. <https://doi.org/10.25145/j.refull.2024.48.03>
- Martínez O’Farril, L. M. (2017). La historiografía en el análisis del negro en Cuba. *Tlatemoani. Revista Académica de Investigación*, (24), abril. ISSN 1989-9300. Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/tlatemoani/24/historiografia-negro-cuba.html>
- Martínez O’Farril, L. M. (2018). *Yo soy el otro. Los cabildos de nación en La Habana*. Instituto Cubano de Antropología.
- Ortiz de Zúñiga. (1796). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Libro XII, cap. 10).
- Ortiz, F. (1906). *Hampa afro-cubana: Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Librería de Fernando Fe.
- Ortiz, F. (1916). *Hampa afro-cubana: Los negros esclavos: Estudio sociológico y de derecho público*. Revista Bimestre Cubana.
- Pedroso, L. A. (2008). La memoria de un cabildo: Palabras al catálogo de la exposición fotográfica *El último cabildo de Yemayá* de Roberto Salas. La Habana, Cuba.
- Ramos, M. W. (2003). La división de la Habana: Territorial conflict and cultural hegemony in the followers of Oyo Lukumí religion, 1850s–1920s. *Cuban Studies*, 34, 38–70. <http://www.jstor.org/stable/24487877>
- Sánchez, C., & García, M. (2020). Los cabildos africanos en Camagüey. Portal Cultural Camagüey. Recuperado el 20 de febrero de 2025 de <http://www.pprincipe.cult.cu/los-cabildos-africanos-en-camaguey/>
- Sánchez, J. L. (1999). Los alagbas: Guion histórico para un documental desde los testimonios de mayores afrocubanos. Recuperado el 20 de febrero de 2025 de <https://afrocubanas.com/2023/04/07/jorge-luis-sanchez-el-verdadero-autor-de-los-alagbas/>
- Santamaría, A., & Naranjo, C. (2002). La historia social de Cuba, 1868-1914: Aportaciones recientes y perspectivas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.596>