

KÖLNER BEITRÄGE ZUR LATEINAMERIKA-FORSCHUNG

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martín Traine

El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo: ¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!

editado por Christian Wentzlaff-Eggebert

Universidad de Colonia

Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina

Universität zu Köln

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo.
¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!

Contribuciones de Christian Wentzlaff-Eggebert, Mario Garvin, Marta Pawłowska, Albert Manke, Bianca Bäuml, Katarzyna Koziol, Harald Wentzlaff-Eggebert, Raquel Macciuci, Jesús Manuel Zulueta, Ezequiel Morena Escamilla, Enrico Lodi, Antonio José Pérez Castellano, Gloria Chicote, Claudia Hammerschmidt, Iris Sygulla, Mariela Sánchez, David Porcel Bueno, R. Sergio Balches Arenas, Pedro M. Piñero Ramírez, Bojana Tulimirovic y Marina Bianchi.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de los autores. La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.



Programm für
lebenslanges
Lernen

DAAD

Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service

Köln / Colonia 2015

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika
Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

ISSN 1438-6887

Redacción: Felix Buchborn, Katharina Huxol y Marja Nalesinski

JESÚS MANUEL ZULUETA: EL CONCEPTO DE PUEBLO EN LA POESÍA NEGRISTA: NICOLÁS GUILLÉN

Abstract:

Negrista poetry is a stream of Latin American poetry that developed in the Caribbean area starting in the early '20s. One of its main features is the development of a unique style based on the speech characteristics of Afro-Hispanic people and the Antilles, yet has a strong influence of music and Caribbean rhythms. These poems were used for the expression of a concept of people and a homeland which sought the fusion of African and Hispanic cultures alike, and in addition to the reflection, in many cases of revolutionary ideas that marked the evolution many Latin American countries in the last century. An important example of this is found in the work of Cuban Nicolás Guillén, surely the most representative poet of this movement. He was a poet true to these principles, and also tried in his work the subject of racism from many perspectives, not only as a critique of the attitude of the whites, but also at the same blacks and mulattoes who reneged on their identity.

La poesía negrista es una corriente que se desarrolla en las Antillas, sobre todo en la isla de Cuba, desde los años 20 del siglo pasado. Una de sus características fundamentales es la mezcla de componentes hispánicos y africanos, donde destaca principalmente el ritmo y la musicalidad. Sus antecedentes pueden rastrearse desde lejos en la literatura clásica hispánica, en autores tan significativos como Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz o Luis de Góngora, quienes introducían en algunas de sus obras líricas y dramáticas letrillas de origen africano puestas en boca, sobre todo, de esclavos. Estas corresponden precisamente a Góngora:

Zabambú, morenica de Congo,
Zabambú.
Zabambú, que galana me pongo,
Zabambú.
En la fiesta del Santísimo Sacramento (1609).

Toca instrumento.
Elamú, calambú, cambú,
Elamú.
Tu prima será al momento
Escravita do nacimiento.
Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor (1615)

¿Quién nos atropella?
Mechora, rey de Sabá.
Guanguanguá,
morenica de Zofalá.

Hi, hi, hi,
¡Qué rey tan fuera de aquí
hoy nos ha venido acá!
En la fiesta de la adoración de los Reyes (1615).

La poesía negra o negrista, apoyada como se ha dicho en el sustrato africano de aquella cultura hispánica, contiene los principios de la vanguardia europea, aquella que buscaba lo irracional, lo mágico y lo primitivo como principales señas de identidad que permitían expresar la esencia del ser humano. De hecho algunos de sus principales representantes visitaron América, y la región antillana en particular, como ámbito donde se habían desarrollado las raíces de su concepto artístico.

Esta poesía además, como se ha mencionado, incluye un profundo interés por la música, que se constituirá en una de sus singularidades. Es notoria la influencia del jazz en esta tendencia y de los ritmos mestizos antillanos, provocados por estructuras musicales como el son o las onomatopeyas y jitanjáforas. Otro factor que contribuyó a la expresión de esta cultura es el principio positivista, que puso en boga la cuestión racial para la constitución de las nacionalidades.

En su desarrollo, según José Miguel Oviedo, se establecen las siguientes etapas

- Poesía culta.
- Literatura de raíz popular.
- Compromiso político y social (el racismo).

El principal representante de la primera fue el puertorriqueño Luis Palés Matos, y de las otras dos el cubano Nicolás Guillén.

La siguiente reflexión se va a centrar en el concepto de pueblo que se manifiesta en esta poesía; entre otras cosas, el contraste entre la idea de la “negritud” que se extiende por entonces en el Caribe, y la influencia de la cultura europea, e hispana en particular; y también la identidad nacional que se implementa en el enfrentamiento con EE.UU.

Nicolás Guillén (Cuba 1902-1989) es el máximo exponente de esta manifestación poética. Su compromiso político con la revolución cubana vertebró su obra literaria. Después de estar exiliado pudo volver a Cuba

con el triunfo de esta revolución y fue fiel a ella hasta el final de su vida. Su condición de mulato determina su fe en una cultura mestiza. Esto precisamente supuso un alejamiento de la ortodoxia del movimiento negrista que se produjo en el Caribe, ya que dentro de él se pretendía la exclusión de los rasgos propios de la cultura europea y se abogaba por una expresión pura de lo afroantillano.

Sus primeros libros fueron *Motivos de son* (1930) y *Sóngorocosongo* (1931). En ellos, la visión de lo popular no es muy profunda, pero enseguida llama la atención en Cuba y en todo el ámbito caribeño el lenguaje rítmico e imaginativo con el que se expresa; e incluso, por encima de esto, la audacia que suponía en aquel momento la transcripción del habla cubana (característica sobre todo de negros y mulatos) en las composiciones de Guillén.

Principalmente usa los esquemas del son (forma afrohispana): una serie de coplas rematadas por un comentario o conclusión (montuno) que repite un estribillo de tono irónico sobre la vida popular de negros, mulatos o blancos pobres.

Las preocupaciones sociales aparecen con más claridad en su madurez, entre las obras que van desde *West Indies Ltd* (1934) hasta *El son entero* (1947). Se tratará entonces de una poesía auténticamente popular con la categoría estética de la expresión culta.

Sus siguientes libros, *Tengo* (1964), *El Gran Zoo* (1967) y *La rueda dentada* (1972) bajan la tensión poética, que sólo se alcanza ocasionalmente, e insisten en la propaganda y el homenaje político.

“Tú no sabe inglés” es un poema que pertenece a *Motivos de son* (1930). Como en otros tantos de este poemario se refleja una anécdota cómica donde un cubano consigue seducir a una americana recurriendo a un inglés que no va más allá del uso de la jerga característica del deporte nacional cubano: el béisbol. Cuando ella descubre esta circunstancia lo abandona:

Con tanto inglés que tú sabía
Bito Manué
con tanto inglés, no sabe ahora
desí ye.

La mericana te buca,
y tú le tiene que huí:
tu inglés era de etráiguan,
de etráiguan y guan tu tri.

Bito Manué, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.

No te namorema nunca,
Bito Manué.
si no sabe inglés,
si no sabe inglés.

La musicalidad y el humor son aspectos esenciales de este poema, y junto a esto, como ya se ha dicho, que se transcriba el habla de los negros en la escritura, lo que le da un neto sabor popular. Podría además interpretarse que la relación entre la americana y el cubano no sería casual, en cuanto que podría expresar una especie de servidumbre del uno hacia la otra y, por lo tanto, un carácter más trascendente: una relación de inferioridad de lo cubano hacia lo estadounidense. El contraste y el enfrentamiento entre ambas naciones será una de las señas identitarias de Guillén y de la Revolución, y esto ya puede rastrearse en obras que como esta no tenían, en principio, dicho propósito.

En esta obra temprana de la producción de Guillén ya se manifiesta uno de los temas más recurrentes en su obra y que interesan especialmente en esta reflexión: el racismo. Un ejemplo claro se encuentra en el poema “Ayé me dijeron negro”:

Ayé me dijeron negro
pa que me fajara yo;
pero e'que me lo desía
era un negro como yo.
Tan blanco como te bé
y tu abuela sé quién é.
Sácala de la cosina,
Mamá Iné.
Mamá Iné, tú bien lo sabe,
Mamá Iné, yo bien lo sé;
Mamá Iné te llama nieto.
Mamá Iné.

Claramente el poema está basado en el reproche hacia un mestizo que arremete contra otro llamándole “negro”, a lo que el afectado responde con la amenaza de llamar a la abuela del acusador para que salga y se pueda ver que es una persona de color. A Guillén le molesta especialmente que los mulatos renieguen de sus orígenes y que quieran asimilarse a la raza dominante. Su idea de pueblo, de patria, se sustenta precisamente en la fusión de culturas que constituyen la identidad cubana y del Caribe. No está a favor, como ya se ha dicho, de excluir a ninguna de ellas.

Esta misma preocupación aparece en el poema “El abuelo”, de West Indies, Ltd. (1934). En él abandona los modismos del habla cubana y se expresa en un registro culto. Se trata de un soneto en el que el tono del reproche es mucho más sutil y mesurado hacia una mujer en apariencia blanca pero que ignora o prefiere ignorar sus raíces afrocubanas:

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

Bajo la línea escueta de su nariz aguda,
la boca, en fino trazo, traza una raya breve,
y no hay cuervo que manche la solitaria nieve
de su carne, que fulge temblorosa y desnuda.

¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas;
boga en el agua viva que allá dentro te fluye,
y ve pasando lirios, nelumbios, lotos, rosas;

que ya verás, inquieta, junto a la fresca orilla
la dulce sombra oscura del abuelo que huye,
el que **rizó** por siempre tu cabeza amarilla.

Como se ve el soneto¹ tiene la estructura clásica de dos partes repartidas entre los dos cuartetos y los dos tercetos encadenados: en las dos primeras estrofas predomina la descripción de la mujer, mientras que en las dos últimas hay un apóstrofe que la invita a ser consciente de su identidad. No obstante, por toda la composición transita el contraste entre los rasgos físicos de la mujer y los de su ascendencia africana reflejada en el abuelo. Las características físicas de ella resumen los rasgos propios no solo de una mujer blanca, sino que va más allá y manifiestan los de la mujer nórdica por antonomasia. Ya lo expresa de forma explícita cuando en el primer verso describe sus ojos como septentrionales, es decir, ojos claros o azules. Desde ahí su retrato obedece al tópico de la *donna angelicata* que tiene su origen en la Baja Edad Media europea y que posteriormente, en el Renacimiento, definió Castiglione en su obra *El cortesano*, y que también en el siglo XIX hizo suyo el Romanticismo.

Atención e ignorancia resumen los cuatro primeros versos en cuanto que la mujer sólo quiere reconocer en sí misma los rasgos de la raza blanca y

¹ Como verá el lector la métrica no corresponde a la de un soneto ortodoxo, porque la rima de segundo cuarteto cambia; por lo demás, el uso del alejandrino en lugar del endecasílabo se convirtió en algo tan común en el siglo pasado que no merecería la pena apreciarlo.

descartar la presencia de los que heredó de su abuelo, representado aquí por el ritmo de los tambores africanos que a pesar de todo la llaman sin éxito.

Todo en el rostro de esta mujer es fino y agudo, en contraste implícito a los que caracterizarían su ascendencia africana. Y en este sentido recurre a dos metáforas clásicas para reflejar los colores de la piel: la “nieve” en ella y el “cuervo” en el abuelo.

Tan clásica como las anteriores son las imágenes que selecciona Guillén para describir su sangre blanca, sobre todo tres clases de flores que se caracterizan por ese color. La cuarta, la rosa, como sabrá el lector, no podía faltar en las composiciones renacentistas que caracterizaban el rostro de una mujer bella con dicho color para reflejar que ella, si bien pura como el color blanco, era capaz también de ser apasionada².

El poema culmina con la referencia directa por primera vez en toda la composición al abuelo, cuya presencia discreta en los genes de la mujer se asocia a una imagen fugitiva, pero que a pesar de todo se impone en el físico de su nieta: su pelo es rubio, como no podía ser de otra manera en coherencia con los rasgos hasta ahora descritos, y, sin embargo, finalmente sus orígenes africanos alcanzan una especie de victoria final que suponen el colofón del poema: su cabellera rubia es rizada.

En el mismo libro hay más referencias a los ancestros para reivindicar el orgullo del mestizaje. Por ejemplo el poema titulado “La balada de los dos abuelos”. Ahora, además, Guillén hace referencia a su propia biografía como ejemplo de lo que debe significar la presencia de la fusión de las razas en las señas de identidad cubanas, expresada a través de sus abuelos Federico y Facundo. A continuación selecciono la parte final del poema.

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.
Don Federico me grita
y Taita Facundo calla;
los dos en la noche sueñan
y andan, andan.
Yo los junto!
– ¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;

² Una de las primeras referencias de estos recursos será los versos del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega: “En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto”.

los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!

No es extraño, por tanto, que el poeta insista en la igualdad de los abuelos al repetir hasta tres veces el verso “los dos del mismo tamaño”, que no deja lugar a dudas de que en el ideario de Guillén ambos, y las culturas que representan, tienen una misma categoría; acaso los diferencian un matiz de actitud en uno y otro: Federico, de raza blanca, le “grita”, mientras que Facundo “calla”. Y es que a pesar de que uno y otro son iguales para Guillén, esa pequeña diferencia puede representar también el papel en la sociedad de ambas razas, porque el grito del primero supondría una expresión de dominio frente a la posible servidumbre del hombre que calla. Por encima de estas distinciones el poema se remata con vehemencia a través de una serie de verbos que culminan emocionalmente la composición, ya que los últimos cuatro versos van reduciéndose a través de la supresión de una de las acciones; estas repeticiones intensifican el sentimiento del poeta hasta el punto de que el progreso de la disminución expresiva puede suponer el paroxismo de Guillén.

No obstante, aunque el mestizaje cultural y racial es un concepto indiscutible en el ideario de Guillén, en su obra abundan también las composiciones que exaltan el orgullo de pertenencia a la raza negra. Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en el poema “Son número 6”, en el que hace una especie de catálogo de las tribus africanas presentes en los orígenes del pueblo cubano:

“Son número 6”³
Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.

³ West Indies Ltd. (La Habana, 1934).

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza
de la esperanza:
lo mío es tuyo,
lo tuyo es mío;
toda la sangre
formando un río.

La ceiba ceiba con su penacho;
el padre padre con su muchacho;
la jicotea en su carapacho.
¡Que rompa el son caliente,
y que lo baile la gente,
pecho con pecho,
vaso con vaso
y agua con agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:

[...] Salga el mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va...

De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,
¡que el son de todos no va a parar!⁴

Otro elemento fundamental para componer su concepto de pueblo es el que tiene que ver con la defensa de sus ideas políticas: la defensa de la Revolución; si bien el tema de la discriminación racial sigue siendo el eje en torno a lo que gira casi todo lo demás. En el poema “Cualquier tiempo pasado fue peor”, que parafrasea el verso manriqueño, reprocha a los críticos con la Revolución el que hayan olvidado las condiciones de la época de Batista, sobre todo en lo que afectaba al racismo:

⁴ *West Indies Ltd*, (La Habana, 1934).

Qué de cosas lejanas
 aún tan cerca,
 mas ya definitiva –
 mente muertas!
 [...]

El cabaret que nunca se abrió
 para la gente de color.
 (Éste es un club ¿comprende?
 ¡Qué lástima! Si no...)
 El gran hotel
 sólo para la gente bien.
 La crónica de sociedad
 con el retrato de la niña
 cuando llegó a la pubertad.
 En los bancos,
 sólo empleados blancos.
 (Había excepciones: alguna vez
 el que barría y el ujier.)
 [...]

Un club cubano de besibol:
 Primera base: Charles Little.
 Segunda base: JoeCobb.
 Catcher: Samuel Benton.
 Tercera base: Bobby Hog.
 Short Stop: James Wintergarden.
 Pitcher: William Bot.
 Files: Wilson, Baker, Panther.
 Sí señor.
 Y menos mal
 elcargabates: Juan Guzmán.
 [...]

En fin, de noche y día,
 ¡la policía, la policía, la policía!
 De noche y de día,
 ¡la policía, la policía, la policía!
 De noche y de día,
 la policía.
 ¿No es cierto que hay muchas cosas
 lejanas que aún se ven cerca,
 pero que ya están definitiva –
 mente muertas?⁵

Los ámbitos que selecciona Guillén para reflejar la discriminación racial son: el cabaret, al que solo tenían acceso los blancos; los bancos en los que el negro sólo podía trabajar como ujier; el “Gran Hotel” reservado en

⁵ *Tengo*, 1964.

exclusiva para recepciones de los blancos; los equipos de béisbol compuestos en su totalidad por blancos norteamericanos y en los que el negro sólo podía trabajar como utillero. Finalmente hay una consideración de carácter más político que tiene que ver con el estado de represión policial que padecía el país antes de la Revolución. El mensaje final, por tanto, es el de que en el presente ya no se producen tales agravios, según Guillén; sin embargo, no es esta la impresión que otros muchos tienen sobre el problema, y sigue siendo significativo que la parte mayoritaria de la clase dirigente cubana haya sido con frecuencia de raza blanca.

Uno de los poemas más conocidos de Guillén es “Sensemayá. Canto para matar a una culebra”⁶. El subtítulo da la clave para interpretar el poema: se trata de un conjuro donde la palabra hechicera, en forma de jitanjáforas, va a hipnotizar al reptil hasta dominar su voluntad y llevarlo a la muerte. Las repeticiones y el ritmo frenético crean el ritmo propio de un ritual de brujería.

¡Mayombe — bombe — mayombé!
¡Mayombe — bombe — mayombé!
¡Mayombe — bombe — mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe — bombe — mayombé!
¡Mayombe — bombe — mayombé!
¡Mayombe — bombe — mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va! Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.

⁶ *West Indies, Ltd. (1934)*

Sensemayá, con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
la culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar
no puede morder.

¡Mayombe — bombe — mayombé!
Sensemayá, la culebra...

¡Mayombe — bombe — mayombé!
Sensemayá, no se mueve...

¡Mayombe — bombe — mayombé!
Sensemayá, la culebra...

¡Mayombe — bombe — mayombé!
Sensemayá, se murió.

La serpiente representa el misterio en la poesía antillana. Es un símbolo dual, conjunción del bien y del mal, del placer y el dolor. Su abrazo puede significar la muerte, pero sus continuos cambios de piel pueden significar la eternidad. Es a un tiempo maligna y seductora, y su movimiento sensual puede cautivar al que la mira. Hasta aquí la lectura no va más allá de elementos característicos del folklore; pero por otro lado se interpretó que Guillén traicionaba la esencia de la cultura africana donde la serpiente siempre se concebía como un símbolo positivo, y se dejaba llevar por una visión occidental que le aplica sólo connotaciones negativas. El reproche vino sobre todo de la mano del movimiento de la *negritud* que se desarrollaba por entonces en el Caribe. Parece claro, no obstante, que el poeta cubano seguía siendo fiel a sus principios en los que no se renuncia a la fusión de las culturas.

Una buena manera de acabar esta breve reflexión es la referencia a un poema que aúna también inquietudes de carácter político y de raíces raciales; se trata de “La muralla”, del libro *La paloma de vuelo popular* (1958). En él se canta a la fraternidad humana, de todas las razas representados por negros y blancos, para construir un futuro solidario, representado aquí por la muralla y por el horizonte final.

Para hacer esta muralla,
traíganme todas las manos:
los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Ay,
una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien,
allá sobre el horizonte.

-¡Tun, tun!
-¿Quién es?
-Una rosa y un clavel...
-¡Abre la muralla!

-¡Tun, tun!
-¿Quién es?
-El sable del coronel...
-¡Cierra la muralla!

-¡Tun, tun!
-¿Quién es?
-La paloma y el laurel...
-¡Abre la muralla! - ¡Tun, tun!
-¿Quién es?
-El alacrán y el ciempiés...
-¡Cierra la muralla!

Al corazón del amigo,
abre la muralla;
al veneno y al puñal,
cierra la muralla;
al mirto y la yerbabuena,
abre la muralla;
al diente de la serpiente,
cierra la muralla;
al ruiñón en la flor,
abre la muralla...

Alcemos una muralla
juntando todas las manos;
los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien,
allá sobre el horizonte...

La onomatopeya reiterada tun tun recuerda la sonoridad de la poesía afroantillana, a lo que contribuyen también las marcadas rimas agudas como clavel, coronel, laurel.

Al mismo marco pertenecen los emblemas del bien: la sensualidad de los aromas en rosas, mirto o hierbabuena, las palomas y los ruiseñores significan la libertad, la paz, la música y la poesía; en el polo del mal se encuentran serpientes y alacranes, que representan el militarismo y la opresión. Finalmente la fusión de las razas será para Guillén lo único capaz de vencer las consecuencias nefastas del imperialismo y del capitalismo.

En conclusión se puede decir que Guillén fue siempre coherente a la hora de expresar en su poesía sus convicciones identitarias e ideológicas, que estuvieron acompañadas por la genialidad y la novedad artística en gran parte de su obra, y de la que estos poemas suponen una muestra ilustrativa.

Bibliografía

- González, José Luis y Mansour, Mónica, eds.: *Antología de la poesía negra de América*, México, 1976.
- Guillén, Nicolás: *Summa poética*, Ed. De Luis Íñigo Madrigal. Madrid, 1976.
- Obra poética*, 2 vols. Ed. De Eliana Dávila. La Habana, 1975.
- Nueva antología mayor*. Ed. De Ángel Augier. La Habana, 1996.
- Aguirre, Mirta: *Un poeta y un continente*, La Habana, 1982.
- Alfonso, Félix Julio: “El béisbol en la literatura cubana” en <http://www.isliada.com/ensayo/2011/11/el-beisbol-en-la-literatura-cubana/>.
- Álvarez Álvarez, Luis: *Nicolás Guillén: identidad, diálogo y verso*, Santiago de Cuba, 1997.
- Azguier, Ángel: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico crítico*, La Habana, 1984.
- Calderón, Elsa M.: “La Presencia africana en El Caribe: Un análisis de la poeta afroantillana en <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1997/1/97.01.03.x.html>.”
- Ellis, Keith: *Nicolás Guillén: poesía e ideología*, La Habana, 1987.
- Fernández Retamar, Roberto: *El son de vuelo popular*, La Habana, 1971.
- Martínez Estrada, Ezequiel: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Montevideo, 1966.
- Melón, Alfred: *Realidad, poesía e ideología*, La Habana, 1973.
- Morejón, Nancy, ed.: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, 1974.
- Oviedo, José Miguel: *Historia de la Literatura Hispanoamericana, 3, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, 2001
- Peraza, Steve: “Malentendidos y simbolismo en la poesía de Nicolás Guillén y cómo cuestionan su influencia en el Movimiento de la Negritud”, en http://academia.edu/400609/Malentendidos_Y_Simbolismo_En_La_Poesia_De_Nicolas_Guillen_Y_Como_Cuestionan_Su_Influencia_En_El_Movimiento_De_La_Negritud
- Ruffinilli, Jorge: *Poesía y descolonización. Viaje por la poesía de Nicolás Guillén*, México, 1985.
- Valdés-Cruz, Rosa E.: *La poesía negroide en América*, Nueva York, 1970.