

Frente a la poesía cubana de hoy: dos textos de Dulce Pullés

María Zielina

California State University-Monterey Bay

Resumo

A presença de Dulce Pullés em diversos festivais de poesia hispano-americana como o ocorrido em Cartagena, Colômbia, em dezembro de 2003, mostra o impacto e a popularidade desta escritora cubana. O propósito deste trabalho é analisar dois de seus poemas, “Com licença” e “Diálogo”, em cujas tramas se entrecruzam a riqueza fornecida pelos pataquines Yorubas aos sincretismos religiosos da ilha com o desejo de meditar sobre os mecanismos da criação. Estes poemas reúnem características próprias do movimento de poesia afro-cubana das décadas de quarenta como a inclusão na trama de elementos de identidade cultural e étnica e jogar com as possibilidades de deslocar, deslocar as proposições “clássicas” do que é poesia, assentando-os nos espelhos raciais e culturais que oferecem as crenças sincréticas tão populares na ilha de Cuba.

Palavras-chaves: Dulce Pullés, Diálogo de Amor, Identidade

Resumen

La presencia de Dulce Pullés en los diversos festivales de poesía hispanoamericana, como el que se llevó a cabo en Cartagena, Colombia en diciembre del 2003 hablan del impacto y popularidad de esta escritora cubana. El propósito de este trabajo es analizar dos de sus poemas de la corriente afrocubana, “Con licencia” y “Diálogo”

* Artigo recebido em julho e aprovado para publicação em setembro de 2005

en cuyas tramas se entretajan la riqueza que prestan los patakines yorubas a los sincretismos religiosos de Cuba con el deseo de meditar sobre los mecanismos de la creación. Estos poemas reúnen características propias del movimiento de poesías afrocubanas, de la década de los cuarenta, como son las de incluir en la trama elementos de identidad cultural y étnica, y jugar con la posibilidad de desalojar, dislocar las proposiciones “clásicas” de lo que es poesía, asentándolos en los espejos raciales y culturales que ofrecen las creencias sincréticas tan populares en la isla.

Palabra claves: Dulce Pullés, Diálogo de amor, Identidad

Abstract

The purpose of this article is to analyze two of the poems of Dulce Pulles, a Cuban woman writer who is practically unknown outside Latin America. However, her presence in many poetry festivals such as in the VII Festival de Poesía, in Cartagena, Colombia, reveals that her work has found many followers and admirers. Some of the characteristics that we can notice in Pulles' poetry are intimacy and a wish to detach herself from some of the violence and despair that lately offers Latin American literature. Both elements are present in these two poems, “Con licencia” and “Diálogo,” written in the 1990's, in which the rich and diverse output of Cuban identity, wonders of the Yoruba's patakies, meditation on folk arts and writer desire are revealed.

Keywords: Dulce Pullés, Diálogo de amor, Identity

Dinamismo y color en las imágenes, religiosidad simbólica en el atributo a las deidades africanas, orgullo ilimitado en su ascendencia étnica, musicalidad en la introducción de los rezos, sencillez en los giros poéticos, éstos son sin duda algunos de los rasgos que mejor describen la obra de Dulce Pullés Méndez. Ella, es una nueva voz en la poesía cubana que se mueve con soltura tanto dentro de la tradición lírica como la erótica o afrocubana. Nació en Santiago de Cuba y se confiesa gran admiradora de Cesar Vallejo; vive apartada del bullicio de los que se dan a conocer a través de viajes y conferencias en el extranjero. Sus poemas nacen

en su vieja casa en la ciudad de La Habana, de donde sale para pasear por las empinadas calles de Santiago de Cuba o desembarcar en Guanabacoa o Matanzas y recordar el pasado sentada en los sillones de mimbres que amueblan las casas de muchos famosos santeros y babalaos de Guanabacoa y Matanzas. A veces, como irritada Penélope escudriña las aguas atormentadas que golpean el sufrido pero indestructible Malecón habanero y medita con sonrisa de madonna africana sobre la abierta contradicción de escribir a solas y con todos, muda y elocuente, el diálogo amoroso que entre “machete y miel” se produce en la isla antillana¹.

Durante la lectura de este diálogo étnico-amoroso que se presenta o se reúnen en lo versos de Pullés podemos distinguir cuatro corrientes temáticas entretajadas, vinculadas con discursos de tipo cultural y estéticos, las que ofrecen imágenes de tramas diversos. Estas imágenes son a veces de carácter personal o instigadoras de lo que se concibe como identidad social, cultural, étnica, y otras de carácter fragmentado, divulgador de ideas o textualizadoras de lo que se concibe como práctica letrada en cuanto a cómo crear un arte poético. Estas corrientes son la amorosa, temporal, afrocubana² y la de homenaje. Dentro de la corriente afrocubana se percibe una especie de subdivisión interior que incluye poemas de identidad propiamente dicho, como resultan ser “Ache tambor”, “Motivos de ser”, “Diálogo”, “Nostalgia africana”, “Zarabanda y “Pasos y toques”. Entre los de la línea amorosa tenemos “Plegaria”, “Sostén,” “Extasis”, y “Germinal”; dentro de la temporal podríamos citar “Batahola del tiempo,” y “Fuera del tiempo” y entre los de dedicatoria, “Como música en el tiempo,” “Madrigal para un caminante,” y “El Príncipe enano”. Estos dos últimos poemas están dedicados a José María Heredia y José Martí, poetas a los que Pullés admira desde pequeña.

En este trabajo me limito a presentar mayormente dos poemas de la corriente afrocubana, “Con licencia” y “Diálogo,” los cuales reúnen características propias del movimiento de poesías afrocubanas, como son las de incluir en la trama elementos de identidad cultural y étnica, y jugar con la posibilidad de desalojar,

dislocar las proposiciones “clásicas” de lo que es poesía, asentándolos en los espejos raciales y culturales que ofrecen las creencias sincréticas tan populares en la Isla. “Con licencia”, el lenguaje cifrado, perfilador de espacios mágicos, locales, habla de semejanzas, sistematizaciones, entre el arte de forjar una escultura y el arte de escribir un texto, los cuales a su vez son transnacionales.

En la región circuncaribe el término “con licencia” es una frase socio-cultural, que logró formar paralelismos de connotaciones diversas durante el sistema de clase esclavista. Si una de esas connotaciones hablaba de paralización la otra hablaba de avance; si una era involuntaria la otra no lo era; si una hablaba de actos indignantes la otra enfatizaba el decoro; si una buscaba la sombra la otra la luz; si una acusaba lo reprimido, la otra lo liberado. La razón fundamental para el paralelismo entre estas connotaciones, está enraizada en la historia del Caribe, un mundo de dislocaciones, sincretismos, símbolo de configuraciones en cuanto a las relaciones que existieron entre esclavistas y esclavos, catálogo de coexistencia étnicas y culturales.

Históricamente y atendiendo al sistema de la plantación esclavista, que se desarrolló en Cuba mayormente en el siglo XIX, la frase “con licencia” indicaba por parte del esclavo sumisión y respeto hacia sus amos; indispensable para obtener permiso para llevar a cabo un acto determinado o para entrar o salir de un lugar, y no pocas veces, su último resorte para contrarrestar la ira del dueño o la ama celosa cuando estos se hallaban de mal humor, irritados por deudas que se les echaban encima o embriagados, tras una noche o varios días de festejos. Por lo tanto, “con licencia” fue una frase impuesta, la cual anticipaba una segunda parte, la de “sí mi amo” y producía un efecto negativo en aquel que la pronunciaba, ya fuera éste un esclavo doméstico o rural, pues lo hacía sentirse inferior, infantilado, incapacitado. El propósito que albergaban los amos, autoridades y otros al demandar el uso de la misma era el de recordarle al otro, al esclavo, que era un sujeto privado de derechos, al servicio del otro, subalterno y quizás hasta “malo”. Pero como

oferta libre e impuesta por el amo y las circunstancias, la frase también cobró, además de las anteriores otras connotaciones; ella era utilizada por los esclavos como máscara eficaz mediante la cual lograba escapar del escudriñamiento a que estaba sometido diariamente. Careta capaz de ocultar el gesto de rebeldía que se revelaba en los ojos del esclavo que aspiraba huir de la hacienda, velo que ocultaba la mano dispuesta a aferrar el machete vengador; antifaz que disimulaba las palabras masculladas por entre los labios apretados de una boca que deseaba escupir el resabio.

“Con licencia” es pues, dentro del sistema de la plantación, una frase dolorosa que nos habla de la relación forzosa y trágica que existió entre esclavos y amos. Pero por ser una frase socio-cultural, adaptada, martirizada, mojigangada, la misma posee también otro tipo de connotación, la místico-religiosa, pues está entrelazada con las creencias yorubas presentes en la Isla. En este caso, con licencia, indica que la persona que la profiere, en este caso un creyente de la Regla de Oché (Osha), Santería, está pidiendo protección; está en busca de un aliado sobrenatural y poderoso, fuera de este mundo, capaz de perdonarlo o ayudarlo. Es parte de un saludo y los creyentes de la santería la usan para dar muestra de reverencia y acatamiento los mandatos de los orishas. A esta connotación esotérica de la frase es a la que se refiere Pullés en su siguiente poema, titulado, “Con licencia”.

Con Licencia

Pieza: Eggún

Salvando bejucos y guisajos,
con la acción del golpe,
allá lejos, sobre unos lomazos redondos,
te saqué del monte.

Fue noche silenciosa que se llenó

de sábanas

de miradas de estrellas, de sudorosos cuerpos

de llantos y besos.

En tanto ...

te esculpí de imágenes a talle de difuntas
con pelos y huesos
que no se inmudian como los malinches
que no son de virulentos animales del otro mundo,
porque eres Ikú benévolo
que guardas el secreto
de los tallos vivos.

Octubre 1993

En este poema lo primero que llama nuestra atención es el título, en parte ontológico, reflexionador de un pasado y observador de una forma de ser, y luego el pleno reconocimiento por parte de la escritora de que el poema sería dedicado a una pieza específica llamada “Eggún”, la cual estaba en el proceso de ser tallada por un escultor, amigo de la escritora. Pero, una vez leído el título, nos cabe preguntar ¿A quién, de qué y por qué pide licencia el hablante? Las respuestas a estas preguntas nos las da el hablante en los primeros versos, en donde leemos “saltando bejucos y guisados”, y “te saqué del monte”. El hablante está pidiendo permiso al monte, reino de Osaín (San Silvestre), lugar donde crece todo tipo de plantas sagradas, y por lo tanto su entrada al mismo obedece a un criterio mágico, responde a un designio. Mediante este saludo-permisos se acepta lo sobrenatural, lo inexplicable, el carácter mágico y la esencia animista del monte. Pero este saludo no deja de expresar un cierto temor; un temor enraizado en la fe y en los sentidos; pues al aceptar el hablante que el monte es el recinto propio de orishas, divinidades, espíritus *ancentrales*, buenos y malos es aceptar que el “saltarlos”, evadir, ignorar a cualquiera de ellos es “jugar con fuego”. El hablante ha decidido entrar en un territorio a una hora vedada, pues es de noche, como veremos más adelante, y esto le puede acarrear consecuencias desastrosas, males inesperados, castigos de algún tipo. El hablante se está arriesgando pues su conducta puede despertar el enojo de alguna de las deidades del monte, quienes continuamente emprenden nuevos pactos, celosos de las alianzas entre dioses y hombres, tal y como sucede en el olimpo griego.

Dentro de la Santería o Regla Ocha, el monte está considerado como un recinto mágico, un lugar sagrado, el cual debe ser respetado y a la vez temido. Este lugar está lleno de orishas, deidades, los cuales a veces residen en arbustos, bejucos, árboles, piedras, ojos de agua, lagunas, copas de árboles, etc. Los orishas generalmente están representados bajo la forma de palos, piedras y caracoles y por esa razón los creyentes afirman que cada guisaso o bejuco, por ser “brujo”, es propiedad de algún orisha. Precisamente sobre este dinamismo religioso entre monte, como recinto sagrado y el creyente, nos escribió Lydia Cabrera en su libro *El monte*, en donde leemos.

Árboles y yerbas, en el campo de la magia o en el de la medicina popular, inseparable de la magia, responden a cualquier demanda. [...] Para el pueblo cubano, comenta Cabrera, “las plantas curan porque ellas mismas son brujas”, [...] Toda calamidad tiene su antídoto o preventivo en algún palo o yerbajo... Un “palo”—musi o nikunia nfinda—, un espíritu nos ataca, y con otro nos defiende el brujo. [Estos palos] causan un bien o un mal según la intención de quien los corta y utiliza (CABRERA, 1993, p. 21).

Si atendemos a estas observaciones que hiciera la etnóloga cubana, el título del poema cobra entonces, junto a su significado semántico de permiso o sumisión voluntaria, cualidades de conjuro mágico, que al hablante le sirve tanto de saludo como de escudo y del cual se vale para protegerse. Al mismo tiempo este saludo, colocado como *puerta del poema*, tiene el objetivo de remitirnos a la cosmogonía yoruba. Primero, a la figura de Osaín, considerado como el dueño de las yerbas y la vegetación y segundo, a la de Elegguá, orisha poderosísimo por tener el atributo de ser dueño de todos los caminos³. A su vez, el nombre de la pieza, “Eggún” nos remite al orisha de ese mismo nombre, el cual representa no sólo el “espíritu de los muertos,” los antepasados africanos muertos del creyente en otros tiempos y lugares, sino también el espíritu de los

difuntos que fueron iniciados por el mismo padrino, o guía espiritual del creyente. Por ser representante del espíritu de los antepasados Eggún es uno de los orishas más venerado y respetado, del panteón yoruba y durante las ceremonias a él se le dedican los primeros ritos.

Por lo tanto, esta invocación-permiso revela cierto temor por parte del poeta lo que puede ser explicado de la forma siguiente. Primero, éste ha decidido buscar un sólo orisha, Eggún, haciendo caso omiso de los demás, actitud que puede ser tomada como signo de orgullo, liviandad o ignorancia, y segundo, su acción de sacarlo de su vivienda natural, el monte, (“te saqué del monte”) revela egoísmo e intromisión, por lo menos. Ambas acciones pudieran ser indefendibles a los ojos de los orishas. Si continuamos elaborando sobre estos primeros versos y atendiendo a la cosmogonía de la Regla Oché, este temor que revela el poeta no es infundado pues se basa en los sentidos, en el miedo a lo desconocido, lo sobrenatural. Aunque Eggún es un orisha que representa la conexión afectuosa y positiva que los creyentes mantuvieron con familiares ya difuntos, a los que se les ve como guardianes afecuosos aún despues de muertos, este orisha es temido por su conexión con cementerios y muertos. Esto se debe a la influencia que dejaron en la imaginación del creyente los cuentos, anécdotas, y toda clase de supersticiones que con respecto a campos santos, cadáveres, espantos, etc. trajeron consigo y diseminaron los sacerdotes católicos y esclavos africanos. Por ese motivo, muchos seguidores de estas creencias están convencidos de que los eggunes de personas muertas y malvadas pueden ser manipulados para causar el mal, y de que no todo los babalawos, tienen la capacidad o el poder de desarmar, neutralizar, exorcizar, la influencia maléfica de los mismos. Por esa razón se recomienda no pedir la protección de aquellos familiares que hayan tenido una vida turbulenta o disoluta, aspecto que se trae más adelante en el poema.

El tono mágico o irreal que acompaña la acción física del golpe y la reacción de los testigos nos los traen al poema los versos de la segunda estrofa: “Fue noche silenciosa que se llenó / de sábanas

/ de miradas de estrellas, / de sudorosos cuerpos / de llantos y besos. Esta descripción de la entrada del hablante al monte, ewe para los adeptos, indica que éste está consciente de la presencia de Echu Alágbana, una de las manifestaciones, *camino*s, de Eleguá, el cual es el jefe de los Eggúngún, a quienes dirige con un látigo y representa el infortunio. El papel de Alágbawáanna, nombre con que también se conoce a dicho orisha, es el de castigar a los irresponsables y a los burlones que se adentran en el monte, pues le gusta esperar a sus víctimas apostado en parajes oscuros e inhóspitos y sorprender a los mismos. La prueba de que la invocación—saludo del título, “con licencia”, ha sido efectiva en cuanto al desarmamiento de dicho orisha y de que el hablante ha ganado la benevolencia de los otros, nos vienen señalados por la alusión a la noche, la cual no ha sido alterada. Es decir, a pesar de que el hablante había incurrido en varias faltas, como la de entrar al monte en horas de la noche, y momento ideal para que Echú Alágbana lleve a cabo sus hazañas, ésta permanece amiga. Ella se había llenado de “estrellas”, “besos”, “llantos”, “sábanas”, y “sudorosos cuerpos”, elementos que corresponden a la cotidianidad nocturna de los orishas, los que normalmente se entregan y se conducen de esta manera cuando no están enfrascados en discordias, o rivalizando con otros.

Al leer estos versos se hace patente el deseo de Pullés de reproducir la concomitante manifestación que existe entre las “raíces” de donde nace el Ikú final, la escultura de madera y el Ikú de palabras, lenguaje. Ambas nacen de la memoria, de las creencias y leyendas, del mito y por eso el esquema generador del nacimiento del orisha está presentado de acuerdo a la memoria ascencial pero impregnado del devenir germinal del mito, la leyenda religiosa. De acuerdo a ese esquema y respetando las historias o patakíes acerca de este orisha, Ikú, la muerte, se crea de un tallo; es decir se hace conforme a la conocida tradición africana de que el espíritu de un muerto es personificado en un palo, pero su maduración espiritual como objeto físico es una escultura y un poema.

La última estrofa de la poesía nos habla de la escultura en sí, e ilustra la intensidad de los sentimientos del hablante frente al Ikú

creado. Es una imagen que le satisface pues en ella se fundan la imaginación y el anhelo personal, y como el resto del poema, dicha imagen, figura, habla de la organización, sistematización que se lleva a cabo dentro de todo proceso creativo. En el verso “/ te esculpí de imágenes a talle de difuntas/,” la escultura obedece a la imaginación tanto del hablante como del artista, y en ésta se concretan las imágenes concebidas a través del tiempo; están hechas de sueños, experiencias. El verso, por lo tanto, habla de continuidad y reverencia. Los siguientes versos, “/ con pelos y huesos / que no se inmustian como los malinches / que no son de virulentos animales del otro mundo,/ porque eres Ikú benévolo/ que guardas el secreto / de los tallos vivos/,” completan la formulación de continuidad que se expresaban en la primera, pero añade otro elemento muy importante, y que pone al descubierto la aspiración de todo artista: el deseo de que su obra sea eterna, de que su Ikú no se “inmustie como los malinches”. Y leemos: “En tanto... / te esculpí de imágenes a talle de difuntas / con pelos y huesos / que no se inmustian como los malinches / que no son de virulentos animales del otro mundo,/ porque eres Ikú benévolo/ que guardas el secreto / de los tallos vivos”.

Otra vez, el hablante nos hace retornar al sistema religioso, y en particular al embó/ ebó, término yoruba que significa sacrificio, y que se refiere comunmente al proceso de inmolar animales domésticos, u ofrecer comidas especiales en honor de los orishas. En la práctica, el embó es uno de los procedimientos al que acude el sacerdote con el objetivo de apoderarse de la esencia anímica de una persona o de aliarse con espíritus malignos para obtener algo, y por lo tanto sirve para hacer el mal o el bien. Por estar relacionado, en la mayoría de los casos, exclusivamente con los cultos de tipo lucumí y con el oráculo su carácter es mas bien egoísta, personalista, pues se busca satisfacer algún tip de deseo. La eficacia del embó depende de la fé que ponga en dicho embó tanto el sacerdote como el creyente.

El embó al que se refiere el hablante responde a una búsqueda definida; él anhela que este sacrificio satisfaga a Ikú, y por eso enfatiza que los ingredientes, “pelos” y “huesos”, no proceden de

“virulentos animales del otro mundo”. Esto coincide con el planteamiento original del título y el de las estrofas, que es la de honrar a un orisha determinado. Al especificarse que el embó no tiene elementos indignos, pues los ingredientes proceden de animales limpios, sanos y no malévolos, el hablante le hace saber al Ikú que sus intenciones son buenas. Se enfatiza que éste ha hecho todo lo posible por evitar que en esta ofrenda tomaran parte o influyesen los eggunes, espíritus malos, los que podrían estar “amarrados” a esos animales. Los dos últimos versos, “/ porque eres Ikú benévolo/ que guardas el secreto / de los tallos vivos/”, toman carácter de plegaria, la que comunmente está a cargo de sacerdotes y dichas con qon el fin de que el embó surta efecto.

Este sacrificio—ofrenda juega metafóricamente en el poema, pues Ikú está creado de un palo de monte, al que se le ofrecen ofrendas por representar el espíritu familiar, y de ahí su deseo de alimentarlo, pero las descripciones del embó es también *alimento* para el ikú literario que se nos rinde en el poema. Este último, el ikú literario es a su vez es metafóricamente una *ofrenda* al Ikú-escultura. El proceso fantasmórico, irreal y mágico que se persigue al hablar del Ikú, deidad que dispone de la vida, del destino de los que están entre la vida y la muerte, y el temor a las acechanzas de Echú Alágbana, se logra en el poema a través de vocablos como monte, bejucos, guisajos, estrellas, besos y silenciosa vis a vis llantos, malos, pelos, huesos, difunta y virulentos.

Podríamos decir, al final de la lectura de este y otro poemas pullesianos que éste es un poema que se inventa a sí mismo, y a través de él, la poeta cubana pone al alcance del lector el mecanismo de la creación. Mediante este mecanismo la poeta ha logrado presentar la figura tallada y crear el poema, hablar de la práctica de la creación literaria. Por ser un texto creado para festejar la figura visual, tallada por las manos del escultor, tenemos que el lenguaje y las variantes religiosas con que nos topamos desde la inauguración del poema, están utilizadas para rescatar de la marginalidad y de la exclusión tanto al artista de figuras afro-religiosas como la pugna

entre lo bueno y lo malo que envuelven las creencias sincreticas caribeñas, como la Regla de Ochá. Por ese motivo, el título, “Con licencia” y el epígrafe, “A una pieza Eggún”, refuerzan el deseo de acertar tanto en el elogio admirativo hacia el artista como en la empresa de dar a conocer las raíces de la figura. De ahí que cada palabra conlleva un contexto metafórico de cualidades ritualísticas, haciéndose del lenguaje un *performance* ritual y de autosacrificio, “en honor a la pieza”. El lenguaje es la *sangre-metafórica* que alimenta el poema, y una vez que están asentada las premisas, título y epígrafe, surge la necesidad de darle a la creación, el referente cultural religioso. Este referente se halla en el relato mítico-religioso de “cómo se crean los dioses”, pero como todo nacimiento especial, único, se tienen que seguir determinadas reglas, tales como la de obtener el permiso de otros dioses, ofrecer un sacrificio a Ikú, la muerte, y saber seleccionar el momento de la germinación, en este caso, la noche. La culminación de esta *ceremonia* es el objeto-escultura-poema y la proclamación de la transformación cultural, de una figura malévola a una benévola. Esta transformación se inscribe en la realidad del hombre común, el que mediante la fe es capaz de dar un significado propio, personal, único a una figura, leyenda, diferente a las que éstas hubieran tenido originalmente.

Diálogo

Mira mi negro
te saco lasca
te meto raspa
te lijo el cuero
te amanso el pelo
te miro negro
y eres mi abuelo.

Sácame lasca
méteme raspa
líjame el cuero
amansa el pelo

yo soy el abuelo
de tu bisabuelo.

Agárrate negra,
siéntate ya
yo soy Francisco
pancho o Tomás
Tu bisabuelo
lo tengo atrás!

Sácame lasca
méteme raspa
líjame el cuero
amansa el pelo
yo soy el abuelo
de tu bisabuelo.

El poema que hemos citado arriba, y vamos a analizar a continuación se titula “Diálogo”, el cual está compuesto de cuatro estrofas con versos en su mayoría pentasílabos. Como poema de la vertiente afrocubana, “Diálogo” continúa tanto la tradición oral africana como la lírica española, y ha sido estructurado en base a los principios del paralelismo y la repetición. En la trama y en las imágenes que se traen para su composición evidenciamos el placer que le origina al hablante el reconocer la fuerza de los lazos culturales y étnicos que lo atan a tres generaciones, tatarabuelo, bisabuelo, y abuelo. Leemos, “/ Mira mi negro / te saco lasca / te meto raspa / te lijo el cuero / te amanso el pelo / te miro negro / y eres mi abuelo / Sácame lasca / méteme raspa / líjame el cuero / amansa el pelo / yo soy el abuelo / de tu bisabuelo/”. No hay contrastes, ni desilusiones en cuanto a las expectativas del hablante, quien ve a sus familiares como figuras intercambiables, llenas de amor, símbolos de posicionamientos históricos y socio-culturales

La presentación de la trama nos recuerda los poemas de Nicolás Guillén, pues hallamos esa búsqueda de afinidad física, resistencia y ritmo que caracterizó los poemas sonos guillenianos.

Como en Guillén, cada una de las estrofas termina en una especie de verso-estribillo que sirve para redondear los elementos sensoriales que se nos presentan. Los vínculos de los que nos habla el hablante con los familiares generan correspondencias de realidades, desembocan en el espacio de ideas o anécdotas que unen el pasado y el presente. Leemos, “/ te miro negro / y eres mi abuelo / ...yo soy el abuelo / de tu bisabuelo / ... / Tu bisabuelo lo tengo atrás!... /yo soy el abuelo / de tu bisabuelo /”. En estos mismos versos observamos también una especie de autoeducación en la que no puede leerse ningún tipo de ambigüedades en cuanto a la identidad del hablante, cada uno de los abuelos se materializa en el otro.

Las experiencias que tiene el hablante de vivir en una sociedad racista, en donde los individuos son clasificados acorde con el color de la piel y la textura de los cabellos se revelan en los versos, “te amanso el pelo,” y “te lijo el cuero.” Sin embargo, esta experiencia negativa de la que se nos habla en los anteriores versos se ven borrados por el gesto de reconquista de su identidad, en su inconformismo frente al intento de separación entre el bisabuelo que vino de Africa, y el abuelo criollo, nacido en América. La sombra del racismo no le seducen, y se ve retratado en cada una de las generaciones: “/te miro negro / y eres mi abuelo/ ... / yo soy Francisco / Pancho o Tomás / Tu bisabuelo lo tengo atrás! /”.

El uso de la forma imperativa en “Tu bisabuelo lo tengo atrás,” “agárrate negra”, “sácame raspa” y otras semejantes, le sirve al poeta para controlar el tono y el espíritu del poema. No hay ni renuncia ni reprensión. Todo el poema expresa un referente concreto, el tatarbuelo, repetido en el bisabuelo y éste en el abuelo, y así sucesivamente, y esto hace que el poema se diferencie un tanto de otros poemas afrocubanos, tales como “El apellido” o “La canción del bongó”, de Nicolás Guillén, por ejemplo, en los que la enumeración de nombres africanos vis a vis españoles, y la noción de que “siempre falta algún abuelo” confieren a dichos poemas un elemento de discontinuidad y de pérdida. En el poema de Pullés no observamos dichos elementos, no hay resabios por el nombre

impuesto, sino concientización de una identidad negra y de una identidad ganada y preservada de generación en generación; no hay asomo de rupturas. Para cada una de las “lascas” y “raspas” que se efectúen a través del tiempo, siempre habrá otra lasca, un “atrás” un bisabuelo, un tatarabuelo, un abuelo para el hablante del poema.

Como en otros poemas afrocubanos, “Dialogo” también revela una estrecha relación con la música popular como lo ejemplifican las frases “sácame lasca,” méteme raspa” o “Íjame el cuero”. Estas frases han formado parte del vocabulario festivo popular cubano y son empleandos por muchos músicos y cantantes de música popular cubana cuando tocan o remedan instrumentos musicales tales como el güiro, tumbadoras, guitarras, con el propósito de que los mismos *respondan* a la intencionalidad de estribillo o canción. En esta poesía como en otras la construcción de la identidad del hablante es el trama que se enfatiza en el poema, y la cercanía con el otro, los familiares que se conocieron o no se presenta por la interconexión entre etnicidad y cultura y todo el poema respira una atm’osfera de intimidad y orgullo, uno de los leitmotif entramados en toda la poesía de Dulce Pullés.

Notas

- 1 Todas las alusiones a la obra de Pullés proceden de copia de sus poesías originales, enviadas por la escritora y de las que dispongo. La escritora tomo parte en el VII Festival Internacional de la Poesía que se celebró en Cartagena, Colombia en 2003. Toma parte con regularidad en el Festival del Caribe, que se efectúa en Santiago de Cuba, Cuba. En los Estados Unidos la obra de Pullés es totalmente desconocida.
- 2 Utilizo la terminología “afrocubana” con fines esencialmente metódicos para compararlos con aquellos poemas que bajo tal terminología aparecieron cuando se publicaron los primeros poemas-sones de Nicolás Guillén y otros escritores cubanos.
- 3 Osaín, llamado también Ossain, está sincretizado con San Antonio de Abad y San Silvestre. Elegguá o Elegua se sincretiza con el Niño de Atocha, San Antonio de Padua y el Ánima Sola. Tiene un perfil ambiguo que se presta a la magia, tiene

infinidad de caminos, patakíes, representaciones, dentro de la Regla Ochá.

Bibliografía

- CABRERA, Lydia. *El monte*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- DÁVILA, Eliana. *Jugando a juegos prohibidos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.
- DOPICO ECHEVERRÍA, Raúl. *Tras la huella de lo imposible: antología de nuevos poetas cubanos, según la tendencia de la agresividad*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite; PARAVISINI-GEBERT Lizabeth. *Pleasure in the Word: Erotic Writings by Latin American Women*. Fredonia, N.Y.: White Pine Press, 1993.
- FOWLER CALZADA, Víctor. *La eterna danza. Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio. *Poetas de la isla: panorama de la poesía cubana contemporánea*. Sevilla: Portada Editorial, 1995.
- MERINO, Antonio. *Nueva poesía cubana: antología 1966-1986*. Madrid: Orígenes, 1987.
- NOGUERAS, Luis Rogelio. *Poesía cubana de amor, siglo XX*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- YÁÑEZ, Mirta. *Album de poetisas cubanas*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2002.