

Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL), editadas por Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz, Departamento de Lingüística hispánica y Lenguas modernas. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008. ISBN: 84-8081-053-X. Publicación electrónica en: <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/>

LA HUELLA AFRICANA EN EL ESPAÑOL CARIBEÑO A TRAVÉS DE *MOJANA*, *DRUME NEGRITA* Y *SALUDO CHANGÓ*¹

ENRIQUE BALMASEDA MAESTU
Universidad de La Rioja

1. PRELIMINAR

Con este trabajo pretendo contribuir a una comprensión e interpretación lingüística más precisa de las canciones mencionadas en el título, destacar la pervivencia profunda del elemento cultural africano en el Caribe y mostrar una aplicación práctica del comentario lingüístico sobre esas tres muestras representativas del español caribeño. Todo ello desde una perspectiva académica y en función de un mayor disfrute (emocional e intelectual) de tales textos, en que la simbiosis artística de música y palabra propicia su difusión internacional entre un público muy amplio, pero cuyo producto lingüístico no siempre es interpretado cabalmente. En efecto, podríamos preguntarnos cómo recibe y entiende este público extenso y heterogéneo textos como los propuestos. Los límites y el enfoque concreto de esta comunicación no nos permiten abordar el aspecto de una manera específica y completa. Por lo que, de manera ilustrativa y personal, observémonos como público, como oyentes especializados y, al hilo de las sugerencias del siguiente comentario, deduzcamos posibles respuestas.

2. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, aunque casi todas las regiones hispánicas de la América colonial contaron con núcleos de población africana, particularmente en los centros mineros de Bolivia, Perú, México, Honduras o Colombia, la mayor concentración se fue dando en el litoral caribeño, en la costa del Pacífico y, muy concentradamente, en las Antillas, por ser durante siglos la antesala al continente de los esclavos negros y asiento de comunidades de origen africano. El prolongado e intenso mestizaje de la América hispana a lo largo del tiempo fue diluyendo este componente en muchos sitios, pero en la zona caribeña ha sobrevivido de manera intensa, en diverso grado de fusión con los otros componentes étnicos y culturales, y ha nutrido determinados hábitos sociales y culturales, la comida, el folclore, el arte, especialmente la música, ciertas manifestaciones religiosas de carácter sincrético y, de diversa manera, el español de la zona, aportándole rasgos singulares de criollización.

El contacto histórico de lenguas africanas con el español originó la presencia por todo el mundo hispánico, incluso en España, de un español africanizado o pidginizado, cuya pervivencia parece ser la del habla bozal de los negros de Puerto Rico en el XIX, y de Cuba hasta mediados del XX, como consecuencia directa de la gran cantidad de esclavos africanos llevados desde finales del XVIII hasta mediados del XIX para trabajar en las plantaciones azucareras. A ello se añade la existencia de algunos focos criollos africanos con base española, como el papiamento de Curaçao y Uribe, y el palenque de San Basilio (al sur de Cartagena de Indias, desde el siglo XVI), además de otros puntos en Venezuela, Panamá y Uré (también en Colombia).

¹ Comentaremos estas canciones según sendas versiones de Totó La Momposina, Bola de Nieve y Compay Segundo.

Estas modalidades criollas, en contacto con el español común de cada zona, o inmersas en su entorno, se fueron transformando en un continuo poscriollo y luego asimilando a la lengua estándar de la mayor parte del territorio americano en cuanto a su fonética, morfología o sintaxis. Los rasgos fonéticos que se observan en las hablas bozales, como nasalizaciones vocálicas, reducciones consonánticas, supresión de *-s* implosiva, confusión de *r/l* a final de sílaba, interrogativas con sujeto antepuesto, etc., son compartidos con las tendencias generales de las hablas en las respectivas zonas americanas, si bien pudieron reforzar tales procesos. Sin embargo, en el nivel léxico, la influencia africana se refleja con más nitidez, aunque la proporción de vocablos africanos en el español general o en el regional de América sea relativamente escasa. No obstante, su aparición puede resultar muy significativa en un texto determinado, aportándole connotaciones culturales y una singularidad que deben tenerse en cuenta. Junto con otros signos lingüísticos y semióticos, impregnan al español específico de la zona de un tono acriollado en que una corriente emotiva y cultural subterránea emana a la superficie de las palabras hispánicas.

La pervivencia y vitalidad de esa corriente se comprueba en muestras comunicativas de carácter artístico como las aquí elegidas, ejemplos elocuentes de la integración de lengua, música y cultura. Llevemos a cabo sin más dilación las aludidas calas crítico-didácticas.

3. TOTÓ LA MOMPOSINA

La tradicional costumbre africana de que los actos sociales vayan acompañados por el canto, pervive con vitalidad en el Caribe colombiano, donde la comunidad de cada poblado aún se reúne en torno a su cantadora para escucharla. Las cantadoras son las herederas y transmisoras de la tradición oral de canciones populares que han pasado de generación en generación y cuyas raíces se hunden en un solar abonado por la fusión de lo indígena, lo africano y lo español. Según los especialistas, el papel de la mujer en el canto es fundamental, tanto en la voz solista como en los coros que la acompañan. En esa tradición de mujeres cantadoras, bullerengueras, y también bailadoras, hay que situar a Totó la Momposina², intérprete de “Mojana” –primera canción que analizamos–, una de las figuras más universales de la canción colombiana, que, dentro y fuera de Colombia, ha trascendido su folclore, especialmente el que procede de su lugar de origen, la isla y valle de Mompós, que fue un centro principal de colonización española y donde se dio una importante fusión de las poblaciones indígena, blanca y negra. Asimismo, en este territorio, que fue, y lo es, zona con importante densidad de población de origen africano, se ubica el mencionado palenque de San Basilio.

En las canciones de Totó La Momposina, considerada como una de las mejores en su género a nivel mundial, se refleja la mezcla de resonancias indígenas con los ritmos procedentes de España y los llevados por los esclavos africanos. Resulta muy difícil quedarse sólo con una de sus canciones, pero, como ilustración, una de las muchas que proceden de ese acervo y que Totó ha trascendido internacionalmente es “Mojana”.

En la condición posible, y preferible, partiríamos de su audición, como paso previo e imprescindible a su transcripción³, de la que aquí arrancamos para su comentario:

² Sonia Bazanta Vides, su nombre de pila, nació en 1940, en Talaigua, oriunda de la isla de Mompós, perteneciente al Departamento de Bolívar (Colombia). Su nombre artístico se deriva de ahí. Para Totó se dan otras dos explicaciones: la imitación del tambor, *totó*, voz que, al parecer, repetía mucho de niña; por otro lado, en Haití una mujer llamada Totó Visanti le contó que su nombre significaba ‘pequeña de cuerpo, grande de corazón’. La Momposina procede de una familia cuya tradición musical y folclórica se remonta a cinco generaciones de músicos. Con sus padres y hermanos investigó durante años los cantos (cumbias, bullerengues, chalupas, garabatos o mapalés, guarachas, rumbas, sextetos, etc.), ritmos, instrumentos y costumbres de su región y de otras zonas del Caribe colombiano. También amplió su formación musical en Cuba y París. Además de sus numerosas recopilaciones de canciones tradicionales (su primer álbum data de 1982), destacan sus discos *La candela viva* (1993), *Carmelina* (1996), *Pacantó* (1999) y *Gaitas y tambores* (2002). Máxima representante de la cultura popular colombiana, en 1982 acompañó a Gabriel García Márquez a Estocolmo con ocasión de ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

³ La transcripción de esta canción, como de las otras dos que veremos, es propia. No se trata transcripciones fonéticas, con signos especiales, sino de reproducciones figuradas con signos del alfabeto convencional en función de que sean fácilmente comprensibles e identificables por un público no especializado.



E^s píritu del agua, e^s píritu burlón. (bis)
 E^h píritu del agua, e^h píritu burlón. (bis)
 Tengo que abri^te, mi cora^zón (bis)
 E^h píritu del agua, e^h píritu burlón (bis, 2 veces)
 Envuélvela, con la tarraya,
 y agárrala, con la tarraya,
 y púyale los oho^h con la tarraya
 pa que me siga 'onde yo vaya,
 pa que nunca ma^h se olvide de mí,
 pa que yo no tenga ma^k que sufrí.
 Que yo soy un negro mohana,
 que pena en el cuerpo y en alma.
 Sin embargo, tengo ritmo, ritmo, aquí en mi cora^zón.
 Y el mundo, y el mundo, y el mundo, y el mundo
 se vuelve loco cuando toco mi tambó.
 E^h píritu del agua, e^h píritu burlón (2 bis)
 Mohana. Mohana. Mohana...

Se trata de una canción de amor propiciatorio, con un lenguaje aparentemente sencillo. Los rasgos fonéticos destacables en esta canción son comunes en el español de la zona y bastante conocidos, por lo que no me demoraré en su descripción. Pero, por parecerme más interesante para nuestro propósito, comentaré más detalladamente ciertos aspectos léxicos y conceptuales con los que abrir una línea de continuidad específica y relativa a las tres canciones.

En síntesis, los aspectos fonéticos destacables son:

- La pronunciación más faríngea o suave de la /x/ j: *mohana* 'mojana', *oho^h* 'ojos'.
- La aspiración, eliminación o alteración de consonantes en posición implosiva, especialmente de la -s, o asimilaciones con la consonante siguiente: *tambó* 'tambor', *e^s píritu*, *abri^te* 'abrirte', *oho^h*, *ma^h*, *ma^k que* 'más que', *sufri* 'sufrir'.
- Otras reducciones, por aféresis, *onde* 'donde', o por apócope, *pa* 'para'.
- En otras canciones de Totó, como *La verdolaga*, se multiplican los ejemplos (*e^h* 'es', *Dio* 'Dios', *olvide^h* 'olvides', *tu^h* 'tus', *linda^h* 'lindas', *mi^h* 'mis', *día^h* 'días', *copo^h* 'copos', *verdolaga* 'verdolaga', *ve^hdecita* 'verdecita', *ceⁿí* 'cerní', *pe^hdi* 'perdí', *po^gque-po^hque* 'porque', *tambó* 'tambor', *rompé* 'romper'), y aparecen otros rasgos, como el yeísmo (*beyo^h* 'bellos') o la tendencia antihiática (*ventié* 'ventee').
- También se aprecia el seseo (*corasón*). Sin embargo, y curiosamente, su pronunciación de la fricativa interdental resulta bastante ceceante en otras ocasiones (*ve^hdecita*, *dice*, *zi*, *ceⁿí* / *declaracione^h*).

En el plano léxico, todas las palabras, de significado transparente, son del español patrimonial. No hay ningún indigenismo o afrocriollismo en la superficie lingüística, salvo el que da el título a la canción, *mojana*, que, además de ser muy significativo, como vamos a ver, puede ofrecer distintos niveles de interpretación. Junto con ello, va a resultar muy interesante observar la dimensión pragmática, el sentido subyacente de expresiones que, aun con palabras hispánicas, contienen resonancias criolloafricanas que, más o menos remotas, siguen latentes.

Especialmente, es necesario referirse a un par de aspectos léxico-semánticos o conceptuales. Así, en la primera estrofa de la canción, ese *espíritu del agua*, *espíritu burlón*, al que, en primer término, se dirige el enamorado, parece evocar el animismo de las religiones africanas. Confirmando esta sugerencia, el sentido se enriquece y se hace más complejo si lo relacionamos precisamente con otra referencia posterior al campo conceptual del agua, la *tarraya* (o *atarraya*) y, especialmente, con las propias connotaciones acuáticas de la palabra *mojana*, sobre la que volveremos enseguida.

En la segunda estrofa, donde continúa la invocación propiciatoria para que la amada se rinda totalmente al enamorado, aparece una expresión que, en este contexto, resulta, por su significado, sorprendente, y, por su sentido, altamente reveladora: *púyale los ojos*. En buena parte de Centroamérica y la costa caribeña, incluida Colombia, *puyar* significa 'herir con la

puya', o con un objeto de punta afilada (también en España). Lo curioso es que aquí el instrumento mencionado para la acción de puyar es la *tarraya*, una pequeña red, redonda, que se arroja en los ríos y parajes con poco fondo, también llamada, en España, *esparavel*. Es lógico pensar que, metafóricamente, el enamorado quiera *enredar* para sí a su amada; pero, ¿*puyarle los ojos* con ella, 'pincharle', 'clavársela'? ¿No se podría percibir en esta imagen una resonancia de ritual vudú? Al fin y al cabo, ¿no constituye el poema una especie de conjuro positivo, propiciatorio?

En la tercera estrofa, en que el enamorado sigue expresando su angustia amorosa (¿y racial?), tampoco debe pasar desapercibida la expresión de orgullo de la negritud, ni la hipálage final (*el mundo se vuelve loco*) que alude a los efectos que produce en el sujeto la tensión rítmica originada por la música del tambor, elemento con carácter sagrado que aparece siempre en los rituales caribeños de origen africano. Pero, aún más, la autoafirmación de la identidad se concreta en la de *negro mojano*. En un primer nivel de interpretación, aparece como habitante de la región del norte colombiano con ese nombre, La Mojana, en la depresión momposina y, lo que resulta muy sugerente, zona de humedales y ríos. En relación con este ambiente, pero en un nivel de interpretación simbólica relativa al imaginario de la zona, un par de referencias más pueden ser, cuando menos, evocadoras: no sólo están los legendarios *mohanes* ('mojanés') del pueblo amerindio de los Pijao (Colombia), con su capacidad sobrenatural y de adivinación, sino también los seres míticos, femenino o masculino, de la *mohana* ('mojana') y del *mohán* ('moján'), que, sea cual sea su figura –hechicero, monstruo, mujer o pez⁴– o procedencia (amerindia o africana), siempre tienen en común el representar el espíritu de las aguas.

Para acabar esta parte, nótese también, en el plano estrictamente musical, que el esquema alternativo y reiterativo de la voz solista y el coro constituye una estructura rítmica paralelística, frecuente en las canciones de Totó, que bien puede remontarse a la costumbre antigua o tradicional del canto colectivo durante la jornada de duro trabajo para hacerla más llevadera.

4. BOLA DE NIEVE

Bola de Nieve, nombre artístico de Ignacio Jacinto Villa y Fernández⁵, una de las figuras artísticas más singulares e importantes de Cuba de todos los tiempos, trascendió universalmente con sus canciones e interpretaciones la música popular cubana de inspiración folclórica. Como Totó la Momposina, se amamantó en las más arraigadas tradiciones musicales de su país y de su entorno afrocaribeño, vivió por y para la música, y fue un mensajero privilegiado de la identidad afrocubana, aclamado en todo el mundo y por todo el mundo. Representante genuino de ellas, difundió la dignidad de la cultura y costumbres propias de los descendientes de esclavos

⁴ Entre muiscas y caribes se trata de un hechicero; también se refiere a un personaje monstruoso, brujo y libertino, enamoradizo y embaucador que, incluso, puede aparecer como un hombrecito sociable que arregla atarrayas; otras veces es una mujer de piel blanca, cabellos largos y ojos brillantes que cuida la naturaleza, que rapta a hombres hermosos; o se simboliza como un pez peligroso, como en el relato palenquero de Catalina Luango de Angola. Lo que lleva a pensar que se ha producido cierta fusión o hibridismo de carácter simbólico. Cf: <http://www.palenquedesanbasilio.com/files/index.asp>

⁵ Ignacio Jacinto Villa y Fernández (1911, Guanabacoa-1971, Ciudad de México), fue un cantante, compositor y pianista muy conocido, querido popularmente y admirado unánimemente por la intelectualidad internacional. Nacido y criado en una ciudad de arraigadas tradiciones folclóricas y musicales –cuna también de su mentora y paisana, Rita Montaner, y de Ernesto Lecuona, con los que trabajó fructíferamente–, desde muy temprano, por vocación (aunque también quiso estudiar pedagogía, filosofía y letras), y por necesidad, estudió música y se dedicó a ella para sobrevivir en medio de la crisis que trajo la dictadura de Gerardo Machado. Ignacio Jacinto, como Totó la Momposina, también llevaba la música en los genes, pues su madre, hija de ñáñigo y criada entre congos y carabalies, era heredera de la tradición oral de las canciones criollas y de los bailes afrocubanos (rumba, yemayá, etc.). En ese ambiente de danzas, babalaos y fiestas del bembé fue creciendo el futuro Bola de Nieve. Desde su clamorosa acogida en 1933, con 22 años, junto con Rita Montaner, en el legendario Teatro Politeama de la Ciudad de México, ya no dejaría de cosechar éxitos en los escenarios de todo el mundo, popularizando e internacionalizando canciones inspiradas en el folclore cubano, o compuestas por él mismo y por autores como Lecuona o los hermanos Grenet (Eliseo y Nicolás). Junto con músicos como éstos, y con poetas como Emilio Ballagas, Ramón Guirao, Marcelino Arozarena y, sobre todo, Nicolás Guillén, cuyos poemas cantó, adoptando también las formas de hablar de los negros y trascendiéndolas artísticamente, sus canciones contribuyeron a valorar la identidad, dignidad cultural y costumbres de los afrocubanos y a la aceptación de la negritud como parte genuina de la cultura cubana.

africanos, y popularizó internacionalmente canciones como “Vito Manué, tú no sabe inglés”, “Mama Iné”, “El manisero”, “Lacho”, “Chivo que rompe tambó” o “Drume negrita”⁶, el objeto particular de nuestro comentario en este trabajo.

De nuevo partiríamos de su audición-transcripción. He aquí esta última:

Mamá la negrita
Mamá a la negrita,
se le salen lo pie'e la cunita
se le salen los pies de la cunita
y la negra Mesé
y la negra Mercedes
ya no sabe qué asé
ya no sabe qué hacer.

Tú drume negrita
Tú duerme negrita
que yo va comprá ' nueva cunita
que yo voy a comprar una nueva cunita
que va tené capité
que va a tener capitel
que va tené ca^hcabé
que va a tener cascabel.

Si tú drume yo te traigo un mamey
Si tú duermes yo te traigo un mamey
muy colorao,
muy colorado,
y si no drumi yo te trai'un babalao
y si no duermes yo te traigo un babalao
que da paupau.
que da paupau

Tú drume negrita
Tú duerme negrita
.....
Tú drume negrita
Tú duerme negrita
que yo va comprá ' nueva cunita
que yo voy a comprar una nueva cunita
que va tené capité
que va a tener capitel
que va a tené ca^hcabé
que va a tener cascabel. (bis)



Naturalmente, se trata de una nana dulce y risueña, no exenta de cierta ironía simpática, y con una letra sencilla cuyos rasgos fonéticos, además de reflejar la dicción del habla de los negros cubanos, vuelven a coincidir bastante con aspectos generales del habla cubana popular y con los antevistos en Totó la Momposina.

En síntesis enumerativa, se observan:

- Reducciones o eliminaciones, a veces por fonética sintáctica: *Mamá (a) la negrita, yo va (voy a) comprá, que va (a) tené capité* ‘capitel’. Aféresis: ‘e ‘de’; síncopa: *colorao* ‘colorado’; apócope: *trai* ‘traigo’.

- Debilitamiento de consonantes implosivas, desde la aspiración a su desaparición: *ca^hcabé* ‘cascabel’, *Mesé* ‘Merced’ / ‘Mercedes’, *hasé* ‘hacer’, *comprá* ‘comprar’, *tené* ‘tener’, *capité* ‘capitel’. Y, por supuesto el seseo (*Mesé, hasé*).

- Más novedosos resultan, aunque pocos, los aspectos morfológicos que, evocación del habla de los negros de antaño, refleja esta breve canción, como la presencia del pronombre sujeto (*yo, tú*) y la alteración de la morfología verbal en algunos casos significativos: (*Yo*) *va* ‘voy’ (3ª persona por 1ª); (*Tú*) *drume* ‘duerme’ (imperativo) y (*si tú*) *drumi* ‘duermes’ (presente) que presentan metátesis de *r* y reducción del diptongo *ue >u*.

Pero, de nuevo, hay que señalar, en particular, tres casos de tipo léxico y cultural: las voces *mamey* y *babalao*, junto con la expresión *paupau*. El primero, por tratarse de un término específico, tainismo, referido al fruto del árbol homónimo que el hablante promete como regalo, y que contribuye al color local del texto. El segundo aún resulta más significativo en el conjunto

⁶ Letra y música de Eliseo Grenet. En esta ocasión, la transcripción figurada aparece en cursiva, y el texto normativo en redonda.

e ilustrativo del componente cultural de origen africano, aunque ya acriollado. En principio, el *babalao* (o *babalawo*) es el santero, máxima autoridad del clero lucumí, sacerdote de Ifá y representante de Orula en la tierra. En la teogonía yoruba, hijo del dios Orula u Orúnmila, heredó de su padre el don de la adivinación. Expresa sus oráculos con la ayuda de una especie de rosario (*okpelé, okuelé, ekuelé*) y puede leer el *Tablero de Ifá*. Al parecer, los étimos de la palabra proceden del yoruba: *babá* ‘padre’ + *awó* ‘secreto’, y también ‘sabiduría’. En los oficios rituales los babalaos suelen vestir de blanco y algunos llevan un pequeño látigo, hecho de una rama o cuje del *igdobu*, con el que golpean al neófito. Por lo tanto, a la luz de estas referencias, el sentido de la amenaza infantil que se va a concretar en *paupau* es deducible: significaría ‘pegar’. Su origen no está claro. Hay quien lo relaciona con *palo* e incluso con *pan*. Pero bien podría apuntarse una creación de base onomatopéyica. En algún otro contexto aparece referido al golpeteo que a veces se da a los recién nacidos para que rompan en llanto y respiren adecuadamente⁷. Pero, en definitiva, en este contexto, el *babalao* equivaldría, más o menos, al misterioso y atemorizador coco de los niños⁸.

5. COMPAY SEGUNDO

Finalmente, con más pormenor, nos ocuparemos de la canción de Compay Segundo⁹. Este músico (clarinetista, guitarrista, cantante y compositor) es uno de los trovadores más legendarios y famosos del son cubano. También símbolo cultural del cubanismo, es depositario de la tradición musical cubana en la que su personalidad y estilo han dejado huella indeleble. Creó o adaptó un amplísimo repertorio de temas musicales de la máxima calidad artística, y alcanzó el éxito, personal y para la cultura cubana, de difundirlos mundialmente, especialmente a partir de los años noventa, en que, gracias a la película-documental y al álbum musical *Buena Vista Social Club*, obtuvo un clamoroso reconocimiento internacional. En sus cantares y sones se reflejan con gracia y expresividad la dicción, el léxico y giros del habla popular cubana. Otro

⁷ En *Apocalipsis 12 y la mujer latinoamericana* (<http://www.lupaprotestante.es/juanstam/?p=16>) aparece este testimonio que nos interesa por utilizar el vocablo referido: “A esta mujer, como a toda madre, su embarazo le había preparado para la lactancia del recién nacido, pero ahora ella se queda con la leche en los pechos pero sin el bebé en sus brazos. Había sufrido tanto, y los dolores de parto habían sido tan insoportablemente intensos, y ahora ni tiene a su niño. Ni pudo llegar a darle el primer beso, ni darle *paupau* para que llorara”. (Cursiva mía).

⁸ Téngase en cuenta, además, que una de las representaciones del *babalao*, del *Babalú-ayé*, es la de un personaje lastimoso, lleno de llagas, en simbiosis híbrida con el San Lázaro cristiano.

⁹ Máximo Francisco Repilado Muñoz (Siboney, 1907-La Habana, 2003), hijo de campesinos, nieto de una esclava liberta, aprendió tempranamente el oficio de torcedor de tabaco, con el que compró su primer clarinete en un chinchal y al que tuvo que volver en los tiempos difíciles. Desde muy joven empezó a tocar “de oído” la guitarra y el tres cubano, a partir de los que crearía el *armónico*, guitarra de siete cuerdas. Aprendió solfeo con una joven mandolinista, Noemí Toro, y después perfeccionó sus conocimientos musicales con el maestro Enrique Bueno. Su primera composición, “Yo vengo aquí”, data de entonces, 1922, cuando, con quince años, ingresó en la Banda Municipal de Santiago de Cuba. Desde muy joven, y a lo largo de su vida, colaboró con importantes cantantes y músicos (Miguel Matamoros, Benny Moré, Marcelino Guerra Rapindey, Evelio Machín, Sindo Garay, Níco Saquito...) y formó parte de varios grupos musicales, como Los Seis Ases, el Cuarteto Cuba-Nacán, Cuban Stars o el Cuarteto Hatuey, al que también perteneció Lorenzo Hierrezuelo. Con éste fundó en 1942 el dúo Los Compadres, que durante 14 años rescató y difundió la música de “monte adentro”, los sones del Oriente cubano. En 1956 creó el grupo Compay Segundo, con el que ya siguió el resto de su vida. Las dificultades de la etapa posrevolucionaria lo obligaron a retomar su viejo oficio de tabaquero, al tiempo que fue quedando en el baúl de las viejas glorias cubanas. Sólo después de su jubilación, en 1970, pudo de nuevo volcarse por completo a la música, aunque actuando en círculos reducidos e incluso para turistas en tabernas y hoteles de La Habana. En 1989 comenzó a salir de ese ostracismo al ser presentado por el musicólogo Danilo Orozco en el Festival de Culturas Americanas Tradicionales (Smithsonian Institute de Washington). Pero será en 1997 cuando, ya casi nonagenario, llegue a ser conocido internacionalmente, en buena parte gracias a su participación en el documental *Buena Vista Social Club*, que lo dio a conocer como uno de los artistas más grandes y populares del son cubano, junto con otros músicos de raza (Rubén González, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa...). Entonces, le concedieron un Grammy y lo galardonaron con la Orden Félix Varela, la más alta distinción honorífica cubana en el mundo de las artes. Cuenta con más de cien creaciones sobre variados géneros musicales cubanos, rumbas, guarachas, boleros... Ha popularizado internacionalmente sones como “Chan Chan”, “Macusa”, “Sarandonga”, “La calabaza”, “Saludo Compay”, “Chicharrones” y otros muchos temas recopilados en sus álbumes más importantes: *Antología de Compay Segundo* (1996), *Yo vengo aquí* (1997), *Grandes éxitos* (1997), *Lo mejor de la vida* (1998), *Son del monte* (1999), *Calle salud* (1999), *Las flores de la vida* (2000), *Saludo Compay* (2003).

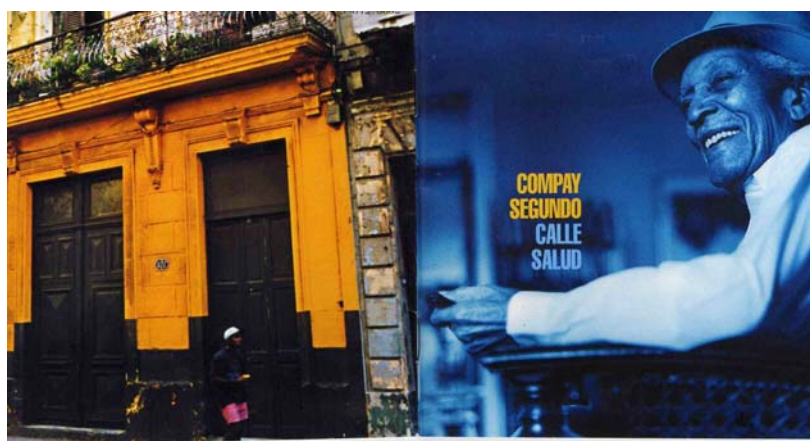
de sus grandes éxitos, y pieza realmente singular en su discografía por la evocación de su raigambre africana, es precisamente “Saludo Changó (son afro)”, del que vamos a ocuparnos con detalle. Aunque sea un tema ya culturizado, no debe pasar desapercibido que, como se lee en la nota 9, Compay era nieto de una esclava liberta, que alcanzó los 115 años de edad, por lo que su vinculación con la memoria del mundo de los esclavos africanos y cultura lucumí¹⁰ es incluso biográfica por antecedentes familiares inmediatos.

Nuevamente debemos arrancar de su audición-transcripción:

Se aprepara la eguibona
pa'dal comienso a la obra. (bis)
Su iyabó tá furulele
en prenda de cabiosile, (bis)
obdara se pone el día
pa saludal a papá.
Un gayo, coco y más,
que tambó ya'tá soná. (bis y rep.)

A la coco comí eyé,
A la coco comí eyé. (bis)
Oba-icheré, oba-icheré. (bis)
Changó iloró, oba-icheré. (bis)
Oba-chule, oba-chule, oba-é.
Oba-é, oba yana-yana. (bis y rep.)

Alafi tisiepo... [Alafi] Cabo cabiosile... [Cabo cabiechile]
Apopo [Apototo] yapecué...
Obó, obó pa podé viví, mucho obó pa podé viví...



En este caso, la letra de la canción ofrece más complejidad a todos los niveles que las anteriores, especialmente en cuanto al significado de algunos términos y sentido de varios versos. También el tema es más especial. Este “son afro” evoca una ceremonia ritual de la Regla de Osha, a la vez que constituye una invocación propiciatoria dirigida al dios Changó. Los rasgos fonéticos, como es natural, coinciden en parte con los ya vistos en las anteriores canciones, pero se añaden otros que no figuraban en ellas.

Así, en el plano fonético, la letra reproducida refleja fenómenos de adición, como la *a* prótética de *aprepara* ‘prepara’, y de reducción, eliminación o cambio de sonidos vocálicos y/o consonánticos:

Aféresis: ‘*tá* ‘está’, *que tambó* ‘que el tambor’; apócopos: *pa* ‘para’, *tambó* ‘tambor’, *soná* ‘sonando’, *podé* ‘poder’, *viví* ‘vivir’, disimilación de alveolares *-r / -l* a final de palabra, *saludal* ‘saludar’. El caso de *eyé* ‘ayer’ (?) requiere una reflexión particular: ¿es deformación de *ayer*, con eliminación de la *-r* implosiva final y con cierre de *a-* > *e* por asimilación de la *e* siguiente y/o atracción de la palatal *i* anterior?

En cuanto a los rasgos consonánticos, se perciben los más generales: el seseo, *comienso*, *mais*, y el yeísmo, *gayo* ‘gallo’.

¹⁰ Así se llama el yoruba hablado en Cuba y el sistema cultural afrocubano que se le asocia. En las plantaciones azucareras de Cuba los yoruba pronto fueron llamados *lucumí*, palabra derivada de su saludo *oluku mi* ‘mi amigo’.

Pasando al plano morfológico, el aspecto que más destaca, de estar en lo cierto, es la vacilación en el género de *coco*, que aparece como femenino: *A la coco*¹¹.

Pero es en el nivel léxico-semántico, y de sentido, en el que la canción se hace algo más difícil, especialmente por la referencia a figuras del panteón y religiosidad lucumí y por la repetición de expresiones de carácter ritual provenientes de la religión yoruba que, además, aparecen pronunciadas con una forma algo transformada por la tradición cubana, por la propia dicción de Compay Segundo, o algo alteradas por su propia memoria.

Vayamos por pasos para llegar al sentido de cada parte y de la canción en general. Partiendo del título, se trata, lógicamente, de un *saludo*, de una invocación a *Changó*. *Changó* es la deidad más importante del panteón lucumí. Como ha viajado mucho es el *oricha* que posee más “caminos” o “avatares”¹². De ellos, los que más nos interesa destacar en relación con el texto son Changó Obayé, de aspecto terrible, que vive en la palma, rey del mundo; Alafin, rey de Oyó; Obakosó, rey de Kosó (Oyó) y de todos los lucumíes, bailarín y rumbero; Obalubbé, que vive con Oba; Obara, cazador y mentiroso; y Changó Eyeo, que echa fuego por la boca. Por ello, se relaciona con el fuego y el rayo, la pasión (tiene varias amantes: Oba, su esposa, Oyá y Ochún), la música y el baile. Sus colores emblemáticos son el rojo y el blanco. En el sincretismo con la imaginería católica, la advocación correspondiente es Santa Bárbara, con la que comparte los signos del trueno, la espada y la capa roja. Su origen tiene dos versiones fundamentales, la de ser hijo de Obatalá y Agayú Solá, y la de haber sido un gran guerrero y rey que se volvió Ocha, un héroe deificado. Lo que coincide en las tradiciones lucumí y yoruba.

La siguiente palabra que requiere una glosa explicativa es *eguibona*, que en otras versiones de Compay, suena más cerca de *eyibona*. Incluso en una antigua versión de *Los compadres*, a Lorenzo Hierrezuelo se le oye nítidamente la palabra *yubona*¹³. Podríamos resumir diciendo que se refiere a una santera o maestra de ceremonias. Pero, con más detalle, parece una variante local, o de pronunciación personal (del propio Compay), de *Oyugbona*, *Oyubona* o *Yumbona* (*Oyubbón*, si es hombre). Su etimología *oyu* ‘ojos’ y *gbona* ‘camino, dirección’, probablemente comparta raíz con las voces yorubas *egbon* ‘hermano, hermana mayor’ u *ogbon* ‘ojos que guían, sabiduría, conocimiento’. Es la ayudante principal de la madrina o del padrino en los ritos iniciáticos del *asiento* (del santo u oricha), con la misión de vigilar, acompañar y cuidar a su novicio o ahijado durante todo el tiempo, incluso de ayudarlo a lo largo de su vida. Es conocida como *segunda madrina*, por debajo en jerarquía de *Yyachola*, santera mayor que posee todos los privilegios de la iniciación.

En este contexto, está claro que la palabra *obra* equivaldría a ‘rito, ceremonia’, que con unos cuantos elementos simbólicos describe la primera parte de la canción. Precisamente, el novicio, el iniciado de la *eguibona* o *yubona*, es el nombrado a continuación como *iyabó* (o *iyawó*), ‘iniciado en la Regla de Osha’, de etimología relacionada, también probablemente, con la voz yoruba *iyawo* ‘mujer, esposa’. Para la celebración pública de la segunda jornada, llamada *Día del Medio*, la *oyubona* viste a su *iyabó* con elaboradas prendas ceremoniales, collares y una corona pintada (*adé*) en la cabeza, antes de sentarlo en un trono para la ceremonia.

A esa presencia, ¿‘vistosa’, ‘aparente’, ‘hermosa’?, parece aludir *furulele*, término para el que no he podido encontrar todavía ninguna explicación lingüística documentada y que, tal vez, constituya una creación fonética de expresividad sonora. Lo concreto es que se refiere a la *prenda* ‘vestimenta’, ‘ropa’, que lleva el *iyabó*. Indumentaria, naturalmente, de carácter sagrado o ceremonial, como lo pone de manifiesto el término modificador *cabiosile*.

Aunque tampoco del todo claro el significado de este nuevo término, su sentido sagrado coincide en todas las referencias. Con variantes fonéticas, se cuenta que *Kabo*, *kabei sile* o *Kabo*, *kabiesile*, *Oba*, son las palabras con que el oricha Orula rindió pleitesía a Changó cuando éste le entregó el tablero de adivinación. A veces se traduce como ‘bienvenida al rey’¹⁴. Algo

¹¹ En otro testimonio aportado por Lydia Cabrera también observamos este tipo de cambio genérico: “No gutta juego con la *queleto* frío, porque é’tá to vivo y caliente, tá burirí (lleno de vida)”. (Cursiva mía).

¹² Se conoce por *camino* o *avatar* cada una de las manifestaciones o advocaciones de un santo u oricha.

¹³ En *Los compadres*, *Sentimiento guajiro*, La Habana 1949-1955; nueva compilación en 1999 por el sello discográfico Tumbao Cuban Classics.

¹⁴ En una entrevista, Wande, Representante de Ifá en el mundo, respondía a la pregunta de qué entendía por “Cabo Sile Yeyo” (a propósito del título de una canción de 1940 tocada por el trompetista cubano Félix Chappotin):

alterada y ya lexicalizada, *Cabio cabio sile*, es una expresión cubana que, según Sánchez Boudy, tendría el sentido de ‘Dios no lo permita’, usada frecuentemente en su variante *Cabio sile Changó* como saludo tradicional a esta deidad. Volviendo al texto, en la expresión *su iyabó ta furulele en prenda de cabiosile* vendría a indicar que se encuentra preparado, y vistoso, con la ‘vestimenta sagrada para honrar o rendir culto a Changó’.

A continuación, *Obdara* parece referirse a *Obara*¹⁵, que es el nombre de Changó en el camino en que, como cazador mentiroso y como gallardo tamborero, enamora a la joven y hermosa Ochún¹⁶. Su etimología viene del yoruba *obá* ‘rey’ y *ara* ‘tierra’. Pero, por contexto y etimología, probablemente en esta palabra se funden también otras acepciones derivadas de la base *Obá*, como autoridad en la interpretación del Dilogún y de los ritos y ceremonias de Osha, o en su figura de santero, como la máxima autoridad que dirige las iniciaciones y consagraciones, que asimismo recibe en Cuba el apelativo de *Oriaté*. En definitiva, los versos *Obdara se pone el día / pa saludal a papá* presentan aquí al santero mayor que ordena la ceremonia: en primer lugar abriéndola con el ritual de saludar al *día* (¿al sol?) y a *papá*, con sentido respetuoso y a la vez afectivo: a *papá* Changó. En cierta manera, *Obara* aparece aquí como *babalao*¹⁷, también obligado a “abrir el día” de la ceremonia efectuando para ello una serie de rituales.

Algunos elementos del ritual son los nombrados explícitamente en los dos siguientes versos: *Un gayo, coco y maíz, / que tambó ya ta soná*. Todos estos términos parecen transparentes, pero, en el contexto, con valores simbólicos o connotaciones culturales y religiosas que se han de tener en cuenta para entender su sentido latente. El toque de güiro o tambor marca el inicio de la ceremonia, cuya estructura, simplificando mucho la explicación, tiene el siguiente desarrollo: comenzado el ritual, mientras el *iyabó* permanece sentado en su trono recibiendo el homenaje de los invitados, todos los participantes cantan y bailan en honor del santo (y frecuentemente entran en trance al ser *montados* ‘poseídos’ por las deidades) hasta que cae la tarde y tiene lugar un banquete comunitario¹⁸.

Previamente, en los ritos de iniciación el *iyabó* es el encargado de portar alimentos ceremoniales como los mencionados, *gayo, coco y maíz* (otras veces, un racimo de plátanos). Los tres son elementos sagrados, rituales, que se presentan como *ebó* (u *ebbó*), ofrenda en un trabajo de santería al oricha o santo. El *gallo* (o *Akukó*) aparece frecuentemente en la mitología yoruba y lucumí, como animal para el sacrificio de sangre. El *coco*, americanismo semántico, otro de los elementos más presentes en los *patakí* (saga o leyenda) y ritos de Ocha, representa también la adaptación cultural-religiosa del *obi*¹⁹ u *obi kolá*, nombre en Nigeria de la nuez de kola. Como en Cuba ésta no existía, se sustituyó en los rituales por el coco seco (*agbon* en yoruba-lucumí). Se considera un fruto sagrado que forma parte del Biagué²⁰ o sistema adivinatorio de la Regla de Ocha y con el que, roto en cuatro pedazos, se hacen averiguaciones proféticas de carácter, en general, sencillo (sí o no)²¹. Téngase en cuenta, además, que la palma o cocotero es un árbol santificado por aparecer en él Changó. En fin, también el *maíz* (tainismo), o su harina, están muy presentes en los rituales sagrados. Por ejemplo, las firmas de los santos invocados y escritos sobre la *cascaquilla*, cáscara de huevo molida, se cubren con maíz seco, a la

“Cuando nosotros mencionamos el nombre Sangó, a menudo decimos ‘Kawoo Ka bie sile, Kaara woo woo woo’. Lo último es una imitación del sonido del trueno. *Kábiesilé* viene de *Kabi i é si ni lé*, que significa hacer una pregunta que no existe. Esto se refiere a la absoluta autoridad de Sangó cuando él fue emperador del viejo Oyó”. Cf. <http://iletuntun.org/revistas/2000ORICHAS.pdf>

¹⁵ ¿Se habrá producido también un cruce entre *Obara* y *Odduduá* o *Obatalá*, padre de todos los hijos de la tierra y creador del ser humano?

¹⁶ También *obara* es la Letra u Odún (seis caracoles boca arriba) del sistema adivinatorio de Ifá y del Dilogún (oráculo de los caracoles) por el que hablan Changó, Eleguá y Ochún.

¹⁷ Cf. *babalao* en “Drume negrita”, vista más arriba.

¹⁸ Como dice Jorge Castellanos, “El *Día del Medio* es un día dedicado a la celebración de *communitas*, simbolizada por el canto comunitario, el baile comunitario, la vida comunitaria y la comunicación comunitaria por medio del estado de trance”. Cf. <http://www.hispanocubano.org/cas/cullc0.htm>

¹⁹ Según la leyenda, Obi era muy orgulloso y vanidoso, por lo que Olofi lo castigó a hablar sólo cuando estuviera en el suelo.

²⁰ También se le da ese nombre al primer ser humano en la mitología lucumí.

²¹ Como según una leyenda o *patakí*, el coco fue la primera representación del príncipe Eleguá tras su muerte, este oricha adivinatorio “habla” en el coco.

vez que se enciende una vela al final de cada dibujo, y se puede ofender a Obatalá. El *ekó*, tamal o pasta de maíz, también se presenta a Changó, Ochún y Eleguá.

A partir de aquí, la canción parece dar un giro sorprendente: *A la coco comí eyé...* Cambia el ritmo de la canción y es otra parte del texto, con un giro en el sentido. ¿Habla el iyabó? ¿Quiere decir que *no hay coco* porque ‘se lo comió ayer’? ¿Anuncia uno de los significados que encontraremos en la parte final: la necesidad de alimento para vivir? ¿Alude a la obligación de que el iyabó *robe* algo en los primeros días de su iniciación?²² Me inclino por creer que tal verso da un giro irónico a la canción, pero no puedo asegurarlo²³.

Al pasar a los estribillos finales nos encontramos con una serie de repeticiones acústicas y rítmicas típicas de la música popular yoruba, heredadas y adaptadas por los lucumíes, con pervivencia aún hoy a ambos lados del océano, que contienen el núcleo de la invocación propiciatoria a Changó²⁴. Pero no sólo los versos, sino también la música, con el ritmo *in crescendo* y el sonido machacón del tambor, nos indica que estamos en la tercera parte, casi la última, de la canción, que evoca simbólicamente todo el desarrollo ceremonial. Junto con el sentido, también tenemos acceso al significado de las palabras, palabras de adoración al dios Changó, y de exaltación de sus atributos fundamentales. Lo comprobamos al cotejar el estribillo de la canción de Compay Segundo con su correspondiente versión yoruba actual:

Versión afro cubana de Compay Segundo	Versión yoruba actual ²⁵
<i>Oba-icheré, oba-icheré: Changó iloró, oba-ichere</i>	<i>Oba sere Sango iloro oba sere</i> Rey del trueno [del ‘ruido’ de la ‘cáscara’], Changó es poderoso [‘rico’] <i>Sango iloro oba sere sango iloro oba sere</i> Changó rey del trueno [del ‘ruido’ de la ‘cáscara’], Changó es poderoso [‘rico’]
<i>Oba-chule, oba-chule, oba-é: Oba-é, oba yana-yana</i>	<i>Oba'lube oba'lube oba'ye</i> Rey, dueño del rojo brillante (rep.) Rey del mundo <i>Oba'ye oba yana yana</i> Rey del mundo, rey que se calienta con el fuego <i>Oba'lube oba'lube oba'ye</i> <i>Sango ba'lube oba'lube oba'ye</i> Changó rey, dueño del rojo brillante (rep.) Rey del mundo <i>Oba 'ye oba ymana mana</i> Rey del mundo, rey que se calienta con el fuego ²⁶

Se trata también de un canto de rogativa, tanto de la protección del dios, como de la comida necesaria para vivir, según se desprenderse de las palabras finales, ya habladas, y no todas identificables e interpretables con nitidez. Ni siquiera el propio Compay parece tener seguridad al pronunciarlas, pues algunas, según la grabación, ofrecen variantes:

Alafí tisiepo... [Alafí] Cabo cabiosile... [Cabo cabiechile]. Apopo [Apototo] yapecué... Obó, obó pa podé viví, mucho obó pa podé viví...

Alafí puede volver a ser otro de los nombres, y *caminos*, de Changó, nombre del Rey Alafin de Oyó antes de subir al cielo y convertirse en oricha. *Cabo cabiesile*, o sus variantes, como fórmula sagrada y de adoración (‘Dios nos guarde’) según vimos antes. *Obó* parece estar

²² Según Jorge Castellanos, se trata de una transgresión subversiva con carácter iniciático y aleccionador: robar es lo que no podrá hacer en la vida normal, cotidiana.

²³ He apuntado antes que *eyé* sería una deformación de *ayer*. Las posibilidades de relacionar la palabra con etimologías yorubas (*eyé* ‘pájaro’, *ˊ.ejɛ* ‘promesa’, *ˊ.ej`e* ‘sangre’) me parecen muy lejanas por contexto y sentido.

²⁴ Entre otros, también el grupo Quilapayún ha cantado su versión de esta especie de estribillo popular yoruba: *Obachule / o baé / o ba yana yana. / Cogüe cogüé / a manusiña magüé.*

²⁵ Cf. para escuchar la versión yoruba actual <http://www.cultural-expressions.com/ifa/bembe/bembe.htm>

²⁶ Versión propia adaptada de la traducción al inglés que se puede encontrar también en la web anterior.

relacionado con el yoruba *owo* ‘dinero’, pero también con el sentido general de ‘alimento’ o ‘cosas necesarias para vivir’²⁷.

Para concluir este análisis, si tuviéramos que idear una versión muy prosificada, libre y flexible de la letra, ésta vendría decir, por sentido, más o menos: *Se prepara la yubona (maestra) para dar comienzo a la ceremonia. Su iyabó (discípulo) está elegante con la ropa sagrada (para el rito iniciático). El maestro (de ceremonias) saluda al día, a Changó y pide el gallo, el coco y el maíz, pues el tambor, que marca el comienzo del ritual, ya ha comenzado a sonar. Pero el coco no está porque se comió ayer. Estribillo final yoruba-lucumí de canto y adoración a Changó, pidiéndole su protección. También el alimento para poder vivir, como lo confirma la última parte hablada*²⁸.

El otro aspecto que quiero resaltar en este punto final, es la fuerte impresión que produce comprobar la tenaz pervivencia a ambos lados del océano de los estribillos yoruba transcritos, no sólo con el mantenimiento de su relativa fijación textual de carácter sagrado, sino también en la identidad de su melodía.

6. FINAL

A la espera de poder identificar e interpretar plenamente los detalles del último texto que han quedado pendientes por falta de constatación documental, tenemos los suficientes elementos para entender, no sólo el sentido general de ésta y las anteriores canciones, sino también para comprobar la complejidad de los elementos comunicativos y culturales que se concentran en algunas de sus palabras y expresiones, incluso en las aparentemente sencillas. Asimismo, constatamos el mestizaje profundo, que se refleja en dichas canciones, y en otras del mismo ámbito cultural, en que la fusión de lo afrocubano, lo hispánico y lo indígena trasciende a la superficie de la estructura lingüística española y se expresa en ésta.

Las tres canciones nos han servido, además, para ilustrar tres grados de dificultad lingüística, de diferente tipo, y para mostrar cómo se puede llegar a su exégesis mediante la aplicación de una sencilla metodología de análisis lingüístico que, probablemente, racionaliza, razona y objetiva los sentidos intuitivos que puede percibir un oyente medio de tales canciones. Canciones, que, como se ha insinuado desde el principio, no son rarezas etnográficas, sino muestras vivas del español caribeño y testimonio particular de la persistente huella africana en el Caribe hispano. Si el análisis didáctico ha servido para una mejor comprensión y disfrute de las mismas, apreciando la indisoluble interrelación de lengua, música y cultura que reflejan, este trabajo estará justificado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEZA IZQUIERDO, M. y ENGUITA UTRILLA, J. M. (2002): *El español de América: aproximación sincrónica*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ALVAR, M. (1996): *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Barcelona: Ariel.
- BETANCUR ÁLVAREZ, F. (1993): *Sin clave y bongó no hay son*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- BOLÍVAR, N. (1997): “El legado africano en Cuba”, *Papers*, 52, 155-166. Publicación electrónica en: <http://ddd.uab.es/pub/papers/02102862n52p155.pdf>
- CABRERA, L. (1986 [1957]): *Anagó: Vocabulario lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)*, Miami: Universal.

²⁷ Curiosamente, en el plano ya de las sugerencias, pues es la expresión *apopo / apototo* es otra que no he podido aún identificar, en yoruba existe *opo/opoloṣo* con el significado de ‘mucho’, como se repite después con palabra española. Tampoco me atrevería a asegurar el significado de *yapecué* (?), aunque tal vez podría estar relacionado con el *ekue* o tambor sagrado de los ñañigos. Difícil, en todo caso, relacionarlo con *apapa*, persona procedente de Calabar, región africana, en la costa occidental. El grupo étnico se denomina carabalí.

²⁸ Se trata de una versión deliberadamente prosaica, propuesta con todas las reservas, como mera orientación del sentido general y sujeta a rectificación en el momento en que se disponga de otra información más precisa y documentada.

- CASTELLANOS, J. y CASTELLANOS, I. (1992): *Cultura afrocubana*, Miami: Universal. Publicación electrónica en: <http://www.hispanocubano.org/cas/cul1c0.htm>
- GARCÍA, A. (2004): *Colombia*. Publicación electrónica en: <http://pwp.supercabletv.net.co/garcr/colombia/Colombia/index.html>
- HAENSCH, G. y WERNER, R. (2000): *Diccionario del español de Cuba: español de Cuba-español de España*, Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1992): *Historia y presente del español de América*, Valladolid: Junta de Castilla y León-Pabecal.
- LIPSKI, J. M. (1996): *El español de América*, Madrid: Cátedra.
- LIPSKI, J. M. (2004): "Las lenguas criollas de base hispana", *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 28/2, 461-508.
- LIPSKI, J. M.: *Lenguas criollas (afro)ibéricas: estado de la cuestión*. Publicación electrónica en: http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/HLE/LIPSKI-LENGUAS%20CRIOLLAS%20AFROIBERICAS.pdf
- SÁNCHEZ MÉNDEZ, J. (2003): *Historia de la lengua española en América*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- SÁNCHEZ-BOUDY, J. (1999): *Diccionario mayor de cubanismos*, Miami: Universal.

Otras web consultadas:

<http://cubayoruba.blogspot.com/>

<http://furius.ca/santeriadb/index.html>

http://www.aa.tufs.ac.jp/~P_aflang/TEXTS/YDIC.pdf

<http://www.cecta.net/arearestringida1.htm>

<http://www.cultural-expressions.com>

http://www.orishasplace.com/dic_lucumi/l.html

<http://www.palenquedesanbasilio.com/files/index.asp>