

## **De intratextualidad a fenotexto: un paseo por los boleros guilleneanos de *Cerebro y Corazón***



**Por Eliécer Fernández Diéguez  
Profesor de Cultura Cubana  
Universidad de Camagüey**

**(2do Premio en Evento Científico sobre el bolero,  
Festival Internacional Boleros De Oro Camagüey  
2008)**

Si el análisis musicológico<sup>[1]</sup> es la vía más eficaz para desentrañar los misterios de la obra musical, el análisis textual lo es para la obra literaria; aunque la música como arte haya influido e influya en la versificación: la haya hecho nacer.

El texto es y será la unidad principal con la cual traba el análisis de contenido en esta investigación cualitativa sobre arte literario de Nicolás Guillén que se emplea en el arte otro: la música. Por ello nuestro análisis de contenido puede oscilar en el ensayo sobre los tres niveles establecidos para el trabajo con el texto literario: el nivel sintáctico o de organización de los factores de la comunicación; el nivel semántico o de significado de la comunicación; y el nivel pragmático que es donde se pretende explicar como se produjo el texto.<sup>[2]</sup> Este último nivel es el que más nos interesa para reflexionar desde los criterios básicos de la relación cantidad / calidad y el criterio discriminatorio.

El primer criterio nos permite hacer una mirada hacia el campo de la intertextualidad desde una estrategia intensiva porque solo son los ciento tres poemas que han sido llevados a la música, a boleros específicamente. La intensidad en este caso nos permite analizar una amplia cantidad de elementos en ese corpus textual más reducido que son los seis poemas escogidos. Ahora bien, esta estrategia metodológica hace interesante el análisis del texto, no porque sean distintos los elementos o individuos creadores del texto inicial, el texto literario que antecede al musical; uno sólo: Nicolás Guillén; sino porque son distintos los que intertextualizan con él, elaborando en este caso desde la música registros diferentes en ese arte otro que se crea desde el texto poético.

Esa nueva característica asumida por el texto literario en convertirse en texto musical o paramusical que, - entre “el lyric”, “la parole”, el texto escrito en definitiva, constituye junto con su soporte musical una representación estética, sensible, concreta de la realidad en que surge<sup>[3]</sup> -, permite desde la aplicación del criterio discriminativo para el análisis textual porque se ven las relaciones que se establecen más allá del texto en sí mismo, es como si el mismo texto manifestara las dos caras de la misma moneda: una cara textual – literaria y una cara textual musical, como bien nos aclara Ingrid Frances Socorro al analizar como se implican la poesía culta y la música de concierto en la elaboración de una definición cultura específica.<sup>[4]</sup> Lo que provoca:

*Un dinámico proceso de interinfluencias que a su vez contribuyen a un incremento e intensificación del carácter evolutivo que van asumiendo algunos de los elementos expresivos y que conducen a una diversidad estilística e*

*individualidad creativa en la forma de asumir la incorporación de textos o código extraídos de otras manifestaciones artísticas, en ese caso la literatura.*<sup>[5]</sup>

Agregando para el caso específico de Nicolás Guillén reflexiones tan importantes como cuando nos dice:

*Sobre este tema resulta importante la prevalencia de versiones musicalizadas sobre textos de nuestro poeta nacional Nicolás Guillén quien llega a convertirse hoy por hoy en el escritor de mayor trascendencia en el ámbito creativo musical. Tal es el caso que en la actualidad se tengan registrados más de 103 composiciones inspiradas en poemas guilleneanos bajo la pluma de músicos cubanos y extranjeros llevados tanto a la música de concierto como popular, trabajados en diversos géneros como canción, rumba, son o pregón por sólo citar algunos ejemplos.*<sup>[6]</sup>

Dos caras que nos permiten a los investigadores ver esas dos realidades más allá de un texto específico y así trabajar con otros textos del mismo autor no musicalizados o con realidades musicales no textualizadas dentro de la composición nueva fundamentalmente los espacios musicales donde no hay texto literario). Esta manera específica de discriminar en el texto o desde el texto guilleneano permite aclarar un poco más las estrategias intertextuales y las extratextuales, sin olvidar eso que “[...] escritores, crítico, lingüistas e incluso musicólogos han llamado subsidio rítmico o los poemas sonos como su propio autor los califico[...].”<sup>[7]</sup> Cada poema con sus rasgos rítmico – acentuales propios del texto literario poético se relacionan con ese mismo texto en una manifestación del arte distinta: la música, el son o el bolero en sus rasgos propios, su ritmos propios.

Problemas hay y habrá, según nos demuestra esa joven investigadora a la que nos hemos estado refiriendo, por su magnífico trabajo sobre: “ Las estructuras soneras y otros elemento musicales en la poesía de Nicolás Guillén “ donde ejemplifica muy bien lo que ha ocurrido tanto por escritores como musicólogos, aclarando que los analistas del texto literario reconocen la musicalidad de los poemas guilleneanos a través de las combinaciones rítmicas de este tipo de texto entre yámbicos, dactílico o de superposición de palabras según su acentuación gramatical, sin llegar a argumentar la música y cometiendo errores de comparar poemas con estructuras soneras que no son las reales y clásicas; mientras que al otro lado de la cara del análisis del texto los musicólogos desconocen las cuestiones gramaticales y se refieren a explicar desde la superficie su inclinación hacia ese tipo de poesía.”<sup>[8]</sup>

Por otra parte podemos mover nuestras reflexiones hacia lo extratextual o el extratexto lotmaniano que Marc Argenot presenta como lo complementario del texto, cuyas variaciones cambian correlativamente las determinaciones del texto<sup>[9]</sup> puede ser claramente observable en este caso, al mirarse hacia lo que complementa al texto, su legibilidad cultural que se presenta con la cara musical: de músicos, compositores, interpretes o instrumentos musicales que van a producir un nuevo texto desde los cambios inteligibles del anterior que no están presentes en cada uno de los poemas musicalizados, pero que influyen de manera diversa en él desde el punto de vista del receptor; capacidad subjetiva captada en este caso y analizado por el investigador que se encarga de hacer ver que ambas estrategias de análisis textual no son nada antagónicas, nada enemigas sino que se complementan como bien se puede ver en esta sencilla investigación tanto por los factores objetivos de la creación de ambos textos como los poemas musicalizados que son los objetos específicos de la investigación y la creatividad reflexiva que me puede acompañar por ese oficio de investigador – ensayista que llevo en mí. Es por esa misma razón que estamos totalmente de acuerdo con la siguiente conclusión:

*Para comprender el fenómeno de la versión musicalizada de los textos de Guillén debe partirse de su modelo y así definir su posición a partir del sentido de otredad sin decantar fenómenos circunstanciales del medio psicosocial en que se desarrolló el poeta, en pos de comprender donde radica esta mística singularidad de su creación poética susceptible a la musicalización.<sup>[10]</sup>*

Si nos ubicamos más allá de los poemas musicalizados, el entorno textual guilleneano es amplio, cuasi una ideología cultural estética que no podremos como en este caso captar y llevar a diez o doce cuartillas ensayísticas, por una sencilla razón “ no se pueden realizar análisis intensivos que sean a la vez extra e intratextual” como nos lacran Luís Álvarez y Juan Francisco Ramos.<sup>[11]</sup>

Lo que sí es válido para el análisis que hacemos es la realización de un reconocimiento, o una lectura de familiarización del sistema textual guilleneano; sin descuidar lecturas pasivas (críticas literarias y musicales) sobre la obra, el autor y su época. Sin olvidar, entonces, al investigador holandés Michael Metzeltin quien apuntó que la sociedad actual funciona desde la producción y recepción de textos.<sup>[12]</sup>

Cada texto de Nicolás Guillén escogido para llevar a un arte otro, en este caso para ser musicalizados tiene los tres elementos fundamentales que componen la configuración del concepto de texto; planteado por Iuri Lotean en “Estructura del texto artístico”: la expresión, la delimitación y el carácter estructural.

El primer bolero se realizó sobre la base del soneto “Antiguos versos a un lirio”<sup>[13]</sup> por Walfrido Guevara, calificado por Pedro Esteban Pimentel Sedeño como “un compositor excepcional, y también cantante muy conocedor del género popular”<sup>[14]</sup>, quien en dos minutos y treinta y siete segundos nos presenta una nueva variante del soneteo; el mismo expresa textualmente:

En su lecho de amor, la tarde viola  
tu timidez de virgen asombrada  
y da a tu palidez una sagrada  
virtud solar que ilustra tu corola.

Tu gracia conventual, que es tuya sola  
decora del jardín la paz dorada  
como florón de espuma congelada  
sobre el absurdo lomo de una ola.

Y acaso tú, de luces coronado,  
irás, lejos del carmen perfumado,  
a desojar el pétalo postrero

sobre la indiferencia de una fosa,  
o a derretir la nieve prestigiosa  
en el sepulcro inútil de un florero.

La expresión de cada uno de los textos musicalizados indica a: lectores, bailadores, músicos o personas que aprecian sensiblemente la música que están ante textos formados, por signos determinados de códigos múltiples, no sólo específico de la literatura o la música sino que se mueven entre: lo lingüístico, lo literario, lo musical; y, porque no, lo danzario – gestual específico del género danzario – musical; con toda la libertad expresiva, de comunicación subjetiva o quizá paradigmática más que sintagmática en esa acción perceptiva que acompaña al texto. La delimitación de los textos guilleneanos convertidos en textos musicales es fácilmente apreciable en esa

constitución enmarcada por el principio y el fin cuantificable de todos los elementos literarios o musicales ya sea el total de palabras (sustantivos, verbos, adverbios, adjetivos etc.), de ritmos acentuales presentes en cada verso o la totalidad de los poemas o el sistema tropológico empleado en cada uno de ellos etc., o en lo musical dados por los elementos musicales o bailables, las mezclas con el son, el danzón, el mambo, el cha cha cha, el filin, el jazz, el rock o la fuerza de presentación y las épocas en que fueron musicalizados, arreglados o realizados; observándose en ambos casos los límites que separan al texto artístico tanto literario como musical, sus códigos propios y específicos que lo hacen funcionar, vivir y sobre vivir y el contexto social inmediato para funcionar. Viéndose entonces que dichos textos dentro de la práctica artístico – cultural que los motiva, activa y hacer perdurar, tienden a mantener su delimitación espacial más que temporal. El carácter estructural de estos textos literario – musicales, si nos basamos en la lógica lotmaniana no son una simple sucesión de signos literarios o musicales en el intervalo de sus límites internos y propios. Cada texto guilleneano convertido en obra musical posee un vieja organización interna como texto literario y a la vez, siendo arte otro, adquieren y se defienden una nueva que no sólo es su propiedad sino su condición sine qua non para manifestarse.

Se puede coincidir totalmente con Pedro Esteban Pimentel Sedeño que el soneto guillenaeno no es “una letra común y corriente para un bolero, pero su romanticismo pide que le pongan música”;<sup>[15]</sup> - sobre todo porque es uno de los sonetos mayores de Nicolás Guillén que más “musicalidad tiene”-;<sup>[16]</sup> encargo éste que sigue cumpliendo Walfrido Guevara con “Tercera Canción”:

Cuando no te tenía, te tenía;  
cuando quise tenerte te perdí  
ay, dime si la culpa ha sido mía,  
y como es que ha pasado todo así.

A esta hora, que es noche, antes fue día.  
Aunque a mi lado nunca te sentí,  
pensando en ti, ¡que cerca te tenía!  
Aún lejos me veía junto a ti.

¿Y fue amor? No señor, más yo diría  
que el amor, si, señor, nos dirigía,  
oh, señor, el amor en ti y en mí.

¿Cuánto más? Ya no más. La culpa es mía.  
Yo que no te tenía, te tenía:  
cuando quise tenerte, te perdí.

Este ejemplo es de un bolero – cha que interpreta el Dúo Idaidos y la Orquesta Jarrín porque la métrica guilleneana así se lo permite.

Luego se puede escuchar del cuaderno de 1922: “Cerebro y Corazón”, otro soneto magistral, titulado “Rosas de Elegía”, el que para el caso concreto del bolero se manifiesta con tono verdaderamente elegíaco, no se traiciona, por ello, al título:

Mi corazón, que se embriagara un día  
de pasión y de luz, hoy pena y llora,  
sin que alumbre una estrella bienhechora  
la noche funeral de su agonía.

El hada cruel de la melancolía  
clava en mí su guadaña punzadora:  
no tengo una ilusión consoladora,  
ni un ensueño feliz, ni una alegría...

Y tú lo sabes, porque tú me has visto  
llevar a cuestas, cual un nuevo Cristo,  
la negra cruz de mi esperanza trunca.

Más hoy que a tu placer mi duelo asomo,  
tú me desprecias y te burlas, como  
sino me hubieras conocido nunca.

Nacen los versos de la melancolía del autor y se transmiten como por arte de magia al bolero, que es en este caso más poético y más sentimental en sus dos minutos de presentación.

Y siguen los disfrutes de la belleza poética en la belleza musical, la rima del soneto es sustituida en esta ocasión por la reiteración asonantada del romance (en *ia*); así es “Jugabas con un lápiz”. Unidad esencial del idealismo y la plañidera sentimental o como lo califica Pimentel en su trabajo “Boleros en la poesía romántica de Nicolás Guillén” cuando nos dice:

En este poema romántico y elegíaco, diría yo, observamos un delicado y sencillo retrato que Nicolás Guillén nos muestra de una forma casi transparente a una muchacha que él observaba, ensimismada en sus pensamientos, perdida quizás en otro mundo, u otro lugar lejano, e inconcientemente jugando con el lápiz, sin escribir nada, sin darse cuenta prácticamente de lo que hacía. Como no le hizo caso al saludo del poeta, que sólo pudo admirar sus ojos negros, y preguntarse de qué país volvía, al notar que estaba ausente de su realidad...<sup>[17]</sup>

Este nuevo bolero, cargado de romanticismo, es también musicalizado con mucho amor y creatividad por Walfrido Guevara, con un título nuevo para ser cantado: “Callada, jugabas con el lápiz” y, de nuevo, interpretado con la elegancia y belleza del “Dúo Idaidos” en un magnífico acompañamiento del maestro Enrique Jarrín.

Jugabas con un lápiz,  
callada y pensativa,  
sobre la virgen hoja  
donde nada escribías.  
Te saludé partiendo,  
mas tu voz me fue esquiva;  
grité luego tu nombre,  
alzaste tu la vista,  
y de tus negro ojos  
en la luz sorprendida  
supe que estabas lejos...  
¿de qué país volvías?

Si volvemos una y otra vez al análisis intratextual de esos poemas llevados a un nuevo arte, siguiendo sus estructuras literarias o musicales, y en relación directa con los códigos empleados que los soporta substancialmente, no podemos dejar de realizar acciones cuasi metodológicas con ellos al preguntarnos sobre sus elementos substanciales: ¿ Cuáles son sus soportes objetivos – subjetivos o material – espiritual?

¿cuáles son sus significantes literarios o musicales específicos que se encuentran en cada uno? ¿Cuál es la sintaxis? ¿Qué reflexiones o valoraciones se pueden hacer entre el cuerpo literario – musical de cada texto y las reglas o normas vigentes para ese tipo de código? ¿Qué reiteraciones posibles en microsecuencias sintácticas nos descubren las preferencias de Nicolás Guillén en la etapa que escribió esos poemas escogidos para musicalizar y qué posibles connotaciones semánticas de sus usos? ¿Cuál es el núcleo semántico básico de cada texto escogido? ¿Cuáles son sus matices (posibles gradaciones de intensidad, énfasis, distorsionamiento etc...)?

El nácar es más que una concha muy usada por los modernistas en sus poemas, es ahora: “Nácar”, el título de otro soneto del cuaderno “Cerebro y Corazón”, con todas las reminiscencias del romanticismo en “apoteosis” con todas las ternuras a cuestas, las descripciones de la tarde que se va para dar paso a la noche y a “la luna que se asoma con alardes.”<sup>18</sup> Es un motivo excepcional para una bella y melodiosa canción – bolero que interpretan los Idaidos con el acompañamiento de Jarrín:

La última llama en el ocaso arde  
y ante el negro fantasma de la noche  
tímida cierra su dorado broche  
como una flor hecha de luz, la tarde.

El céfiro al pasar, manso y cobarde  
murmura entre las frondas un reproche  
mientras la luna, en su nevado coche,  
trepa el zafir con quijotesco alarde.

Todo es misterio y paz. Serenamente  
vaga en la fuente un cisne de alabastro  
y al ver templar el fondo de la fuente,

de un astro níveo el luminosos rastro,  
párase el cisne y atrevidamente  
pica en el agua, por cazar el astro.

Si agregamos a este análisis intratextual de los poemas musicalizados un poco de análisis contextual desde sus aspectos semánticos y formales relacionándolo con los límites no necesariamente textuales de cada obra musicalizada, como por ejemplo: ¿En qué época histórica se musicalizó? ¿Qué condiciones socioculturales lo acompañaron? ¿Qué autor lo interpretó? ¿Quién lo musicalizó? ¿Qué institución lo promovió? ¿Dónde fue más divulgado? ¿Dónde fue más aceptado? etc., pensamos que el conocimiento de práctica cultural sea más elevada; sobre todo si acompañamos al análisis contextual otro de elegancia y sugerencia múltiple como es el análisis transtextual o sea su relación manifiesta o secreta con otros textos según aconseja Gérard Genette, partiendo para ello del paratexto<sup>19</sup> que enmarca, presenta, aclara, valora etc., a esos textos literarios - musicales de los que hemos reflexionado hasta aquí con affiches, carteles, avisos de donde se ha presentado; los programas del espectáculo donde se presentaron o cualquier comentario dentro del texto; y luego continuar por el análisis intertextual, que ponga de manifiesto relaciones de un texto con anteriores o posteriores, arreglos, montajes, ejecuciones que permitan penetrar en el texto específico sin olvidar a Michael Riffaterre que nos sugiere que no hay textualidad sin intertextualidad.<sup>20</sup>

Es aprovechada entonces esa obra poética de Guillén, con un poco de irregularidad si se quiere, y otro título cuasi de bolero: “Rima amarga” se convierte en tema suave y meloso, y por sus letras se puede danzar y escuchar tonos propicios:

Cerré los ojos, se nubló mi mente,  
mi corazón no pudo ya latir:  
hundíme de repente en el vacío...  
¡al fin iba a morir!

Sentí en mi boca el roce de otra boca,  
oí un rumor extraño junto a mí:  
abrí los ojos te encontré llorando  
¡y retorné a vivir!

Volví de nuevo a bendecir la vida,  
forjé otras esperanzas junto a ti,  
sin precaver que la ilusión se acaba  
y el amor tiene fin.

Y hoy que te encuentro sorda a mis pesares,  
y el cariño hacia ti se apaga en mí,  
es que comprendo dolorosamente  
¡ que no debí vivir!

En estos versos hay pasión y tristeza de un poeta, desilusiones que crecen por el juego del amor y el desamor muy bien aprovechados para la música; Walfrido no le cambia el título a “Rima amarga” y expande la poesía hacia la música.

Y luego, la metatextualidad del poema musicalizado, - de cada uno de ellos-, aparece como relación de comentario sobre el texto del que se habla, sobre todo dentro del texto. Que para el caso puede convertirse hasta en una metatextualidad oral por comentarios que realicen las personas que asisten a esa función y que pueden quedar recogidas o no. Tampoco se puede olvidar el análisis de hipertextualidad o relación con hipotexto o texto anterior que se transforma en el posterior. En este caso se pueden ubicar todos los poemas musicalizados (hipertextos) con sus nuevas características fundamentalmente musicales en su relación con los poemas (hipotextos).

Así, también, el análisis architextual se puede concretar en los textos de manera doble son relaciones con sus respectivos paradigmas textuales (literarios o musicales), - sobre todo en el orden genérico o de género-.

Por último, y referido también a la transtextualidad, está la relación genotexto – fenotexto; tanto en el plano literario como musical. Cada genotexto, en ambos casos, se refieren en si al conjunto de operaciones graduales que van generando el texto; que se traduce a la sucesión de tachaduras y borradores desde la versión original a la final que puede ser un libro, disco o presentación después de múltiples ensayos. Así es esa aparición definitiva fenotextual de los poemas musicalizados que permiten sustentar las direcciones posibles de la investigación.

Sin olvidar que ambas prácticas artísticas, suficientemente interrelacionadas, van unidas a una necesidad de reflexión profunda que permiten elaborar perspectivas teóricas suigéneris y modos nuevos de proceder ante el texto que es resultado de la expresión de un sistema textual complejo y polifuncional en ambas direcciones (literatura o música), sin diferenciar para nada lo musicológico de lo literario por el hecho de que al acomodarse el lenguaje al canto y seguir la cadencia musical hace que surja la frase rítmica de proporción uniforme, que también se llama verso. Por ello el análisis de contenido del texto literario y musical se acercan, ya que los dos usan la lengua como material de construcción.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo: Del tambor al sintetizador, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo: Géneros de la música cubana, Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2 v.
- ALVAREZ ALVAREZ, Luís y Juan Francisco Ramos Rico: Circunvalar el Arte, Santiago de Cuba, Editorial Oriente 2003.
- ALVAREZ ALVAREZ, Luís: Conversar con el otro, La Habana, Editorial Unión, 1990.
- ARGENOT, Michael: “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo racional”, en: Desiderio Navarro, Traductor y comp.: Intertextualité ...
- CASA DE LAS AMÉRICAS: Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1974.
- CASANELLAS CUE, Liliana: En defensa del texto, Santiago de Cuba, Editorial Oriente 2004.
- CONTRERAS, Félix: ¿Por qué tienen filin?, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1979.
- FALCÓN FARIÑAS, Irma: “Análisis del ritmo en la “Elegía moderna del Motivo Cursi” de Nicolás Guillén (1927 – 1930)”, 1998 (inédito)
- GÓMEZ, Zoila: “Panorama de la canción cubana”, en: revista revolución y Cultura. No. 84 de 1979.
- GUILLÉN, Nicolás: Obra Poética, tomo I, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- HANSLICK, Eduard: De lo bello en la música, Buenos Aires, Editorial Ricordi, 1930.
- LEÓN, Agiliers: Del canto y el tiempo, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- LINARES, María Teresa: La Música Popular, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970.
- LINARES, María Teresa: La Música y el pueblo, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- LOREDO ALONSO, Rómulo: “Del son al son entero”, 1992 (Ensayo inédito)
- LOTMAN, Iuri: Estructura del texto artístico, Madrid, Editorial Istmo, 1982, p. 180.
- MARINELLO, Juan: Ensayos, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- METZELTIN, Michael: “Fundamentos de la tipología narrativa”, en: Semiosis, Centro de Investigaciones Lingüístico – literarias de la Universidad Veracruzana, No. 10, p. 83, enero – junio 1983.
- MOREJÓN, Nancy: “Conversación con Nicolás Guillén”, en: Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén, Editorial Casa de Las Américas, 1974.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: Métrica española, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1970.
- OROVIO, Helio: El bolero cubano, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1994.
- ORTIZ, Fernando: Africana de la Música folklórica de Cuba, La Habana, Editora Universitaria, 1965.
- RAYNERI, Ileana: Métrica española, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- SALAZAR, Adolfo: La música como proceso histórico de su invención, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1987.
- SANTANA, Joaquín G: Nicolás Guillén juglar americano, La Habana, Editora Política, 1980.
- SOCORRO VÁZQUEZ, Ingrid Frances: Las estructuras soneras y otros elementos musicales en la poesía de Nicolás Guillén, 2002 (inédito).

## Notas.

- 
- [1] Liliana Casanellas Cue: En defensa del texto, p 9.
- [2] Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: Circunvalar el Arte, p. 135.
- [3] Liliana Casanellas Cue: Op., Cit., p. 10 – 11.
- [4] Ingrid Frances Socorro Vásquez: Las estructuras soneras y otro elementos musicales en la poesía de Nicolás Guillén, p 2.
- [5] Ibídem.
- [6] Ibíd., p. 2-3.
- [7] Ibíd., p 3.
- [8] Ibíd., p. 3 – 4.
- [9] Marc Argenot: “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo racional”, en: Desiderio Navarro, Traductor y comp.: Intertextualité ..., p. 43.
- [10] Ingrid Frances Socorro Vásquez: Op., Cit., p 2.
- [11] Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: Op., Cit., p. 140 – 141.
- [12] Michael Metzeltin: “Fundamentos de la tipología narrativa”, en: Semiosis, Centro de Investigaciones Lingüístico – literarias de la Universidad Veracruzana, No. 10, p. 83, enero – junio 1983.
- [13] Nicolás Guillén: Obra poética, Capítulo “Otros poemas” 1920 – 1923. p 63.
- [14] Pedro Esteban Pimentel Sedeño: “Boleros en la poesía romántica de Nicolás Guillén”, Trabajo de investigación y promoción en memoria de Nicolás Guillén por el Centenario de su natalicio

---

(1902 – 2002), Coloquio Internacional del Bolero/ Junio del 2002/ ciudad de La habana, p 2.  
(Inédito)

[15] *Ibíd*em, p 4.

[16] *Ibíd*.

[17] *Ibíd*em, p. 6.

[18] *Ibíd*em, p. 7.

[19] Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Op., Cit.*, p. 148.

[20] *Apud.* Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Op., Cit.*, p 148.