

2011

Presentación del libro *Zurita por 60. Textos críticos sobre su obra y su ensayo "Los Poemas Muertos"*

Paula Miranda Herrera

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Herrera, Paula Miranda (Primavera-Otono 2011) "Presentación del libro *Zurita por 60. Textos críticos sobre su obra y su ensayo "Los Poemas Muertos"*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/18>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

VOZ DE ÁFRICA

Alira Ashvo Muñoz
Temple University

La poesía ha de tener raíz en la tierra y base de hecho real.
(José Martí, *Obras completas*, 74 Vols.,
Editorial Trópico, La Habana, 1936, XII, 184).

*H*ay americanismos usados en Cuba que son fonéticamente escritos en castellano los que provienen de familias lingüísticas tonales kwa para las palabras yorubas y bantú en las ñañigas. Éstos aparecieron en la trilogía poética de Nicolás Guillén; *Sóngoro cosongo* en 1929, *Motivos de son* 1931, y *West Indies Ltd.* en 1934 (Guillén, *Songoro cosongo*, *Motivos de son* y *West Indies Ltd.*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952), erróneamente clasificados como jitanjáforas siendo percibidas como vocablos pueriles por Alfonso Reyes en el artículo “Las jitanjáforas” (Reyes, “Las jitanjáforas”, *Revista Libre de Buenos Aires*, Buenos Aires: Invierno de 1929). A estas jitanjáforas se les pueden llamar africanismos o afro-americanismos porque aunque añadan lirismo a la poesía no fueron creadas solamente para esto pues son procedentes de idiomas que aunque han sido alteradas y medio-castellanizadas retienen su significado original, no fueron creadas para dar lirismo. Al traducirse un idioma éste pasa por un proceso hermenéutico de nueva creación, variando pero manteniéndose la esencia misma de la lengua que refleja la cosmovisión y lo comunica suficientemente dependiendo del referente en lo nombrado.

Los africanismos dan singularidad y vida a esta poesía de vanguardia; en lo filosófico, histórico y cultural, lo metafísico en la vida y las relaciones humanas, son vocablos llenos de significado y sensibilidad. En lo ontológico el idioma refleja la realidad, lo pensado y la experiencia de vida, a su vez debe ser accesible por la comprensión e interpretación. Estas palabras como

Hermes pasan a ser mensajeros de la consciencia histórica e intelectual y las tradiciones que reconstruyen la cosmovisión interna en lo pensado.

But there is dialectic of the world, which accords to every word an inner dimension of multiplication: every word breaks forth as if from a center and is related to the whole, through which alone it is a word. Every word causes the whole world-language to which it belongs to resonate and the whole world-view that underlies it to appear. Thus every word, as the event of a moment, carries with it the unsaid, to which it is related by responding and summoning... That is why the hermeneutical phenomenon also can be illuminated only in light of the fundamental finitude of being, which is wholly verbal in character (Gadamer, 1989, 458)

Los africanismos causaron controversia al comenzar aparecer en 1928 en los poemarios de Guillén y en 1929 en *El diario de la marina*, en la sección “Orgullos de una raza”. Unamuno escribió en una carta de la importancia de los mismos: “... no he de ponderarle la profunda impresión que me produjo... me penetró como a poeta y a lingüista. (Guillén, 1974, 46). Estos señalan una prosodia callejera en hermetismo gongorino (Ichaso, “Francisco Ichaso y la nueva poesía”, Número de invierno, 1927).

El significado precede a la experiencia lo que hace posible la expresión de la misma aunque a veces no muy adecuadamente; el idioma mismo hace el poema (*La langue elle-même est poème*) nos lo dice Meschonic (Meschonic, 1975, y 1995) perfectamente aplicable a estos versos de Guillén en atemporalidad cultural que trae la voz de África hasta nuestros días. Todavía son usadas en menor o mayor grado en la isla y algunas popularizadas en el habla común hispanoamericana como *chévere*. Lingüísticamente estos vocablos son representativos de antiguas culturas que llegaron a las Américas con los esclavos que aunque no ha sido reconocida la procedencia, éstas forman parte del pasado histórico nuestro.

The cultural historian does not want to learn from his sources the “facts” of the past; he studies the sources because they express the spirit of former times. (Gilberto, 1990, 89).

Este espíritu que llegó fue producto de la trata el que se fue mezclando en una la nueva realidad multicultural americana mostrada en un léxico medio castellanizado ejemplificando oralidad y *difference* en sus particularidades lingüísticas y sensibilidad africana, lo cual ‘Wole Soyinka explica que es necesario para el reconocimiento cultural de la diáspora (Soyinka 1988).

En la poesía encontramos atonalidad, repetición, lirismo desacerbado, uso de mitos, significantes, teorías de actuación, prioridad de lo oral a lo escrito, improvisación, unificación de formas artísticas y enfoques filosóficos que unen; música, religión, teatro y danza a la poesía contextualizando la otredad dentro del contexto social e histórico de la diáspora. Se formula un

pasaje transicional entre lo humano y divino, el pasado y futuro, el ser y no ser, el mundo de los antepasados y el nuestro. George Bataille y Michel Foucault en “*Preface a la Transgression*” nos dice lo siguiente:

This explains why the act *par excellence* is that which contracts the profane and the sacred; it constitutes the human essence by marking it at birth with an insurmountable division. It is therefore religion, not technology, that defines the human as such, constituted in its relation to a limit that traverses it internally, and which prevents it from identifying itself with or contenting itself with the abstract fullness of a being that is simply given (Macherey, 1995, 129).

El antiguo debate de lo sacro y lo profano se actualiza para representar la otredad referida aquí, pues los poemas tocan este tema con otros.

El significante da sentido al significado al no ser solo importante la palabra sino también como se dice. La cultura criolla forma un conjunto de partes dispares que une la hispanidad con africanidad enriqueciendo y permitiendo la valorización de ambas. Las culturas no son monolíticas por lo que debe observarse lo relegado y oculto. Los idiomas retienen y procesan palabras de otros con los que están en contacto. La integración de lo africano al castellano confirma que existía un uso de códigos y sub-códigos provenientes de diferentes culturas que vinieron. La mayoría de las palabras en los poemarios son de procedencia bantú y unas pocas del yoruba; ejemplos son bachata, batuba, bombe, chévere, cosongo, cumbancha, curerembá, ecobio, mayombe, ñeque, sensemayá, songo, yambambé y yambó:

1-bachata= es fiesta.

2-batuba= comida.

3-bombe= proviene de *boúmba*, espíritu o sustancia sacra del caldero mayombe (Cabrera, 1984, 45).

4-chévere= es ser agradable o pendenciero, del canto ñáñigo *Ma Cheveré*, donde el más distinguido llevaba la procesión; considerándosele el chévere.

5-cosongo= una región bantú de donde vinieron muchos esclavos a Cuba (Ibid., 46)

6-cumbancha= diversión, juega.

7-curesembá= ser audaz; en el contexto cubano es ser echao pa' lante.

8-ecobio= amigo del alma, fue usado entre miembros de la sociedad *abacuá*.

9-mayombé= descendiente de Mayunba, población bantú que además es

el nombre en Cuba a la religión de los ñáñigos o congos, está formada por deidades de diferentes naciones bantú, siendo ésta la menos conocida y más secreta.

10- ñeque= es mala suerte.

11-sensemayá= palabra compuesta de *Nsésele* que en el habla bantú del Congo significa loado sea (*Le Plus Ancien Dictionnaire Bantu*, 1928 , 295) y de Yemayá la diosa yoruba del mar.

12- songo= es un negro cubano oriental descendiente de congolese de la nación *Kosongo*.

13-yambambé= palabra ñáñiga derivada de *yambumbé*; es lo regenerativo en lo consagrado.

14-yambó= en ñáñigo, es derivado de *iamba*; deidad creadora.

Estos aparecieron en “Canto negro”, “Sensemayá” y “Sóngoro cosongo.

Robert Robertson en la teoría de globalización expone que la cosmovisión de cada país está fragmentada indicando la importancia de grupos locales dentro de la unidad nacional lo que ha sido documentado en numerosos libros sobre este tema (I.M. Wallerstein, 1989, y Frederick R Bates, 1997, 246 y Zygmunt Bauman, 1998), lo local posibilita lo global dentro de la unidad nacional.

Tighter integration has thus paradoxically meant, and continues to mean, proliferation of asserted differences. (Buell, 1991, 9).

Las diferencias internas forman el meta-fenómeno de la nación, de lo que es y se tiene, lo que se puede o no tener o lograr pues regenera comportamientos cuya función al parecer escondida tiene suma importancia en el mantenimiento de valores establecidos, el orden económico, político y social.

Para los descendientes de esclavos mantener lo suyo reforzaba la autoestima mostrando ser verdadera visión de la vida, la común en los estratos marginados de la población; el no olvidar tomó prioridad en el nuevo suelo americano.

The black Africans who survived the dreaded “Middle Passage” from the west coast of Africa to the new World did not sail alone. Violently and radically abstracted from their civilizations, the Africans nevertheless carried within them to the Western hemisphere aspects of their cultures that were meaningful, that could not be obliterated, and that they chose, by acts of will, not to forget: their music (a mnemonic device for Bantu and Kwa tonal languages), their myths, their expressive institutional structures, their metaphysical systems of order, and their

forms of performance. (Gates, 1988, 3-4).

Esta herencia les sirvió como armadura y estandarte para el sustento del alma y de la sobrevivencia cultural.

Se destacan divergencias dialectales en la pronunciación; el relajamiento de la /r/ final en verbos infinitivos, la /d/ en los sufijos *ado* y *ava*, la [j] omitida en *reló*, la zeta manifestada como [s], la /s/ final desaparecida y la implosiva de *b'ucate* y *etoy*, la /z/ omitida en *de arró* y *lú* y la pérdida intervocálica de la /d/ en *nada* con la [a] final convertida en *ná*. Existe algo parecido en el *signifyin(g)* estadounidense encontrado en ciertas variantes de la sintaxis, pronunciación y acentuación lo que aparece en la poesía del Harlem Renaissance de Langston Hughes quien era coetáneo de Guillén que vemos en el poema “Evenin’ Air Blues”:

But if you was to ask me,
How the blues they come to be,
Says if you was to ask me,
How the blues they come to be
You wouldn’t need to ask me: Just look at me and see!
Just look at me and see!
(Hughes, 1999, 111).

La herencia lingüística africana en EEUU se encuentra en el *signifyin(g)* al no existir africanismos como en Cuba tales como aparecen en “Canto negro” y que refleja la atemporalidad cultural que existía. En Cuba hay dos religiones derivadas de las tradicionales africanas; la santería y mayombé. La santería está basada en el panteón yoruba o nagó, nombre que ellos se daban a sí mismos antes de la llegada de los europeos y la mayombé o ñáñiga que se basa en una mezcla de deidades de las naciones bantús. “Canto negro”, narra un ritual ñáñigo de la sociedad secreta *abacua*, o del leopardo.

Canto Negro

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
Congo solongo del songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
Serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acueneme serembó,

aé
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!
(Guillén, 1952, 21).

“¡Yambambó, yambambé! (Ibid.) refiere a una invocación para consagrar la ñanga o envoltorio sagrado. Proviene de la frase: *Abaní un Keno Yambumbé Ekué efó, Bongo mofé Abasi efori sise Iyambé* (Cabrera, 1983, 201) que se traduce como: espíritu todopoderoso en los comestibles, pasa tu voz al bongó para ser escuchada, dicha invocación era usada por los Mandinga *MKonga* del cabildo *MKonga Ksonga*. Las sílabas: *Nyem mbó* y *Nyam mbó* provienen de los Efik y Efok de Calabar enunciadas al llamar al espíritu del río que recibe la ofrenda. Otras palabras parecidas son: *ñgannga* en el bosa de Camerún es centella, *ngaña* es cruel o espantoso, *Ngen* es espíritu, *nyanna en vei* es espíritu del río. Ngo es el poderoso hombre de la selva quien une a los descendientes de un mismo antepasado ñañigo (Sosa Rodríguez, 1982, 127), todas refieren a juramentos ceremoniales *Efó* de los *Efiméremo Mkongo Obón*. Congo solongo es un descendiente de congolés nacido en la provincia de Oriente, citado por Fernando Ortiz en “Algunos afronegrismos en la toponimia de Cuba”, (Ortiz, Enero 1946, V. II, No.3, 101).

En “Canto negro” se describe un baile que induce una catarsis o trance, inspirado por ritmos de percusión del bongó y se hace canto, el cual se le

llama mambo y cuyas palabras evocan emoción como voz del oráculo asociado al rito. *Mamatomba, serembe cuserembá* (Guillén, 1952, 21) en un saludo traducido como: loado seas espíritu primario, tú que todo lo puedes; ayúdanos. Esto aparece en *Nuevo catauro de cubanismos* y en *Entre cubanos psicología tropical* (Ortiz, 1985, 83). La primera palabra es *aserendé* de la frase: *guaniloriponsa empomá aserendé* (Ortiz, 1987, 71), saludo sagrado para invocar a la deidad *Mamatomba*, contenida en el emboltorio durante una ceremonia, siendo el saludo correspondiente durante una consagración *abacuá*.

Acueneme serembo, aé yambó, aé, equivale a: *Ekué ngemé asé ére, Mbó, aé, Nyambé*, es una alabanza a Dios al transferirse el espíritu del fundamento al tambor. Todas las palabras son auténticas en la ceremonia, cuyo nombre no se menciona. El poema termina en circularidad con lo siguiente: ¡Yamba, yambó, yambanbé! (*Nyamba, nyamboé, nyambambé*) derivadas de *Nyambé*, mito del origen de la vida:

Nyambé lived on earth and his wife Nasilele, long, long ago. It was he who made the forest and the river and the plain; it was who made all the animals, the birds and the fishes, and he made also Kamunu and his wife. (Beier, 1966, 7).

Nyambé creó todo, incluyendo al primer hombre y mujer, quien se parece a la deidad yoruba *Olorún/Olokún*, pero a diferencia de ésta es inaccesible por haber abandonado al humano a su suerte después de enseñarle la sobrevivencia. Tumba es un vocablo bantú que refiere al vientre (Ortiz, 1987, 85) y eran palabras asociadas a ciertos bailes como la rumba y el guaguancó, también indica el casi perder los sentidos como al emborracharse pero aquí se indica el trance.

El poema no tiene principio ni fin usando palabras casi idénticas que unifican el comienzo y final aludiendo a poderes divinos que de acuerdo a los creyentes pueden ayudar al humano en la vida; a sobrevivir económicamente, soportar pesares y sinsabores y les imparte consejos. En el poema el mito transforma lo dicho en una ceremonia narrada que trata de crear un *happening*. Refiriéndose a este tipo de poesía Meschonic la llama el lenguaje; desbordado de “*de debordement*” porque traspasa esquemas y convenciones de la realidad en el lirismo exacerbado creado por la oralidad (Wesling and Slavek, 1995, 173).

Language in Yoruba tragic music therefore undergoes transformation through myth into a (masonic) correspondence with the symbolism of tragedy, a symbolic medium of spiritual emotions with the heart of the chronic union. It transcends particularization (of meaning) to tap the tragic source whence spring the familiar weird disruptive melodies. (Soyinka, 1988, xix-xx).

Aunque esto se refiera específicamente a la música de los yoruba también es aplicable a la bantú porque la mayoría de los esclavos vivían juntos en

haciendas, lo que dificulta diferenciar el origen. Tres de los grandes aportes culturales a la diáspora son el léxico, la música y la religión; todo lo que ha sido fielmente integrado en la poesía, dando la supremacía de lo oral en el texto y en su contenido social y literario que hizo del poeta un *griot* o recitador del pueblo.

Aunque el ritmo es parte integrante de la oralidad: Rhythm, the subjective-collective organization of a discourse, is its orality (Wesling and Slawek, 1995, 173), también aquí está la clave de la africanidad según los del continente africano donde transcendentamente el sonido emitido por el tambor junto a las palabras se unen en un acto transformativo marcando el significado en los sonidos musicales y verbales, lo mismo que se hace en la poesía, la que señala una totalidad cultural transhistórica (Meschonic, 1975 y 1967, Derrida, 1967) y que Antonio Benítez Rojo la llamó el lenguaje bailable:

Partiendo de que, como vimos, la religión es algo que en el África tradicional permea todos los discursos, pienso que cualquier definición de la cultura africana que aspire a ser funcional, no puede prescindir de dos palabras: poliritmo y metrismo. Así la práctica de legitimación inmediata (transhistórica) africana no solo se confina a la narración polirítmica del griot, o recitador- como sugiere Lyotard- sino que se extiende por toda la superficie sociocultural con el resultado que en todo acto, todo enunciado, se refiere de alguna forma u otra a un ritmo-*langue* que subyace en todo, que precede a todo, que se localiza en la misma raíz de los procesos y las cosas (Benítez Rojo, 1989, 197).

La estructura poli-rítmica del son tiene un ritmo unificado de 4/4, mientras el elemento de percusión mantiene su autonomía que recoge el llamado poliritmo en la música tradicional. Algunos musicólogos como J-H Kwabena Nketia han mencionado que el ritmo es verdaderamente esencial para captar el sentimiento de africanidad (Chernoff, 1979, 46-7). El son es una versión criolla musicalizada de la poesía tradicional yoruba, llamada "*orikis*" o canto a las deidades, parecidos a los *spirituals* afroamericanos. Según Ortiz hay un ejemplo en el canto "*Kende Ayeré*", anteriormente nombrado por Simón Aguado en 1608 (Carpentier, 1946, p.47-8.). La similitud se encuentra en la polifonía y los acordes tonales, tanto como en la totalidad estructural de la división de los octavos 4/8 y 5/8 y en la fórmula final.

El poeta tituló su segundo libro, *Motivos de son*; de versos octosilábicos combinados con más cortos, facilitando que el tambor pueda llevar el ritmo. En el ritmo característico del son la clave marca el patrón prominente. Los idiomas yorubas y ñáñigos usaban tambores para transmisión de mensajes antes de la llegada de los europeos que funcionaba como sistema de comunicación. El poema trata de captar lo que la música hace sentir; el trance que fluye como manifestación de lo que toma lugar cuyo significado tiene la capacidad de comunicar con lo divino. Aunque en el Occidente se le llame a la música el lenguaje universal estos sonidos son abstractos al no haber sido

suficientemente aplicados al lenguaje verbal, ni tan difundidos para impartir un código de comunicación como se hacían con los ritmos de percusión en estos idiomas africanos, los sonidos poseían una clave que podía ser traducida llamándoseles; el habla del tambor.

Los poemas pasaron a ser canciones populares musicalizadas por Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Eliseo y Emilio Grenet. (Guillén 1980). Lo oral trasciende el sonido en algo significativo que trae un pasado perdurable para dar valor a la vida.

No, the oral is not primarily sound. When you hear the oral, you do not hear sound, you hear the subject, from the physiological to the historical and cultural elements that compose the continuity of rhythm that constitute that specific mode of signifying. When the subject prevails whether it be in written or in spoken language, there is the oral. The oral is quite a different concept from that of the spoken. (Meschonic, interview with Gabriela Bedetti, *Diacritics*, 1988, 103 y en Wesling and Slavek, 169)).

El ritmo, los mitos, la sintaxis, y las transgresiones culturales crean intertextualidad refiriendose al ámbito popular por lo que en su presencia en la poesía criticaba la filosofía unidimensional de la cultura dominante; estas tradiciones orales transmiten un oculto pasado que crea la singularidad misma del poema y las palabras.

From Meschonic, orality is a study of nuances which condition texts and are hidden in them; it is an exploration of the Derridaean archaeology of the frivolous and in its tonalities and intonations of thought, a defense of literature which concentrates on the peripheral and hidden and thus decanters the main project of the edifice. (Wesling and Slawek, 1995, 173).

Los indelebles tonos traen lo lejano como voz de África integrándose a la literatura y esto debe reconocerse como es visto en el poema “Afro-American Fragment” de Langston Hughes:

So long,
 So far away
 Is Africa
 Not even memories alive...
 Beat out of blood with words sad-sung
 Is strange un-Negro tongue-
 So long,
 So far away
 Is Africa ...
 (Hughes, 1999, 111).

La oralidad crea un proceso ontológico:

Verbal form and traditionary context cannot be separated in the hermeneutic experience. If every language is a view of the world, it is so not primary because is a particular type of language (in a way that linguist view language) but because of what is said or handed down in this language. (Gadamer, 441).

Los versos de Guillén señalan lo significativo y existente en el proceso hermenéutico entre el idioma y el mundo, donde lo casi silenciado resurge integrado a los versos.

OBRAS CITADAS

Bates, Frederick R, *Sociopolitical Ecology: Human Systems and Ecological Fields*, NY: Plenum P, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Globalization, The Human Consequences*, NY: Columbia UP, 1998.

Beier, Ullie, *The Origin of Life and Death*, Oxford: Heinemann Books, Ltd., 1966.

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, New Hampshire: Ediciones Norte, 1989.

Buell, Frederick, *National Culture and the New Global System*, Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1991.

Cabrera, Lydia, *El monte*, Miami: Colección del Chicherekú, 1983.

---. *Vocabulario congo*, Miami: Colección del Chicherekú, 1984.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba, Fondo de Cultura Económica*, México, 1946.

Chernoff, John Miller, *African Rhythms and African Sensibility*, Chicago, U of Chicago P, 1979.

Derrida, Jacques, *De la Gramatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, NY: Crossroad, 1989.

Gates, Henry Louis, *Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*, NY: Oxford U P, 1988.

Gilberto, Felix, *History: Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton: Princeton U P, 1990

Guillén, Nicolás, *Música de cámara, 'Motivos de son', Música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo y Emilio Grenet*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

---. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974.

---. *Songoro cosongo, Motivos de son y West Indies Ltd.*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952.

Hughes, Langston, *Poems*, NY: Alfred A. Knopf, 1999.

Ichaso, Francisco, "Francisco Ichaso y la nueva poesía", *La Revista de Avance*, La Habana: Número de Invierno, 1927.

---. *Le Plus Ancient Dictionnaire Bantu*, Brûxelles: Vigegeren, Door, 1928.
Macherey, Pierre, *The Object of Literature*, Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Martí, José, *Obras completas*, Vol.XII, Editorial Trópico, La Habana, 1936.

Meschonic, Henri, Interview with Gabriela Bedetti, *Diacritics*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988.

---. *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard, 1975.

---. *Voyageurs de la Voix*, Paris: Verdier, 1995.

Ortiz, Fernando, "Algunos afronegrismos de la toponimia de Cuba", *Afromérica*, México: Enero 1946, V. II, No.3.

---. *Entre cubanos, psicología tropical*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1987.

---. *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1985.

Reyes, Alfonso, "Las jitanjáforas", *Revista Libre de Buenos Aires*, Buenos Aires: Invierno de 1929.

Sosa Rodríguez, Enrique, *Los ñáñigos*, La Habana: Casa de las Américas, 1982.

Soyinka, 'Wole, *Art, Dialogue and Outrage; Essays on Literature and Culture*, Ibadan, New Horn Press, 1988.

Wallerstein, I M, *The Modern World System*, NY: Academic P, 1989.

Wesling, Donald and Tadeusz Slawek, *The Literary Voice*, Albany: State U of NY P, 1995.