

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

Nicolás Guillén o la revolución doble

María Fernanda Pampín

Filiación Institucional: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad de Buenos Aires
Email: mfpampin@gmail.com

*No he hablado de una poesía negra, ni blanca ni mulata,
yo sólo he hablado de una poesía antillana, que exprese
nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo.*

Luis Palés Matos

Afirmar que Nicolás Guillén (1902-1989) fue un poeta revolucionario es vincular, y más aún, fusionar lo que significó una inicial revolución literaria con el ideario de una revolución política concreta, específicamente, la cubana. Guillén, en tanto intelectual crítico y comprometido, tuvo una mirada política de la literatura, lo que le permitió reflexionar sobre ella en su propia obra. La escritura comprende de esta forma su modo de acción política, de “hacer cosas con palabras”, y lo podemos apoyar con la idea de David Viñas que asevera que la escritura es una extensión del propio cuerpo y, por lo tanto, escribir es también *poner el cuerpo, dar la cara*. La obra poética de Guillén nos permite considerar una serie de conceptos relacionados entre sí y, a su vez, con la noción de compromiso: literatura/revolución, literatura/política,

literatura/realidad, etc. Las preguntas se suceden unas a otras, ¿es posible hacer una revolución desde la literatura? ¿Cómo se puede incorporar la realidad política a la escritura poética?

A partir de una selección de la obra poética del autor comprendida por *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931), *West Indies Ltd.* (1934) y *El son entero* (1947) de su escritura inaugural, y luego *La paloma de vuelo popular* (1958) y *Tengo* (1964) trabajaremos sobre la base de dos ejes fundamentales, distintos pero complementarios.

El primero de ellos intentará dar cuenta de la renovación literaria producida por Guillén en tanto ruptura con las formas poéticas anteriores, es decir, del Modernismo y su lenguaje. Para ello estudiaremos el poema-son, ligado a una tradición musical de raíces afrocubanas. También será posible rastrear aspectos tales como la utilización de la fonética del inglés, la fonética de la lengua mulata así como aquellas expresiones populares que figuran en los poemas. La aparición de un arte nuevo (definido en términos de José Carlos Mariátegui) planteará la originalidad de la poesía de Guillén.

El segundo eje es político y refiere a una tematización de cuestiones tales como a) el antiimperialismo, a raíz de la intervención norteamericana en América Latina, y en Cuba, específicamente, b) la afirmación de una identidad cubana, y mestiza, con la evidente participación de la raza negra en el pueblo y su cultura, c) la construcción de una identidad latinoamericana, d) la explotación económica extranjera en la industria azucarera, d) el apoyo a la Revolución Cubana, e) la pérdida de la lengua propia, entre otros puntos. La tematización se realizará a partir de una lectura de la obra de acuerdo con el contexto histórico, económico, político, cultural y social de Latinoamérica sin dejar de lado aquellos datos biográficos del autor que puedan ser pertinentes.

La relación establecida entre ambos ejes permite conectar a Guillén con un marco más amplio que el nacional, es decir, el del pensamiento latinoamericano. De acuerdo con la obra de Eduardo Devés Valdés *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)* incluimos a Guillén dentro de una concepción identitaria del pensamiento -unas veces opuesta y otras complementaria a la de tipo modernizadora-, ya que su obra presenta cada uno de aquellos aspectos que componen esa concepción, como la reivindicación y defensa de lo americano, de la independencia y de la liberación, el no intervencionismo extranjero, el requerimiento de aceptar una forma determinada de ser,

etc. Lo identitario representa una búsqueda dentro de la propia cultura e implica una forma de vida “autónoma y autóctona”. Si bien Devés Valdés trabaja con la alternancia de ambos modelos, el identitario y modernizador a lo largo del siglo XX, resaltando la hegemonía de uno u otro en diferentes momentos, consideramos que la obra de Guillén se mantiene de manera constante dentro del proyecto identitario en detrimento del modernizador (aún en aquellos años en que éste es hegemónico) sin manifestar oscilaciones a lo largo de la extensa producción de su obra que va desde 1930, año de aparición de *Motivos de son*, hasta 1989, momento de su fallecimiento. Si para el investigador chileno la historia del pensamiento latinoamericano insiste en “armonizar” ambos proyectos, un recorrido más cuidadoso por la poesía de Guillén acentúa la discrepancia con esa hipótesis.

De acuerdo con el trabajo de Devés Valdés, la obra de Guillén forma parte de ese “identitarismo social” que surgió en América Latina después de la Primera Guerra Mundial y que resalta las masas populares, es decir, lo campesino, lo indígena y afroamericano opuesto a lo “blanco”, identificado con la raíz europea. La idea de que existe un continente mestizo construido sobre la base de una síntesis cultural y social se percibe en diferentes momentos de la obra.

Por medio de la aparición de revistas, libros, y grupos de estudiosos dedicados a dar cuenta de lo afro como “lo cubano” apreciaremos que Guillén no surge como un intelectual aislado sino dentro de un movimiento en la América Negra (esto es, antillana y brasileña) que tiende a la recuperación e inclusión del mulato y su cultura como preponderante y que, luego de conformar un pensamiento nacionalista, configura y forma parte, además, de una crítica antiimperialista de extensión continental, la que, principalmente, realiza una defensa de la economía latinoamericana.

Por lo expuesto, intentaremos desarrollar en el corpus previsto la madurez intelectual de un poeta que fue comprometiendo cada vez más su literatura a sus ideas políticas.

LA RENOVACIÓN LITERARIA

A partir de una cita que la ensayista cubana Nancy Morejón incluye en su artículo “Introducción a la obra de Nicolás Guillén”¹ podemos realizar un acercamiento a su poesía. Afirma allí Mariátegui:

En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una técnica nueva. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales².

Con ella intentamos unificar las dos tendencias manifiestas de Guillén: la de una revolución literaria ligada a un nuevo espíritu que, más adelante, apoyará la revolución política cubana. Guillén ejemplifica el desarrollo del pensamiento de un intelectual crítico que, acompañadamente, y de acuerdo al contexto amolda una ruptura estética a una transformación social.

Motivos de son, el primer poemario reconocido de Guillén, fue publicado inicialmente en la edición del 20 de abril de 1930 del *Diario de la Marina* (periódico conservador) en la página “Ideales de una raza”, del Ingeniero Urrutia, amigo del poeta. Sus ocho cortos poemas marcaron una ruptura fundamental en el sistema literario vigente en Cuba en ese momento por diferentes cuestiones. Principalmente, porque su elección se distanciaba de la de los poetas modernistas y posmodernistas, por su lenguaje sencillo y por su forma: crea el poema-son y con él adscribe a un ritmo musical de tradición oral antigua y mestiza e incluye en la escritura “culto” lo popular. Sigue el esquema del son musical (tan difundido por los sextetos en La Habana de los años

NOTAS

¹ Nancy Morejón, “Introducción a la obra de Nicolás Guillén”, en [http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml]. Consulta del 20/10/03.

veinte) ya que el poema se compone por un motivo, la letra, más el montuno, un comentario burlón que se repite en forma de estribillo. El son es un ritmo de raíz negra y al marcar su herencia incorpora también personajes arquetípicos y situaciones de la vida cotidiana negra en Cuba.

Sin embargo, el afrocubanismo de Guillén no surgió de manera aislada sino que fue madurando en el contexto mundial, y se inició por cierto interés que manifestaron los pintores cubistas al respecto de lo “africano” y que luego se fue extendiendo por las Antillas. Explica Devés Valdés al respecto: “El afroamericanismo es un movimiento que se estructuró en los años 20, en el cual se fundieron una dimensión científica (antropología, estudios culturales), una dimensión artística (plástica, música, literatura), y una dimensión política (agrupaciones, partidos)”³. Una serie de hechos denotan interés en debatir la cultura negra y sus implicancias en la nacionalidad cubana. Si por un lado la página de Urrutia marcó una preocupación por lo afro, invitando a participar a intelectuales como Guillén, Fernando Ortiz, Juan Marinello, etc. también revistas como *Adelante* y *Estudios Afrocubanos* o publicaciones como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Ortiz comenzaron a difundir la discriminación racial contra el negro. A ello podemos agregar el Grupo Minorista así como la obra de los poetas Emilio Ballagas y José Tallet. En un contexto más amplio, la UNIA (asociación jamaiquina para defender al negro), los poemas del puertorriqueño Palés Matos o del dominicano Manuel Del Cabral, y la preocupación de Gilberto Freyre en Brasil con *Casa grande y senzala* continúan el mismo proyecto.

A partir de una mirada generalizada de los datos expuestos no debería resultar del todo sorprendente, aunque así fue, el surgimiento de la “poesía negra” en Guillén. A pesar de una gran cantidad de comentarios positivos al momento de aparición de *Motivos de son*, un conjunto de declaraciones opacaron el lanzamiento. Tan sólo días después, el propio poeta estaba justificando su poesía en una entrevista:

He tratado de incorporar a la literatura cubana –no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo

² José Carlos Mariátegui, “El artista y la época”, en *Casa de las Américas*, La Habana, a. XII, N° 68, set.-oct. de 1971, pág. 16.

³ Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Tomo 1, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000, pág. 131.

que pudiera llamarse *poema-son*, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso le sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos de dos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan. Tal como piensan [...] Mis poemas sones me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza⁴.

De la cita podemos extraer varios puntos relevantes: el deseo de representar al negro tal como existía en ese momento, el de rescatarlo como elemento cubano (“lo nuestro”) y el de incluir en los poemas el habla propia del negro; en ello reside una de las innovaciones más importantes de Guillén. Por otra parte, reproducir el lenguaje hablado de los negros de los barrios pobres de La Habana implica configurar una nueva expresión de la nacionalidad, a la vez que una manifestación de resistencia de la cultura africana.

Desde el primer poema denominado “Negro bembón” (así como en los restantes) el lenguaje señala la oralidad en la escritura, por ejemplo, por medio del apócope, que elimina las últimas sílabas o letras de las palabras: “¿Por qué te pone tan bravo, / cuando te dicen negro bembón, / si tiene la boca santa, / negro bembón? // Bembón así como ere / tiene de to, / caridad te mantiene, / te lo da to”⁵.

Otro recurso que Guillén utiliza es la incorporación de fonemas que asemejan la lengua mulata, como en la expresión “sóngoro cosongo” del poema homónimo, que no tiene un significado definido, pero cuyo uso está determinado por el sonido y el ritmo, y dará título a la próxima obra del autor.

En el último poema, “Tú no sabe inglés”, aparece irónicamente (y hasta con cierto humor) la fonética del inglés, tal como los negros pretendían hablarlo. El uso

⁴ La cita es del artículo “Ha surgido el poeta del son: Nicolás Guillén”, en *La semana*, 6 de mayo de 1930. Entrevista con José Antonio Fernández de Castro, que firmó con el seudónimo de Juan del Pueblo.

⁵ Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo, El son entero*, Buenos Aires, Losada, 1998, pág. 35.

representa una de las primeras críticas antiimperialistas de Guillén al invasor yanqui (en este caso, una mujer que intenta conquistar a un cubano). Leemos: “La mericana te buca, / y tú le tiene que huir: / tu inglé era detráí guan, / detráí guan y guan tu tri...” El problema de la pérdida de la lengua española se verá resaltado, principalmente, en los poemas dedicados a Puerto Rico.

Motivos de son es el comienzo de lo que será una aguda crítica social en el poeta. Desde la denuncia de discriminación de la raza negra en Cuba y de las injusticias sociales que con ellas se cometieron pasa a destacar la crisis económica internacional que afectó al mundo en 1929, como en los poemas “Búcate plata” y en “Hay que tener voluntá”. En este último dice el sujeto poético a su compañera: “Empeña la plancha eléctrica, / que quiero sacar mi flú; / buca un real, / buca un real, / cómprate un paquete' vela / porque a la noche no hay lu”⁶.

Su próximo poemario, *Sóngoro cosongo*, se presenta como continuación y desarrollo de *Motivos de son*. Algunos temas esbozados en él son trabajados más profundamente en este momento. Es lo que sucede con el fonema negroide, repetido en “Canto negro” donde, además, de incluir voces negras, es importante el papel otorgado a la aliteración, a los juegos de palabras y a las repeticiones, que asemejan sonidos de tambores africanos.

Si bien los poemas tienen una forma poética más libre y, por ello, menos acotada al poema-son, la tradición de la música afro permanece presente de manera constante en variadas formas: alude al son en muchas oportunidades, a la rumba y a los instrumentos como el bongó, el tambor y el tres, todos de inconfundible herencia negra.

El negro es el oprimido, pero no está solo, ya que el sujeto poético se postula como su hermano y constituye un “nosotros” cada vez más poderoso y cercano a la naturaleza del Trópico, como en “Llegada”, de esta forma: “¡Eh, compañeros, aquí estamos! / Bajo el sol / nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos. / Y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas, / nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros”⁷.

⁶ *Ibid.*, pág. 39.

⁷ *Ibid.*, pág. 12. Por otro lado, no podemos evitar establecer una relación con el poema III de los *Versos sencillos* de Martí: “Con los pobres de mi tierra / quiero yo mi suerte andar”, escribe el poeta. Martí, José, *Vibra el aire y retumba*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1998. [Col. Poetas hispanoamericanos de ayer y de hoy].

Con la afirmación de la comunidad negra no pretende Guillén lograr una separación del resto de la sociedad sino incorporarla a ella, a la inversa de lo que venía sucediendo desde hace siglos. Como anteriormente lo había hecho José Martí⁸, logró percibir que Cuba estaba compuesta por una sociedad mestiza y que más necesario que separar elementos de dos tradiciones diferentes era lograr una síntesis cultural. “La canción del bongó” manifiesta abiertamente esa posición: “Pero mi repique bronco, / pero mi profunda voz, / convoca al negro y al blanco, / que bailan el mismo son, / cueripardos o almiprietas / más de sangre que de sol, / pues quien por fuera no es noche, / por dentro ya oscureció”⁹. La tierra cubana se afirma como mulata “de africano y español” y no solamente por la tematización del mestizaje sino porque el poema se resuelve formalmente en un poema octosilábico no estrófico, como el romance, un género típicamente español (y el más utilizado desde el siglo XIV en la Península Ibérica) pero que cambia la rima y usa estribillos a modo del son. El poema también expone que ambos, negro y blanco, vinieron a América desde muy lejos, sólo que el primero, podemos agregar, lo hizo como esclavo del segundo.

De la misma manera, Guillén vuelve a mezclar tradiciones disímiles al escribir dos madrigales (de origen italiano) en los que resalta un nuevo arquetipo de belleza: la mujer negra que a nada se asemeja a las mujeres de alabastro del Modernismo en gracia, color ni formas. Ser negro no es ya vergonzoso ni humillante sino un motivo de orgullo. Eso mismo intenta aclarar en el poema “Pequeña oda a un negro boxeador cubano” que finaliza con los siguientes versos: “lucirse negro mientras aplaude el bulevar, / y frente a la envidia de los blancos / hablar en negro de verdad”¹⁰, expresión que se opone a la seguidilla de términos en inglés que enumera todo a lo largo del poema (*training, shadow boxing, punching bag*, etc.). El inglés que se habla en Broadway (y por eso ahora no lo escribe por fonética, porque allí está “bien pronunciado”), es la lengua del monstruoso invasor yanqui: “es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda, / para lamer glotonamente / toda la sangre de nuestro cañaveral”.

⁸ En “Nuestra América” escribe Martí: “Éramos una visión, con el pie de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiene, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España”. Y luego agrega: “Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar”. Martí, José, *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, 1980, pág. 14.

⁹ Nicolás Guillén, *op. cit.*, pág. 13.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 16.

El término “cañaveral” es fundamental para comprender muchos aspectos de la cultura cubana. Fernando Ortiz explica en su estudio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* que éste (junto al tabaco) constituye la base de la economía de la isla y que este hecho ha determinado una cantidad de acontecimientos sociohistóricos¹¹. A partir de esa primera alusión y de “Caña”, un pequeño poema donde introduce la tematización del antiimperialismo en la caña del azúcar, desarrollará este problema en su obra posterior, como lo hace en “West Indies Ltd.”, el poema homónimo del libro siguiente.

Sóngoro cosongo introduce un sujeto poético mucho más comprometido con la coyuntura histórica, económica y política de Cuba, sobre todo teniendo en cuenta que se publica luego de la gran ola revolucionaria y popular que se produjo en 1933. La paulatina radicalización de Guillén va dando cuenta de la lucha social, ya no solamente de un sector de la población (el negro) sino de su totalidad. En enero del año siguiente, explica el historiador Julio Le Riverend, que el gobierno de Grau San Martín “no pudo controlar el creciente poderío de Batista, quien se alió al Embajador yanqui para dar un golpe de estado y colocar en el gobierno a un político totalmente sometido a la dominación extranjera”¹². Unos meses después aparece la obra, en algún modo como respuesta a esa situación.

West Indies Ltd. presenta un lenguaje diferente tanto a *Motivos de son* como a *Sóngoro cosongo* y es que otras preocupaciones dominan los poemas impregnados de protesta y denuncia del imperialismo yanqui. Sin embargo, esto no significa que la defensa del negro y su cultura hayan desaparecido como problematización; permanece aún, sobre todo en el canto “Sensemayá”, donde reitera fonemas negroides, o en la “Balada del güije” donde Guillén introduce personajes propios de creencias populares.

¹¹ Ortiz puede aclarar mejor el panorama con sus palabras: “La economía del azúcar fue desde sus inicios siempre capitalista, no así la del tabaco. Así lo apreciaron exactamente, desde los primeros días de la explotación económica de estas Indias Occidentales, Colón y sus sucesores en el poblamiento. Aparte de la fertilidad de la tierra y del régimen climático, la eficaz producción del azúcar exige siempre tierras extensas para plantaciones, potreros, bosques y reservas, es decir, magnitudes que tienden a ser latifundiaras”. Además, “la zafra requiere forzosamente la cooperación simultánea de numerosos trabajadores por un breve período. El apremio con que tiene que ser molida la caña después de cortada y el período fatal y lo más corto posible que la zafra requiere, crearon la necesidad de acumular muchos brazos disponibles, baratos y estables, para un trabajo que es discontinuo y cesa con la estación industrial. Concentración intermitente de braceros abundantes y baratos: he ahí un factor fundamental de la economía azucarera cubana. Y no habiendo en Cuba brazos suficientes, hubo durante siglos que buscarlos fuera, en número, baratura, rusticidad, y permanencia convenientes. [...] Principalmente a esta condición de la producción azucarera debieron la trata negrera y la esclavitud hasta época muy tardía”. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

¹² Julio Le Riverend, *Breve historia de Cuba*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1981, pág. 104.

La diferencia consiste en que ya no utiliza el habla mulata de manera constante como en el inicio de su escritura.

El sujeto poético es negro, cubano, pero se confraterniza con sus hermanos, jamaiquinos, puertorriqueños etc., y extiende su identidad: ya es antillano. Es un hombre del Trópico, y como tal, es parte de esa naturaleza exuberante que lo caracteriza, pero no la desdeña sino que se fusiona con ella, que tiene atributos humanos, como puede verse en el poema de apertura “Palabras en el Trópico”.

La identidad mestiza del pueblo cubano, que ya vimos en *Sóngoro cosongo*, se reitera en varias oportunidades, por ejemplo en “Balada de los dos abuelos”, donde sintetiza los dos linajes, el africano y el español. En “Dos niños” propone la misma integración ya que negros y blancos son hermanos de una misma madre: la pobreza. Leemos: “Sus cabezas unidas están sembradas de piojos; / sus pies juntos y descalzos; / las bocas incansables de un mismo frenesí de mandíbulas, / y sobre la comida grasienta y agria, / dos manos: una negra, otra blanca”¹³. El hambre, y la enfermedad como su consecuencia, recorren tristemente “Balada de Simón Caraballo” y “Canción de los hombres perdidos”, donde el “nosotros” que construye el poeta invoca a sus iguales en los versos finales para tomar la acción y cambiar su situación.

En “West Indies Ltd.”, largo poema en ocho partes, el mismo título marca la ironía de Guillén para manifestar su oposición y formular una denuncia de la política económica norteamericana en las Antillas. La denominación en inglés, así como la abreviatura “Ltd.” marcan la intervención extranjera en la economía caribeña. Explica el crítico Ángel Augier: “El *Ltd.* agregado a la connotación geográfica define ese carácter de empresa comercial que asignan a nuestros países los monopolios norteamericanos y su gobierno en Washington”¹⁴. La crítica al desequilibrio económico se agudiza como toma de conciencia de una realidad más amplia que la cubana, la de las Antillas. La explotación extranjera aparece en cada verso del poema, como en este caso: “Este es el presidio / donde cada hombre tiene atados los pies. / Esta es la grotesca sede de *companies* y *trusts*. / Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro, / las plantaciones de café, / los *ports docks*, los *ferry boats*, los *ten cents...*”. Y continúa: “Este es el pueblo de *all right*, / donde todo se encuentra muy mal; / éste es el pueblo del *very well*, donde nadie está bien”. La colonización es económica pero también

¹³ Nicolás Guillén, *op. cit.*, pág. 67.

implica una invasión del inglés que incorpora tanto terminología financiera como aquella utilizada por los turistas en La Habana: la comunicación más básica y simple, de la que se burla Guillén. A la lengua del otro enfrenta la voz cubana de Juan el Barbero que introduce el canto del oprimido con su son.

Unos años más tarde publica *Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) dedicado a España, cuando ésta se encontraba en plena Guerra Civil. Conmovido por la situación, Guillén ingresa en el Partido Comunista. En su estadía en ese país se relaciona con una gran cantidad de intelectuales, entre los que se encontraban Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Rafael Alberti y Antonio Machado.

Con *El son entero*, publicado en Buenos Aires, regresa a muchos de los recursos de sus primeras obras, básicamente si tenemos en cuenta el ritmo y la musicalidad de estos poemas. En 1945 Guillén inicia una gira por Latinoamérica y en esa oportunidad visita Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil y a partir de allí su obra cobra un tinte más americanista, en fraternidad con los pueblos hermanos que tienen problemas semejantes y que se manifiesta principalmente en “Una canción en el Magdalena” donde advierte el hambre que sufren los niños colombianos. En “Son venezolano” leemos: “-Canto en Cuba y Venezuela / y una canción se me sale: / ¡qué petróleo tan amargo, / caramba, / ay, qué amargo este petróleo, / caramba, / que a azúcar cubano sabe!” La tematización del imperialismo (no importa de qué nacionalidad) se vuelve cada vez más explícita: “-La misma mano extranjera / que está sobre mi bandera, / la estoy mirando en La Habana, / pobre bandera cubana, / cubana o venezolana, / con esa mano extranjera / inglesa o americana, / mandándonos desde fuera!”¹⁵

Ello no significa que Guillén abandona el nacionalismo y la búsqueda de una identidad cubana sino que sus preocupaciones son más amplias. En “Mi patria es dulce por fuera” concibe cierto determinismo en haber nacido cubano y estar aplastado por el dolor de ver la propia tierra cambiar de colonizador (de España a Estados Unidos) con un mismo destino. Sumada al dolor humano, la propia naturaleza de la isla se encuentra herida: “¡Ay, Cuba, si te dijera, / que es de sangre tu palmera, / que es de sangre tu palmera, / y que tu mar es de llanto!”¹⁶.

¹⁴ Ángel Augier, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, Ediciones Unión, 1984, pág. 178.

¹⁵ Nicolás Guillén, *op. cit.*, pág. 130.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 111.

LA RENOVACIÓN POLÍTICA

Guillén no deja de escribir en los años siguientes, y en 1952 emprende un autoexilio que le impide caer en prisión por la dictadura de Batista. Sólo regresará a su patria ya establecida la Revolución. Durante estos largos y duros años viaja por Chile, Guatemala, y Argentina, así como por varios países europeos (Italia, Francia, URSS, Bulgaria, Suiza, Alemania, Bélgica y Polonia). Ofrece recitales, conferencias, recibe premios, etc., aunque sin alejarse mentalmente de Cuba, que durante esos seis años preparó su movimiento obrero y campesino. Ese tiempo le sirvió, además, para escribir *La paloma de vuelo popular*, que se publica en Buenos Aires el 28 de diciembre de 1958, tan sólo tres días antes de la caída de Batista.

Desde el título de la obra ya se anuncia el deseo de encontrar la paz al incluir a la paloma como su símbolo y al pueblo como su destinatario. Si Guillén continúa fervientemente la lucha contra las injusticias sociales, no lo hace ya únicamente con la voz del negro, tal como lo percibimos desde *West Indies Ltd.* El negro es, sin embargo, todavía el esclavo de los cañaverales y su explotación atraviesa el libro en toda su extensión. Por ejemplo, en “El banderón” podemos leer: “En la sombría plantación / donde tu voz alzas en vano / y te exprimen el corazón, / sé que sofoca tu canción / un yanqui allí, látigo en mano”¹⁷. Esa canción de protesta ahogada por el invasor contiene ya una esperanza en el futuro y en el nacimiento de una sociedad nueva. En “Casa de vecindad” escribe: “Aquí estoy, para ver si me saco del pecho / una canción. / Una canción de sueño desatado, / una simple canción de muerte y vida / con que saludar el futuro ensangrentado, / rojo como las sábanas, como los muslos, como el lecho / de una mujer recién parida”¹⁸.

Con su voluntad latinoamericana cada vez más explícita y profunda dedica una serie de poemas a Panamá, Paraguay, Chile y Guatemala donde da cuenta de los problemas propios de cada realidad, adjudicándolos siempre a la intervención extranjera. El más representativo de ellos es “A Guatemala” porque las economías del plátano y el azúcar son semejantes a la cubana.

A diferencia del resto de los países que se encuentran al sur del Río Bravo, Puerto Rico es tratado con notable ironía. Un hecho irrefutable acaba de suceder: la

¹⁷ Nicolás Guillén, *Obra poética (1958-1977)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. [Comp., prólogo y notas por Ángel Augier. Ilustraciones del autor] La cita es de la pág. 16.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 18.

nueva denominación de estado libre asociado con que EEUU “premió” en 1954 al gobernante de la isla por su inmejorable relación con el Gigante del Norte permite a Guillén explayarse sobre el imperialismo norteamericano. Es la primera vez que el poeta elige un tono tan incriminitorio para dirigirse a un país latinoamericano. En palabras del poeta: “¿Cómo estás, Puerto Rico, / tú de socio asociado en sociedad? / Al pie de cocoteros y guitarras, / bajo la luna y junto al mar, / ¡qué suave honor andar del brazo, / brazo con brazo del Tío Sam!”¹⁹

Por otro lado, así cuando en sus primeros versos podíamos ver la preocupación por la pérdida de la lengua española, en Puerto Rico el problema es mucho más profundo ya que los EEUU impusieron una campaña de alfabetización en la isla, por supuesto, en inglés. Por eso puede preguntar en el mismo poema: “¿En qué lengua me entiendes, / en qué lengua por fin te podré hablar, / si en yes, / si en sí, / si en bien, / si en well, / si en mal, / si en bad, si en very bad?”

Una particularidad respecto de la obra anterior es que hay una gran cantidad de poemas dedicados a acontecimientos específicos. Así sucede con la denuncia del racismo contra niños negros en los EEUU después de la ley de integración racial en “Little Rock” o la “Pequeña letanía grotesca en la muerte del senador McCarthy”. También en “Balada guatemalteca” describe su partida del país hacia México luego de la caída del gobierno de Arbenz preparada por EEUU: “(Pareja con el avión / iba el águila imperial; / plumas de hierro, las garras, / abiertas para agarrar. / Hoy roba y roba, mañana / ya no te podrá robar.)”²⁰.

El próximo libro (y último trabajado en esta lectura aunque no lo es en su producción), es el primero publicado después de la llegada al poder del Ejército Rebelde en 1959. Desde el título se destaca una diferencia con toda la producción editada hasta ese momento, principalmente, a partir de una primera persona que enuncia el verbo conjugado *Tengo* y que se distingue de la situación de carencia que predominaba en el exilio tanto como en Cuba antes de la Revolución. La sensación de entusiasmo del sujeto poético hace que abandone problemas como el hambre y la discriminación. La esperanza incipiente de *La paloma de vuelo popular* se vuelve, al fin, una realidad. En el poema “Tengo” opone el placer a la disconformidad que manifestó durante las tres décadas anteriores. En palabras de Guillén: “Tengo, vamos a ver, / tengo el gusto de

¹⁹ *Ibid.*, pág. 20

andar por mi país, / dueño de cuanto hay en él, / mirando bien de cerca lo que antes / no tuve ni podía tener”. Enumera a partir de allí una serie de elementos variados, la zafra, el monte, la ciudad, el ejército, etc. Y todavía agrega: “tengo el gusto de ir / yo, campesino, obrero, gente simple, / [...] a un banco y hablar con el administrador, / no en inglés, no en señor, sino decirle compañero como se dice en español”²¹. Frente a la jerarquía de la sociedad anterior presenta una igualitarización de los cubanos. Guillén no sólo apoyó firmemente el gobierno castrista sino que, de algún modo, se constituyó en el poeta oficial hasta su muerte.

En cuanto a la denuncia de la política exterior norteamericana frente al pueblo cubano es cada vez más provocadora y responde a agresiones específicas como la Alianza para el Progreso ideada por el gobierno imperialista de Kennedy para disminuir la influencia de la Revolución Cubana en Latinoamérica y que aparece en “Crecen altas las flores”, donde recupera la voz martiana de “Nuestra América” y recorre en punzantes dísticos todo el contexto latinoamericano, enumerando los recursos naturales de cada país que provocan el “conflicto” y la invasión extranjera.

En el poema siguiente, “Frente al Oxford” Guillén muestra su disgusto por la instalación de un barco de guerra norteamericano frente a la costa de La Habana en posición de “vigilar” el bloqueo comercial impuesto a Cuba.

Por otro lado, en “Las dos cartas” escribe un alegato en favor de la respuesta cubana contra el acuerdo de San José de Costa Rica que somete a los pueblos latinoamericanos al gobierno de los EEUU con la creación de la OEA. Cada uno de estos poemas representa un caso de acusación puntual hacia el gobierno del Norte, que se muestra cada vez más impaciente por la resistencia del gobierno socialista cubano.

Para poder permanecer y resistir, el pasado es el momento al que no hay que volver: la condena y la esclavitud del pueblo cubano. Guillén supone que la distancia logra conocimiento y comprensión de la Historia, fundamentalmente para no repetir los mismos errores. En “Allá lejos...” escribe entonces: “Un día supimos / lo peor. [...] Cómo y por qué / los infantes de marina mataron a los infantes de Veracruz. / Cómo y por qué / vio Dessalines arriada su bandera en todos los mástiles / de Haití. / Cómo y

²⁰ *Ibid.*, pág. 38.

²¹ *Ibid.*, pág. 69.

por qué / nuestro gran general Sandino fue traicionado y asesinado”²². Y de esta forma, continúa la catalogación de intervenciones fatales para los gobiernos del Sur.

De ese pasado sólo es preciso, según Guillén, rescatar ciertos nombres que construyen una genealogía de revolucionarios latinoamericanos. Parte de Bolívar, y continúa con Martí y Maceo en las guerras de la independencia, para seguir luego con Mella y Sandino en el siglo XX y llegar a Eduardo García, asesinado por la aviación yanqui en Playa Girón, Camilo Cienfuegos, Fidel Castro y el “Che” Guevara en la Revolución. Cada uno de estos “personajes” tiene su homenaje como luchador social. Los poemas más destacados son los dedicados a Fidel, porque denotan la cercanía del poeta con el líder revolucionario y cierto tono de intimidad y compañerismo al suprimir en casi todos los casos su apellido. En el “Son del bloqueo” canta: “Martí quiso a Cuba libre / y Fidel dijo: ¡ya está! / Quenedí, quenedá, / con bloqueo y sin bloqueo / libre por siempre será”²³.

El linaje se opone decididamente a la serie de personajes nefastos del gobierno norteamericano: el embajador Bonsal, firme opositor a la Reforma Agraria (cuyo nombre aparece ya en el primer poema del libro), luego Rockefeller, Ford, el senador McCarthy, Lynch, o el presidente Kennedy, entre tantos otros.

En cuanto a la forma de los poemas recupera la musicalidad inicial sobre todo en el apartado “Sones, sonetos, baladas y canciones”. Por ejemplo, en “Tierra en la sierra y el llano” construye un son en que los versos de repetición marcan a un sujeto que puede ver la tierra de su patria (en plena Reforma Agraria) y afirmarla como propia, igual que su vida. Guillén trabaja también con otras dos formas populares relevantes y que, originalmente, pertenecen a la tradición española: el romancero y la décima espinela. Ambas se conforman de versos octosilábicos y fueron muy difundidas en nuestra lengua por ser fácilmente memorizables. El romancero es utilizado para escribir una serie de poemas sobre el momento de la Revolución: “Son más en una mazorca...”, “Tierra de azules montañas...”, “Abril sus flores abría...”, entre otros. En cuanto a las décimas, Guillén mantiene la estructura como lo hace en el romance, pero en ambos casos su poesía se distingue porque sirve para rendir homenaje al nuevo gobierno (dedica una serie de décimas al poeta español Rafael Alberti). La novedad no radica en renovar las formas, que fueron muy difundidas en Cuba por varios siglos, sino en para qué las

²² *Ibid.*, pág. 79.

utiliza. La reconocida musicóloga cubana María Teresa Linares explica que, originalmente, “un amplio sector de la música cubana, radicado en comunidades rurales, desarrolló una música con características de evidente herencia hispánica, que alcanzó su identidad nacional a mediados del siglo XVIII”²⁴. Los elementos de estilo que llegaron con los colonizadores fueron los cantos en versos octosilábicos (romances), algunos de los que se repetían formando un estribillo, el texto en estrofa de diez versos (décimas) y la incorporación de un instrumento de cuerda pulsada. Son las formas que, tomadas de la música popular campesina, Guillén reescribe en el siglo XX como parte de una identidad nacional.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Nicolás Guillén parte en *Motivos de son* de un momento inicial en que rescata la tradición negra para construir la “cubanidad”, ya sea utilizando el habla de los mulatos como construyendo tipos y ambientes específicos a través de un género musical de tradición también afro: el son. Luego, en *Sóngoro cosongo*, denuncia la discriminación que sufre esa comunidad y comienza a vislumbrar la explotación a la que se la somete. Configura, lentamente, una identidad mestiza formada por la síntesis de las dos tradiciones más relevantes, aunque no únicas, del pueblo cubano: la hispánica y la africana. El concepto más apropiado para comprender en este sentido la historia de Cuba (y de toda América) es el de “transculturación”²⁵ creado por Fernando Ortiz, que permite también entender el entrecruzamiento de culturas que produce Guillén en su poesía.

Su compromiso social se acrecienta en *West Indies Ltd.* ya que hace cargo a la intervención norteamericana e imperialista, así como a los gobernantes cubanos, de los graves problemas sociales y económicos de su patria. La mirada hacia el enemigo norteamericano se vuelve cada vez más ofensiva. Con *El son entero* refuerza algunas

²³ *Ibid.*, pág. 146.

²⁴ María Teresa Linares, “La música campesina cubana. Posible origen”, en [http://www.musica.cult.cu/documen/musicacampesina.htm]. Consulta del 25/10/03.

²⁵ Ortiz explica que el vocablo “expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigamiento de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. [...] En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de la parábola”. Fernando Ortiz, *op. cit.*, pág. 90.

temáticas y ritmos que venía elaborando en sus obras anteriores, y construye una identidad que si ya era antillana en *West Indies Ltd.*, ahora se va extendiendo hacia Latinoamérica.

Frente a la difícil situación de la dictadura en Cuba decide escribir para resistir, protestar para transformar la sociedad, poner el cuerpo de la escritura ya que el exilio no le permite luchar con su propia materialidad. De aquí surge *La paloma de vuelo popular*, que refiere a los desequilibrios sociales pero, también, confía en un futuro distinto para los países oprimidos.

Finalmente, en *Tengo* abandona la lucha en nombre de un sector minoritario de la sociedad para hacerlo por su totalidad. En una entrevista Guillén puntualiza:

En Cuba misma, antes de la Revolución, se explicaba la negritud o el negrismo porque reivindicaba los valores artísticos, políticos, culturales, humanos, en fin, del negro ante la discriminación o la esclavitud, es decir, su profunda figuración en la cultura nacional. Era una de las manifestaciones de la lucha de clases. Pero cuando una revolución borra esa lucha y da el poder a la clase obrera sin tener en cuenta el color de la piel, ese concepto de superioridad o de diferenciación racial deja de existir²⁶.

El deseo de transformación se concreta en esta primera obra que escribe después de 1959 y que significa un cambio fundamental en la manera de pensar a Cuba, aún cuando su regocijo no es completo, ya que Guillén espera que la Revolución se extienda por todos los países al Sur del Río Bravo que continúan soportando las agresiones del Águila Imperial.

²⁶ En entrevista con Ciro Bianchi Ross. Nancy Morejón (comp.), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Ángel Augier, Nicolás Guillén. *Estudio biográfico-crítico*, La Habana, Ediciones Unión, 1984.
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Tomo 1, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.
- , *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*, Tomo 2, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.
- Adelto, Gonçalves, “Nicolás Guillén: o itinerário de um poeta”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, Nº 152-153, Jul.-Dic. de 1990, págs. 1171-1184.
- Guillén, Nicolás, *Obra poética (1958-1977)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. [Comp., prólogo y notas por Ángel Augier. Ilustraciones del autor].
- , *Sóngoro cosongo, El son entero*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- , “Ha surgido el poeta del son: Nicolás Guillén”, en *La semana*, 6 de mayo de 1930. Entrevista con José Antonio Fernández de Castro.
- Halperín Dongui, Túlio, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza, 1998.
- Le Riverend, Julio, *Breve historia de Cuba*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1981.
- Linares, María Teresa, “La música campesina cubana. Posible origen”, en [\[http://www.musica.cult.cu/documen/musicacampesina.htm\]](http://www.musica.cult.cu/documen/musicacampesina.htm). Consulta del 25/10/03.
- Mariátegui, José Carlos, “El artista y la época”, en *Casa de las Américas*, La Habana, a. XII, Nº 68, set.-oct. de 1971.
- Martí, José, *Vibra el aire y retumba*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1998. [Col. Poetas hispanoamericanos de ayer y de hoy].
- , *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, 1980.
- Morejón, Nancy, “Introducción a la obra de Nicolás Guillén”, en [\[http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml\]](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml). Consulta del 20/10/03.

- , “En torno a Nicolás Guillén”, en *Fundación de la imagen*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, págs. 103-134.
- , (comp.), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974.
- Ortíz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958.