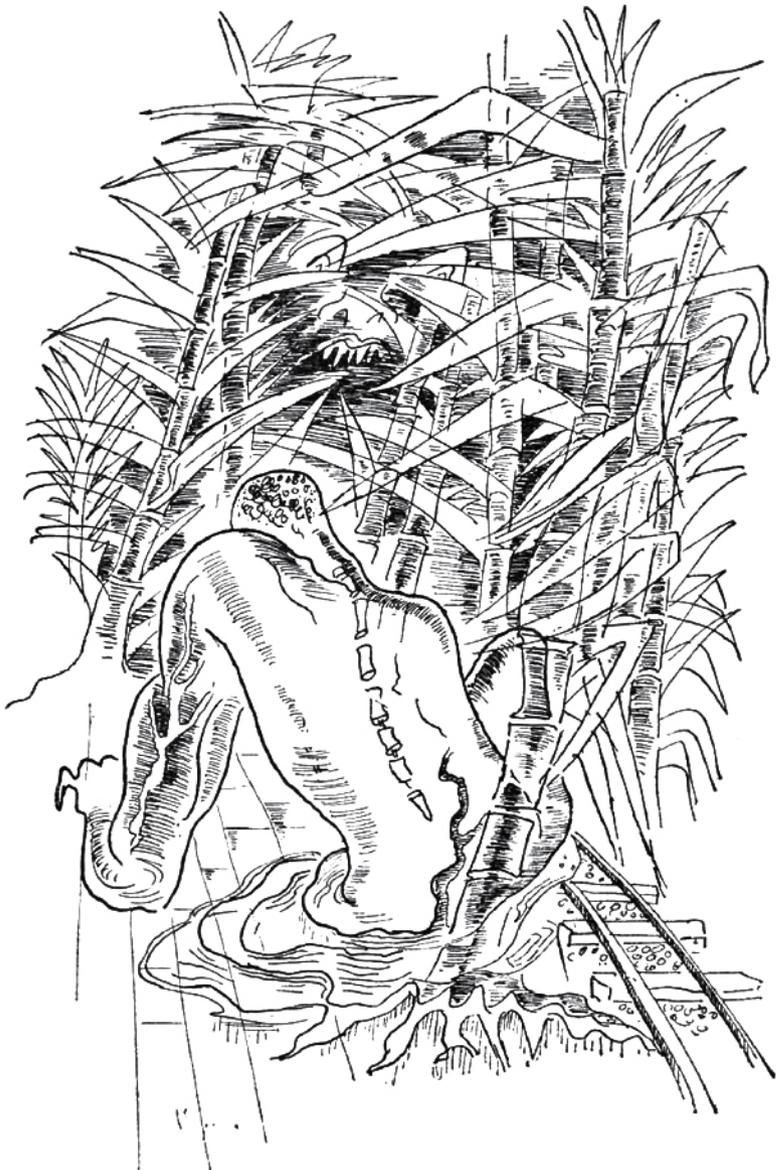


Nicolás Guillén: las elegías elegidas

Edición conmemorativa

YANELIS VELA ZCO (COORDINADORA)



EDITORIAL

FUNDACIÓN NICOLÁS GUILLÉN

Nicolás Guillén: las elegías elegidas
Edición conmemorativa

Nicolás Guillén: las elegías elegidas

Edición conmemorativa

YANELIS VELAZCO
(coordinadora)



861

Gui

N

Guillén, Nicolás, 1902-1989

Nicolás Guillén: las elegías elegidas / Nicolás Guillén; coordinadora Yanelis Velazco.-- La Habana: Editorial UH, 2011.

264 p.; ilus.; 12.1 x 22.8 cm

1. Guillén, Nicolás, 1902-1989. Elegías.

2. Poesía cubana.

ISBN: 978-959-7211-10-5

EDICIÓN	Yohana Beatriz Martínez Abreu
DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN	Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada Claudio Sotolongo
DISEÑO	Claudio Sotolongo
COMPOSICIÓN	Cecilia Sosa Díaz
CORRECCIÓN	Haydée Arango Milián
IMAGEN DE CUBIERTA	«De pronto, el golpe de la pólvora...», Carlos Enríquez (ilustración para la edición príncipe de <i>Elegía a Jesús Menéndez</i> , 1951)
SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN	© Yanelis Velazco, 2011 © Editorial UH, 2011 © Fundación Nicolás Guillén, 2011
ISBN	978-959-7211-10-5
FUNDACIÓN NICOLÁS GUILLÉN	UNEAC, 17 y H, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba. CP 10 400. Correo electrónico: fundacionng@uneac.co.cu
EDITORIAL UH	Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba. CP 10 400. Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu

Índice

Una edición conmemorativa de las grandes elegías de Nicolás Guillén	11
<hr/> <small>YANELIS VELAZCO</small>	

Elegía a Jesús Menéndez	17
<hr/> <small>NICOLÁS GUILLÉN</small>	

En torno a la «Elegía a Jesús Menéndez»	32
<hr/> <small>MIRTA AGUIRRE</small>	

Apuntes para una lectura compartida de la «Elegía a Jesús Menéndez»	41
<hr/> <small>JESÚS DAVID CURBELO</small>	

West Indies, Ltd. Elegía antillana	55
<hr/> <small>NICOLÁS GUILLÉN</small>	

Revolución en las Antillas, entre réquiem y carnaval	65
<hr/> <small>HAYDÉE ARANGO MILIÁN</small>	

Elegía a un soldado vivo	85
<hr/> <small>NICOLÁS GUILLÉN</small>	

<i>Tú, soldado, soldado, en tu machete en cruz, crucificado</i>	89
<hr/> NORA DELGADO CABEZAS	
España, poema en cuatro angustias y una esperanza	99
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
El peso de la sangre de un poeta. Lorca en <i>España...</i> , de Nicolás Guillén	107
<hr/> JOSÉ ANTONIO BAUJIN	
Elegía a Jacques Roumain	127
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
Invitación a la eternidad: la «Elegía a Jacques Roumain»	133
<hr/> ARIEL CAMEJO	
El apellido. Elegía familiar	143
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
<i>¿Sabéis mi otro apellido?</i>	147
<hr/> DENIA GARCÍA RONDA	
Elegía cubana	159
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
En torno a la «Elegía cubana»	164
<hr/> GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA	
Elegía a Emmett Till	171
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
<i>Un niño muerto, asesinado y solo</i>	174
<hr/> LENNYS DERS DEL ROSARIO	

Elegía camagüeyana	191
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
El exilio de Nicolás Guillén, <i>en medio de la noche y la esperanza</i>	196
<hr/> YANELIS VELAZCO	
En algún sitio de la primavera	213
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
Eros y Thánatos: la utopía de la primavera	223
<hr/> PATRICIA MOTOLA PEDROSO	
Che Comandante	239
<hr/> NICOLÁS GUILLÉN	
La elegía guilleniana más difundida	243
<hr/> ANA CAIRO BALLESTER / YAIMA RODRÍGUEZ DELGADO	
Índice de ilustradores y obras	255
Sobre los ensayistas e ilustradores	257

Una edición conmemorativa de las grandes elegías de Nicolás Guillén

Hay versos que poseen un magnetismo que los señala y, una y otra vez, logran conducir a los lectores hacia sus márgenes. Suele ser esa poesía que no se puede calificar, que escapa a cuanta valoración limite la estela que guía el misterio de su trascendencia. Me atrevería a afirmar que entre esta clase de poemas se hallan las elegías de Nicolás Guillén. A diferencia de otros momentos capitales de su fructífera obra poética, a los que la crítica vuelve constantemente, pero siempre –aparte de la novedad de los enfoques– en el reconocimiento de un epicentro semántico, las elegías guillenianas contienen el apelativo con que las agrupara Ángel Augier, parafraseando la definición martiana de «universo»: lo uno en lo diverso, lo diverso en lo uno. Entre los principales aspectos que corroboran la anterior afirmación, encontramos el particular tratamiento de lo elegíaco en Guillén. Desde sus versos iniciales, donde José Antonio Portuondo advierte ese sentido que subyace en las más diversas formas de expresión, hasta el reconocimiento del poderío de tal tendencia en su escritura –momento que Augier ubica en el año 1947, cuando comienza a gestar su ciclo de elegías, que aparecería publicado en 1958 en Buenos Aires, como parte del libro *La paloma de vuelo popular. Elegías*–, el propio poeta transita un camino fecundo en la recreación de esta modalidad lírica. Su propuesta, que ostenta como principio rector una intención renovadora esencial, moldea el referente estrófico proveniente de la tradición hispánica, inserta nuevos contenidos que perfilan su cosmovisión, y se convierte en un poderoso espacio reflexivo. Del reconocimiento de la riqueza expresiva y temática de este corpus literario, y de la altísima significación que posee en la trayectoria de Nicolás Guillén, nace la idea del presente volumen.

Es esta una edición conmemorativa por el sesenta aniversario de la publicación de la «Elegía a Jesús Menéndez» (1951), poema que se inserta en un grupo conocido como las grandes elegías, con frecuencia registrado por la crítica a causa de la variedad formal y temática, de enfoques y procedimientos que

reaparecen continuamente. En este sentido hemos decidido publicar todas las denominadas así, pues es una manera de homenajear también a estos textos, núcleo de su quehacer poético. Recordemos además que el mismo Guillén era consciente del alcance de la veta elegíaca en su labor. Cuando se le solicitó un título a propósito de la primera salida de su poesía completa, escogió *Las grandes elegías de Nicolás Guillén y otros poemas* –que no apareció en la edición cubana de su poesía completa en 1972, pero sí en una venezolana de las elegías en 1984–: se le otorgó de este modo el rango capital que sin dudas tienen en el conjunto de su producción lírica.

Refiere Ángel Augier que hacia 1948, cuando el poeta había comenzado a escribir la «Elegía a Jesús Menéndez», fue entrevistado por un periodista brasileño sobre el título de su próximo libro, al que pensaba nombrar «Las elegías elegidas». La dilatación del proceso creativo impidió la realización del proyecto que apareció integrado al volumen *La paloma de vuelo popular*. Hemos decidido rescatar aquella denominación para la presente edición, solo que en este caso y por razones obvias, la «elección» es nuestra. El grupo de poemas que componen este corpus ha sido objeto de revisitaciones a través del tiempo, hecho perfectamente comprensible si no se olvida que Guillén estuvo experimentando este tipo de poesía hasta sus últimos cuadernos; por ello, las sucesivas ediciones de las grandes elegías iban incorporando los textos más recientes.¹ Nuestro volumen tomará como centro de referencia para la selección, *Las grandes elegías*, publicada en el año 1992, a cargo de Ángel Augier –el más fiel estudioso de Guillén–, por considerarla la más integradora en cuanto a la valoración de esta zona de su poética. A la nómina de los diez poemas que aparecen en la antología –«West Indies, Ltd.», «Elegía a un soldado vivo», «España, poema en cuatro angustias y una esperanza», «Elegía a Jacques Roumain», «Elegía a Jesús Menéndez», «El apellido», «Elegía cubana», «Elegía a Emmett Till», «Elegía camagüeyana» y «Che Comandante»– se añade «En algún sitio de la primavera», cumbre de la poesía amorosa de Guillén, no incluido en ediciones anteriores. Este poema, escrito y divulgado en solo once ejemplares en forma de *plaque* en 1966, había sido excluido por el poeta de las publicaciones de las elegías y de su obra en general. Era casi desconocido hasta que en el año 1992 apareció un artículo de Augier en

¹ Del ciclo de seis elegías escrito por Guillén a partir de la «Elegía a Jacques Roumain» (1947), las cuatro que había terminado hasta entonces aparecieron en edición bilingüe, en París (1955), bajo el título de *Elegies antillaises*. Una vez completado, el mencionado ciclo formó parte del libro *La paloma de vuelo popular. Elegías*, (Buenos Aires, diciembre de 1958). En 1977 el poeta decidió hacer una edición especial de las elegías con la incorporación de las dos primeras que escribió: «West Indies, Ltd.» y «Elegía a un soldado vivo». Ya en 1984 la Biblioteca Ayacucho publica un volumen compilado por Ángel Augier bajo la supervisión del poeta, quien decide añadir «España, poema en cuatro angustias y una esperanza» y sugiere como título del libro *Las grandes elegías y otros poemas*. A partir de este es que la crítica comienza a reconocer el conjunto de poemas bajo esa denominación.

la *Revista de Literatura Cubana*, donde se incluyó junto a un breve estudio y un relato de las circunstancias en que fuera concebido y excluido. Con posterioridad, Augier lo insertó al final del tomo II de la *Obra poética* en el año 2002 (última edición cubana hasta el momento). Allí reconoció que con esta incorporación se completaba de manera extraordinaria el abanico temático que registran las grandes elegías. El tema del amor, tan ausente en los restantes poemas y tan recurrente en la obra guilleniana, venía a reafirmar que la totalidad del contenido de la escritura del poeta estaba efectivamente representada en ese núcleo supremo de su poesía. Este libro pretende devolverle a dicha composición el *sitio* que le corresponde.

Una diferencia del actual volumen con su referente más inmediato reside en el criterio de selección empleado para la elegía «Che Comandante». En el de 1992 el investigador completa la concepción del poema con la incorporación de dos textos dedicados también a la figura de Ernesto Guevara: «Guitarra en duelo mayor» y «Lectura de domingo», que habían aparecido en la sección «Tránsitos» de *La rueda dentada* (1972). Augier justifica su elección alegando que «no [era] improbable que posteriormente [Guillén] hubiera dado unidad a estas tres composiciones del mismo tema, al estilo de la compleja estructura de otras elegías». ² Ahora se ha optado por conservar su disposición original; de todos modos el ensayo que la acompaña no obvia la significación de los otros dos poemas para una visión más exacta del líder revolucionario.

El presente libro se conforma además con acercamientos críticos a cada poema, al cuidado de varios investigadores cubanos; la mayoría integra el Grupo de Estudios Nicolás Guillén de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y la Fundación que lleva el nombre del poeta. Especialistas de varias generaciones abordan las elegías desde diversos enfoques, unas veces más inclinados hacia el propio texto literario; otras, orientados hacia las relaciones extratextuales que cada uno condiciona desde sus referentes –temáticos, éticos, históricos–, pero siempre bajo la premisa de reevaluar la significación de estos poemas en el conjunto de la obra guilleniana. La nueva situación comunicativa que potencia esta edición –toda vez que la presencia de ensayos junto a las grandes elegías ejerce una especie de provocación, de situación dialógica en torno a este conjunto literario– ampliará la comprensión de los poemas y otorgará asimismo un valor añadido: la necesaria revisitación a nuestros clásicos como ejercicio de verdadera permanencia. ³

Preferimos conservar un criterio cronológico en el orden de los poemas, con excepción de la «Elegía a Jesús Menéndez», que ubicamos al inicio por motivar

² Ángel Augier: *Las grandes elegías*, Fundación Nicolás Guillén, Ediciones Unión, La Habana, 1992, p. 12.

³ Es preciso aclarar que los textos líricos contenidos aquí han sido cotejados en primer lugar con *Las grandes elegías* (1992) y también, para resolver ciertas variaciones, con otras ediciones –algunas anotadas por el propio Guillén–. [N. del E.]

esta nueva entrega; ello mismo justifica que sea el único poema con dos ensayos que provocan, además, la confrontación y el diálogo: uno concebido para la ocasión, y otro que resulta antológico dentro de los acercamientos de la crítica. Se trata de «En torno a la “Elegía a Jesús Menéndez”», de Mirta Aguirre, cuya publicación en 1952 sentó pautas significativas para la posterior valoración de su escritura, del mismo modo que se convirtió en referente obligado para los interesados en examinar esta línea. Su aparición en el libro constituye además un acto de reconocimiento a la acuciosa labor investigativa de su autora.

Este merecido homenaje es ante todo cultural pues el volumen se completa con ilustraciones de importantes artistas plásticos cubanos: en la interrelación imagen-poema-ensayo surgen otras conexiones e interpretaciones que dotan a esta edición de un alto valor estético que la hacen excepcional. La iniciativa estaba en el registro de las ediciones de las elegías a cargo del propio poeta. No olvidemos aquel emblemático libro, *Elegías* (1977), acompañado de imágenes de destacados pintores y dibujantes, ni la *plaque* de «En algún sitio de la primavera», ilustrada por René Portocarrero, ni los dibujos de Carlos Enríquez para la edición príncipe de la «Elegía a Jesús Menéndez», a quien pertenece la actual ilustración de cubierta.⁴ A todos los artistas que se integraron al proyecto desde la generosidad y el amor a la obra de Nicolás Guillén, nuestro más sincero agradecimiento.

YANELIS VELAZCO



⁴ La edición príncipe de la *Elegía a Jesús Menéndez* consta de doscientos ejemplares. Se terminó de imprimir el 14 de julio de 1951, sobre papel Ariel Linen de 100 libras, en los talleres de Ayón Impresor, en La Habana, Cuba.



Elegía a Jesús Menéndez

1948-1951

Nacido entre las cañas, muerto luchando por ellas, Jesús Menéndez fue el más alto líder de los trabajadores cubanos del azúcar. Cayó asesinado en la ciudad de Manzanillo el 22 de enero de 1948.

|

*...armado
más de valor que de acero.*

GÓNGORA

Las cañas iban y venían
desesperadas, agitando
las manos.
Te avisaban la muerte,
la espalda rota y el disparo.
El capitán de plomo y cuero,
de diente y plomo y cuero te enseñaban:
de pezuña y mandíbula,
de ojo de selva y trópico,
sentado en su pistola el capitán.
¡Con qué voz te llamaban,
te lo decían,
cañas
desesperadas,
agitando las manos!
Allí estaba,

la boca líquida entreabierta,
 el salto próximo esculpido
 bajo la piel eléctrica,
 sentado en su pistola el capitán.
 Allí estaba,
 las narices venteando
 tus venas inmediatas,
 casi ya derramadas,
 el ojo fijo en tu pulmón,
 el odio recto hacia tu voz,
 sentado en su pistola el capitán.
 Cañas
 desesperadas
 te avisaban,
 agitando las manos.

Tú andabas entre ellas. Sonreías
 en tu estatura primordial y ardías.
 Violento azúcar en tu voz de mando,
 con su luz de relámpago nocturno
 iba de yanqui en yanqui resonando.
 De pronto, el golpe de la pólvora. El zarpazo
 puesto en la punta de un rugido,
 y el capitán de plomo y cuero,
 el capitán de diente y plomo y cuero,
 ya en tu incansable, en tu marítima,
 ya en tu profunda sangre sumergido.

II

...hubo muchos valores que se destacaron.
 NEW YORK HERALD TRIBUNE
 (Sección financiera)

Al fin sangre solar caída,
 disuelta en agrio charco sobre azúcar.
 Al fin arteria rota;
 sangre anunciada, en venta
 una mañana de la Bolsa
 de Nueva York. Sangre anunciada, en venta
 desde esa cinta vertiginosa

que envenena y se arrastra como una
víbora interminable de piel veloz marcada
con un tatuaje de números y crímenes.

Títulos que mejoran
o bajan medio punto.
Bonos sin vencimiento que ganaron
hasta el cinco por ciento de interés en un año.
La *Cuban Atlantic Company*
ayer martes,
operó, por ejemplo,
a veintinueve y medio con baja de dos puntos.
La *Punta Alegre Sugar Company*,
cerró con alza de un octavo de punto.
El *Wall Street Journal* anuncia
que la *Minnesota and Ontario Paper Company*
ganó cuatro millones
más que al año anterior. (El *New York Times*
bate palmas y chilla: ¡Vamos bien!)
Dow Jones comunica por un hilo exclusivo
que la *Fedders Quigan Corporation*
ha retirado su propuesta para
advertir las acciones comunes.
La *Cuban Railroad Company*
estuvo activa y firme.
La *Mullings Manufacturing Company*
recibió del Ejército
un colosal pedido
para fabricar proyectiles de artillería.
En fin, cotizaciones varias:

Cuban Company Communes:
 abre con 5 puntos,
 cierra con 5 3/8.
West Indies Company,
 abre con 69 puntos,
 cierra con 69 5/8.
United Fruit Company,
 abre con 31 puntos,
 cierra con 31 1/8.
Cuban American Company,
 abre con 21 puntos,

*cierra con 21 3/4.
Foster Welles Company,
abre con 40 puntos,
cierra con 41 5/8.*

De repente
un gran trueno cuarteo el techo frágil,
un rayo cae
desde aquel bajo cielo sulfúrico
hasta el salón congestionado:

Sangre Menéndez, hoy, al cierre,
150 puntos 7/8 con tendencia al alza.

El coro allí de

comerciantes
usureros
papagayos
lynchadores
amanuenses
policías
capataces
proxenetas
recaderos
delatores
accionistas
mayorales
trúmanes
macártures
eunucos
bufones
tahúres;

el coro allí de gente

seca
sorda
ciega
dura;

el coro allí junto a la abierta espalda
del alto atleta vegetal, vendiendo
borbotones de angustia, pregonando
coágulos cotizables, nervios, huesos de aquella
descuartizada rebeldía;
una mordida

no más en el pulmón ya perforado.
 Y el capitán detrás de las medallas,
 cóncavo en la librea,
 el pensamiento en la propina,
 la voz a ras con las espuelas:
 —*Please, please! Come on, ladies and gentlemen!*
Oh please! Come on, come on, come on!

Finalmente, este cauteloso suspiro de angustia se escapó de un diario de la tarde:

Aunque las ganancias ayer fueron impresionantes, el volumen relativamente bajo de un millón seiscientas mil acciones da motivo para reflexionar. A pesar de la variedad de razones expresadas, parece muy probable que la mejoría haya sido de naturaleza técnica, y puede o no resultar de un viraje de la tendencia reciente, dependiendo de que los promedios logren penetrar sus máximos anteriores...

El capitán partió rumbo al cuartel
 con una aguja de cuajada sangre
 pinchándole los ojos.

III

*...si no hay entre nosotros
 hombre a quien este bárbaro no afrente?*

LOPE DE VEGA

Mirad al Capitán del Odio,
 entre un buitre y una serpiente;
 amargo gemido lo busca,
 metálico viento lo envuelve.
 En una ráfaga de pólvora
 su rostro lívido se pierde;
 parte a caballo y es de noche,
 pero tras él corre la Muerte.

Allá donde anda su revólver
 en diálogos con su machete
 y le velan cuatro fusiles
 el pesado sueño que duerme,
 libre prisión un alto muro

su duro asilo le concede.
¡Oh capitán, el bien guardado!
Pero tras él corre la Muerte.

Quien le cuajara en nueve lunas
el violento perfil terrestre,
si doce meses lo maldice,
también lo llora doce meses.
Un angustiado puente líquido
de rojas lágrimas le tiende:
lo pasa huyendo el capitán
pero tras él corre la Muerte.

Quien le engendró dientes de lobo
soñándole angélica veste,
el ojo fijo arder le mira
y en lenta baba revolverse.
Baja, buscándole en el bosque
cubil seguro en que esconderle:
huye hasta el bosque el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

Un mozo de dorado bozo,
de verde tronco y hojas verdes,
derrama en el viento su voz,
llora por la sangre que tiene.
¡Ay, sangre (sollozando dice)
cómo me quemas y me dueles!
El capitán huye en un grito,
pero tras él corre la Muerte.

Quien de sus rosas amorosas
le regaló la de más fiebre,
teje una cruel corona oscura
y es con vergüenza como teje.
Le resplandece el corazón
en la gran noche de la frente;
huye sin verla el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

En medio de las cañas foscas
galopa el hirsuto jinete;

va con un látigo de fósforo
y el odio cuando pasa enciende.
Jesús Menéndez se sonríe,
desde su pulmón amanece:
huye de un golpe el capitán,
pero tras él corre la Muerte.

IV

*Un corazón en el pecho
de crímenes no manchado.*

PLÁCIDO

Jesús es negro y fino y prócer, como un bastón
de ébano, y tiene los dientes blancos y corteses,
por lo que su boca se abre siempre amanecida;

Jesús brilla a veces con ojos tristes y dulces;
a veces óyese bramar en sus ojos un agua embravecida;

Jesús dice *carro, río, ferrocarril, cigarro*,
como un francés renuente a olvidar su lengua
de niño, nunca perdida;

pero es cubano y su padre habló con Maceo; su
padre, que llevaba en el hombro una estrella de
oro, una ardiente estrella encendida;

alguna vez anduve con Jesús transitando de
sueño en sueño su gran provincia llena de hombres
que le tendían la mocha encallecida;

su gran provincia llena de hombres que gritaban
¡Oh Jesús! como si hubieran estado esperando
largamente su venida;

viósele entonces hablarles sin tribuna y tan
cerca de ellos que les contaba los poros y les
olía la piel agria y repartida;

se le vio luego sentárseles a la mesa
de blanco arroz y oscura carne; a la mesa sin vino
ni mantel, y presidirles la comida;

Jesús nació en el centro de su isla y allí
se le descubre desde el mar, en los días claros,
cubierto de nubes fijas;

¡subid, subidlo y contemplaréis desde su frente
con qué fragor hierve a sus pies y se renueva
en ondas interminables la vida!

V

*Vuelve a buscar a aquel que lo ha herido,
y al punto que miró, le conocía.*

ERCILLA

Los grandes muertos son inmortales: no mueren nunca. Parece que se marchan; parece que se los llevan, que se pudren, que se deshacen. Pensamos que la última tierra que les llena la boca va a enmudecerlos para siempre. Pero la lengua se les hincha, les crece; la lengua se les abre como una semilla bárbara y expulsa un árbol gigantesco, un árbol duro, cargado de plumas y de nidos. ¿Quién vio caer a Jesús? Nadie lo viera, ni aun su asesino. Quedó en pie, rodeado de cañas insurrectas, de cañas coléricas. Y ahora grita, resuena, no se detiene. Marcha por un camino sin término, hecho de tiempo sutil, polvoriento de instantes menudos, como una arena fina. No esperes a que Jesús te bendiga y te oiga cada año, luego de la romería y el sermón y la salve y el incienso, porque él no espera tanto tiempo para hablarte. Te habla siempre, como un dios cotidiano, a quien puedes tocar la piel húmeda temblorosa de latidos, de pequeñas mariposas de fuego aleteándole en las venas; te habla siempre como un amigo puro que no desaparece. El desaparecido es el otro. El vivo es el muerto, cuya persistencia mineral es apenas una caída anticipada, un adelanto lúgubre. El vivo es el muerto. Rojo de sangre ajena, habla sin voz y nadie le atiende ni le oye. El vivo es el muerto. Anda de noche en noche y amenaza en el aire con un puño de agua podrida. El vivo es el muerto. Con un puño de limo y cloaca, que hiede como el estómago de una hiena. El vivo es el muerto. ¡Ah, no sabéis cuántos recuerdos de metal le martillean a modo de pequeños martillos y le clavan largos clavos en las sienes!

Caña Manzanillo ejército
bala yanqui azúcar
crimen Manzanillo huelga
ingenio partido cárcel

dólar Manzanillo viuda
entierro hijos padres
venganza Manzanillo zafra.

Un torbellino de voces que lo rodean y golpean, o que de repente se quedan fijas, pegadas al vidrio celeste. Voces de macheteros y campesinos y cortadores y ferroviarios. Ásperas voces también de soldados que aprietan un fusil en las manos y un sollozo en la garganta.

Yo bien conozco a un soldado,
compañero de Jesús,
que al pie de Jesús lloraba
y los ojos se secaba
con un pañolón azul.
Después este son cantaba:

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
roja le brillaba un ala,
que yo la vi.

Ay, mi amigo,
he andado siempre contigo:
tú ya sabes quién tiró,
Jesús, que no he sido yo.
En tu pulmón enterrado
alguien un plomo dejó,
pero no fue este soldado,
pero no fue este soldado,
Jesús,
¡por Jesús que no fui yo!

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
rojo le brillaba el pico,
que yo la vi.

Nunca quiera
contar si en mi cartuchera
todas las balas están:
nunca quiera, capitán.
Pues faltarán de seguro

(de seguro faltarán)
las balas que a un pecho puro,
las balas que a un pecho puro,
mi flor,
por odio a clavarse van.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
rojo le brillaba el cuello,
que yo la vi.

¡Ay, qué triste
saber que el verdugo existe!
Pero es más triste saber
que mata para comer.
Pues que tendrá la comida
(todo puede suceder)
un gusto a sangre caída,
un gusto a sangre caída,
caramba,
y a lágrima de mujer.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
rojo le brillaba el pecho,
que yo la vi.

Un sinsonte
perdido murió en el monte,
y vi una vez naufragar
un barco en medio del mar.
Por el sinsonte perdido
ay, otro vino a cantar
y en vez de aquel barco hundido,
y en vez de aquel barco hundido,
mi bien,
otro salió a navegar.

Pasó una paloma herida,
volando cerca de mí;
iba volando, volando,
volando, que yo la vi.

VI

*Y alumbrando el camino de la fácil conquista,
la libertad levanta su antorcha en Nueva York.*

RUBÉN DARÍO

Jesús trabaja y sueña. Anda por su isla, pero también se sale de ella, en un gran barco de fuego. Recorre las cañas míseras, se inclina sobre su dulce angustia, habla con el cortador desollado, lo anima y lo sostiene. De pronto, llegan telegramas, noticias, voces, signos sobre el mar de que lo han visto los obreros de Zulia cuajados en gordo aceite, contar las veces que el balancín petrolero, como un ave de amargo hierro, pica la roca hasta llegarle al corazón. De Chile se supo que Jesús visitó las sombrías oficinas del salitre, en Tarapacá y Tocopilla, allá donde el viento está hecho de ardiente cal, de polvo asesino. Dicen los bogas del Magdalena que cuando lo condujeron a lo largo del gran río, bajo el sol de grasa de coco, Jesús les recordó el plátano servil y el café esclavo en el valle del Cauca, y el negro dramático, acorralado al borde del Caribe, mar pirata. Desde el Puente Rojo exclama Dessalines: «¡Traición, traición, todavía!» Y lo presenta a Defilée, loca y trágica, que le veló la muerte haitiana llena de moscas. Hierven los morros y favelas en Río de Janeiro, porque allá anunciaron la llegada de Jesús, con otros trabajadores, en el tren de la Leopoldina. Puerto Rico le enseña sus cadenas, pero levanta el puño ennegrecido por la pólvora. Un indio de México habló sin mentarse. Dijo: «Anoche lo tuve en mi casa». A veces se demora en el Perú de plata fina y sangrienta. O bajando hacia la punta sur de nuestro mapa, júntase a los peones en los pagos enérgicos y les acompaña la queja viril en la guitarra decorosa. ¿A dónde vuela ahora, a dónde va volando, más allá del cinturón de volcanes con que América defiende su ombligo torturado por la United Fruit desde el Istmo roto hasta la linde azteca? Vuela ahora, sube por el aire oleaginoso y correoso, por el aire grasiento, por el aire espeso de los Estados Unidos, por ese negro humo. Un vasto estrépito le hace volver los ojos hacia las luces de Washington y Nueva York, donde bulle el festín de Baltasar.

Ahí ve que de un zarpazo Norteamérica
alza una copa de ardiente metal;
la negra copa del violento hidrógeno
con que brinda el Tío Sam.
Lúbrico mono de pequeño cráneo
chilla en su mesa: *¡Por la muerte va!*
Crepuscular responde un coro múltiple:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Aire de buitres removiendo el águila
 mira de un mar al otro mar;
 encapuchados danzan hombres fúnebres,
 baten un fúnebre timbal
 y encendiendo las tres letras fatídicas
 con que se anuncia el Ku Klux Klan,
 lanzan del Sur un alarido unánime:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Arde la calle donde nace el dólar
 bajo un incendio colosal.
 En la retorta hierve el agua química.
 Establece la asfixia el gas.
 Alegre está Jim Crow junto a un sarcófago.
 Lo viene Lynch a saludar.
 Entre los dos se desenreda un látigo:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Fijo en la cruz de su caballo, Walker
 abrió una risa mineral.
 Cultiva en su jardín rosas de pólvora
 y las riega con alquitrán;
 sueña con huesos ya sin epidermis,
 sangre en un chorro torrencial;
 bajo la gorra, un pensamiento bárbaro:
¡Va por la muerte, por la muerte va!

Jesús oye el brindis, las temibles palabras, el largo trueno, pero no desanda sus pasos. Avanza seguido de una canción ancha y alta como un pedazo de océano. ¡Ay, pero a veces la canción se quiebra en un alarido, y sube de Martinsville un seco humo de piel cocida a fuego lento en los fogones del diablo! Allá abajo están las amargas tierras del Sur yanqui, donde los negros mueren quemados, emplumados, violados, arrastrados, desangrados, ahorcados, el cuerpo campaneando trágicamente en una torre de espanto. El jazz estalla en lágrimas, se muerde los gordos labios de música y espera el día del Juicio Inicial, cuando su ritmo en síncopa ciña y apriete como una cobra metálica el cuello del opresor. ¡Danzad despreocupados, verdugos crueles, fríos asesinos! ¡Danzad bajo la luz amarilla de vuestros látigos, bajo la luz verde de vuestra hiel, bajo la luz roja de vuestras hogueras, bajo la luz azul del gas de la muerte, bajo la luz violácea de vuestra putrefacción! ¡Danzad sobre los cadáveres de vuestras víctimas, que no escaparéis a su regreso irascible! Todavía se oye, oímos todavía; suena, se levanta, arde todavía el largo rugido

de Martinsville. Siete voces negras en Martinsville llaman siete veces a Jesús por su nombre y le piden en Martinsville, le piden en siete gritos de rabia, como siete lanzas, le piden en Martinsville, en siete golpes de azufre, como siete piedras volcánicas, le piden siete veces venganza. Jesús nada dice, pero hay en sus ojos un resplandor de grávida promesa, como el de las hoces en la siega, cuando son heridas por el sol. Levanta su puño poderoso como un seguro martillo y avanza seguido de duras gargantas, que entonan en un idioma nuevo una canción ancha y alta, como un pedazo de océano. Jesús no está en el cielo, sino en la tierra; no demanda oraciones, sino lucha; no quiere sacerdotes, sino compañeros; no erige iglesias, sino sindicatos: Nadie lo podrá matar.

VII

*Apriessa cantan los gallos
e quieren crebar albores.*

Poema del Cid

¡Qué dedos tiene, cuántas
uñas saliéndole del sueño! Brilla
duro fulgor sobre la hundida zona
del aire en que quisieron destruirle
la piel, la luz, los huesos, la garganta.
¡Cómo le vemos, cómo habrá de vérselo
pasar aullando en medio de las cañas,
o bien quedar suspenso remolino,
o bien bajar, subir,
o bien de mano en mano
rodar como una constante moneda
o bien arder al filo de la calle
en demorada llamarada,
o bien tirar al río de los hombres,
al mar, a los estanques de los hombres
canciones como piedras,
que van haciendo círculos de música
vengadora, de música
puesta, llevada en hombros como un himno!
Su voz aquí nos acompaña y ciñe.
Estrujamos su voz
como una flor de insomnio
y suelta un zumo amargo,

suelta un olor mojado,
 un agua de palabras puntiagudas
 que encuentran en el viento
 el camino del grito,
 que encuentran en el grito
 el camino del canto,
 que encuentran en el canto
 el camino del fuego,
 que encuentran en el fuego
 el camino del alba,
 que encuentran en el alba un gallo rojo,
 de pólvora, un metálico
 gallo desparramando el día con sus alas.
 Venid, venid y en la alta
 torre estaréis, campana y campanero;
 estaremos, venid,
 metal y huesos juntos que saludan
 el fino, el esperado amanecer
 de las raíces; el tremendo hallazgo
 de una súbita estrella;
 metal y huesos juntos que saludan
 la paloma de vuelo popular
 y verde ramo en el aire sin dueño;
 el carro ya de espigas
 lleno recién cortadas;
 la presencia esencial
 del acero y la rosa:
 metal y huesos juntos que saludan
 la procesión final, el ancho séquito
 de la victoria.

Entonces llegará,
 General de las Cañas, con su sable
 hecho de un gran relámpago bruñido;
 entonces llegará,
 jinete en un caballo de agua y humo,
 lenta sonrisa en el saludo lento;
 entonces llegará para decir,
 Jesús para decir:
 —Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas.
 Para decir:
 —He vuelto, no temáis.
 Para decir:

—Fue largo el viaje y áspero el camino.
Creció un árbol con sangre de mi herida.
Canta desde él un pájaro a la vida.
La mañana se anuncia con un trino.



En torno a la «Elegía a Jesús Menéndez»

MIRTA AGUIRRE

Hay poemas que son música. No en lo que se refiere a lo melódico sino a lo arquitectónico. Ambiciosos y felices poemas que logran sin ser partituras, la robusta substancia de lo orquestal. Ya se ha dicho alguna vez que el «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías» era una obra sinfónica dotada de los cuatro movimientos perfectamente delimitados de cualquier sinfonía: un *Lento sostenuto* («La cogida y la muerte»), un *Andante* («La sangre derramada»), un *Allegro con brio* («Cuerpo presente») y un *Finale vivace* («Alma ausente»). Y, como el «Llanto» –sin que ambos se parezcan–, puede decirse que es música la «Elegía a Jesús Menéndez», ese poema grande que hoy toda la crítica literaria nacional señala en voz baja –en voz baja, porque para decirlo de otro modo, salvo una excepción honrosísima, nadie ha tenido coraje– como el logro más alto de cuanto ha producido la poesía cubana en cien años. Y, acaso, en toda su historia.

Nicolás Guillén, que no sabe distinguir entre una semicorchea y una blanca, es, como poeta, pura esencia de música. Lo es en el directo influjo maraquero de sus *Motivos de son*, o de *Sóngoro cosongo*; lo es en *Cantos para soldados y sones para turistas*; lo es –un poco a la rapsódica manera en que cultivan lo cubano algunos de nuestros compositores– en *West Indies, Ltd.*; no deja de serlo, esta vez con clara alusión coral, en su poema de angustias y esperanzas españolas. Pero lo es, sobre todo, con rigor y profundidad impresionantes, en la «Elegía a Jesús Menéndez», que demanda, mucho más que la edición en letra impresa, la realización viva, en juego de voces y colaboración de orquesta, a la manera de un gigantesco y totalmente hablando Oratorio revolucionario.

Desde los versos libres iniciales hasta el cuarteto final, sin excluir esos trozos de prosa cuya naturalidad de inserción es no pequeña hazaña artística, el poema es, ante todo, un hecho sonoro logrado a través de un verdadero

alarde de variaciones métricas. Hay el son típico de Guillén; abundancia del eneasílabo; se entrechocan con audacia endecasílabos esdrújulos y agudos. Pero hay, más que eso, una utilización de los acentos, de las pausas, de las agrupaciones silábicas, con un sentido de específica significación lírica que hasta ahora no había logrado domar la poesía: poder de alusión matizadora del verso por vía de la métrica que viene a hacer casi el mismo oficio de los reguladores graduantes de la intensidad del sonido, o el de las indicaciones de estilo, o bien el de las señales de modificación del movimiento en las partituras musicales. Lo que presupone –y esto se dice rápido, pero no se consigue sino con un agotador trabajo técnico y una intuición artística de primer orden– una aplicación del hecho objetivo de lo rítmico a efectos subjetivos relacionados con el contenido conceptual del poema. Que es tanto como decir que por fin se ha hallado en una forma concreta y de expresión casi matemática, el vehículo capaz de originar claramente una ligazón poética entre el fondo y la forma para producir una perfecta correspondencia entre ambos.

Esto lo hace Nicolás Guillén a veces de una manera muy sencilla; y otras, aplicando fórmulas de gran complejidad.

En lo sencillo, por ejemplo, no hay que decir que los versos del son del soldado –«Pasó una paloma herida»– revisten esa presentación y no otra para cumplir con el deber de traer a la «Elegía...» la muestra más cándida y espontánea de la repulsa popular ante el asesinato del gran líder obrero.

Pero ya el romance eneasílabo del capitán perseguido por la Muerte introduce otros factores. En primer lugar, se desecha la gracia danzante del verso de ocho sílabas y se adopta el metro de nueve para que el poeta –aunque, de hecho, este lo logre– dé muestras de brillantez en el manejo de esos eneasílabos de los que casi todo el mundo precavidamente huye, sino para aprovechar, como subrayado del contenido del responso fúnebre que posee el fragmento, la gravedad litúrgica de ese metro con el que rara vez se canta. Y Guillén añade a eso entonces una solemne, lenta división estrófica, cuyos ocho versos distan mucho de la savia común a todas las octavas, cerrando cada estrofa con un verso-estribillo, evidentemente salmódico, que pide a las claras el coro.

Y uno escucha –escucha literalmente– el soplo de voz diciendo los siete versos primeros; y la respuesta coral proporcionando el último, en bajo, pausado, implacable sobrevenir que marca el fatal arribo del castigo que ha de llegar un día:

Allá donde anda su revólver
en diálogos con su machete
y le velan cuatro fusiles
el pesado sueño que duerme,
libre prisión un alto muro

su duro asilo le concede.
¡Oh capitán, el bien guardado!
Pero tras él corre la Muerte.

Quien le cuajara en nueve lunas
el violento perfil terrestre,
si doce meses lo maldice,
también lo llora doce meses.
Un angustiado puente líquido
de rojas lágrimas le tiende:
lo pasa huyendo el capitán
pero tras él corre la Muerte.¹

Y así una y otra vez, como un cumplirse ineluctable del que no será posible escapar.

Se argüirá que, en cierta medida, todo esto no es nuevo y que siempre se ha sabido, por ejemplo, que para un himno deben usarse decasílabos. Pero como acabamos de demostrar con la cita anterior, estamos ya mucho más allá del eco mecánico y fisiológico de lo rítmico sobre el organismo humano, como acontece con los marciales efectos del verso de diez acentuado en tercera, sexta y novena. Estamos en presencia de un procedimiento mucho más sutil y refinado, que echa mano de factores que nada tienen que ver con la escueta acentuación, aunque utilicen al máximo las virtudes de lo sonoro; y que ponen en juego a la acentuación misma con un sentido espiritual, emocional, que sobrepasa en mucho otras elementales aplicaciones de los diversos metros en función de sus acentos.

Y esto se advierte de manera especialísima en uno de los fragmentos más valiosos y mejor logrados de la «Elegía...»: el que trata de las cotizaciones bursátiles. Fragmento en el que Nicolás Guillén logra transformar en material genuinamente poético las informaciones de las páginas financieras de la prensa.

La poesía siempre ha sabido obtener sus *acelerandos* y sus *crescendos* por medio de los recursos de repetición verbal, como no deja de saberse y de hacerse en la «Elegía...»:

un agua de palabras puntiagudas
que encuentran en el viento
el camino del grito,
que encuentran en el grito
el camino del canto,

¹ Nicolás Guillén: *Antología mayor*, Ediciones Huracán, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 237-238. Todos los versos citados pertenecen a esta edición. [N. del E.]

que encuentran en el canto
el camino del fuego,

Pero en el trozo bursátil del poema Guillén pone en práctica una acumulación sonora que transporta a lo poético la técnica de montaje visual de lo filmico, creando un verdadero montaje auditivo eficaz hasta el punto de poseer un tremendo poder de evocación plástica. Y, además, en una aparente irregularidad métrica, tras un fragmento de versos libres, presenta una agrupación estrófica que –por causales de medida, no por constar de tres versos– podría solfearse en compás marcado a tres tiempos. Combinación que por la repetición de palabras que se adjunta –«abre», «cierra»– no deja de presentar cierta avaienada cadencia, y que crea, con su orden enumerativo, un *crescendo* interior que el poeta termina por develar en palabras:

Cuban Company Communes:

abre con 5 puntos,

cierra con 5 3/8.

West Indies Company,

abre con 69 puntos,

cierra con 69 5/8.

United Fruit Company,

abre con 31 puntos,

cierra con 31 1/8.

Cuban American Company,

abre con 21 puntos,

cierra con 21 3/4.

Foster Welles Company,

abre con 40 puntos,

cierra con 41 5/8.

De repente
un gran trueno cuarteo el techo frágil,
un rayo cae
desde aquel bajo cielo sulfúrico
hasta el salón congestionado:
Sangre Menéndez, hoy, al cierre,
150 puntos 7/8 con tendencia al alza.

Se está, sin discusión posible, ante el hecho musical del *compás*, no ante el del ritmo. División del tiempo poemático en partes iguales, donde las sílabas no tienen ya un valor fijo sino el cambiante valor de las diferentes figuras de la notación musical; conforme a las exigencias de lo que se escribe, y sin

más requisitos que el de sumar un valor dado, de duración idéntica, en cada pedazo de pentagrama comprendido entre dos líneas divisorias: estrofas, en este caso.

De aquí, Nicolás Guillén pasa a esa subjetiva aplicación de la objetividad rítmica que antes hemos mencionado, otorgando a las agrupaciones silábicas y a los acentos un específico poder expresivo.

Primero, como en persistente lluvia, tetrasílabos llanos que han de caracterizar la sucia pequeñez del ambiente en el que el crimen se produce:

comerciantes
 usureros
 papagayos
 lynchadores
 amanuenses
 policías
 capataces
 proxenetas
 recaderos
 delatores
 accionistas
 mayoresales

Entonces, como un platillazo que quedase vibrando en el aire, el trisílabo —y no un trisílabo cualquiera sino un trisílabo de fustigante alusión política— con el acento en primera a contratiempo, que lo ha de destacar y llevar a primer plano:

trúmanes

Y después el esdrújulo de cuatro sílabas, que como en una aplicación del anacruso [*sic*] de la métrica griega, sirve de tránsito a los trisílabos llanos:

macártures
 eunucos
 bufones
 tahúres;

Todo esto hace que se sepa sin lugar a dudas que la velocidad disminuye y que lo que sigue ha de debilitarse en sonido como en velocidad:

el coro allí de gente
 seca

sorda
ciega
dura;

Música. Tan música que hasta podría hablarse de un regreso al modo mayor en la estrofa que continúa el poema.

Prosa y verso

Cuando en Cuba no se estime subversivo el reconocimiento de los valores de la «Elegía a Jesús Menéndez»; cuando el análisis de esta elegía sea trabajo de cátedra para los jóvenes estudiantes de Literatura, se mostrará a estos en ella la forma en que un gran poeta, gracias a recursos de intrínseca musicalidad, supo salvar el escollo trazador de fronteras entre el verso y la prosa.

Para el primer tránsito, Nicolás Guillén acude al bíblico estilo versicular, creando un párrafo que puede considerarse estrofa o una estrofa que es párrafo suavizado por una rima consonaria –«amanecida», «embravecida», «perdida», «encendida», «encallecida»– en la que casi al final se inserta un asonante –«fija»– que parece no advertirse porque va a cerrarse en otro consonante en *ida*, pero cuya presencia origina una preparación a la llegada de la prosa segunda, ya no versicular; y sin rima. El poeta, además, calza el paso de una prosa a la otra con una frase integrada por tres pentasílabos: «Los grandes muertos son inmortales: no mueren nunca».² Y entonces, con el oído ajeno hipnotizado, pasa a obtener el movimiento lírico, como muy bien se ha hecho constar en las palabras que sirven de prólogo a la edición del poeta, «ya no por la reiteración acentual, como en el verso sino por la reiteración del concepto encarnado en una breve oración –«El vivo es el muerto»– o en una sola palabra –«siete»– o, en fin, en la rítmica recurrencia de una figura que no es necesario nombrar: la de Jesús, que se adentra en el continente americano junto a los trabajadores de todos los países».

Recursos de rima, de ritmo, de compás, de *ritornello* conceptuales que pulen todas las aristas hirientes y amortiguan todas las incompatibilidades hasta hacer de prosa y verso un solo instrumento expresivo de maravillosa y armónica continuidad. Lección del genial acierto superador de trabas formalistas tradicionales que bien harán en aprovechar al máximo [*sic*] –teniendo cuidado, eso sí, de no caer en «facilismos» que en lugar de intentar resolverlo den el problema por inexistente– los poetas revolucionarios para quienes tan ardua es a veces la educación de la belleza de la forma al rigor del fondo.

Es probable que no exista, al menos en español, un poema contemporáneo más rico en enseñanzas que la «Elegía a Jesús Menéndez» para los poetas

² *Ibidem*, p. 240.

preocupados por la denuncia social por vías líricas. Pocas veces, como en esta elegía, la emoción ha logrado una eficacia tan avasallante y tan pura; pocas veces –quizás ninguna– se ha producido un poema que, como este, el imperialismo yanqui gustaría de quemar en las plazas públicas por su explosiva carga de acusación y de condena; pocas veces –quizás ninguna– la poesía revolucionaria ha podido llegar a tan alto vuelo estético. Y nunca antes el mismo Nicolás Guillén con ser desde siempre un gran poeta, había creado nada parecido. Porque esto es creación de arte mayor. Gran mural poético requeridor del volcánico aliento que no demandan las pequeñas formas que había manejado antes insuperablemente y que ha continuado manejando –«Canción china»– cada vez con mayor maestría. Gran fresco nacional, americanista, humano, junto a lo cual todo lo restante, por valioso que sea –que es– es arte de miniatura.

Símbolo y realismo

Aunque no caiga, exactamente, dentro de los límites que se fijó a sí mismo este artículo, hay un costado de la «Elegía a Jesús Menéndez» que no queremos dejar aquí sin consideración.

Se trata del carácter realista o no del poema.

Guillén lo estructura partiendo de Jesús Menéndez, el hombre de carne y hueso asesinado un día en Manzanillo. Señala los presagios, describe el crimen y pasa inmediatamente al eco financiero, bolsístico, que tiene en los círculos imperialistas yanquis la muerte del gran líder azucarero de Cuba. Coloca entonces, junto a la impunidad inmediata, la certidumbre del castigo que de modo inevitable alcanzará alguna vez al Capitán asesino. Y cerrando esta primera parte temática del poema, una prosa rimada revive la figura del Jesús combatiente, negro, amigo de pobres, luchador y predicador con reino en este mundo, en el que ponían su esperanza y su fe todos los míseros hombres del cañaveral cubano.

A partir de este instante, abandonando el hombre concreto y el crimen particular, el poeta otorga al caído toda su dimensión de símbolo revolucionario. Jesús Menéndez permanece vivo, marcha por el tiempo y por la geografía y está en todo momento en todas partes, hirviendo en todas las marejadas insurrectas, rebelándose en todos los dolores, gritando en todas las gargantas, regresando siempre para marcar la estupidez de su violenta supresión física, como bien sabe el soldado que le llora la muerte:

Un sinsonte
perdido murió en el monte,
y vi una vez naufragar
un barco en medio del mar.
Por el sinsonte perdido

ay, otro vino a cantar,
 y en vez de aquel barco hundido,
 y en vez de aquel barco hundido,
 mi bien,
 otro salió a navegar.

¿Qué importa la muerte de un hombre si el amanecer que él anunciaba ha de sobrevenir de todos modos, si la obra que él construía con sus manos ha de edificarse, trayendo a la vida lo más noble de su pensamiento y de su acción?

Entonces llegará,
 General de las Cañas, con su sable
 hecho de un gran relámpago bruñido;
 entonces llegará,
 jinete en un caballo de agua y humo,
 lenta sonrisa en el saludo lento;
 entonces llegará para decir,
 Jesús, para decir:
 —Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas.
 Para decir:
 —He vuelto, no temáis.
 Para decir:
 —Fue largo el viaje y áspero el camino.
 Creció un árbol con sangre de mi herida.
 Canta desde él un pájaro a la vida.
 La mañana se anuncia como un trino.

¿Este estilo simbólico, legendario, de voz casi mesiánica, no contradirá —podrían preguntarse los jóvenes escritores a quienes la cuestión interesa— las exigencias poéticas del realismo socialista?

En primer lugar hay que decir que si ese realismo excomulgara la imaginativa fantasía, habría barrido ya con todas las creaciones artísticas de ficción, desde los filmicos dibujos animados y las representaciones de marionetas —animales que hablan, muñecos que se comportan como si tuvieran vida, cosas que piensan y sienten y actúan— hasta todos los géneros literarios de carácter no histórico: absurdo que no se le ha ocurrido a nadie más que, acaso, a alguno de sus desacreditadores enemigos.

Lo que importa a ese realismo no es la cara inmediata y externa de la realidad sino su substancial entraña; lo que importa al realismo socialista es el ángulo visual utilizado para enfocar la realidad y no el carácter más o menos fantástico de los recursos artísticos que sirven para exponerla. Lo que interesa

es el hallazgo veraz de la realidad profunda y permanente y no la apariencia circunstancial, adjetiva, de esa realidad.

En el caso de la muerte de Jesús Menéndez lo real es lo que presenta la «Elegía...» –sangre revolucionaria de un hombre en supervivencia inmortal y en inevitable triunfo futuro– y no la realidad que consiguieron, que creyeron obtener sus asesinos con su muerte. Como si un hombre, más que su transitoria envoltura corporal, no fuese su obra y la huella de su obra. Como si considerar muerto a Jesús Menéndez, solo porque su corazón dejase de latir, no fuese pasar por alto una acción y una prédica que estuvieron, están y estarán siempre muy por encima del alcance destructor de cualquier bala.

Si la «Elegía...» no fuera un poema realista, habría que admitir que el gran líder popular asesinado ha desaparecido como hecho revolucionario lo mismo que ha desaparecido como hombre; habría que convenir en que la ejemplaridad revolucionaria muere con la muerte de las criaturas que la sustentaron.

Y eso es falso.

Tan falso que, por serlo, a los tres años de estar él debajo de la tierra, por él, gracias a él, Nicolás Guillén pudo publicar el poema extraordinario que jamás había escrito si Jesús Menéndez no hubiera muerto; si Jesús Menéndez, ya muerto, no hubiera continuado viviendo en su conciencia de cubano, de comunista y de poeta.

Como ciertos refranes de sentido figurado, las leyendas, los símbolos, son añejos vehículos de natural expresión popular que han servido con frecuencia para esclarecer con su gracia poética dirigida a la sensibilidad, las cosas –hombres, acontecimientos– que a veces resultaban de difícil asimilación por el camino de la inteligencia.

Nicolás Guillén no lo ignora. Y de ahí la identificación que tiene lugar en su poema entre Jesús Menéndez y la Revolución misma; de ahí los imagineros, metafóricos juegos que a veces funden las más marxistas contraposiciones con los más hermosos encuentros líricos: «Jesús no está en el cielo, sino en la tierra; no demanda oraciones, sino lucha; no quiere sacerdotes, sino compañeros; no erige iglesias, sino sindicatos: Nadie lo podrá matar».

Nadie.

Ni a él, ni a su «Elegía...».



Apuntes para una lectura compartida de la «Elegía a Jesús Menéndez»

JESÚS DAVID CURBELO

A estas alturas, parece un acto de temeridad acometer el encargo de escribir sobre la «Elegía a Jesús Menéndez» de Nicolás Guillén; obviamente, porque es difícil aportar algo nuevo después de las anotaciones de Mirta Aguirre, Ángel Augier y Luis Álvarez, quienes han hecho, a mi juicio, contribuciones cardinales al estudio de esta pieza crucial en la historia de la poesía cubana e hispanoamericana del siglo xx. No obstante, voy a arriesgarme; no porque crea en la novedad o agudeza de mis observaciones, sino por el hecho de que la admiración por la obra de mi coterráneo resulta un buen pretexto para que, citando a esos y otros críticos, polemizando con ellos y deslizando aquí y allá alguna discreta reflexión, le rinda homenaje al autor y a ese curioso texto en particular.

En 1952, apenas un año después de la aparición del poema, publica Mirta Aguirre su ensayo «En torno a la “Elegía a Jesús Menéndez”». En él ofrece varias claves de interpretación que se han mantenido inamovibles a través de las páginas críticas sucesivas; a saber: el sentido sinfónico, de oratorio revolucionario que mezcla verso libre, prosa, romances eneasílabos, endecasílabos de variados tipos; el uso de diversas peculiaridades acentuales, entre las que descuella, sin duda, el fragmento que trata de las cotizaciones bursátiles, donde «Nicolás Guillén logra transformar en material genuinamente poético las informaciones de las páginas financieras de la prensa»; y, sobre todo, el carácter realista y a la vez simbólico del poema.

En este último aspecto me gustaría detenerme y hasta debatir los criterios de Mirta Aguirre y la vinculación de la «Elegía...» con el realismo socialista. Afirma la ensayista al respecto: «¿Este estilo simbólico, legendario, de voz casi mesiánica, no contradiría –podrían preguntarse los jóvenes escritores a quienes la cuestión interesa– las exigencias poéticas del realismo socialista?».

Hay un chiste atribuido a Jorge Luis Borges que siempre me ha causado mucha gracia. Un periodista le preguntó qué opinaba acerca del realismo socialista y él dijo: «Lo mismo que sobre la pastelería protestante o el fútbol católico, que son dos términos difíciles de hacer creíbles en una sola cláusula». En efecto, si uno conoce la nefasta influencia del llamado realismo socialista en la literatura soviética (para no entrar en otras literaturas de los países de Europa del Este), ya visible, dicho sea de paso, en la época en que Mirta Aguirre escribe estas opiniones sobre Guillén, no vacilará en aseverar que la «Elegía...» no es, bajo ningún concepto, una obra que pueda adscribirse a dicha corriente. No olvidemos que esta, aun en sus conquistas más sobresalientes (*Así se templó el acero*, de Nikolai Ostrovski, por ejemplo), no alcanza a eludir el maniqueísmo de los personajes propio de la idea de que el artista debía pintar sucesos y personas reales desde una óptica optimista e idealizada que proporcionara la imagen de un futuro glorioso para la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) bajo la era comunista. Tampoco sería prudente olvidar el detalle de la feroz censura desatada contra aquellos escritores que no acataron las normativas y procedimientos de la teoría estética propugnada por los líderes del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), la cual retardó la difusión nacional e internacional de figuras como Anna Ajmátova, Marina Tsvetáieva, Óssip Mandelstam, Borís Pasternak, Mijaíl Bulgákov, Anatoli Ribakov, Vasily Grossman, Yuri Dombrovski y Mijaíl Zóschencko; y construyó la visión que de la literatura producida en la Unión Soviética podía tener el resto del mundo.

Si recordamos el también aciago influjo que sobre la literatura cubana posterior a 1959 ejerció la corriente de marras –de la que fuera la Aguirre, por cierto, una de las principales ideólogas–, no nos resultaría extraña esa temprana preocupación de la autora por la paradoja entre el tono simbólico, legendario, mesiánico del poema y las exigencias poéticas del realismo socialista. Me atrevería a asegurar que a la ensayista militante le inquietaba la recepción, entre las filas del Partido y fuera de ellas, del recurso guilleniano de aprovechar la casualidad de que el líder azucarero se nombrara igual que Cristo para proponerlo como el Mesías de la Revolución en el profético fragmento VII de la composición.¹ Y, lo que pudiera ser peor desde su punto de vista, que apelara

¹ Sobre este asunto señala Cintio Vitier en su «Hallazgo del son» (*Lo cubano en la poesía*, Universidad de Las Villas, 1958, p. 365): «Desde luego, la ambigüedad que se quiere establecer con el nombre de Jesús Menéndez y el nombre de Cristo, resulta lo menos afortunado del poema». Aquel Vitier de 1958, por una causa contraria, pero en el fondo similar a la de Aguirre –el sectarismo ideológico– se molesta con el hallazgo guilleniano de mezclar al líder religioso y al líder sindical. Me hubiera gustado saber qué pensaba del asunto el Vitier que luego aplaudiera la teología de la liberación y la apertura de las filas del Partido Comunista de Cuba a personas de las más diversas creencias religiosas. Acerca de esta parábola y su entramado de alusiones bíblicas ha reflexionado acuciosamente Mónica Mansour en su «Transformaciones en la poesía de Guillén» (*Revista de Literatura Cubana*, La Habana, año VI, n.º 11, julio-diciembre, de 1998, pp. 47-67).

al lenguaje bíblico, a su remedo, en un momento en que el ateísmo era una de las piedras de toque en los estatutos del Partido. Cautelosa, Mirta Aguirre se apresura, incluso sin hablar de la Biblia, a reforzar las calidades revolucionarias del texto y a hacer hincapié en el aspecto realista y es ahí, creo, donde no le hace justicia a Guillén, pues esa mirada desacralizadora y hasta pragmática sobre las Sagradas Escrituras, en un autor cuya postura atea resulta incuestionable, es uno de los hallazgos principales de la «Elegía...» desde el punto de vista de la función comunicativa –tan cara a las consideraciones marxistas del arte–, ya que amplía las resonancias del canto político y civil hacia un conjunto de lectores quizá desentendidos de la historia y la ideología, pero prontos a dejarse seducir por una versión sutil de los Evangelios: postura mesiánica que se opone al desajuste social, el crimen como posible erradicación del motivo de la revuelta, denuedo del asesino en una curiosa mezcla de Judas y Poncio Pilatos, resurrección, difusión del mensaje por otros confines de la tierra,² y vaticinio del advenimiento de una aurora de libertad, justicia y progreso para todos.

En un ensayo que publiqué hace varios años, titulado «Nicolás Guillén: visión de un adelantado», insistía en el marcado signo ontológico de las elegías y lo señalaba como un filón desatendido por la crítica. Debido a la importancia de aquellos planteamientos para el tema que ahora trato, me permito citarlos de nuevo aquí en aras de una mejor comprensión de mis argumentos:

no quisiera pasar por alto un detalle que me parece interesantísimo: el marcado signo ontológico de las *Elegías*.

Siempre he creído que la poesía cubana, desde sus inicios, ha padecido un exceso de sociología que lastra las páginas de algunos de sus más brillantes autores. Está en Heredia, en Zenea, en Milanés, en Acosta, en Pedroso, en Ballagas, en Cintio, en Fina, en Eliseo, en el mismo Guillén. Y ni hablar de la historia desde 1959 hasta nuestros días. Creo, al mismo tiempo, que lo mejor de la poesía nacional radica en la indagación ontológica de esos mismos autores, o de otros como Martí, Lezama, Baquero, Feijóo, que han hurgado profundamente en el ser nacional y universal buscando, en múltiples ocasiones, ser en el Ser. No es el caso de Guillén. Al menos no de manera expresa. Las alusiones guillenianas a Dios, o a cualquier forma de dios, generalmente son desacralizadoras o, cuando menos, retóricas. Sin embargo, si organizamos las elegías comenzando por «El apellido» y luego «Elegía camagüeyana», «Elegía cubana», «Elegía a Emmett Till», «Elegía a Jacques Roumain», y, finalmente, «Elegía a Jesús Menéndez», encontraremos algo

² En esta zona del poema (fragmento VI) se aprecia claramente la convergencia con otro monumento de la poesía social de la época, el *Canto general* (1950), de Pablo Neruda. Las preocupaciones a la vez épicas y éticas, civiles e históricas, políticas y metafísicas, y las referencias por un lado a la geografía continental y por otro a la explosión descolonizadora, son algunos de los puntos de contacto entre ambas obras.

particular: Guillén indaga en sus orígenes ancestrales como ser racial, después en sus orígenes fundacionales como ser vivo, más tarde en sus orígenes como ser miembro de una nación, de un continente, y, por último, indaga en los orígenes de tres seres humanos, negros todos, muertos todos, símbolos todos y resucitados todos (el niño, a través del estado angelical de inocencia que le confiere su propia infancia, el poeta a través de la inmortalidad literaria y la amistad, el prócer a través del ejemplo revolucionario que emana de su figura) para volver a indagar en los orígenes de los orígenes. ¿Y qué está más cerca del Ser que lo imperecedero, incluso si lo consideramos en su variante atea? Nada, supongo.³

Por desgracia, pocos han leído así a Guillén, enarbolado siempre como estandarte de la poesía revolucionaria, entendida esta en su más estrecha connotación ideopolítica. Muchos de sus más agudos exegetas (Mirta Aguirre, Ángel Augier, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar, Nancy Morejón, Guillermo Rodríguez Rivera) centran su discurso crítico en estas perspectivas, en los aportes de la poesía negra, de la preocupación antillana, del son, del mestizaje, de la identidad, de lo social, de lo histórico. Esa es, sin duda, una de las razones que conduce a Jorge Luis Arcos a advertir una suerte «de depreciación del modelo ideal en que la crítica había convertido la obra poética de Guillén»,⁴ y a abogar por la necesidad de un proceso de asentamiento cognoscitivo que extraiga a Guillén y a su poesía de todas las determinaciones contextuales y las mediaciones externas, y que lo estudie por la naturaleza y la calidad intrínseca de su obra.

Párrafos antes de este reclamo, Arcos aborda las elegías de Guillén. Pasea por el conocido trayecto elegíaco en la producción del poeta, remarcado por él mismo y sobre todo por Ángel Augier en su imprescindible estudio «Las grandes elegías de Nicolás Guillén»,⁵ hasta llegar al párrafo que añado a continuación para que se comprenda mejor mi posterior polémica con algunas de sus ideas:

Su elegía, por tantos motivos, arquetípica, es «Elegía a Jesús Menéndez». No hay dudas de que es su construcción poética más ambiciosa ideotemática y estilísticamente. Poema polifónico, suerte de *aleph* de diversos tonos y modalidades expresivas, algo realmente inusual, novedoso, dentro del contexto poético cubano, y que tuvo que producir un gran impacto en el momento de su publicación. No es para

³ Cfr. Jesús David Curbelo: «Nicolás Guillén: visión de un adelantado», en *Antenas*, Centro Provincial del Libro y la Literatura de Camagüey, n.º 8, mayo-agosto, 2002, p. 8.

⁴ Cfr. Jorge Luis Arcos: «Para una re-lectura de Nicolás Guillén», en *Para adelantar el día de Nicolás Guillén. Estudios por un centenario*, compilación de Luis Álvarez y prólogo de Jorge Luis Flores, Ácana, Camagüey, 2002, p. 44.

⁵ Ángel Augier: «Las grandes elegías de Nicolás Guillén», en *Revista de Literatura Cubana*, ob. cit., pp. 6-16.

nada una elegía clásica, por su diversidad estructural y compositiva. La conjunción de metros clásicos, de un lenguaje metafórico contemporáneo, de prosa rítmica, poética, de prosaísmo, y de poemas-sones, expresa un conjunto sinfónico de una gran coherencia significacional y expresiva. Ha sido calificado como el ejemplo emblemático de la poesía social cubana. Ahora bien, eso no puede conducirnos a derivar de todo ello juicios propiamente estéticos que acaso el tiempo se encargará de situar en una óptica más objetiva. Solo quiero añadir que en poemas como *La tierra baldía* de T.S. Eliot, se había ensayado también esa mezcla de lo propiamente lírico y lo épico, de lo subjetivo y de lo objetivo. Aquí, indudablemente, lo extraliterario ha desempeñado un papel decisivo: no hay que olvidar que este poema fue considerado por una zona de la crítica como el logro artístico más relevante de toda la poesía cubana.⁶ Digo esto porque si bien estoy seguro de que muchos otros poemas de Guillén quedarán para siempre como ejemplos, en un ámbito al menos iberoamericano, de una calidad lírica excepcional, de una expresión poética de valores universales, no creo, sinceramente, que este sea el caso de sus elegías, por mucha importancia que ellas puedan tener para conocer la cosmovisión guilleniana, por mucha relevancia que puedan mantener dentro de una apreciación diacrónica de la historia de nuestra poesía. La importancia de un poema no implica necesariamente un juicio de valor estético, aunque en este caso –me refiero a la «Elegía a Jesús Menéndez»– sea, por diversas razones, uno de los poemas más polisignificativos escritos por un cubano, y aunque se aprecien en él indudables calidades literarias.⁷

Por supuesto, comparto las aseveraciones acerca de las características del poema, el rechazo a las categóricas afirmaciones de Mirta Aguirre y a su impronta en muchos trabajos menores que pueblan las planas de múltiples libros y revistas cubanos, y hasta la predilección por otras zonas de la poesía de Guillén (*El son entero* y *Poemas de amor* son mis colecciones favoritas), pero no puedo comulgar con la actitud de restarle méritos estéticos a la «Elegía...» por las mismas razones extraliterarias que han servido a otros críticos para engrandecerla. Y me llama la atención un detalle: Arcos menciona la similitud del texto guilleniano con *La tierra baldía* y pasa por alto el que quizá sea el mayor mérito literario de la pieza: el de ser en nuestra poesía –tal vez junto con *Muerte de Narciso* pero en una dimensión muy diferente–

⁶ Aquí Arcos alude a las opiniones de Mirta Aguirre al respecto. A modo de ejemplo, adjunto un fragmento capital: «la “Elegía a Jesús Menéndez”, ese poema grande que hoy toda la crítica literaria nacional señala en voz baja –en voz baja, porque para decirlo de otro modo, salvo una excepción honrosísima, nadie ha tenido coraje– como el logro más alto de cuanto ha producido la poesía cubana en cien años. Y, acaso, en toda su historia». El entusiasmo militante de la autora, que la lleva a olvidar a Heredia, a Casal, a Martí, a Lezama, a Diego, refrenda por sí solo la postura de Arcos, pero es bueno no dejarse provocar hasta el extremo de repetir la parcialidad crítica que refutamos.

⁷ Cfr. Jorge Luis Arcos: Ob. cit., pp. 38-39.

el momento cumbre de la asimilación de las vanguardias y de la aplicación de sus enseñanzas en la escritura poética y, encima, el primer peldaño apreciable de la contaminación intergenérica con que el propio Guillén marcará años después, con *El diario que a diario* (1972), la temprana presencia de la neovanguardia y su filiación posmoderna en la lírica cubana.⁸

Por desgracia, nuestra crítica literaria ha sido excesivamente conservadora en su apreciación de las vanguardias dentro de la historia de la poesía nacional. Esto ha conducido a que se extravíe un poco en la organización de los poetas del período bajo etiquetas ordenadoras que crean compartimentos estancos (poesía negrista, social, pura) en los cuales, mejor que peor, son agrupados los autores. Baste mirar libros como *Lo cubano en la poesía* de Vitier, *La poesía contemporánea en Cuba* de Fernández Retamar, o la *Historia de la literatura cubana* (tomo II), que prepararon varios investigadores del Instituto de Literatura y Lingüística, para constatar una postura seguida, de modo general, por el resto de los historiadores y críticos.⁹ Si bien es cierto que llevan razón en tanto la poesía negrista, la social y la pura son claros ejemplos de la relectura, tardía y sociologizante, pero relectura al fin y al cabo, de los principales «ismos» europeos y americanos, les ha faltado la agudeza de no simplificar las vanguardias al futurismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo –cuyos procedimientos titilan, de vez en vez, en Regino Boti, Manuel Navarro Luna, Regino Pedroso o el Nicolás Guillén de *Motivos de son*, poemario que ha sido catalogado por casi todos los estudiosos como el más típicamente vanguardista de su obra– y mirar con mayor cuidado hacia otra

⁸ El ensayo de Osmar Sánchez Aguilera «Matices y colores bajo el gris (otro vistazo a una década, un género, un poeta)» me parece el mejor acercamiento a este curioso libro de Guillén. Aunque Sánchez Aguilera no hace en ningún momento una afirmación tan tajante como la mía en cuanto a la presencia de lo posmoderno, la propia descripción de sus procedimientos artísticos (*revivals*, interdiscursividad, intertextualidad, dialogismo, parodia, carnavalización) permite aventurar tal hipótesis. Cfr. *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*, Verbum, Madrid, 2006.

⁹ Recomiendo la lectura del volumen de Celina Manzoni: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2001. Aunque este es un ensayo que indaga, fundamentalmente, en la *Revista de Avance*, en muchos momentos problematiza criterios de la historiografía literaria cubana y propone lecturas alternativas de ciertos fenómenos, autores y textos. En verdad, los dos libros canónicos para el estudio de las poéticas de las vanguardias suelen ser el de Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas en el siglo xx*, Ediciones Unión, La Habana, 1967; y el de Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971. Sugiero, además, como documentos imprescindibles para dilucidar ciertos contornos conceptuales e históricos del fenómeno, los siguientes: *Los vanguardismos en la América Latina*, compilación y prólogo de Oscar Collazos, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970; *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, compilación y prólogo de Nelson Osorio, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988; *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, actas al cuidado de Luis Saíenz de Medrano, Bulzone Editore, Roma, 1993; y *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, selección y prólogo de Saúl Sosnowski, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.

zona del vanguardismo que dio, incluso, frutos más subversivos y duraderos para la lírica universal: el simultaneísmo.

En su enjundioso ensayo *Los hijos del limo*, Octavio Paz dedica numerosas páginas a analizar el surgimiento y la pervivencia de este nuevo lenguaje en la poesía occidental.¹⁰ Revisa los orígenes simbolistas de la tendencia y cita a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Laforgue, y luego a Claudel y a Valéry.¹¹ Por ese camino llega a Guillaume Apollinaire, a Pierre Reverdy y a Blaise Cendrars, principales exponentes en lengua francesa del empleo de la yuxtaposición como método compositivo. Y luego, arriba a los dos grandes herederos del simultaneísmo en lengua inglesa: Ezra Pound y T.S. Eliot, de quienes afirma que lo emplearon «no para expulsar a la historia de la poesía [como explica que hiciera Reverdy] sino como el eje de reconciliación entre historia y poesía».¹² Y concluye:

El gran descubrimiento de Pound –adoptado también, gracias a sus consejos, por Eliot en *The Waste Land*– fue aplicar el simultaneísmo no a los temas más bien restringidos, personales y tradicionales de Apollinaire sino a la historia misma de Occidente. La grandeza de Pound y, en menor grado, la de Eliot –aunque este último me parezca, finalmente, un poeta más perfecto– consiste en la tentativa por reconquistar la tradición de la *Divina Comedia*, es decir, la tradición central de Occidente. Pound se propuso escribir el gran poema de una civilización, pero –*make it new!*– utilizando los procedimientos y hallazgos de la poesía más moderna. Reconciliación de tradición y vanguardia: el simultaneísmo y Dante, el Shy-King y Jules Laforgue. En suma, el simultaneísmo tiene dos grandes momentos, el de su iniciación en Francia y el de su mediodía en lengua inglesa. Semejanza y contradicción: el método poético es el mismo pero insertado en ideas distintas y antagónicas de la poesía. ¿Y en español?...¹³

Octavio Paz responde a esta pregunta con los nombres de Vicente Huidobro (en sus primeros poemas) y de José Juan Tablada (en «Nocturno alterno»). Aquí podría incluirse, sin temor, la «Elegía a Jesús Menéndez» de Nicolás Guillén, aunque el conservadurismo político y las reservas de Paz para con el proceso social cubano le hayan conducido a juzgar con excesiva dureza a sus escritores o a hacer el más lamentable silencio acerca de las virtudes de sus

¹⁰ Cfr. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 168-182.

¹¹ La influencia de Valéry fue determinante en la poesía pura cubana, que era, de cierto modo, un tipo diferente de vanguardia. Sería interesante abundar en estas consideraciones en otro momento, pues la propia poesía del francés intentó oponerse, en muchos aspectos, a las más epidérmicas posturas conceptuales y formales de la vanguardia «tradicional».

¹² Cfr. Octavio Paz: Ob. cit., p. 179.

¹³ *Ibidem*, pp. 181-182.

libros. Quizá en ningún otro poema escrito en Cuba antes o después de este se pueda apreciar con tanta nitidez la reconciliación entre tradición y vanguardia y entre historia y poesía. Por una parte, los epígrafes que apuntan al Barroco (citas de Góngora, Lope), a la épica (Ercilla, el poema del Cid), al Modernismo (Rubén Darío), o al aprovechamiento literario del lenguaje bursátil (ya insinuado por el poeta Ángel Augier en «Invierno tropical» o «Estampa de viaje», compuestos entre 1933 y 1939). Por otra, la asunción de la polimetría, el texto en prosa, el verso libre, el versículo, formas muy distintas entre sí y representativas de estadios diferentes en el decurso de la poesía en lengua española desde sus orígenes hasta hoy. Y, por último, en la tentativa de rescatar el legado de Occidente a partir de los Evangelios y no de la *Divina comedia*, pues usa los pasajes bíblicos no solo al servicio de lo socio-político, sino que recontextualiza el propio sabor subversivo de la Biblia en contra de las discriminaciones de credo, raza o procedencia social, ya que en la equiparación de Menéndez con Cristo subyace también la propuesta inversa: que el carpintero propugnador de una nueva fe basada en el amor y en la sinceridad moral pueda ser leído como Hijo de Dios pero también como un simple Hijo de Hombre cuya Parusía ocurrirá cada vez que un líder justo y honesto se oponga al poder indiscriminado y a la injusticia social y entregue su vida por tal causa.¹⁴

En el estudio ya citado de Jorge Luis Arcos, el autor indica el libro *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, de Luis Álvarez,¹⁵ como uno de los aportes recientes a la exégesis desprejuiciada y profunda del creador de *El son entero*. En mi propio trabajo también aludido con anterioridad, hago múltiples referencias a la agudeza crítica y a la excelencia de la prosa de este volumen. Como uno de sus principales capítulos está dedicado al tema de las elegías en general y tiene valiosas observaciones acerca de la que nos ocupa, me permitiré resumir las que estimo sus aportaciones más sustanciales al estudio de la misma. Álvarez principia el apartado afirmando que es «en sus poemas elegíacos donde alcanza mayor estatura artística no solo la poetización del tema de la identidad nacional y continental, sino, sobre todo –en algunas de ellas–, la configura-

¹⁴ El filón subversivo de que el líder sindical, elegido por Guillén para dar cuerpo a su poema, sea un hombre negro, merecería un ensayo aparte. El fragmento en que el poeta aborda el tema de la raza del protagonista (IV) está encabezado por un epígrafe de Plácido, a las claras una posible variante de la Parusía que acabo de enunciar. Precisamente de la comprensión guilleniana de Plácido y Juan Francisco Manzano, parte Nancy Morejón para abordar la cuestión racial en la obra del camagüeyano, en el ensayo homónimo incluido en *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 2005. (La primera edición de este libro data de 1982.) Por las correspondencias más visibles entre la elegía «El apellido» y el tema del volumen, la autora dedica un capítulo al análisis exhaustivo de este texto; muchas de las consideraciones en él expresadas, pudieran aplicarse a la comprensión del asunto racial en la «Elegía a Jesús Menéndez».

¹⁵ Cfr. Luis Álvarez: *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1997, pp. 113-190.

ción comunicativa, *dialógica*, de su verso».¹⁶ Después de un cabal examen de algunos de esos poemas de Guillén («Elegía moderna del motivo cursi», «West Indies, Ltd.», «Elegía a un soldado vivo», «España., poema en cuatro angustias y una esperanza» y «Elegía a Jacques Roumain»), y antes de proseguir con otros de igual cariz («El apellido», «Elegía cubana», «Elegía a Emmet Till» y «Elegía camagüeyana»; porque a «Che Comandante», «Elegía por Martín Dihigo» o «En algún sitio de la primavera», apenas les dedica breves líneas al cierre de la sección), el ensayista ahonda en la «Elegía a Jesús Menéndez» a partir del presupuesto de su compleja y variada estructura, y señala que «se aproxima, de algún modo, al aliento épico, a la movilidad de la tragedia, a la contemporaneidad acerada del periodismo».¹⁷ Para facilitar el entendimiento de la multiplicidad estructural de la elegía, Álvarez cita unas observaciones de Augier en «Las grandes elegías de Nicolás Guillén» que me permito reproducir:

Las secciones –numeradas del I al VII– presentan las distintas etapas del dramático proceso, dosificándose y graduándose así los efectos emotivos del conjunto. A la escena rural del crimen, donde las cañas se agitan en ademanes de alarmantes presagios, sigue la agitación de otra índole en el escenario de la Bolsa de Nueva York, donde los grandes inductores del asesinato incluyen la sangre recién vertida del líder obrero en el juego de las cotizaciones bursátiles; aparecen sucesivamente la imagen del capitán asesino, tras el que corre la muerte sin que nada ni nadie pueda impedirlo, y la del héroe, envuelto en los resplandores y estallidos de las duras batallas de los trabajadores, y presente en el fuego inmortal de su ejemplo, que se mantiene vivo entre sus compañeros y entre los obreros de las tierras de Nuestra América recorridas por el poeta...¹⁸

Inmediatamente, hace una acotación capital, al señalar que la elegía se abre hacia las fronteras de otros géneros poéticos. Reseña la presencia de un *personaje* (el capitán asesino) y de un *grupo coral* (los humildes del país) y apunta que «el yo lírico se disuelve gustoso en una totalidad que se presenta como superior a sí mismo; al hacerlo, la elegía heroica se aproxima aún más a una entonación épica, en la medida en que el yo se convierte en un nosotros simultáneamente lírico y narrativo».¹⁹ Álvarez resume la estructura en siete partes para resaltar cómo se construye el sentido épico-dramático del poema:

- I. El crimen
- II. Los móviles esenciales

¹⁶ *Ibídem*, p. 113.

¹⁷ *Ibídem*, p. 164.

¹⁸ Cfr. Ángel Augier: *Ob. cit.*, p. 10.

¹⁹ Luis Álvarez: «Identidad, diálogo y verso en las elegías», *ob. cit.*, p. 166.

- III. Retrato del asesino
- IV. Retrato del héroe vivo
- V. Contraste entre ambos: vida y muerte
- VI. La vida permanente en la historia
- VII. El regreso y el triunfo trascendentes²⁰

La diversificación entre lírica, épica y drama le lleva a colegir que existe una variación en la armonía del léxico, que ahora presenta un predominio de la sustantivación, mientras la adjetivación pasa a un segundo plano. Acto seguido, y casi como colofón de sus razonamientos, el crítico realiza una constatación estadística de los sustantivos, los adjetivos y los verbos presentes en el poema. La preponderancia de los primeros y los terceros realza la objetividad, «el tono preciso de la elegía heroica, aquella que empuña la voz no de un individuo, sino de una colectividad entera».²¹ Y culmina con el aserto siguiente: «Esta orquestación extraordinaria de los estilos varios que conforman el registro opulento del poeta, desde las sonoridades majestuosas del clasicismo español, hasta el ingrávito son que ha extraído él del suelo mismo de su tierra. Crea, pues, una elegía personalísima en tu tono y su factura, y alcanza el prodigio de, siendo hondamente personal, hablar desde un diapasón abarcadoramente colectivo».²²

Esta contaminación genérica tan minuciosamente revelada por Luis Álvarez constituye una clara ruptura –tal vez la más estruendosa en nuestra poesía– con el carácter monológico predominante en la lírica, y otro eslabón para subrayar el perfil moderno de una obra que rompe con el yo empírico propio de la impronta romántica y se aproxima, de una forma muy personal, a lo que Michael Hamburger ha definido como el fenómeno de las identidades perdidas, las máscaras o las personalidades múltiples, que es uno de los rasgos definidores de la mejor poesía universal desde el simbolismo hasta las vanguardias,²³ y que sirve para entender el alto grado de parentesco entre este poema social de Nicolás Guillén y algunos textos de Ezra Pound, T.S. Eliot, Edgar Lee Masters y otros poetas europeos y norteamericanos de primera línea.

Porque, en esencia, de eso se trata: de la aventura de un poeta de primera línea que asume el reto de elevar los siempre riesgosos materiales de la his-

²⁰ *Ibíd.*, p. 168.

²¹ *Ibíd.*, p. 169.

²² *Ibíd.*, p. 170.

²³ Cfr. Michael Hamburger: *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna desde Baudelaire hasta los años sesenta*, traducción de Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1991. De imprescindible consulta resultan los capítulos «Identidades perdidas», «Las máscaras» y «Personalidades múltiples».

toria y la política hasta los planos de la alta poesía, y que lo consigue con una eficacia artística tal que permite prescindir del referente histórico concreto (percedero en muchos casos, según los detractores del poema) y solazarse con la belleza y majestuosidad de una composición que se asienta, así, en una saga ilustre de cantos acerca de la pervivencia del ser en el tiempo.





West Indies, Ltd.

Elegía antillana

1934

I

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...

Éste es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.¹

El sol achicharra aquí todas las cosas,
desde el cerebro hasta las rosas.

Bajo el relampagueante traje de dril
andamos todavía con taparrabos;
gente sencilla y tierna, descendiente de esclavos
y de aquella chusma incivil
de variadísima calaña,
que en el nombre de España
cedió Colón a Indias con ademán gentil.

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.

¹ Ciertamente que éste es un pueblo manso todavía.../ No obstante, cualquier día/ alza de un golpe la cerviz;/ rompe por dondequiera con sus calludas manos/ y hace como esos árboles urbanos/ que arrancan toda una acera con una sola raíz.

(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.)

Hay aquí todo eso, y hay partidos políticos,
y oradores que dicen: «En estos momentos críticos...»

Hay bancos y banqueros,
legisladores y bolsistas,
abogados y periodistas,
médicos y porteros.

¿Qué nos puede faltar?

Y aun lo que nos faltare lo mandaríamos buscar.

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.

Éste es un oscuro pueblo sonriente.

¡Ah, tierra insular!

¡Ah, tierra estrecha!

¿No es cierto que parece hecha
sólo para poner un palmar?

Tierra en la ruta del «Orinoco»,

o de otro barco excursionista,

repleto de gente sin un artista

y sin un loco;

puertos donde el que regresa de Tahití,

de Afganistán o de Seúl,

viene a comerse el cielo azul,

regándolo con Bacardí;

puertos que hablan un inglés

que empieza en yes y acaba en yes.

(Inglés de cicerones en cuatro pies.)

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.

Éste es un oscuro pueblo sonriente.

Me río de ti, noble de las Antillas,

mono que andas saltando de mata en mata,

payaso que sudas por no meter la pata,

y siempre la metes hasta las rodillas.

Me río de ti, blanco de verdes venas

—¡bien se te ven aunque ocultarlas procuras!—,

me río de ti porque hablas de aristocracias puras,

de ingenios florecientes y arcas llenas.

¡Me río de ti, negro imitamicos,

que abres los ojos ante el auto de los ricos,

y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro,

cuando tienes el puño tan duro!

Me río de todos: del policía y del borracho,
del padre y de su muchacho,
del presidente y del bombero.
Me río de todos; me río del mundo entero.
Del mundo entero, que se emociona frente a cuatro peludos,
erguidos muy orondos detrás de sus chillones escudos,
como cuatro salvajes al pie de un cocotero.

II

*Cinco minutos de interrupción.
La charanga de Juan el Barbero
toca un son.*

—Coroneles de terracota,
políticos de quita y pon;
café con pan y mantequilla...
¡Que siga el son!

La burocracia está de acuerdo
en ofrendarse a la Nación;
doscientos dólares mensuales...
¡Que siga el son!

El yanqui nos dará dinero
para arreglar la situación;
la Patria está por sobre todo...
¡Que siga el son!

Los viejos líderes sonríen
y hablan después desde un balcón.
¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra!
¡Que siga el son!

III

Las cañas –largas– tiemblan
de miedo ante la mocha.
Quema el sol y el aire pesa.
Gritos de mayoresales

restallan secos y duros como foetes.
 De entre la oscura
 masa de pordioseros que trabaja,
 surge una voz que canta,
 brota una voz que canta,
 sale una voz llena de rabia,
 se alza una voz antigua y de hoy,
 moderna y bárbara:

—*Cortar cabezas como cañas,
 ¡chas, chas, chas!
 Arder las cañas y cabezas,
 subir el humo hasta las nubes,
 ¡cuándo será, cuándo será!
 Está mi mocha con su filo,
 ¡chas, chas, chas!
 Está mi mano con su mocha,
 ¡chas, chas, chas!
 Y el mayoral está conmigo,
 ¡chas, chas, chas!
 Cortar cabezas como cañas,
 arder las cañas y cabezas,
 subir el humo hasta las nubes...
 ¡Cuándo será!*

*Y la canción elástica, en la tarde
 de zafra y agonía,
 tiembla, fulgura y arde,
 pegado al techo cóncavo del día.*

IV

El hambre va por los portales
 llenos de caras amarillas
 y de cuerpos fantasmales;
 y estacionándose en las sillas
 de los parques municipales,
 o pululando a pleno sol
 y a plena luna,
 busca el problemático alcol
 que borra y ciega,

pero que no venden en ninguna
 bodega.
 ¡Hambre de las Antillas,
 dolor de las ingenuas Indias Occidentales!

Noches pobladas de prostitutas,
 bares poblados de marineros;
 encrucijadas de cien rutas
 para bandidos y bucaneros.
 Cuevas de vendedores de morfina,
 de cocaína y de heroína.
 Cabarets donde el tedio se engaña
 con el ilusorio cordial
 de una botella de champaña,
 en cuya eficacia la gente confía
 como en un neosalvasán de alegría
 para la «sífilis sentimental».
 Ansia de penetrar el porvenir
 y sacar de su entraña secreta
 una fórmula concreta
 para vivir.
 Furor de los piratas de levita
 que como en Sores y «El Olonés»,
 frente a la miseria se irrita
 y se resuelve en puntapiés.
 ¡Dramática ceguedad de la tropa,
 que siempre tiene presto el rifle
 para disparar contra el que proteste o chifle,
 porque el pan está duro o está clara la sopa!

V

*Cinco minutos de interrupción.
 La charanga de Juan el Barbero
 toca un son.*

—Para encontrar la butuba
 hay que trabajar caliente;
 para encontrar la butuba
 hay que trabajar caliente:
 mejor que doblar el lomo,
 tienes que doblar la frente.

De la caña sale azúcar,
azúcar para el café;
de la caña sale azúcar,
azúcar para el café:
lo que ella endulza, me sabe
como si le echara hiel.

No tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer;
no tengo donde vivir,
ni mujer a quien querer:
todos los perros me ladran,
y nadie me dice usted.

Los hombres, cuando son hombres,
tienen que llevar cuchillo;
los hombres, cuando son hombres,
tienen que llevar cuchillo:
¡yo fui hombre, lo llevé,
y se me quedó en presidio!

Si me muriera ahora mismo,
si me muriera ahora mismo,
si me muriera ahora mismo, mi madre,
¡qué alegre me iba a poner!

¡Ay, yo te daré, te daré,
te daré, te daré,
ay, yo te daré,
la libertad!

VI

¡West Indies! ¡West Indies! ¡West Indies!
Éste es el pueblo hirsuto,
de cobre, multicéfalo, donde la vida reptaba
con el lodo seco cuarteado en la piel.
Éste es el presidio
donde cada hombre tiene atados los pies.
Ésta es la grotesca sede de compañías y trusts.
Aquí están el lado de asfalto, las minas de hierro,

las plantaciones de café,
los ports docks, los ferry boats, los ten cents...
Éste es el pueblo del all right.
donde todo se encuentra muy mal;
éste es el pueblo del very well,
donde nadie está bien.

Aquí están los servidores de Mr. Babbit.
Los que educan sus hijos en West Point.
Aquí están los que chillan: hello baby,
y fuman «Chesterfield» y «Lucky Strike».
Aquí están los bailadores de fox trots,
los boys del jazz band
y los veraneantes de Miami y de Palm Beach.
Aquí están los que piden bread and butter
y coffee and milk.
Aquí están los absurdos jóvenes sifilíticos,
fumadores de opio y de mariguana,
exhibiendo en vitrinas sus espiroquetas
y cortándose un traje cada semana.
Aquí está lo mejor de Port-au-Prince,
lo más puro de Kingston, la high life de La Habana...
Pero aquí están también los que reman en lágrimas,
galeotes dramáticos, galeotes dramáticos.

Aquí están ellos,
los que trabajan con un haz de destellos
la piedra dura donde poco a poco se crispa
el puño de un titán. Los que encienden la chispa
roja, sobre el campo reseco.
Los que gritan: «¡Ya vamos!», y les responde el eco
de otras voces: «¡Ya vamos!». Los que en fiero tumulto
sienten latir la sangre con sílabas de insulto.
¿Qué hacer con ellos,
si trabajan con un haz de destellos?

Aquí están los que codo con codo
todo lo arriesgan; todo
lo dan con generosas manos;
aquí están los que se sienten hermanos
del negro, que doblando sobre el zanjón oscuro
la frente, se disuelve en sudor puro,

y del blanco, que sabe que la carne es arcilla
 mala cuando la hiere el látigo, y peor si se le humilla
 bajo la bota, porque entonces levanta
 la voz, que es como un trueno brutal en la garganta.
 Esos son los que sueñan despiertos,
 los que en el fondo de la mina luchan,
 y allí la voz escuchan
 con que gritan los vivos y muertos.
 Esos, los iluminados,
 los parias desconocidos,
 los humillados,
 los preteridos,
 los olvidados,
 los descosidos,
 los amarrados,
 los ateridos,
 los que ante el máuser exclaman: «¡Hermanos soldados!»,
 y ruedan heridos
 con un hilo rojo en los labios morados.
 ¡Que siga su marcha el tumulto!
 ¡Que floten las bárbaras banderas,
 y que se enciendan las banderas
 sobre el tumulto!)

VII

*Cinco minutos de interrupción.
 La charanga de Juan el Barbero
 toca un son.*

—Me matan, si no trabajo,
 y si trabajo, me matan;
 siempre me matan, me matan,
 siempre me matan.

Ayer vi a un hombre mirando,
 mirando el sol que salía:
 ayer vi a un hombre mirando,
 mirando el sol que salía:
 el hombre estaba muy serio,
 porque el hombre no veía.
 Ay,

los ciegos viven sin ver
cuando sale el sol,
cuando sale el sol,
¡cuando sale el sol!

Ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño;
Ayer vi a un niño jugando
a que mataba a otro niño:
hay niños que se parecen
a los hombres trabajando.
¡Quién les dirá cuando crezcan
que los hombres no son niños,
que no lo son,
que no lo son,
que no lo son!

Me matan, si no trabajo,
y si trabajo, me matan:
siempre me matan, me matan,
¡siempre me matan!

VIII

Un altísimo fuego raja con sus cuchillas
la noche. Las palmas, inocentes
de todo, charlan con voces amarillas
de collares, de sedas, de pendientes.
Un negro tuesta su café en cuclillas.
Se incendia un barracón.
Resoplan vientos independientes.
Pasa un crucero de la Unión
Americana. Después, otro crucero,
y el agua ingenua ensucian con ambiciosas quillas,
nietas de las del viejo Draque, el filibustero.

Lentamente, de piedra, va una mano
cerrándose en un puño vengativo.
Un claro, un claro y vivo
son de esperanza estalla en tierra y oceano.
El sol habla de bosques con las verdes semillas...

West Indies, en inglés. En castellano,
las Antillas.

Lápida

*Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano,
En el año de mil novecientos treinta y cuatro.*



Revolución en las Antillas, entre réquiem y carnaval

HAYDÉE ARANGO MILIÁN

La primera de las grandes elegías de Nicolás Guillén, «West Indies, Ltd. Elegía antillana» (1934), no significó la incursión inicial del poeta en este tipo de composición lírica y tampoco formó parte, hasta 1977, de las sucesivas ediciones temáticas que al respecto preparó Guillén. Sin embargo, su carácter inaugural como parte de una particular concepción de la elegía y su influjo irradiador sobre el conjunto de la obra, resultan hoy indiscutibles. Ya en sus memorias publicadas en 1982, Nicolás Guillén reconocería lo siguiente: «Para algunos críticos y poetas, como mi amiga Mirta Aguirre, ya fallecida, el poema “West Indies, Ltd.” es una “elegía cívica” (y yo pienso igual); la primera de una *suite* de ocho, que llega hasta la dedicada a Jesús Menéndez. Es en este momento, creo yo, cuando cambia de rumbo mi obra, que se ve tocada por los problemas de carácter social, político o simplemente humano que afligen a Cuba en aquellos días».¹ Se refiere Guillén a los días de frustración que le siguen al fracaso de la lucha popular contra Gerardo Machado y al golpe de estado del coronel Fulgencio Batista, el cual instauró una nueva dictadura militar apoyado por el embajador norteamericano Jefferson Caffery; días funestos que marcaron un cambio para la vida política y cultural de la Isla en tanto acentuaron el pesimismo colectivo y la pérdida de un sentido histórico para la nación.

A pesar del carácter revolucionario que ya por entonces lo definía, en sus años iniciales Guillén vivía al margen de la política cubana; sin embargo, la caída de Machado tuvo grandes repercusiones en su poesía y en su vida.² Esta

¹ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p. 94.

² Por ejemplo, es a partir de 1934 que Guillén decide unirse a las filas del Partido Comunista de Cuba. Cfr. «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 46-47.

radicalización ideológica, como consecuencia directa de un contexto muy particular, ha sido advertida en varias ocasiones por la crítica acumulada sobre su primera elegía. Así, por ejemplo, a la opinión de Mirta Aguirre antes citada se le suma el criterio de Ángel Augier, para quien este poema puede considerarse la primera de las grandes elegías revolucionarias de Guillén: «lo que caracteriza a “West Indies, Ltd.”, después de su alcance de amplitud geográfica, es su sentido de profundidad social. Puede decirse que para poder expresar la realidad cósmica y humana del archipiélago del Mar de las Antillas, no tuvo necesidad Guillén de abandonar su Isla, sino más bien hundirse a plenitud en ella –en su dramática ansiedad tanto como en su espléndida naturaleza».³

No podría decirse que, de las grandes elegías escritas por Nicolás Guillén, «West Indies, Ltd.» haya sido una de las más y mejor asediadas por la crítica, aunque sin dudas, como será advertido en estas páginas, cuenta con estudios agudos y exhaustivos. Lo que abunda, sobre todo, son las lecturas que se concentran casi exclusivamente en el carácter ideológico del poema, en su espíritu revolucionario y popular, y en su relación con el contexto cubano. En principio, esa prioridad fue orientada por el propio Guillén al dedicar la primera edición de su elegía a figuras como Juan Marinello y Manuel Navarro Luna, dos contemporáneos políticamente comprometidos con las causas sociales, dos paradigmas de intelectuales vanguardistas y marxistas que igualmente pusieron su obra al servicio del pueblo.⁴ De hecho, uno de los primeros textos críticos que valoran el poemario homónimo enfatizando su importancia ideológica, responde a la autoría, justamente, de Navarro Luna:

Ya en este libro, el sentido y la dirección política del poeta son más afilados, más fuertes, más firmes. Es el mismo poeta. El mismo gran realizador de ritmos, de gracia y de bellezas poéticas. Pero su cultura política se ha ensanchado, y, por consiguiente, su mirada y su garra son más resueltas y potentes. En *West Indies, Ltd.* ya se encuentra, totalmente de pie, no sólo la presencia de un gran poeta sino

³ Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», en *Recopilación de textos...*, ob. cit., p. 282.

⁴ Así lo confirman, por ejemplo, poemarios de Navarro Luna como *Surco* (1928), *La tierra herida* (1936) y *Pulso y onda* (1932), cuyos versos fueron evaluados por el propio Marinello a partir del «color político de la hora en que nacen» (Juan Marinello: «Margen apasionado», *Ensayos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 65). Las afinidades entre sus obras y la larga amistad que unió a estos tres intelectuales fueron resaltadas por ellos mismos en varias ocasiones: así, por ejemplo, Marinello se refiere a los otros dos como «Los dos poetas mayores que habían sido fieles a Jesús Menéndez», y que «lo siguieron siendo en una obra que realizaba su sueño. Uno y otro fueron voceros y cantores de la revolución que vengaba su muerte» (Juan Marinello: «Navarro Luna en tres tiempos», *Contemporáneos*, t. 2, UNEAC, La Habana, 1975, p. 146); y, por otro lado, Marinello recuerda cómo Navarro Luna fue el Procurador Público que llevó la acusación del asesino del líder sindical en el Juzgado de Instrucción de Manzanillo. También resulta significativo que el poemario que seguiría a *West Indies, Ltd.*, *El son entero* (1943), fuera dedicado en su totalidad a Manuel Navarro Luna y a Juan Marinello.

de un gran líder de la poesía revolucionaria de nuestro tiempo. [...] Ahora es el poeta, el gran poeta revolucionario; el defensor de la naturaleza humana de los pobres; el que ayuda, el que hace la revolución con la denuncia de su canto, con el grito de su fe, con la afirmación de su esperanza.⁵

Se trata, por tanto, de una lectura que inmediatamente aprovechó al poema y al poeta como ejemplos modélicos de la función y el compromiso social del artista y su obra. Fue esta una reflexión –y a la vez una posición– frecuente en muchos de los intelectuales cubanos a partir de la década del 20, como parte de las problemáticas y los principios que hicieron de nuestro particular arte de vanguardia la expresión estética de una necesidad de rebeldía política. En la misma cuerda de las palabras de Navarro Luna, por ejemplo, el propio Marinello había propuesto que, ante la disyuntiva entre vocación y deber, el creador tenía la obligación de acudir al llamado de su época: «Quien [...] sienta de modo artístico la preocupación social, debe darse por entero a ella. Quien no la sienta, no debe abandonar su deber de hombre que puede ver e indicar fuera de su arte, oportunas soluciones públicas».⁶ En este contexto, Guillén se manifiesta como genuino representante de la nueva intelectualidad que, entre 1923 y 1933 –años conocidos como la «década crítica»–, había ido configurando un nuevo rostro para el país, con particular interés en las minorías sociales. Como diría Jorge Ibarra, al valorar el cambio que se opera en Cuba a partir de esos años: «La imagen del obrero, el negro, el machetero, la mujer, el campesino, el desempleado, haría acto de presencia por primera vez en la nueva cultura de tendencia nacional-popular con vida propia».⁷

Estas proyecciones de la intelectualidad cubana habría que entenderlas como parte de un contexto general, puesto que también en varios países de América Latina y el Caribe estaban emergiendo los debates culturales acerca de las identidades nacionales y regionales. Son estos los años en que comienzan a aparecer diferentes formulaciones culturales más afines con nuestras realidades y necesidades, como lengua nacional, cultura popular, americanismo, indigenismo o negrismo; y se publican libros fundamentales dentro de ese espíritu, como *Siete ensayos sobre la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui; o *Así habló el tío* (1928), del haitiano Jean Price Mars. En Cuba, con la aparición de *Azúcar y población en las Antillas* (1927), de Ramiro

⁵ Manuel Navarro Luna: «Un líder de la poesía revolucionaria», en *Recopilación de textos...*, ob. cit., p. 109.

⁶ Juan Marinello: «Arte y política», en *Comentarios al arte*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983, p. 224. Al respecto, además podría consultarse «El insoluble problema del intelectual» (1927), también de Marinello; u otros ensayos de la autoría de Jorge Mañach, Julio Antonio Mella, etc.

⁷ Jorge Ibarra: «Cultura nacional y nacional-popular», en *Ensayo cubano del siglo xx*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002, p. 430.

Guerra, comenzará a gestarse cierta conciencia de nuestro carácter caribeño; pero aún sin la fuerza de empresas posteriores. Y ello se explica porque, en general, salvo pocas excepciones, a la altura de los años treinta todavía el Caribe esperaba por ser reconocido como un espacio que, aunque plural y diverso, se caracterizaba también por una serie de rasgos –geográficos, culturales, históricos, económicos– comunes a todas sus islas.

Es al calor de todas esas posiciones culturales de resistencia que podría entenderse por qué Guillén enlaza, en «West Indies, Ltd.», una problemática nacional con la condición de los países antillanos, mucho antes de que él mismo llegara a estrechar sus relaciones vitales con esos otros espacios.⁸ De hecho, en sus primeros textos periodísticos las islas antillanas ya estaban presentes como preocupación constante, aunque vistas todavía como un conjunto homogéneo o a veces representadas desde sus periferias continentales.⁹ No obstante a sus limitaciones, Guillén es sin dudas un adelantado por expandir su preocupación a los países caribeños y por autoproclamar su identidad desde una dimensión más abarcadora, según consta en las palabras lapidarias con las que cierra su primera elegía: «Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano». En este sentido, llama la atención que en 1944 Guillén proyectara un ciclo poético bajo el título de «Elegías antillanas», y que luego, en 1955, apareciera el volumen *Elegies antillaises* en una edición bilingüe publicada en París. Más que la mera repetición de un título, creo que este gesto –esta persistencia– significa el progresivo fortalecimiento de una vocación caribeñista en la poética de Guillén; vocación que sin lugar a dudas tuvo un primer momento significativo, precisamente, con la escritura de su primera gran elegía. Como esta, antillanos fueron también los otros poemas incluidos en la edición francesa antes mencionada –«Elegía cubana», «El apellido. Elegía familiar», «Elegía a Jesús Menéndez» y «Elegía a Jacques Roumain»–; y no solo por el ámbito geográfico en el que se interesaban o desde el que se expresaba su sujeto lírico, sino sobre todo por ser la expresión de una mirada descolonizadora que se sabía necesaria para emancipar este espacio común, históricamente marginado y explotado por metrópolis e imperios.

⁸ Posterior a esa fecha será la importantísima amistad que relaciona a Guillén con el escritor haitiano Jacques Roumain, a quien conoce en París en 1937; así como los dos primeros viajes que realiza Guillén al Caribe: en 1938 pasa fugazmente por Guadalupe, mientras regresaba por vía marítima de su primera visita a Europa; y en 1942 se establece por varios meses en Haití, a donde había sido invitado por Roumain. Luego del primero de estos viajes, Guillén incorpora al final de *West Indies, Ltd.* el poema «Guadalupe W.I.»; y a partir del segundo, en la obra de Guillén podrá advertirse un cambio importante a la hora de describir las realidades caribeñas, y especialmente la haitiana.

⁹ «Venezuela es una prolongación de nuestra sonriente Antilla. Salvo las provincias andinas, ya en los límites de Colombia, el resto es mestizaje atlántico, caribe; mulatez blanquinegra, en fin» (Nicolás Guillén: «Junto al Ávila (I)», *Prosa de prisa*, t. I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 308).

Por otra parte, la expansión geográfica de «West Indies, Ltd.» no se agota en el propio poema, sino que se manifiesta en otros textos importantes del cuaderno que lo contiene, como en «Palabras en el trópico». Aspectos como la esclavitud, la trata negrera, el trabajo en las plantaciones, la condición insular, la naturaleza tropical, los ritmos musicales populares, la mezcla racial, la mitología, la liturgia religiosa, entre otros, van recorriendo estos poemas a partir de una comprensión de que todos los países caribeños comparten su historia y su cultura. A Guillén no le interesa tanto señalar lo que diversifica al Caribe, sino lo que lo convierte en un mismo «oscuro pueblo sonriente».¹⁰ Por eso apenas existen menciones a lugares específicos de este territorio, como West Point, Port-au-Prince, Kingston o La Habana; y por eso todas las islas son unificadas desde el propio título del poema por la expresión con la que el imperio inglés limitó su propiedad en este lado del mundo: West Indies, Ltd.¹¹

A partir de ese objetivo político, la elegía recorre una serie de elementos comunes al estatus de los países caribeños: la mezcla cultural y racial que a través de la historia fue generando una nueva identidad –«a través de platos y contratos/ se han corrido los tintes y no hay un tono estable»–; su condición de paraísos terrenales, proveedores de placer desde la perspectiva de los colonizadores –«nueces de coco, tabaco y aguardiente», en contraste con la realidad infernal que sufren sus habitantes más humildes –«donde siempre se vive muy mal»–; los prejuicios que fueron asentados por la ignorancia o el desprecio de los extranjeros –«¿No es cierto que parece hecha/ sólo para poner un palmar?»–; la ingenuidad con la que todavía los antillanos ven su realidad y alimentan tales prejuicios –«cuatro peludos/ erguidos muy orondos detrás de sus chillones escudos,/ como cuatro salvajes al pie de un cocotero»–; la actitud lacaya de los que justifican y apoyan la injerencia norteamericana –«puertos que hablan un inglés/ que empieza en yes y acaba en yes./ (Inglés de cicerones en cuatro pies.)»–; y las abismales diferencias sociales, recrudescidas por las opresivas relaciones de poder –«¡Dramática ceguedad de la tropa,/

¹⁰ Para Ángel Augier, quizás la coyuntura política tan particular que se estaba viviendo en Cuba fue el motivo por el que, en el poema original, el verso «este es un oscuro pueblo sonriente» terminaba con el adjetivo «impotente». A propósito, cabe destacar la importancia del cotejo que realiza Augier entre la edición definitiva del poema y la primera, de 1934; de manera que, a partir de los cambios incorporados por Guillén, puede advertirse cómo este intentó borrar la inmediatez del contexto político que generó el poema, para darle definitivamente una significación más general, más universal y constante. Así también, por ejemplo, la sustitución de «del pueblo entero» por «del mundo entero» en la primera parte del poema. Cfr. Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», ob. cit., pp. 263-282.

¹¹ El estatus colonial del Caribe es un fenómeno aún reciente: no fue hasta 1962 que Jamaica y Trinidad y Tobago obtuvieron su independencia, y después la conseguirían otras colonias del área donde todavía hoy quedan enclaves coloniales lo mismo de las antiguas metrópolis europeas, como de los Estados Unidos.

que siempre tiene presto el rifle/ para disparar contra el que proteste o chifle,/ porque el pan está duro o está clara la sopa!».

Estos fuertes contrastes culturales, económicos y sociales que se dan en el Caribe, son reforzados por Guillén con el uso de varias construcciones contradictorias que definen por igual a este espacio: «conservador y liberal», «ganadero y azucarero», «Bajo el relampagueante traje de dril/ andamos todavía con taparrabos», «Éste es el pueblo del all right/ donde todo se encuentra muy mal;/ éste es el pueblo del very well,/ donde nadie está bien». Tales versos, además de insistir en los contrastes y las desigualdades, le confieren al poema un tono absurdo, burlesco e irreverente, que refuerza la lacerante situación en que se vive y se sufre en las Antillas: como diría el propio Guillén, se trata de «una larga sátira que nada perdona»;¹² o según una de sus mejores exégetas: «*West Indies* es un patético fresco».¹³

De alguna manera, este tono enlaza la elegía con una tradición poética antillana de la cual son expresiones posteriores los antológicos y largos poemas «Cuaderno de un retorno al país natal» (1939) y «La isla en peso» (1943), de Aimé Césaire y Virgilio Piñera, respectivamente.¹⁴ A propósito de los vínculos establecidos anteriormente entre Cuba y la región caribeña, resulta curioso advertir cómo ni la elegía de Guillén ni la obra de Piñera encajan en la comprensión que Cintio Vitier tiene sobre las manifestaciones de lo cubano en la tradición lírica nacional, y esto se debe precisamente a que ambos, muy próximos a la propuesta de Césaire, ofrecen según Vitier una visión de la Isla desde una perspectiva caótica, telúrica, atroz, surrealista, desustanciada, falseada, caricaturesca. Sobre estos vínculos, un crítico tan agudo como Jorge Luis Arcos advirtió:

Más allá de lo pertinente o no de estas valoraciones de Vitier, puede advertirse cierto parentesco entre la visión física, objetiva, y la violencia verbal, presente en *La isla en peso*, con la de un poema como, por ejemplo, «*West Indies, Ltd.*». Repárese, asimismo, en que si la historia y la crítica política y social son contenidos explícitos de la obra de Guillén, también Vitier observa en su crítica a *Poesía y prosa* (1944), de Piñera, «la presencia del drama histórico de la isla», de cierto «perfil telúrico», de un fenómeno «histórico y social», además del desenvolvimiento negativo de la «ironía», también, esta última, presente en Guillén, aunque ciertamente en forma muy distinta que en Piñera.¹⁵

¹² Nicolás Guillén: «Charla en el Lyceum», *Prosa de prisa*, t. I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 295.

¹³ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 221.

¹⁴ El poemario de Césaire se introdujo en Cuba en 1943, gracias a una traducción que realizara del francés Lydia Cabrera.

¹⁵ Jorge Luis Arcos: «Para una relectura de Nicolás Guillén», en Nicolás Guillén: *Donde nacen las aguas. Antología*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., p. 31.

Ambos, Piñera y Guillén, desde estéticas, contextos y posiciones intelectuales diferentes, se propusieron reflexionar críticamente sobre nuestra situación nacional a partir de elementos comunes como la condición insular, el carácter y la naturaleza tropicales, el humor y el caos cotidiano. Piñera estaba convencido de que vivía en «una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso»,¹⁶ y en este poema de Guillén la incorporación del absurdo puede leerse también, más que como una voluntad estética, como la manifestación de una realidad en sí misma desmembrada, caótica. Sin embargo, como advertía Arcos, el empleo de la ironía tiene intenciones distintas en «West Indies, Ltd.» y «La isla en peso»: Piñera es más existencial; Guillén es un poeta social, marxista.

En el primer segmento de «West Indies, Ltd.» lo que prevalece es, efectivamente, esa actitud irónica del sujeto lírico, quien se hace eco de los estereotipos culturales y de los intereses turísticos que han tergiversado la realidad caribeña, y que por consiguiente han justificado o amparado la injerencia imperialista. Al respecto, en uno de los estudios más extensos y lúcidos que se han realizado sobre esta elegía, el ensayista Luis Álvarez observó:

La descripción ejercida desde ese lenguaje específico, transmisor de una actitud sociocultural frente al Caribe, la cual, desde luego, es menospreciadora, racista y profundamente superficial, se revela luego como falseadora por la causticidad con que se emplean los más desgastados lugares comunes de una propaganda turístico-comercial, la que, precisamente por lo burdo de su lenguaje, se autodenuncia y revela la redundancia alucinante de los esquemas desvirtuadores de la agónica realidad social del Caribe.¹⁷

En su lectura, Álvarez analiza cómo la voz del sujeto lírico se va desplazando desde ese distanciamiento inicial, a la vez discriminatorio y autoritario, hasta un estado de compromiso social que va haciendo partícipe al lector, porque el propósito del poema no solo está en denunciar a aquellos que vienen de fuera y que desconocen nuestras realidades, sino también a esos otros, naturales de este espacio, que no se interesan por verlo independiente. De ahí que esta primera parte del poema insista tanto en los contrastes entre realidad y apariencia, y sobre todo en la condición simiesca, rastrera, ridícula, de quienes tratan de negar sus esencias culturales o de quienes copian los modelos del Norte y justifican, por egoísmo o por ingenuidad,¹⁸ la condición colonial de

¹⁶ Citado en Rine Leal: «Piñera todo teatral», prólogo a Virgilio Piñera: *Teatro completo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. XII.

¹⁷ Luis Álvarez: *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1997, p. 122.

¹⁸ La ingenuidad de los antillanos, que todavía no han comprendido la necesidad de cambio social, está presente en varios momentos de la elegía, e incluso fue una temática reforzada en su versión final. Al respecto Augier advierte cómo en la penúltima estrofa

nuestros países. Así quedan caricaturizados los «cicerones en cuatro pies»; el noble de las Antillas como mono que anda «saltando de mata en mata», como payaso que suda «por no meter la pata» y que siempre la mete «hasta la rodilla»; el blanco que procura ocultar sus «verdes venas», o el «negro imitamicos», que abre «los ojos ante el auto de los ricos», y que se avergüenza de mirarse «el pellejo oscuro», cuando tiene «el puño tan duro».

«West Indies, Ltd.» es un poema que representa en sí mismo, mediante los cambios que se operan entre sus nueve partes –incluyendo la lápida final–, un proceso de toma de conciencia. Por eso es que quizás, como se trata de un proceso, en el primer segmento de la elegía el espíritu de rebeldía queda relegado a una discreta nota a pie de página, después del verso «pero donde siempre se vive muy mal», y en la que se incorporan seis versos más para advertir que, aunque el pueblo antillano es manso todavía, algún día alzaré «de un golpe la cerviz» y hará «como esos árboles urbanos/ que arrancan toda la acera con una sola raíz». Ángel Augier y Nancy Morejón han leído esta nota al pie como una prefiguración de lo que luego sería la Revolución Cubana; sin embargo, sin ir tan lejos, creo que ese pronóstico funciona de manera más inmediata sobre lo que irá ocurriendo en toda el área del Caribe a partir de esa década del 30, cuando el negrismo, la negritud, el movimiento *Back to Africa*, las protestas sindicales y muchos otros fenómenos de impronta cultural, social o racial marcaron a casi todas las Antillas de manera simultánea.

Progresivamente en esta elegía se va intensificando una rebeldía similar a la que, como ya se había advertido, irradiará luego en la obra de Aimé Césaire. Lo que se va haciendo protagónico en las *West Indies* de Guillén, como identidad compartida con las «Antillas hambrientas» de Césaire, es precisamente esa necesidad de una toma de conciencia de los explotados y la urgencia de una insurrección. Hacia el final del *Cuaderno...*, el sujeto lírico hace evidente un cambio de actitud que traerá, en el futuro, profundas transformaciones: «Y ahora estamos en pie mi país y yo, al viento los cabellos, mis manos pequeñas en su puño enorme y la fuerza no está en nosotros, sino por encima de nosotros, en una voz que perfora la noche y el oído con la agudeza de una avispa

del poema original se leía: «y el agua ensucia con oscuras quillas.../ Calor. Dolor. Pavor. Un cocotero./ Un grito. Una canción. Un aeroplano.../ West Indies, en inglés. Y en castellano,/ Las Antillas»; en vez de lo que ha quedado finalmente, con la inclusión del adjetivo «ingenua» para el agua que contiene el Mar Caribe, un agua que es ensuciada por «ambiciosas quillas», en vez de «oscuras» –este último cambio creo que podría explicarse porque en el poema el adjetivo oscuro(a) se encuentra asociado siempre al pueblo sonriente y a la masa de pordioseros que trabaja sin descanso–. Por otra parte, adviértase cómo la enumeración de elementos que caracterizan el ambiente natural y social del Caribe es sustituida, en la versión definitiva, por versos más extensos donde se insiste en el carácter histórico de la explotación y el saqueo a que se han visto sometidas estas tierras, y en la esperanza que instaura ese puño de piedra que se cierra, vengativo. Cfr. Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», ob. cit., p. 282.

apocalíptica».¹⁹ Esa voz y ese puño que se alzan recuerdan igualmente a la elegía de Guillén, donde las manos son motivos poéticos que se repiten desde múltiples significaciones: manos que trabajan, empuñan la mocha, tocan un son, rompen cadenas, cortan cabezas, o que también se cierran en un puño; un puño de titán, vengativo y duro como la piedra.

Más allá de los vínculos expresivos entre estos dos extensos poemas, desde el punto de visto temático llama la atención cómo al martiniqueño igualmente le sirven como estrategias la recuperación de la historia para entender las condiciones del presente; la descripción amarga e irónica de la realidad económica, política y social; la repulsión a los «lacayos del orden»; la ridiculización del hombre negro que no es consciente de su valor y de su fuerza, y la incitación a la lucha a partir de la consideración peyorativa que esgrimen los otros –extranjeros, explotadores–. Los dos poetas entendieron que primero había que reaccionar contra los estereotipos, para luego reaccionar contra los mecanismos de dominación. Al final de «West Indies, Ltd.» se prefiere un cambio de idioma para referirse a la región –ya no se habla más de West Indies sino de las Antillas–, lo cual responde a una cuestión histórica y a la vez simbólica, en tanto que la primera nomenclatura fue acuñada por los intereses mercantiles sobre el Caribe, y la segunda responde a antiguos mitos y cartografías vinculados con este espacio. En este cambio de nombre hay por tanto una actitud calibesca: ya el sujeto caribeño no es aquel salvaje inconsciente que aparecía referido en los primeros versos, sino que se ha transformado en voz, en sujeto lírico del propio poema, y ha tomado conciencia de su color, de su posición social y de su pertenencia a este espacio.

Por el vínculo que mantuvo con la literatura de temática negra que se producía fuera de Cuba, y por la coincidencia de sus valores, Guillén fue considerado por el propio Césaire como un hermano mayor que lo había precedido en la conquista de la negritud, un movimiento que se definió por la «conciencia de la validez y de la originalidad de las culturas negroafricanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente».²⁰ Sobre este particular vale la pena aclarar, como también lo hizo el propio poeta, que Guillén no se consideraba un representante de la negritud aunque reconocía la coincidencia de objetivos con su ideología:

yo creo que la negritud tiene su explicación en la lucha de los negros oprimidos, alienados y negados, contra el imperialismo representado por norteamericanos,

¹⁹ Cfr. Aimé Césaire: «Cuaderno de un retorno al país natal», *Poesías*, Ministerio de la Cultura, Caracas, 2005, p. 136.

²⁰ René Depestre: *Buenos días y adiós a la negritud*, Cuadernos Casa, n.º 29, Casa de las Américas, La Habana, 1987, p. 39.

franceses, ingleses, holandeses, es decir, por hombres blancos, que los oprimen, alienan y niegan, por ejemplo, en África. Lo mismo pasa en las Antillas menores, especialmente Guadalupe y Martinica, islas que para los franceses son *les Antilles*, y cuando dicen Antillas no piensan jamás en una isla tan grande como Cuba, la mayor de todas. 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.²¹

En Guillén, el grito de rebeldía que emerge desde su primera gran elegía —aunque ya estaba anunciado en poemas como «Llegada» o «Caña»— se propone conciliar las dos culturas, la negra y la blanca, puesto que la mezcla no se asume como dilema o como enfrentamiento, sino como una realidad que necesita ser reconocida e incorporada a la identidad nacional. En ese sentido, su poesía será fundacional en el área del Caribe, donde apenas existían poemas de expresión francesa o inglesa que aceptaran cordialmente la conjunción de lo negro y lo blanco, o donde el poeta, negro o mulato, no reaccionara violentamente contra la sociedad. El interés del Poeta Nacional, desde sus primeros versos, es el de defender un concepto de «país mestizo que hunde sus raíces en dos razas», confiando que en un futuro podrá hablarse de «color cubano».²² Al respecto, Nancy Morejón sintetiza el valor de esta propuesta de la siguiente manera: «En la tensión racial que originan los dos componentes que integran la nacionalidad cubana, supo avizorar Guillén toda la fuerza telúrica de su Isla; supo ir más allá del espejismo estrictamente racial y se lanzó al plano cultural tan importante en su visión de la identidad nacional».²³ Claro está, Guillén sabe que esa misma propuesta no es posible para toda el área caribeña, donde las dinámicas históricas y sociales han introducido una comprensión distinta del tema racial; sin embargo, la realidad mestiza es la misma, y es por eso que se permite generalizar en «West Indies, Ltd.»: «Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos. Desde luego, se trata de colores baratos».

En esa progresiva toma de conciencia que tiene lugar en la elegía de Guillén, se introduce en el tercer segmento el tema de la zafra, mucho más específico de la realidad social y económica antillana. Las relaciones de poder y los intereses alrededor de la zafra como actividad económica fundamental para el Caribe también están presentes en otros momentos de la elegía, como en los versos «—Me matan, si no trabajo/ y si trabajo, me matan», que se explican por el lema represivo que circuló en la época ante

²¹ «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos...*, ob. cit., p. 44.

²² Nicolás Guillén: *Obra poética 1920-1958*, t. 1, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 114.

²³ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, ob. cit., p. 115.

las amenazas de huelga del sector cañero: «Habrà zafra o habrà sangre». Por otra parte, los líderes saludan al pueblo desde un balcón y solo pueden exclamar, sonrientes: «¡La zafra! ¡La zafra! ¡La zafra!», porque eso es lo único que les interesa. Pero en este tercer segmento el tema permite introducir la insurrección que emerge de los campos desde la propia voz de los trabajadores: «—Cortar cabezas como cañas,/ ¡chas, chas, chas!/ Arder las cañas y cabezas,/ subir el humo hasta las nubes,/ ¡cuándo será, cuándo será!». La oscura masa de pordioseros que suda en el cañaveral entona esta suerte de canción de trabajo que encubre un llamado de rebeldía, pues su estribillo, «cortar cabezas como cañas», parece un lema obsesivo que va prefigurando la suerte de los explotadores. Introducido mediante un canto, es esta la primera vez que aparece en el poema el grito que se va gestando desde «una voz antigua y de hoy,/ moderna y bárbara», en clara alusión a la repercusión histórica y simbólica que todavía significa para el Caribe la Revolución Haitiana. Al igual que ocurrió con las revueltas que dieron origen a la emancipación de Haití, estos macheteros amenazan con hacer rodar las cabezas de los que los oprimen y con prender fuego a sus propiedades.²⁴ Las resonancias históricas están también presentes en este momento del poema, aun cuando se habla desde la inmediatez: «Es obvio que este procedimiento actualiza la memoria de la ruta forzada de África a las Américas igualmente denominada con un término inglés, “middle pasaje”. El yanqui equivale al negrero desde la perspectiva del cañaveral».²⁵

El tema de la zafra tiene una importancia especial no solo dentro de la poesía guilleniana —por ejemplo, en su posterior «Elegía a Jesús Menéndez»—,²⁶ sino también dentro de toda la configuración del Caribe. Guillén participa de un contexto en el que emergen algunos libros y poemas, más o menos contemporáneos, que enfocan el tema del azúcar como problema histórico, económico, social y cultural para el área cubana y caribeña: *El poema de los cañaverales*, de Felipe Pichardo Moya; y *Azúcar y población en las Antillas*, de Ramiro Guerra, son algunos ejemplos. Un acercamiento interesante a este tema es el que propone Antonio Benítez Rojo en su antológico ensayo

²⁴ En cuanto a las cabezas cortadas por las mochas y su relación con la Revolución Haitiana, véase la asociación de Ineke Phaf: «Es muy posible que Alejo Carpentier se haya dejado inspirar por este fragmento al introducir las “cabezas de cera” en las vitrinas haitianas frente a Ti Noel, el protagonista de *El reino de este mundo* (1949). Ya en su obra *La música en Cuba* (1945) a Carpentier le interesa la composición de diálogo del son afrocubano al abordar el tema de la situación del trabajo esclavo» (Ineke Phaf-Rheinberger: «El barco trasatlántico de Nicolás Guillén: la visualidad plástica de los cañaverales como eje de la vanguardia», en *Anales del Caribe*, La Habana, 2003, p. 128).

²⁵ Ineke Phaf-Rheinberger: Ob. cit., p. 126.

²⁶ Aunque han sido establecidas algunas de las conexiones entre «West Indies, Ltd.» y «Elegía a Jesús Menéndez», creo que faltaría un estudio comparado mucho más exhaustivo que demuestre cómo, efectivamente, el primero se convierte en antecedente ideológico y expresivo del segundo.

La isla que se repite..., donde relaciona el poema de Guillén con «La zafra». Para Benítez Rojo, «West Indies, Ltd.» sigue la dirección de Acosta porque intercala ciertos elementos expresivos populares, emplea cotizaciones de la bolsa norteamericana como material poético y, sobre todo, asume el tono de lamento y amargura con el que aparece tratado el tema de la explotación en el campo. Esa denuncia está en Guillén de manera mucho más auténtica que en el caso de Acosta, puesto que, a pesar de las resonancias de su poema, este último llegó a reconocer que su posición no era revolucionaria en el mismo sentido en que lo entendían los intelectuales vanguardistas de entonces.²⁷

Lo más significativo en la lectura de Benítez Rojo es cómo «West Indies, Ltd.» «desborda lo estrictamente cubano y se conecta al discurso de resistencia que fluye dentro de la plantación pancaribeña [...]. Se trata de un poema memorable de las letras cubanas: por primera vez Cuba queda eslabonada por un poema al orden azucarero que sujeta al archipiélago, y esto no solamente en términos sociales y económicos, sino también raciales».²⁸ De esa forma, Guillén también se convertirá en iniciador de una tradición lírica caribeña que enlazará el tema de la zafra, de la plantación, con la protesta social;²⁹ algo ya ensayado en su poema «Caña», de *Sóngoro cosongo*:

El negro
junto al cañaveral.
El yanqui
sobre el cañaveral.
La tierra
bajo el cañaveral.
Sangre
que se nos va.³⁰

²⁷ Y de ahí que para Julio Antonio Mella, aunque «*La zafra* es el primer gran poema político de la última etapa de la República [...] Agustín Acosta merece se le tienda una mano. Está en el momento crítico y lleno de tragedia de los intelectuales modernos que son honrados y no pueden aceptar la realidad social. Mas, como en el mito bíblico, sufren por los delitos de sus antepasados. No pueden negar la sangre familiar, ni desvincularse de la clase de sus mayores y que fue su clase casi toda su vida» (Julio Antonio Mella: «Un comentario a *La zafra*, de Agustín Acosta», *Documentos y artículos*, Instituto de Historia, La Habana, 1975, p. 493).

²⁸ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1989, p. 123.

²⁹ Al respecto, por ejemplo, también podría leerse el poema «Caña», de Faustin Charles (Trinidad, 1944), donde aparecen versos como los que siguen: «La caña es dulce asesinado sudor;/ la caña es trabajo, no reconocido, perdido/ e irrecuperado;/ el azúcar es el olor dulce e hinchado de los años;/ el azúcar es el estigma imborrable de la esclavitud» (Keith Ellis (comp.): *Poetas del Caribe inglés: antología*, vol. II, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2009, p. 388).

³⁰ Nicolás Guillén: *Obra poética 1920-1958*, ob. cit., p. 129.

En la segunda parte de su elegía antillana, Guillén introduce un cambio de tono y de discurso cuando anuncia: «Cinco minutos de interrupción./ La charanga de Juan el Barbero/ toca un son». Se trata de la persistencia de una poética que ya se había introducido desde *Motivos de son y Sóngoro cosongo*: el ritmo del son refuerza el carácter popular de la obra, le otorga una sonoridad y una cadencia particular, a la vez que funciona, por lo que dice su letra, como mecanismo de denuncia social. Este segundo segmento del poema –así como el quinto y el séptimo, que también se presentan como sones– se hace eco de la ironía que contiene la primera parte, pero con un acento tragicómico que inevitablemente le otorga el elemento musical popular. De hecho, el son le sirve a la elegía para introducir las referencias más inmediatas de la actualidad política cubana, puesto que cuando se habla de los «—Coroneles de terracota,/ políticos de quita y pon», se está haciendo referencia a la inestabilidad que tiene lugar en el gobierno cubano, sobre todo a partir del golpe de estado de enero de 1934. Y a continuación, cuando se menciona el «café con pan y mantequilla...», se refiere a «la obligada dieta popular ante la severa crisis económica que padecía el país».³¹

Por otro lado, este último verso, al producir una ruptura violenta de la lógica expositiva –en la medida en que se hablaba explícitamente de política y de repente se pasa a enumerar alimentos–, consigue el mismo efecto que aquellas «Octavas joco-serias» con las que antaño Manuel de Zequeira, el poeta neoclásico cubano, mediante las asociaciones insólitas o disparatadas, la ilación ilógica del discurso, el humor y la ironía, ofrecía igualmente una visión inmediata y poco solemne de la vida.³² No es que a Guillén le interese desacreditar su denuncia, sino que el son, inevitablemente, consigue hablar-nos de los asuntos más serios con ese espíritu irreverente, gracioso, festivo. Por eso, a pesar del desastre nacional que se presenta en los tres primeros versos de cada estrofa –un país embargado por la burocracia, vendido a los yanquis, mediatizado en todos los sentidos–, el último verso siempre es el mismo, como estribillo frenético: «¡Que siga el son!». Igual ocurre con el quinto segmento del poema, donde la burla recae sobre un tema de tanta gravedad como la propia muerte del sujeto lírico, como consecuencia de la situación de explotación que se vive: «si me muriera ahora mismo [...] ¡qué alegre me iba a poner!».

Sobre esto último nos dice Augier: «Es una risa seria, para que reaccione el sujeto que la provoca. El orgullo racial es tocado también de esta forma, y obsérvese que vuelve a asomar el puño duro que se le pedía a Sabás, el que

³¹ Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», ob. cit., p. 277.

³² «Cantó Homero la cólera temible/ Del noble hijo de Tetis y Peleo,/ Y el escudo también cantó invencible/ Que su madre alcanzó de aquel Dios feo:/ Cantó al héroe troyano del terrible/ Rápido carro atado por trofeo,/ Y yo canto a pesar de agresivos vates,/ Huevos fritos revueltos con tomates» (Manuel de Zequeira y Arango y Manuel Justo de Rubalcava: *Poetas*, Comisión Nacional de la UNESCO, La Habana, 1964, p. 254).

ya había cerrado Simón Caraballo, aunque lo hiciera inútilmente». ³³ Por su parte, César López advirtió: «el poeta se ríe, pero está llorando: blasfema, pero está sufriendo; increpa, pero está luchando. Y convoca, por medio de la transfiguración, su propia muerte». ³⁴ Este recurso de cantar en medio de la desgracia o de decir las desgracias cantando, también le debe a ese espíritu nacional de irreverencia, de irrespeto a toda autoridad, que explicó Mañach en su «Indagación al choteo» (1928) como un «prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad». ³⁵ El choteo, como esa suerte de «psicología tropical» que definiera Mañach a partir de rasgos comunes a varios pueblos caribeños, está presente igualmente en otros poemas de la región que aprovecharon nuestra idiosincrasia festiva para paliar las desgracias o para acentuar el contraste con los sufrimientos cotidianos. ³⁶

Ahora bien, incluso dentro del mismo son el tono del poema va adquiriendo gravedad, como parte de esa progresiva toma de conciencia que va teniendo lugar. Si en el tercer segmento del poema lo que se presenta es una situación nacional, ya en el quinto segmento –aunque se habla de la zafra amarga, de la vergüenza de los trabajadores honrados, de la violencia social– la denuncia se personaliza mucho más, porque el sujeto lírico habla de sí mismo y de sus precarias condiciones de vida: «no tengo donde vivir,/ ni mujer a quien querer:/ todos los perros me ladran,/ y nadie me dice usted». Por otra parte, a partir de esta tercera parte se incorporan resonancias de Federico García Lorca y la lírica popular española, sobre todo en versos como estos: «los hombres, cuando son hombres,/ tienen que llevar cuchillo:/ ¡yo fui hombre, lo llevé,/ y se me quedó en presidio!». Y esa libertad que ya se menciona claramente al final del tercer segmento del poema, se retoma en el séptimo segmento desde el tema de la conciencia: esos ciegos que están serios porque quieren ver el sol, esos niños que juegan a que matan a otros niños, como los hombres cuando trabajan, son elementos que aprovecha la elegía para insistir en que hay que dejar de ser ingenuos, en que hay que ser concientes de nuestras realidades para poder transformarlas. De manera que poco a poco los sonos de Juan el Barbero dejan de invitar al baile y convidan más bien a la lucha. De ahí que «El son [...] resulta entonces modalidad no solo personal, sino también idiosincrática para la composición elegíaca». ³⁷

Llegados a este punto, se impone una última reflexión sobre el singular carácter elegíaco de «West Indies, Ltd.». En un estudio que se centra en este

³³ Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», ob. cit., p.

³⁴ César López: «El camino y las elegías», en *Unión*, n.º 2, La Habana, junio, 1987, pp. 4-7.

³⁵ Jorge Mañach: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 62.

³⁶ Son ejemplos algunos poemas del puertorriqueño Luis Palés Matos como «Mulata Antilla» o «Canción festiva para ser llorada», o poemas guyaneses menos conocidos como «Receta para hacer la música de los tambores de acero», de John Agard, y «Nuestro hogar», de Jan Carew, donde se habla de un «archipiélago de corazones famélicos» y de «Nuestro Caribe,/ donde rien los dolientes/ para no llorar». Cfr. Keith Ellis: Ob. cit., p. 136.

³⁷ Luis Álvarez: *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, ob. cit., p. 135.

tipo de composiciones dentro de la obra de Guillén, José Antonio Portuondo advertía algunos descuidos de la crítica al abordarlas: «La sensualidad, colorista y musical, de esta poesía, su tono vigoroso de denuncia política, el humor que impregna sus más populares estrofas, han hecho perder de vista la honda y persistente vena elegíaca que la satura y caracteriza».³⁸ De manera particular, la elegía antillana de Guillén participa igualmente de esos rasgos generales que Portuondo confiere a su obra –sensualidad, musicalidad, denuncia, humor, carácter popular–, y que, para el crítico, conspiran a la hora de evaluar la «vena elegíaca» de estos versos en su justa medida. Ello se debe, sobre todo, a que tradicionalmente las elegías están acompañadas de un tono solemne y cargado de dolor, con motivo de la pérdida de alguien –o algo– preciado; el sufrimiento se justifica en ellas por una intensa conmoción ocurrida en la experiencia vital del sujeto lírico, que se levanta como la única voz del poema. ¿En qué medida entonces es «West Indies, Ltd.» una elegía? ¿Cómo dialoga con los rasgos generales que caracterizan este tipo de composición?

Con su primera gran elegía, Guillén introduce varios cambios importantes a la concepción tradicional de esta clase de poemas, en la medida en que el suyo es polifónico, festivo, carnalesco; aun cuando también es personal y serio. Luis Álvarez advertía cómo «West Indies, Ltd.»

desde el punto de vista rítmico-estilístico, es el texto que permite al poeta comenzar, en el marco de la elegía como tipo de composición lírica, con un modo de composición que habrá de volver a emplear: [...] la orquestación dialógica, donde son convocadas múltiples voces, representativas y defensoras de ámbitos sociales diversos, todo lo cual apela, además, al juego efervescente de contrapuntos de tono, metro y estructura acentual, para no hablar de las modalidades léxicas y tropológicas, donde las más venerables categorías estéticas –lo sublime, lo bajo, lo trágico, lo cómico, belleza y fealdad–, son maceradas hasta alcanzar una fusión de superior eficacia.³⁹

Elementos como la música, la subversión, la ironía, el humor, los contrastes, la protesta social, los guiños históricos y contextuales, el contrapunto de los distintos discursos y voces, y la diversidad estilística y métrica,⁴⁰ convierten

³⁸ José Antonio Portuondo: «El sentido elegíaco de la poesía de Nicolás Guillén», en *La Gaceta de Cuba*, n.º 8-9, La Habana, agosto, 1962, pp. 2-3.

³⁹ Luis Álvarez: Ob. cit., p. 135.

⁴⁰ Por razones de espacio, y como la elegía como composición poética se identifica más por su tono que por sus características formales, no he abundado en los criterios que sobre «West Indies, Ltd.» se han realizado desde el punto de vista compositivo, y aun estilístico. Sin embargo, debo al menos referir, por su importancia, los acercamientos de Luis Álvarez y Ángel Augier en sus obras antes citadas. Por ejemplo, Álvarez llama la atención sobre cómo este poema se aleja de la manera más tradicional de las elegías en la medida en que elige versos de arte menor. Por otra parte, con menor insistencia

a esta elegía en una expresión de las heterogeneidades y complejidades del propio espacio caribeño y la hace participar, por tanto, de una tradición lírica antillana que, en buena medida, es también inaugurada a partir de «West Indies, Ltd.». Y es en ese sentido que Luis Álvarez entiende las contribuciones de esta primera gran elegía de Guillén al delineamiento de una imagen nueva para el Caribe a partir de elementos como la conformación de una conciencia regional, la conjugación entre el lenguaje artístico más decantado de la tradición lírica española y el sustrato de lo popular, la refuncionalización del verso de raíz española a partir de su combinación con modalidades rítmicas de diverso tipo y el afán mitologizante que toma y refuncionaliza códigos de la tradición cristiana, africana y popular cubana.

Como advertí al comienzo de estas líneas, la trascendencia más inmediata y la lectura más generalizada de los aportes de la primera gran elegía de Guillén se debieron a su identificación como elegía heroica, cívica, revolucionaria. A propósito de esto, Ángel Augier señalaba cómo el poema «nunca admite la noción de acabamiento que sugiere lo elegíaco, sino la afirmación de la vida y la esperanza»,⁴¹ porque lo más significativo de sus elegías es «el poder de consustancialidad del sentimiento de las masas y del individuo».⁴² Por eso, el carácter transgresor de este poema habría que entenderlo no solo desde un punto de vista ideológico, sino que ello mismo propicia una concepción distinta de lo propiamente elegíaco. Aun cuando otros críticos como Roberto Márquez advierten en «West Indies, Ltd.» un tono angustiado y de «amargura elegíaca acusadísima»,⁴³ y aunque, como ya se dijo, se trata de una elegía por el fracaso de la revolución del 30; el dolor y la amargura no son el fin último de la necesidad expresiva del sujeto lírico, sino que lo es, sobre todo, la afirmación de una posibilidad de cambio. Es decir, no sentido de derrota, sino que la decepción y el dolor son el tránsito hacia la afirmación de una esperanza.

En ese sentido, y aunque haya aparecido años después, resulta interesante comparar la repercusión tan diferente que tuvo otra gran elegía dentro de la poesía y la crítica cubanas, precisamente porque escoge volver al carácter más tradicional de este tipo de composiciones: me refiero a la *Elegías a Doña Martina* (1951), de Manuel Navarro Luna, a quien ya se explicó por qué Guillén había dedicado la primera edición de «West Indies, Ltd.». En este caso, se trata de un conjunto de elegías escritas en décimas con motivo de la muerte de la madre del poeta; por lo tanto, se justifica que su carácter más íntimo y

en dicho tema, Keith Ellis también señaló del poema su «variedad de la versificación, el son popular alternando con la silva neoclásica» (Keith Ellis: «El compromiso caribeño de Nicolás Guillén», en *Anales del Caribe*, 2003, La Habana, p. 136).

⁴¹ Ángel Augier: «Una inscripción geográfica», ob. cit., p. 282.

⁴² Cfr. Ángel Augier: «Las grandes elegías de Nicolás Guillén», en *Revista de Literatura Cubana*, n.º 6, La Habana, julio-diciembre, 1988, pp. 6-16.

⁴³ Roberto Márquez: «Introducción a Guillén», en *Recopilación de textos...*, ob. cit., p. 133

personal. Y fue ello, precisamente, lo que le generó al poeta revolucionario algunos ataques y cuestionamientos por parte del sector más ortodoxo del Partido Comunista, que no entendía un desborde lírico y espiritual de este tipo. No me interesa detenerme aquí en lo polémico que resulta este criterio, ni en la incompreensión ideológica que en su momento debió padecer ese gran poema de Navarro Luna; lo que me parece oportuno apuntar, a partir de este ejemplo, es cómo todavía pueden generarse estudios interesantes y complejos sobre los aportes y la trascendencia de elegía antillana de Guillén a partir de las lecturas cruzadas que se generen de la asociación con otras elegías cubanas y caribeñas, contemporáneas o no. El carácter cívico de Guillén igualmente podría encontrarse, aunque con otro espíritu, en la «Elegía diferente» de José Zacarías Tallet, y su condición festiva y desacralizadora también podría compararse con la «Elegía del duque de la mermelada» o con la «Canción festiva para ser llorada», ambas del puertorriqueño Luis Palés Matos. Entre uno y otros, se explica algo de la hibridez que propone Guillén en su obra; así como también intenté ver a partir de las conexiones y divergencias con «La isla en peso» y «Cuaderno de un retorno al país natal». Por otra parte, dentro de la propia trayectoria de Guillén, los contactos entre sus elegías se han establecido de «West Indies, Ltd.» hacia delante, sin tener en cuenta que con anterioridad ya había ensayado este tipo de composición con su «Elegía del motivo cursi». ⁴⁴ En uno u otro sentido, ya sea para articular redes de ideas que definieron momentos y espacios, para conducir una lectura específica sobre el tema a través de la tradición lírica cubana y caribeña, o para comprender mejor el desarrollo tan particular de esa «vena elegíaca» dentro de la poesía guilleniana, las lecturas comparativas alrededor de «West Indies, Ltd.» son todavía un terreno prácticamente inexplorado.



⁴⁴ Cfr. Luis Álvarez: Ob. cit.



Elegía a un soldado vivo

1937

Hierro de amargo filo en dócil vaina,
y el sol en la polaina.
Caballo casquiduro,
trotón americano,
salada espuma y freno bien seguro.
Cuero y sudor, la mano.

Así pasas, redondo,
encendiendo la calle,
preso en guerrera de ardoroso talle.
Así al pasar me miras
con ojo elemental en cuyo fondo
una terrible compasión descuaja
cielos de punta en tempestad de iras
sobre mi pecho a la intemperie y hondo.

Así pasas, sonriendo,
áureo resplandeciendo,
momia ya en la mortaja:
tú, cuya mano rápida me ultraja
si algún insulto de tu voz respondo;
tú, soldado, soldado,
en tu machete en cruz, crucificado.
Cuatro paredes altas
que ni tumbas ni saltas;
muda lengua, bien muda,

ya podrida, en la boca.
Vena sin sangre, corazón sin duda,
plomo, madera, roca.

Tan lejos en tu potro te perdiste,
que hoy no hallas, hombre triste,
solo en ti, sin ti mismo,
voz que ciegue tu abismo,
corriendo como vas a campo abierto,
sino el mazazo que tus toros castra,
y que aunque estalle el porvenir despierto
hacia ese abismo próximo te arrastra:
a ti, pobre soldado,
en tu machete en cruz crucificado.

Labio de vidrio, seco.
Cabeza de muñeco.
Caña, plátanos, hulla,
saliva de vinagre, espalda roja
donde el látigo aúlla,
marca, hiere, se moja.
Bien te recuerdo, hermano,
limpio, sereno, sano.

Cetrino campesino
de escuetas esperanzas verticales;
mi familiar montuno,
seco y huraño, a tu manera fino;
dios del agro vacuno
donde con almas verdes, musicales,
la sal de tus ensueños dividías:
el cielo, el pan, el techo,
la tierra de tu pecho,
el agua, siempre mansa, de tus días.

Te faltó quien viniera
soldado, y al oído te dijera:
«Eres esclavo, esclavo
como esos bueyes gordos,
ciegos, tranquilos, sordos,
que pastan bajo el sol meneando el rabo.
Esta paz es culpable.

¡Cuándo será que hable
tu boca, y que tu rudo pecho grite,
se rebele y agite!
Tú, paria en Cuba, solo y miserable,
puedes rugir con voz del Continente:
la sangre que te lleva en su corriente
es la misma en Bolivia, en Guatemala,
en Brasil, en Haití... Tierras oscuras,
tierras de alambre para vuelo y ala,
quemadas por iguales calenturas,
secas a golpes de puñal y bala,
y en las que garras duras
están con pico y pala
día y noche cavando sepulturas.
Y tú, cuerpidesnudo,
mohoso, pétreo, mudo,
ofreciendo tu cuello,
tus uñas, tu resuello,
para encender sortijas,
empujar automóviles,
y sucio ver el vientre de tus hijas,
con las manos inmóviles.»
Sí... Faltó quien viniera,
y estas simples verdades te dijera.

Ahora pasas, redondo.
La alegría en el fondo
de ti mismo, y encendiendo la calle
esa guerrera de ardoroso talle.
¿Será posible que tu mano agraria,
la que empujó el arado
sobre la tierra paria;
tu mano campesina, hoy de soldado,
que no robó al ganado
la sombra de su selva solitaria,
ora quitarme quiera
mi pan de cada día,
para hacer aún más gorda la chequera
del amo fiero que en tu máuser fía?
¡Di que no, di que no! Di, compañero,
que tu hermano es primero:
que vienes de la tierra, eres de tierra

y a la tierra darás tu amor postrero;
que no irás a la guerra
a morir por petróleo o por asfalto,
mientras tu impar caldero
de primordial maíz bosteza falto;
y que ese brazo rudo
sólo es del perseguido
a quien nadie recuerda cuando cae,
y a quien el sol desnudo
la tibia sangre en el sudor extrae,
como a golpes de un látigo encendido.
¡Di que sí, di que sí! ¡Di, compañero,
que tu hermano es primero!

¡Ah querido, querido!
No tú soldado muerto,
soldado tú, dormido.
Ven y grita en mis calles, tú, despierto,
tú, con lengua, con dientes, con oídos;
de húmeda piel cubierto
el ancho cuello henchido,
y el zapato aplastando el triunfo cierto;
que así ha de ver el mundo suspendido
nuestro futuro abierto,
fragua la una mitad y la otra nido,
y sobre el lomo del pasado yerto
el incendio implacable del olvido
como una luna roja en el desierto.



Tú, soldado, soldado, en tu machete en cruz, crucificado

NORA DELGADO CABEZAS

*No tú soldado muerto,
soldado tú dormido.*

NICOLÁS GUILLÉN

Al emprender una investigación sobre la poesía de Nicolás Guillén nos embarga la temeraria sensación de no satisfacer las expectativas de nuestros propósitos y de nuestra exégesis. No obstante, un poema de la magnitud de «Elegía a un soldado vivo» amerita un análisis que complete sus lecturas iniciales y que priorice su valor estético por encima del meramente sociológico e ideológico. Refiere Olga García Yero de Guillén que, aunque «poeta arraigadamente comprometido con la realidad de su Isla; [...] tal hecho no puede asumirse solo desde una perspectiva política, porque llevaría a una mutilación interpretativa de su obra. Este compromiso se va a dar, inicialmente, desde posiciones estéticas que lo llevarían a una plena identificación con los problemas políticos y sociales de su tiempo».¹

Si bien la crítica especializada no ha pasado por alto el vuelo poético de «Elegía a un soldado vivo», no se ha accedido a ningún texto, por breve que fuera, en el que medularmente se estudien como focos de análisis el valor de la imagen del soldado en la poética guilleniana y las conexiones entre dicha elegía y el resto de la lírica de Guillén. Mi objetivo, entonces, es dedicar un espacio crítico para este poema que se define por su carácter elegíaco y por la

¹ Olga García Yero: «La identidad cultural en la obra de Nicolás Guillén», en *Para adelantar el día de Nicolás Guillén. Estudios por un centenario*, Ácana, Camagüey, 2002, pp. 93-94.

construcción poética del soldado, a partir de la preocupación de Guillén por su contexto social.

Para ello nos enfocamos inicialmente sobre dos bases: la primera, un diálogo perenne e indiscutible con el resto de los poemas dedicados al mismo tema y que pertenecen al volumen *Cantos para soldados y sones para turistas*, con el objeto de puntualizar las aristas principales de la configuración del soldado como imagen reiterada; la segunda, la determinación de las líneas de confluencia con el resto de las elegías «elegidas».

Desde *Motivos de son* una constante preocupación corta transversalmente la obra de Guillén: la conformación de la identidad cubana y el autorreconocimiento nacional. De ahí que mestizaje, raza y nación sean términos frecuentes en la crítica. Nancy Morejón, una de las más prestigiosas investigadoras sobre Guillén, refiere: «Nación y mestizaje [...] se convierten en dos categorías inseparables a la hora de definir nuestra identidad nacional con sentido revolucionario y contemporáneo. Resultan dos caras de una misma moneda para el caso de Cuba que [...] integra, en este sentido, el conjunto de caracteres afines a las islas que baña el mar Caribe».²

Llama la atención sobre este fragmento en el que se insiste en el sentido de «nación» guilleniana que desborda los límites raciales para adentrarse en el terreno de lo social, cubano y caribeño, donde emergen otros sujetos excluidos pero desde un punto de vista cultural, también social y étnico: los cubanos, quienes por demás forman parte del continente americano, marginado por las mismas razones. Jorge Ruffinelli verá en esta arista social y política de la poesía de Guillén una evolución interna desde su propio contenido, que pasa por tres etapas: la denuncia de la colonización española, luego la neocolonización americana como segundo momento de dependencia, para así celebrar la llegada de la Revolución Cubana, símbolo de liberación y reafirmación identitaria.³

El poemario *Cantos para soldados y sones para turistas*, en el cual sale a la luz «Elegía a un soldado vivo», forma parte del segundo momento de dicha evolución, ya que la dependencia al americano dominante funciona como *leitmotiv* en casi la totalidad de los cantos que conforman el volumen. Este, por lo tanto, se autodefine dentro del contexto social en el que se inserta.

Ambos interlocutores del sujeto lírico –soldados y turistas– desconocen la realidad e idiosincrasia nacional, y sobre ambos la voz poética arremete, reflexiona o parodia desde disímiles posturas excepto en el poema «Soldado libre». De ellos haremos énfasis en el primero, quien de manera general queda definido como un sujeto marginado, al igual que la clase a la que pertenece y de la que reniega, y donde se sitúa la voz poética:

² Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p. 102.

³ Jorge Ruffinelli: *Poesía y descolonización*, Oasis, Universidad Veracruzana, 1985, p. 67.

Abajo estoy yo contigo,
soldado amigo.
Amigo, codo con codo,
sobre el lodo.⁴

No hay odio, enemistad, sino un reproche hacia el soldado que oprime a las masas a las que pertenece, a sus «hermanos», por olvido o por desconocimiento de ello. En varias estrofas el sujeto lírico se vuelve activo y problematiza y reniega de la sujeción. En su voz se reafirma el sentido de libertad por tener conciencia de la clase a la que pertenece y contra quién y cómo debe utilizarse el rifle: «a mí no me lo dan/ porque sé para qué sirve»;⁵ contrariamente a lo que sucede con el interlocutor de sus cantos:

¡Ah de los ojos con vendas,
porque vendados no ven!
¡Ah de las manos atadas
y la cadena en los pies!
¡Ah de los tristes soldados
esclavos del coronel!⁶

Por momentos es la crueldad, la deshumanización del personaje hierático del soldado, cual maquinaria, el signo descriptivo del mismo; poemas como «Soldado así no he de ser» y «Yanqui con soldado» son claros ejemplos de ello: «con ojos llenos de furia,/ con boca llena de hiel»;⁷ «Ya sabrás algún día por qué tu padre gime,/ y cómo el mismo brazo que ayer lo hizo mendigo,/ engorda hoy con la sangre que de tu pecho exprime»;⁸ sin embargo, en otros la imagen se humaniza, se recurre a la familia y al llanto de los que sufren su pérdida como es el caso del poema «Soldado muerto». También veremos la humanidad una vez que se rememora el pasado, como en «Elegía a un soldado vivo» o cuando se alude, se anticipa, un cambio social, en visión de futuro:⁹

Ya nos veremos yo y tú,
juntos en la misma calle,
hombro con hombro, tú y yo,

⁴ Nicolás Guillén: «Soldado aprende a tirar», *Obra poética*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 143.

⁵ *Ibidem*, p. 150.

⁶ *Ibidem*, pp. 149-150.

⁷ *Ibidem*, p. 149.

⁸ Nicolás Guillén: «Yanqui con soldado», *Obra poética*, ob. cit., p. 153.

⁹ Esta especie de anticipación del advenimiento de un cambio social necesario traerá aparejada la evolución de la poesía social guilleniana.

sin odios ni yo ni tú,
pero sabiendo tú y yo,
a dónde vamos yo y tú...¹⁰

«Soldado libre» es el único poema en el que este personaje toma nombre, Pedro Cortés, y también el único en el que el propio personaje es voz poética. La nomenclatura toma mayor envergadura una vez leído, ya que se libera y se siente liberado del cuartel, del traje y del palo, signos inequívocos de una máscara de poder. Comprende así su autonomía: «Yo mismo dueño de mí», «Ser hombre otra vez de paz».¹¹ En otros poemas es la comprensión del retorno a sus orígenes lo que le proporciona bienestar emocional, ya que vienen «tan distintos y contentos», «los dos ven con ojos nuevos», «con nuevos oídos oyen».¹² Me parece pertinente recalcar que desde lo social también se ramifica la temática de la raza, motivo capital en la poética de Guillén; así como se habla de los orígenes y los oficios humildes.

«Elegía a un soldado vivo» (1936) forma parte desde 1977 del corpus textual de las grandes elegías de Guillén. Comparte, entonces, similares atributos en la conformación de su imaginario con *Cantos para soldados y sones para turistas* y, a su vez, con el conjunto de las elegías «elegidas». Para Ángel Augier de manera general hay lazos que le confieren unidad al volumen: «En primer término, avasalladora pasión revolucionaria [...] con raíz en el sentimiento de la dignidad humana, [así como un] equilibrio entre contenido y forma».¹³ De estructura simple y tradicional, con el uso de la silva para transmitir un mensaje profundo, directo y de tono conversacional, Guillén alcanza el nivel lírico más alto de todos los poemas que conforman el volumen *Cantos para soldados...*, los que reiteran el uso de formas estróficas pertenecientes a la tradición española.

Desde *West Indies, Ltd.* comienza a evolucionar la poética guilleniana de índole social e ideológica, y de esta manera amplía los márgenes de la Isla hacia el Caribe y Latinoamérica. Con el poema homónimo comparte entonces la «Elegía a un soldado vivo» las mismas condiciones contextuales y el tono de denuncia. No obstante, en todas las grandes elegías se hace eco su sentimiento patrio, nacional y revolucionario, ya sea la frustración por la condición neocolonial de la Isla en «Elegía cubana», la reivindicación y orgullo por el origen en «El apellido», o la denuncia por la discriminación racial y los atropellos cometidos por los Estados Unidos en «Elegía a Emmett Till».

¹⁰ Nicolás Guillén: «No sé por qué piensas tú», *Obra poética*, ob. cit., p. 144.

¹¹ Nicolás Guillén: «Soldado libre», *Obra poética*, ob. cit., p. 159.

¹² Nicolás Guillén: «Riesgo y ventura de dos soldados», *Obra poética*, ob. cit., p. 147.

¹³ Ángel Augier: «Las grandes elegías», en Nicolás Guillén: *Las grandes elegías*, Fundación Nicolás Guillén, Ediciones Unión, La Habana, 1992, p. 13.

Junto al canto funerario, mortuorio, la voz poemática nos presenta desde el título, paradójicamente, al sujeto de la elegía, un «soldado vivo», para, a partir de ahí, establecer una serie de conexiones importantes que permiten completar la significación que tiene dicha imagen, que si bien no arquetípica, sí resulta recurrente en la lírica de Guillén.

El poema parte de una situación general que describe al interlocutor del sujeto lírico de manera deshumanizada:¹⁴ «Cuero y sudor, la mano», verso que nos rememora esta emblemática estrofa de la «Elegía a Jesús Menéndez»:

El capitán de plomo y cuero,
de diente y plomo y cuero te enseñaban:
de pezuña y mandíbula,
de ojo de selva y trópico

Entre dichos poemas se establecen otros puntos de contacto significativos en la construcción de la imagen del soldado y del capitán: en ambas funciona el binomio obediencia/muerte, pero con matices que diferencian ambos términos. Mientras que en la «Elegía al soldado vivo», tal cual habíamos notado en otros poemas de *Cantos para soldados...*, la dependencia y sumisión ciegas implican una muerte por la ausencia de libertad –«momia ya en la mortaja», «plomo, madera, roca»–, ello no invalida la posibilidad final de una conciliación con la toma de conciencia de la posición que ocupa el soldado como individuo en la sociedad, cuando comprenda su papel de marginado y excluido por pertenecer a las clases más desposeídas, cuando asuma que el único poder que tiene es aquel que le ofrece la máscara del traje y del fusil.

No sucede así en la «Elegía a Jesús Menéndez», en que se condena a una muerte perpetua al Capitán por la magnitud del crimen, del servilismo al yanqui. Si bien este es la contraparte de Jesús Menéndez, algunos versos nos recuerdan otros soldados que como «hermanos» sufren la pérdida del líder:

Yo bien conozco a un soldado,
compañero de Jesús,
que al pie de Jesús lloraba
y los ojos se secaba
con un pañolón azul.

Como en otras caracterizaciones, el interlocutor de la elegía es desconocedor de su propia situación de prisionero en un traje que supuestamente le imprime poder, sin saber que es sometido de igual manera. Sin embargo, para el sujeto

¹⁴ Esta es una imagen recurrente en el poemario *Cantos para soldados y sones para turistas*, como he analizado con anterioridad.

lírigo se trata de un enemigo al recordar su pasado «limpio, sereno, sano», aunque «me miras/ con ojo elemental en cuyo fondo/ una terrible compasión descuaja». Contrariamente participa de manera activa como intermediario entre este y su realidad, le revela su condición sumisa:

«Eres esclavo, esclavo
 como esos bueyes gordos,
 ciegos, tranquilos, sordos,
 que pastan bajo el sol meneando el rabo.
 Esta paz es culpable.
 ¡Cuándo será que hable
 tu boca, y que tu rudo pecho grite,
 se rebele y agite!
 [...]
 Sí... Faltó quien viniera,
 y estas simples verdades te dijera.

Una de las aristas desde las que se conforma la imagen poética, en «Balada del policía y el soldado» por ejemplo, recuerda la condición original del soldado, en este caso como «campesino», y subraya la condición social del individuo. Campesino «familiar», despojado de sus esperanzas y sueños:

dios del agro vacuno
 donde con almas verdes, musicales,
 la sal de tus ensueños dividías:
 el cielo, el pan, el techo,
 la tierra de tu pecho,
 el agua, siempre mansa, de tus días.

Se puntualiza el contexto hacia una locación concreta («Tú, paria en Cuba, solo y miserable,/ puedes rugir con voz del Continente»), para al mismo tiempo dar apertura al espectro de su accionar hacia América, que padece la misma suerte. Pues como refiere Ángel Augier: «Cuba –el carácter y el destino de su pueblo– está siempre en el centro de ese universo, y de este centro se abren inúmeros círculos concéntricos de mayor resonancia».¹⁵ De ahí que, junto a «Elegía a Jesús Menéndez», «Che Comandante», «Elegía a Jacques Roumain» y «West Indies, Ltd.», confluya el hondo pesar y sentir guilleniano por la realidad caribeña y latinoamericana.

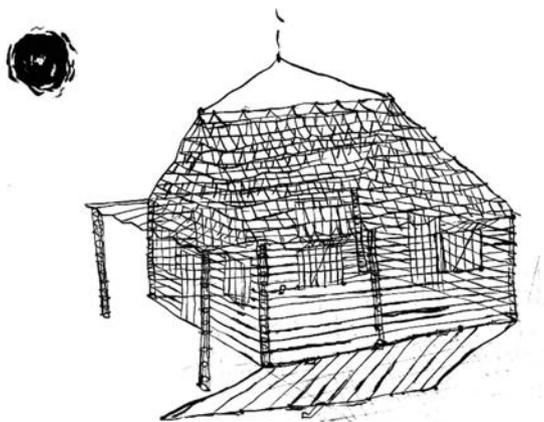
De la misma manera que sucede en otros poemas que conforman el volumen *Cantos para soldados y sonos para turistas* (por ejemplo, «No sé por qué

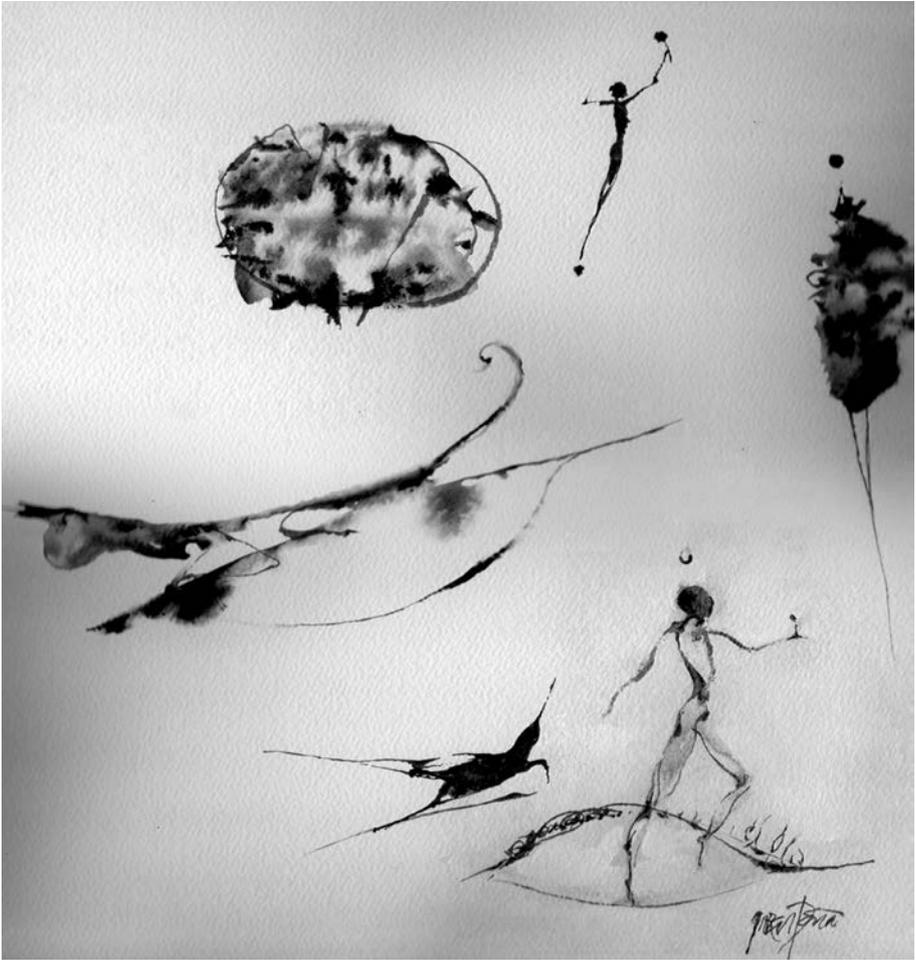
¹⁵ Ángel Augier: «Las grandes elegías», en ob. cit., p. 13.

piensas tú»), Guillén cierra el poema cumpliendo con la consolación final de la elegía, con un canto hacia el despertar y la toma de conciencia, con un llamado que anticipa el advenimiento de un cambio social necesario y del que ambos –sujeto lírico y soldado– serán partícipes:

que así ha de ver el mundo suspendido
nuestro futuro abierto,
fragua la una mitad y la otra nido,
y sobre el lomo del pasado yerto
el incendio implacable del olvido
como una luna roja en el desierto.

Estoy segura de que el camino transitado es solo el inicio de un largo trayecto investigativo que analice otras zonas literarias de la obra de Guillén. He examinado, incluso en su lírica, solo los momentos en los que se evidencia un diálogo que permite completar hermenéuticamente la importancia de la imagen del soldado dentro de su poesía de índole social. Eternos deudores de la poética guilleniana ya hemos emprendido nuevas lecturas que maticen, incluso, la nuestra.





España

Poema en cuatro angustias y una esperanza

1937

Angustia primera

Miradas de metales y de rocas

No Cortés, ni Pizarro
(aztecas, incas, juntos halando el doble carro).
Mejor sus hombres rudos
saltando el tiempo. Aquí con sus escudos.
Aquí, con sus callosas, duras manos;
remotos milicianos
al pie aquí de nosotros,
clavadas las espuelas en sus potros;
aquí al fin con nosotros,
lejanos milicianos,
ardientes, cercanísimos hermanos.

Los hierros tumultuosos
de lanzas campeadoras;
las espadas, que hundieron su punta en las auroras;
las grises armaduras,
los ingenuos arcabuces fogosos,
los clavos y herraduras
de las esquinas finas patas conquistadoras;
los cascos, las viseras,
las gordas rodilleras,

todo el viejo metal imperialista
corre fundido en aguas quemadoras,
donde soldado, obrero, artista,
las balas cogen para sus ametralladoras.

No Cortés, ni Pizarro
(incas, aztecas, juntos halando el doble carro).
Mejor, sus hombres rudos
saltando el tiempo. Aquí con sus escudos.

¡Miradla, a España, rota!
Y pájaros volando sobre ruinas,
y el fachismo y su bota,
y faroles sin luz en las esquinas,
y los puños en alto, y los pechos despiertos,
y obuses estallando en el asfalto
sobre caballos ya definitivamente muertos;
y lágrimas marinas,
saladas, curvas, chocando contra todos los puertos;
y gritos que se asoman a las bocas
y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos,
miradas de metales y de rocas.

Angustia segunda

Tus venas, la raíz de nuestros árboles

La raíz de mi árbol, retorcida;
la raíz de mi árbol, de tu árbol,
de todos nuestros árboles,
bebiendo sangre, húmeda de sangre,
la raíz de mi árbol, de tu árbol.
Yo la siento,
la raíz de mi árbol, de tu árbol,
de todos nuestros árboles,
la siento
clavada en lo más hondo de la tierra,
clavada allí, clavada,
arrastrándome y alzándome y hablándome,
gritándome.
La raíz de tu árbol, de mi árbol.

En mi tierra, clavada,
con clavos ya de hierro,
de pólvora, de piedra,
y floreciendo en lenguas ardorosas,
y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados,
y elevando sus venas, nuestras venas,
tus venas, la raíz de nuestros árboles.

Angustia tercera

Y mis huesos marchando en tus soldados

La muerte disfrazada va de fraile.
Con mi camisa trópico ceñida,
pegada de sudor, mato mi baile,
y corro tras la muerte por tu vida.

Las dos sangres de ti que en mí se juntan,
vuelven a ti, pues que de ti vinieron,
y por tus llagas fúlgidas preguntan.
Secos veré a los hombres que te hirieron.

Contra cetro y corona y manto y sable,
pueblo, contra sotana, y yo contigo,
y con mi voz para que el pecho te hable.
Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.

En las montañas grises; por las sendas
rojas; por los caminos desbocados,
mi piel, en tiras, para hacerte vendas,
y mis huesos marchando en tus soldados.

Angustia cuarta

Federico

Toco a la puerta de un romance.
—¿No anda por aquí Federico?
Un papagayo me contesta:
—Ha salido.

Toco a una puerta de cristal.
 —¿No anda por aquí Federico?
 Viene una mano y me señala:
 —Está en el río.

Toco a la puerta de un gitano.
 —¿No anda por aquí Federico?
 Nadie responde, no habla nadie...
 —¡Federico! ¡Federico!

La casa oscura, vacía;
 negro musgo en las paredes;
 brocal de pozo sin cubo,
 jardín de lagartos verdes.

Sobre la tierra mullida
 caracoles que se mueven,
 y el rojo viento de julio
 entre las ruinas, meciéndose.

¡Federico!
 ¿Dónde el gitano se muere?
 ¿Dónde sus ojos se enfrían?
 ¡Dónde estará, que no viene!

(Una canción)

*Salió el domingo, de noche,
 salió el domingo, y no vuelve.
 Llevaba en la mano un lirio,
 llevaba en los ojos fiebre;
 el lirio se tornó sangre,
 la sangre tornóse muerte.*

(Momento en García Lorca)

Soñaba Federico en nardo y cera,
 y aceituna y clavel y luna fría.
 Federico, Granada y Primavera.

En afilada soledad dormía,
 al pie de sus ambiguos limoneros,

echado musical junto a la vía.

Alta la noche, ardiente de luceros,
arrastraba su cola transparente
por todos los caminos carreteros.

«¡Federico!», gritaron de repente,
con las manos inmóviles, atadas,
gitanos que pasaban lentamente.

¡Qué voz la de sus venas desangradas!
¡Qué ardor el de sus cuerpos ateridos!
¡Qué suaves sus pisadas, sus pisadas!

Iban verdes, recién anochecidos;
en el duro camino invertebrado
caminaban descalzos los sentidos.

Alzóse Federico, en luz bañado.
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
los siguió por el monte perfumado.

La Voz Esperanzada

Una canción alegre flota en la lejanía

¡Ardiendo, España, estás! Ardiendo
con largas uñas rojas encendidas;
a balas matricidas
pecho, bronce oponiendo,
y un ojo, boca, carne de traidores hundiendo
las rojas uñas largas encendidas.
Alta, de abajo vienes,
a raíces volcánicas sujetas;
lentos, azules cables con que tu voz sostienes,
tu voz de abajo, fuerte, de pastor y poeta.
Tus ráfagas, tus truenos, tus violentas
gargantas se aglomeran en la oreja del mundo;
con pétéreo músculo violentas
el candado que cierra las cosechas del mundo.

Sales de ti; levantas
la voz, y te levantas
sangrienta, desangrada, enloquecida,
y sobre la extensión enloquecida
más pura te levantas, te levantas.

Viéndote estoy las venas
vaciar, España, y siempre volver a quedar llenas;
tus heridos risueños;
tus muertos sepultados en parcelas de sueños;
tus duros batallones, hechos de cantineros, muleros y peones.

Yo,
hijo de América,
hijo de ti y de África,
esclavo ayer de mayores blancos dueños de látigos coléricos;
hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces;
yo chapoteando en la oscura sangre en que se mojan mis Antillas;
ahogado en el humo agriverde de los cañaverales;
sepultado en el fango de todas las cárceles;
cercado día y noche por insaciables bayonetas;
perdido en las florestas ululantes de las islas crucificadas en la cruz del Trópico;
yo, hijo de América,
corro hacia ti, muero por ti.
Yo, que amo la libertad con sencillez,
como se ama a un niño, al sol, o al árbol plantado frente a nuestra casa;
que tengo la voz coronada de ásperas selvas milenarias,
y el corazón trepidante de tambores,
y los ojos perdidos en el horizonte,
y los dientes blancos, fuertes y sencillos para tronchar raíces
y morder frutos elementales;
y los labios carnosos y ardorosos
para beber el agua de los ríos que me vieron nacer,
y húmedo el torso por el sudor salado y fuerte
de los jadeantes cargadores en los muelles,
los picapedreros en las carreteras,
los plantadores de café y los presos que trabajan desoladamente,
inútilmente en los presidios sólo porque han querido dejar de ser fantasmas;
yo os grito con voz de hombre libre que os acompañaré, camaradas;
que iré marcando el paso con vosotros,
simple y alegre,
puro, tranquilo y fuerte,

con mi cabeza crespa y mi cuerpo moreno,
 para cambiar unidos las cintas trepidantes de vuestras ametralladoras,
 y para arrastrarme, con el aliento suspendido,
 allí, junto a vosotros,
 allí donde ahora estáis, donde estaremos,
 fabricando bajo un cielo ardoroso agujereado por la metralla,
 otra vida sencilla y ancha,
 limpia, sencilla y ancha,
 alta, limpia, sencilla y ancha,
 sonora de nuestra voz inevitable.

Con vosotros, brazos conquistadores
 ayer, y hoy ímpetu para desbaratar fronteras;
 manos para agarrar estrellas resplandecientes y remotas,
 para rasgar cielos estremecidos y profundos;
 para unir en un mazo las islas del Mar del Sur y las islas del Mar Caribe;
 para mezclar en una sola pasta hirviente la roca y el agua de todos los océanos;
 para pasear en alto, dorada por el sol de todos los amaneceres;
 para pasear en alto, alimentada por el sol de todos los meridianos;
 para pasear en alto, goteando sangre del ecuador y de los polos;
 para pasear en alto, como una lengua que no calla, que nunca callará,
 para pasear en alto, la bárbara, severa, roja, inmisericorde,
 calurosa, tempestuosa, ruidosa,
 ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución!
 ¡Con vosotros, mulero, cantinero!
 ¡Contigo, sí, minero!
 ¡Con vosotros, andando,
 disparando, matando!
 ¡Eh, mulero, minero, cantinero,
 juntos aquí, cantando!

(Una canción en coro)

*Todos el camino sabemos;
 están los rifles engrasados;
 están los brazos preparados:
 ¡Marchemos!*

*Nada importa morir al cabo,
 pues morir no es tan gran suceso;
 ¡malo es ser libre y estar preso,
 malo, estar libre y ser esclavo!*

*Hay quien muere sobre su lecho,
doce meses agonizando,
y otros hay que mueren cantando
con diez balazos sobre el pecho.*

*Todos el camino sabemos;
están los rifles engrasados;
están los brazos avisados:
¡Marchemos!*

Así hemos de ir andando,
severamente andando, envueltos en el día
que nace. Nuestros recios zapatos, resonando,
dirán al bosque trémulo: «¡Es que el futuro pasa!».
Nos perderemos a lo lejos... Se borrará la oscura masa
de hombres, pero en el horizonte, todavía
como en un sueño, se nos oirá la entera voz vibrando:

*...El camino sabemos...
...Los rifles engrasados...
...Están los brazos avisados...*

¡Y la canción alegre flotará como una nube sobre la roja lejanía!



El peso de la sangre de un poeta

Lorca en *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, de Nicolás Guillén

JOSÉ ANTONIO BAUJIN

¿Qué importa la muerte de un hombre si el amanecer que él anunciaba ha de sobrevenir de todos modos, si la obra que él construía con sus manos ha de edificarse, trayendo a la vida lo más noble de su pensamiento y de su acción?

MIRTA AGUIRRE: «En torno a la “Elegía a Jesús Menéndez”»

Julio de 1936 ha quedado en la historia moderna como fecha capital del siglo xx. El golpe recibido por el republicanismo español, con el levantamiento militar que inició la Guerra Civil, era evidencia concluyente de la fuerza de un pensamiento y una acción fascistas que pronto protagonizarían una devastadora Segunda Guerra Mundial. Para los ideales de democracia y desarrollo social –sobre todo para el ámbito iberoamericano–, la Segunda República Española era un referente indiscutible. La quebradura de su ruta de avance adquiriría alcance global y el orbe se vería obligado a tomar partido ante el acontecimiento y sus dos bandos contendientes. Ni la Primera Guerra Mundial había conocido un estremecimiento tan fuerte en las conciencias. El problema suscitado en la Península ponía en estado muy precario la certeza de que la civilización se salvaba a través de una cultura humanista.

La situación española era en especial sensible para Cuba. Entre las causas que lo explican, debe considerarse que la República Española había sido muy activa en la lucha contra la dictadura de Gerardo Machado en la Isla. Al derrocamiento de este en 1933, sucedería la frustración de los anhelos revolucionarios con el poder conseguido por las fuerzas de derecha política

comandadas por el jefe supremo del ejército Fulgencio Batista, amparado por los Estados Unidos. Frente a la actitud del gobierno cubano respecto a la hora española –asumió una posición oficialmente neutral, pero ladinamente inclinada hacia las tropas franquistas–, una gran parte del pueblo, y en particular de su intelectualidad, radicalizó su postura abiertamente a favor de la causa republicana. La historiadora Áurea Matilde Fernández ha comentado en relación con ello:

La campaña de solidaridad del pueblo cubano desatada a favor de la República Española era, en cierta manera, una continuación de su lucha contra el fascismo que asomaba en Cuba. Por eso el pueblo cubano progresista consideró la guerra de España como una continuidad de su lucha en defensa de la democracia. España corría el mismo peligro y eso explica por qué en los encendidos discursos en las grandes concentraciones populares contra Franco, realizadas en los campos deportivos o en anfiteatros de Cuba, el pueblo sentía como si estos fuesen también contra Batista.¹

El día 25 de julio de 1936, apenas unos días después del levantamiento militar contra el gobierno constitucional republicano en España, se lanzó un manifiesto de artistas y escritores en La Habana en apoyo al Frente Popular –entre los firmantes está Nicolás Guillén, un joven poeta, ya entonces con posesión de liderazgo dentro de la vanguardia de las letras y del movimiento de izquierda política en la Isla–: «Los firmantes, artistas, intelectuales y escritores cubanos, queremos expresar, pues, en este angustioso minuto de la Historia de España y de la Humanidad, nuestra adhesión pública a los españoles del Frente Popular que están combatiendo por la libertad de su patria, hasta cuyos puestos de lucha dirigimos nuestros fervorosos sentimientos de simpatía y solidaridad».²

Una de las voces insulares más iluminadoras y activas del momento, Juan Marinello, enunciaría aún con mayor contundencia el sentido que adquiriría el hecho, en palmario discurso en medio de las bombas estallantes en la España de 1937, durante el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, al que acudió acompañado por sus coterráneos Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Leonardo Fernández y Nicolás Guillén:

¹ Áurea Matilde Fernández Muñiz: «Repercusión de la Guerra Civil Española y del exilio republicano en la sociedad cubana», en A.M. Fernández Muñiz (coord.): *La Guerra Civil Española en la sociedad cubana. Aproximación a una época*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2010, p. 7.

² En Manuel Aznar Soler y Luis-Mario Schneider (eds.): *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937). Actas, ponencias, documentos y testimonios*, vol. III, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987, pp. 171-172.

Ayer se llegaba a Roma por todos los caminos. Hoy todos los caminos conducen a Madrid. Y cuando los hombres de parajes diversos y de vidas distintas andan caminos que van hacia un mismo lugar, es que se trata del grave caso de su salvación. A Roma se iba, en efecto, a salvar el alma, peleada con el cuerpo, que es impulso de evasión. A Madrid se llega para salvar el cuerpo con alma, que es ímpetu de comunicación. Por eso para llegar hasta Roma se precisaba una fe; para llegar a Madrid, una evidencia.³

Pero para la intelectualidad cubana, como para un buen segmento de la comunidad internacional, fue el asesinato de Federico García Lorca, por la dimensión simbólica que cobraba, el potenciador de la toma de conciencia sobre la gravedad de los momentos que se vivían. Muchos pudieron haber sentenciado, como el chileno Pablo Neruda, que fue la Guerra Civil Española la que definió su ideología –comunista en este caso– y que, en franca referencia a Lorca: «de ese modo la guerra de España, que cambió mi poesía, comenzó para mí con la desaparición de un poeta».⁴

«Me han matado a mi hijo»: cuentan que así se corroboró, en La Habana, el asesinato de Federico García Lorca, en una función de *Yerma* interpretada por una gran exponente de la renovación escénica española, Margarita Xirgu. La transformación esencial del último parlamento de la obra lorquiana debió retumbar en las entrañas de la cultura insular. En medio del caos informativo en torno a los últimos acontecimientos de la Guerra Civil Española, llegaba con rotundidad espantosa la noticia del latrocinio de una muerte, encarnación del espíritu de unos gendarmes peninsulares del Apocalipsis, que pretendieron apropiarse del más vital de los escritores españoles sesgándole la vida. Probablemente, no sabía la mítica actriz exiliada que su voz dejaba al desnudo un sentimiento trágico: perdía Cuba a Federico como madre a su hijo. En cuna de poesía, como esta «arpa de troncos vivos», se supo con su muerte, al decir de Alejo Carpentier, «cuánto pesaba la sangre de un poeta».⁵

Lorca había cautivado el alma cubana desde mucho antes. Sus preocupaciones artísticas, resultantes de indagaciones en lugares intersticiales de la cultura hispánica; su validación de espacios preteridos por la cultura canonizada, a través de la resolución adecuada de las tensiones creadas en el encuentro con esta, latían en sintonía con los derroteros del pensamiento y el hacer artístico,

³ «Juan Marinello (Cuba)», en Manuel Aznar Soler y Luis-Mario Schneider (eds.): Ob. cit., pp. 208-209.

⁴ Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1980, p. 170.

⁵ Alejo Carpentier: «Llega el periodista de América» (*Hommage a Federico García Lorca*, Commission des Activités Culturelles de L'Association du Personnel de L'Unesco, Paris, 1972), en César López (comp.): *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 66.

con las necesidades perentorias del discursar cubano. La emergencia de universos contraculturales, como la que provocó Lorca desde sus composiciones primeras y, sobre todo, desde su *Romancero gitano*, tenía su correlato en las tendencias más caras dentro de nuestra cultura.

No es gratuito que nuestro país fuera el primer destino latinoamericano de sus pasos. Después de un año de estancia en New York, cumplimentó el poeta una invitación de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz, para dar algunas conferencias. Llegó a la Isla atraído por la perspectiva de un nuevo ambiente afín a él y por la reconocida importancia de aquel centro, en el que comparecieron personalidades muy destacadas del mundo hispánico de aquellos años. En La Habana y en sus viajes por otras provincias, Lorca se sintió arropado gratamente –«me encuentro como si estuviera en Cádiz», llegaría a decir–. Cuba traía a Federico el recuerdo de su tierra, en mucho ligada a los destinos nuestros. La imagen que se formó desde niño quiso ponerla a dialogar con la generada a partir del conocimiento directo de su paisaje, de su gente y de sus costumbres. Fusionadas ambas representaciones, las exhibió en sus referencias a Cuba, tal y como demuestra su «Son».⁶ Un reconocido historiador y crítico, Ángel del Río, se atrevió a afirmar que «desde los días del viaje a España de Rubén Darío nunca América y España se habían compenetrado tan íntimamente en la obra de un poeta».⁷

En La Habana, pues, vivió Lorca unos meses de verdadero entusiasmo, rodeado de amigos que le querían y admiraban –en especial los del grupo de la *Revista de Avance*, en la que publicó algunos textos–; disertó, además, sobre Soto de Rojas, el poeta granadino del siglo XVII, sobre las nanas infantiles –a través de las cuales también Cuba se insertó en la vida del poeta–, sobre su teoría del duende... En La Habana trabajó en dos obras teatrales emblemáticas del vanguardismo lorquiano como *Así que pasen cinco años* y *El público*, y aún le quedó tiempo para viajes al campo y al oriente insular.

A la luz de juegos de seducciones mutuas, de la alternancia constante de papeles de conquistador y conquistado, hay que evaluar la relación lorquiana con Cuba. Se ha llegado a decir que ni Lorca ni la Isla fueron los mismos des-

⁶ Conocido en Cuba popularmente con el título «Iré a Santiago» –Juan Marinello lo llamó «Son de Santiago de Cuba»–, apareció en el libro de Lorca *Poeta en Nueva York* (1940) como «Son de negros en Cuba» y así se ha mantenido en ediciones lorquianas, pero en el manuscrito original conservado en La Habana, Lorca tachó la frase preposicional. Al respecto, Guillermo Rodríguez Rivera se pregunta: «¿Sería pura economía la razón por la que Federico lo llamó finalmente sólo *son* a ese poema, o la convicción de que el son incluye indefectiblemente lo negro y es, por supuesto, cubano, por lo que el título sería redundante?» («Lorca en Guillén, Guillén en Lorca», *De literatura, de música*, Ediciones Unión, La Habana, 2010, pp. 138-139).

⁷ Ángel del Río: *Vida y obras de Federico García Lorca*, Estudios Literarios, Zaragoza, 1952, p. 4.

pués del encuentro de ambos. Pero 1936 marca definitivamente su presencia capital en el mapa cultural nuestro. En la madrugada del 19 de agosto, junto a un olivar granadino, fue asesinado por los gendarmes falangistas. Su muerte es uno de los símbolos mayores clamantes de la paz construidos paradójicamente por el arma fascista, porque –vuelvo los pasos sobre Carpentier– «a modo de epitafio sobre la tumba que no se hizo, que nunca alzó emblema ni cruz sobre su cuerpo, lo que queda es la mancha, la mancha que nos incumbe a todos –la que Lady Macbeth no pudo limpiar de sus manos, a pesar de *todos los perfumes de la Arabia*».⁸

Pocos hombres de letras y artes han cobrado la magnitud simbólica que encarna Lorca dentro del imaginario esperanzado por un mundo nuevo. Cuba así lo sintió y ha participado de modo activo en la fundación de ese símbolo.⁹

La posición de la intelectualidad criolla de mayor valía frente al crimen presentó cartas credenciales prontamente a propósito de un recital poético a favor de las tropas derechistas españolas, ofrecido por el español José González Marín en Puerto Rico. Con toda la rapidez y energía que demandaba el hecho, el 14 de febrero de 1937 aparecía en La Habana una declaración:

Por un deber de fidelidad y devoción a la memoria del gran poeta del pueblo español, cuya sangre gloriosa, –maltratada, destruida por los enemigos de la cultura–, nos duele para siempre, los poetas cubanos que suscriben expresan su más sentida repulsa a los recitales de González Marín, quien al poner su arte al servicio de los verdugos de su patria, profana la obra del gitano impar.¹⁰

Como firmantes del texto quedaban los nombres de Mirta Aguirre, José Ángel Buesa, Serafina Núñez, José Rodríguez Méndez, René Potts, José Antonio Portuondo, Emma Pérez, Guillermo Villaronda, Ángel Augier, Emilio Ballagas, Martínez Bello, José Lezama Lima, Teté Casuso, Eugenio Florit, Tomás Borroto Mora, Vicente Martínez, Alberto Riera, Regino Pedroso, Ramón

⁸ Alejo Carpentier: Ob. cit., pp. 65-66.

⁹ Cfr. César López (comp.): Ob. cit. En este volumen se recogen textos dedicados a Lorca por más de cincuenta de los mejores exponentes de la literatura cubana hasta hoy. Numerosas son las obras que han intentado rastrear y evaluar el viaje de Lorca a Cuba y su relación con la cultura de la Isla. Como botón de muestra, pueden consultarse: [Antonio Quevedo]: *El Poeta en La Habana*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961; Juan Marinello: *García Lorca en Cuba*, La Habana, 1965; Jesús Sabourín Fornaris: *Mito y realidad en Federico García Lorca*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984; Ciro Bianchi Ross: *García Lorca. Pasaje a La Habana*, Puvill Libros/ Editorial Pablo de la Torriente Brau, Barcelona/ La Habana, 1997; Federico García Lorca: *Son*, edición con el texto facsimilar del poema, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1998; Urbano Martínez Carmenate: *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2002; Miguel Iturria Savón (selec.): *Miradas cubanas sobre García Lorca*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006.

¹⁰ El documento se conserva en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana.

Guirao, Rafael García Bárcena, Francisco García Benítez, José Zacarías Tallet, Manuel Navarro Luna, Herminia del Portal, Marcelino Arozarena. Completa este listado el nombre de otro poeta, expresión mayor de la profunda marca cubana de Lorca, porque en la puesta en diálogo de sus vidas y obras accedemos a un intenso contrapunteo a nivel de ideas, a nivel de poéticas: Nicolás Guillén. Este, casi treinta años después, en acto de homenaje a Lorca en el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba en La Habana de 1962, en medio de los primeros pasos de la Revolución triunfante, hacía explícito, con notable lucidez el alcance de la muerte del poeta granadino:

la figura de García Lorca desborda su alta condición lírica para convertirse en un símbolo de lo que es la barbarie, la estupidez fascista. Se nos dirá que no era su poesía una poesía política, ni él mismo un político de militancia partidaria, como Alberti, pongamos por ejemplo. Pero ¿acaso no es hacer política ir hacia el pueblo como Lorca fue, y meterse en su entraña y divulgar sus tradiciones y exaltar su espíritu? ¿No es político el «Romance de la Guardia Civil», cuyos miembros sabe el poeta ya, y no lo calla, que tienen de plomo las calaveras? ¿No es hacer política tomar posición junto a la República, en un país de tan lejana tradición real? ¿No es política, alta política, hacer del verso agua que refleja a gitanos y toreros, o llevar a la escena a Mariana Pineda, condenada a morir en Granada, en su Granada, porque bordó una bandera liberal?

A García Lorca lo matan no porque ignoraran que era él, sino precisamente por ser él; lo mata la reacción granadina, que no pudo ponerle de su parte; lo mata el clero, lo mata la guardia civil, lo matan los señoritos y los señorones: lo mata el fascismo, en fin, que es todo eso empapado en sangre.¹¹

¹¹ Nicolás Guillén: «Homenaje a García Lorca», *España al alcance del sueño*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995, pp. 93-94. Juan Marinello, anfitrión de Lorca en La Habana en su calidad de vicepresidente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, su primer y entusiasta cronista en las páginas de *Avance*, a propósito de la muerte del andaluz publicó su trabajo «Significado de Federico García Lorca», en diciembre de 1936, en las páginas del número 4 de *Mediodía*. La evaluación de Marinello sobre el suceso guarda estrecha relación con la de Guillén:

Su final tiene un hondo significado. Era una voz popular, pero no militante. Para los verdugos de España, como para los verdugos de Italia y Alemania, es peligroso cuanto sale de la masa, pero además, cuanto significa un real valor de cultura. En ello, admitámoslo, proceden los verdugos con excelente lógica de verdugos. El pueblo y la cultura que viene del pueblo, no pueden ser sino sus enemigos jurados. Federico García Lorca, pueblo y cultura, era un enemigo poderoso y una gran acusación viviente. Estaba condenado de antemano.

Marinello llegó a convertir a Lorca en objeto privilegiado de pasión y estudio, constatable desde las revistas *Mediodía* (de La Habana), *Repertorio Americano* (de Costa Rica), la publicación de la Liga de Escritores Revolucionarios de México, o en las páginas de sus

Cuando arriba Lorca a La Habana, lo acompaña el prestigio creciente de su condición de poeta, de hombre de pensamiento sobre el arte y la literatura, sobre la cultura en general. Para entonces, había publicado su *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927) y su *Romancero gitano* (1928). Este último había levantado honda polémica por el profundo espíritu de subversión cultural que lo anima. No solo los sectores más conservadores de la sociedad española lo rechazaron, sino algunas de las figuras de mayor notabilidad en la emergencia de la transformación vanguardista. El silenciado universo de la cultura popular andaluza asaltaba al texto poético y exhibía sus mejores galas.

Por su parte, Guillén tenía impresos escasos poemas en publicaciones seriadas cubanas. Y es durante la estancia de Lorca en la capital, el 20 de abril de 1930, que verían la luz los *Motivos de son* en la sección «Ideales de una raza» del *Diario de la Marina*, un manojillo de breves poemas destinados a transformar la poesía de la Isla con el sople de amulatamiento que comunican sus versos. Aquí también la cultura popular –en este caso, la cubana y, en particular, su zona más mal-tratada– arriba al espacio de la poesía sin enmascaramientos idealizantes ni tratos marginadores.

No pudo pasar inadvertido para Lorca el acontecimiento poético guille-niano, no solo por la polvareda crítica que despertó sino porque participaba del aliento de su poética y sus preocupaciones investigativas y promocionales sobre la cultura y el papel del intelectual en ella. De la impronta dejada por el cubano en el andaluz da evidencia la carta que, en 1932, Miguel de Unamuno escribe a Guillén y que este situaría como pórtico definitivo de su libro *Sóngoro cosongo* en una nueva edición. En ella queda registrado que Lorca le había hablado del poeta al eminente Rector de la Universidad de Salamanca y figura cimera de los estudios hispánicos.¹² Pero, además, Lorca y Guillén habían entrado en contacto durante los días habaneros del autor del *Romancero gitano*:

A García Lorca lo conocí en La Habana, hace treinta y un años. Me lo presentó José Antonio Fernández de Castro, aquel animador de la cultura cubana que supo descubrir en muchos jóvenes de su tiempo grávidas zonas de talento creador, que otros no pudieron o no quisieron ver. Aquel día –renuncio a la fecha exacta–, anduvimos juntos desde la mañana y juntos almorzamos en una casa de la calle de Ánimas [...] Así, nunca he olvidado que antes de sentarnos a la mesa la dueña de la casa nos sirvió ron; ron del llamado «carta de oro». Lorca tomó el pequeño vaso y durante mucho tiempo se mantuvo sin apurarlo. Su goce consistía en poner el cristal a la altura de los ojos y mirar a través de la dorada bebida. «Esto se llama

libros *Momento español* o *Contemporáneos*. Guillén, amigo de Marinello y compañero de batallas intelectuales, sin duda conoció sus visiones lorquianas y participó de ellas. Son muchas las coincidencias entre ambos en el tratamiento de la figura de Lorca.

¹² Cfr. Miguel de Unamuno: «Carta a Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 324-325.

–decía– ver la vida color de ron...» Y se burló con mucha gracia y talento del viejo Campoamor [...] Habían aparecido por aquel entonces los *Motivos de son*. Él retuvo el ritmo de esos poemas y luego escribió un «son» suyo, un «son» lorquiano, que dedicó a Fernando Ortiz [...] Cuba imprimió en aquel espíritu una profunda marca, que él devolvió en auténtica comprensión.¹³

Es de un soplo inescrutable, de una hondura hirviente del alma, que brota la gran poesía. Ese aliento animó las obras de Federico García Lorca y Nicolás Guillén, en quienes encontró feliz conjunción el magma poético de siglos del todo asimilado –de manera particular en el dominio de la lengua española– y las expresiones renovadoras de un lapso revolucionario en la literatura que les tocó habitar. Dos rutas creativas, cada una situada en lugares extremos del Atlántico, sintieron inmediatamente, al cruzarse, su intrínseca conexión. Podía esperarse que la puesta en contacto directo de ambos poetas sedimentaría una atracción recíproca; eran dos sensibilidades propias de un período en las letras hispánicas con fuerte impronta neopopularista,¹⁴ empeñadas en rescatar para la literatura la riqueza de poderosas culturas populares autóctonas: el universo del gitano andaluz, en el caso de Lorca; el del negro cubano, en el caso de Guillén.

Guillermo Rodríguez Rivera, en iluminador ensayo sobre las huellas posibles de cada uno en el otro, identifica el rastro lorquiano en la estrofa de romance del final del «Velorio de Papá Montero» o en la concepción de figuras populares que pululan por *Sóngoro cosongo*: «Papá Montero, la mujer de Antonio, Quirino, son primos caribeños de Antoñito el Camborio, de Soledad Montoya, de la gitanilla Preciosa que huye del viento violador».¹⁵ Pese al celo de Guillén por la originalidad de sus textos, él mismo, cuando declara la casi ineludible proyección de Lorca en los creadores de este lado

¹³ Nicolás Guillén: Ob. cit., pp. 92-93.

¹⁴ El término *neopopularismo* cobró auge en los estudios literarios tras su utilización por el hispanista suizo Gustav Siebenmann. Refiere la tendencia de la poesía española de inicios del siglo xx, empeñada en la recuperación cultural de valores populares arraigados, haciéndola participar de un intenso proceso de renovación en las letras. La obra de Juan Ramón Jiménez se ha situado como punto de arrancada de esta orientación poética española y los libros de poetas como García Lorca y Rafael Alberti han marcado su cumbre final. Guillermo Rodríguez Rivera apunta al respecto la necesidad de ver el fenómeno, más que como una corriente dada en un momento particular del desarrollo literario, como una actitud recurrente en la historia de la poesía. (Cfr. Guillermo Rodríguez Rivera: Ob. cit., pp. 129-130.)

¹⁵ Guillermo Rodríguez Rivera: Ob. cit., p. 138. El tema no es nuevo. Ángel Augier, en su texto *Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927* (Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara, 2003), transcribe una carta enviada a él por Nicolás Guillén desde Buenos Aires el 20 de julio de 1947, en la que este se confiesa indignado porque varias publicaciones y críticos insistían en la influencia lorquiana en obras suyas como «Velorio de Papá Montero» (pp. 17-18).

del Atlántico, deja sentir la *angustia* propia por su *influencia*: «Nadie como él ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos. Beatos los que pudieron vencerla, transformándola en voz propia, a lo largo de un abnegado y dramático esfuerzo de asimilación, semejante al que se impuso el propio Lorca con Góngora y Lope, con Machado y con Juan Ramón». ¹⁶ Y es que, como aclaró en entrevista concedida a Nancy Morejón: «El problema importante no es recibir una influencia; lo importante es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en manera característica de creación». ¹⁷ Es en medio de esa pugna literaria que pueden reconocerse las marcas lorquianas en la poesía guilleniana.

Pero en cuanto a la presencia de Guillén en Lorca –más allá de lo apuntado antes sobre el poema «Son»–, el análisis de Rodríguez Rivera es mucho más arriesgado:

la huella importante de Guillén en Federico está en el hecho de que, inmediatamente después de su visita a Cuba y de su conocimiento del son hecho poesía, [...] es que el andaluz emprende la terminación y la edición de su *Poema del cante jondo*. Diez años después de comenzado e interrumpido, el libro que debió ser el primero del neopopularismo español, aparece en 1931 [...] En La Habana y en el trabajo guilleniano con el son, Federico encuentra una actitud análoga a la suya, que acaso aquella impugnación del *Romancero...* por sus amigos Buñuel y Dalí le hizo interrumpir, postergar. ¹⁸

Signados por el polen de ideas de un instante del pensamiento y de la cultura, y por el influjo de obras potentes que llegan al contacto en un momento dado, Nicolás Guillén y Federico García Lorca tienen enlazados sus nombres en el parnaso literario del siglo xx. Si se repasa –aun sin mucho cuidado– la inmensa fortuna crítica que ha generado la obra de Guillén con toda justicia, salta de inmediato el tema de su cercanía española, que ha llegado a arrojar el juicio de que se trata del más español de todos los poetas cubanos. Dentro del caudal de referencias que desencadena el hecho, resulta descollante la proximidad de Lorca. ¹⁹ Y es aquí cuando no puede eludirse la elegía *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*.

¹⁶ Nicolás Guillén: Ob. cit., p. 93.

¹⁷ Nancy Morejón: «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, ob. cit., p. 42.

¹⁸ Guillermo Rodríguez Rivera: Ob. cit., p. 139.

¹⁹ Para una de las estudiosas mayores de la obra de Guillén, Nancy Morejón, por ejemplo, junto al poeta granadino, la poesía popular de los cancioneros y la obra de Góngora ofrecen la clave de la raíz expresiva de su hispanidad. (Cfr. Nancy Morejón: *España en Nicolás Guillén. Discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 28.)

En Guillén, como en los poetas elegidos para la real trascendencia, la lírica se amalgamó con una experiencia vital múltiple y una solidez de pensamiento que no esquivaron los riesgos. Ese norte propició una de las creaciones más hermosas, su elegía española de 1937. Tomando prestado el título de un cuaderno de poesía de Fernández Retamar, el texto guilleniano es ejemplo del entendimiento y utilización de este tipo de composición como himno, como marcha enaltecedora de los rasgos identitarios de una colectividad, como canto de lucha y esperanza.

Guillén viaja a México en 1937 para participar en congreso convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Su nombre había encabezado varias de las manifestaciones cubanas más enérgicas en contra de la barbarie fascista que sembraba de sangre el suelo español y no pocos problemas se había granjeado con las autoridades gubernamentales de la Isla. Bastaría con recordar que estaba muy comprometido con la revista *Mediodía* –de la que llegaría a ser director–, tribuna de escritores de izquierda²⁰ y uno de los más importantes voceros de apoyo a la causa republicana en España. En mayo, en tierra mexicana, escribió su poema *España...* y lo entregó de inmediato a publicar. En junio, lo invitaron, junto a Marinello, a sumarse al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en España y hacia allí partió, llevándose su texto. Manuel Altolaguirre, quien ya había escrito sobre *Sóngoro cosongo* en la *Revista de Occidente* en 1932, asumió de inmediato la publicación del poema.

Toda la posición de Guillén ante el problema español quedaba explícita en los 241 versos que componen *España...* y sus intervenciones diversas en la península serían trasposiciones a otros formatos discursivos de lo ya contenido en la elegía. Este es un hecho de la mayor importancia, pues suele asociarse el poema lógicamente a *España en el corazón*, de Pablo Neruda, y a *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo, ambos resultados de la experiencia de sus respectivos pasos por la España en guerra. No pocos estudiosos se han dejado llevar por la profundidad y emoción del texto de Guillén para hacer derivar su composición también de su estancia española.

España..., por tanto, vio la luz casi de forma paralela en México y en España. Un folleto de 32 páginas grapadas, con formato de 31 x 24 cms. salió en el propio año 1937 por México Nuevo. En Valencia, se publicó en Ediciones Españolas, Nueva Colección Héroe, en formato de bolsillo, 17 x 11,5 cms. y 40 páginas, con noticia firmada por el impresor Altolaguirre, donde se lee:

²⁰ Fueron gestores y colaboradores de la publicación figuras como Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Ángel Augier, Jorge Rigol, Aurora Villa Buceta y Juan Marinello. Guillén había quedado cesante en la administración municipal habanera en la que trabajaba por sus posiciones antigubernamentales. Además, resultó detenido y acusado, junto a todo el comité gestor de la revista, por pornografía y propaganda subversiva debido a la publicación de un capítulo de la novela *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro, de lo que quedó absuelto en el juicio celebrado.

«Iré a Santiago», cantaba Federico García Lorca en la tierra de Nicolás Guillén, en su hermosa isla, con Nicolás Guillén que ahora en España le canta a él la pena por su muerte, con otras negras angustias de esta guerra.

Entre los dos poetas hubo un inmenso mar, como ahora hay una inmensa muerte separándoles. A las dos orillas de esa muerte ancha, en los dos litorales de ese mar, Guillén y García Lorca elevan con una misma dignidad de idioma lo más entrañable y lírico, lo popular poético, es decir, lo que en definitiva se salvará de una época.

Con Nicolás Guillén, hoy García Lorca tiende un puente sobre las aguas, más alto que el olvido, un puente con sus brazos, una fraternidad que nos acerca a otras tierras y a otro tiempo lejano, porque distante está cuanto ya ha sido.

Es Nicolás Guillén quien más allá del agua y de la muerte más presente nos hace la dolorosa ausencia. Él está aquí ahora, con su clara voz negra, trayéndonos el dolor americano. A su prodigioso imán han acudido todos los luminosos gritos de su tierra, de su fragante isla, a la que vive unido por múltiples destellos su aureola.²¹

Resulta notable esta pequeña recensión crítica de Altolaquirre, primera conocida sobre el poema, por la importancia que otorga a la presencia de Lorca en su construcción y generación de sentidos. El texto de Guillén funde, sin duda alguna, su mirada sobre la significación de la Guerra Civil Española y el asesinato del poeta. Sin embargo, la fortuna crítica con que cuenta *España...*,²²

²¹ *Apud.* Ángel Augier: Ob. cit., p. 27. En Cuba, *España...* no se publica hasta 1959.

²² Entre los textos que se han encargado de iluminar los sentidos de *España...*, podrían destacarse, sin ánimo alguno de exhaustividad: «Sentido elegíaco de la poesía de Guillén», de José Antonio Portuondo (en *La Gaceta de Cuba*, año I, n.º 8-9, La Habana, agosto, 1962, p. 9); «España en tres poetas hispanoamericanos: Neruda, Guillén y Vallejo», de Jaime Peralta (en *Atenea*, año 45, n.º 421-422, Concepción, julio-diciembre, 1968, pp. 37-50); «España en cinco esperanzas (comentarios a un poema de Nicolás Guillén)», de Adolfo Martí (en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 63, n.º 2, La Habana, mayo-agosto, 1972, pp. 55-63); «Guillén, Neruda y Vallejo: ¿Tres voces para un mismo mensaje?», de Alfred Melon (en Claude Fell et al., *Les poètes latino-américains et la Guerre d'Espagne*, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris, 1986, pp. 67-74); *Nicolás Guillén: poesía e ideología*, de Keith Ellis (trad. de José Rodríguez Feo, Ediciones Unión, La Habana, 1987); «España en la obra poética de Nicolás Guillén», de Jesús Sabourín (en *Revista de Literatura Cubana*, año V, n.º 9, La Habana, julio-diciembre, 1987, pp. 5-24); «Identidad, diálogo y verso en las elegías», de Luis Álvarez Álvarez (*Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1997, pp. 113-190); «Identidad e hispanidad en la obra poética de Nicolás Guillén: de *Motivos de son* (1930) a *El son entero* (1943)», de Virgilio López Lemus (en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 93, n.º 1-2, La Habana, enero-junio, 2002, pp. 31-40); *Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927*, de Ángel Augier (Ob. cit.); «Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*», de Irene Vegas García (en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n.º 18,

al leer el poema dividido en cinco partes, suele concentrar la atención en Lorca solo en el segmento más explícitamente dedicado a él, la «Angustia cuarta», ubicado justo antes del fragmento final «La voz esperanzada». Si tenemos en cuenta que la construcción discursiva que modela esta elegía transita por un paulatino paso hacia el crescendo final, que la anécdota recreada se presenta a la manera de una obra teatral de alta densidad dramática, la posición ocupada por los versos que implican de modo directo al poeta granadino constituye la apoteosis de la síntesis del dolor y su superación –clave del dilema trágico en este caso–, del pasado en la relación entre españoles y latinoamericanos, caracterizado a la luz de los vínculos de poder/subordinación del coloniaje, y el presente de contrario signo, espacio de hermanamiento, de lucha común por el mejoramiento humano. Es Lorca el paradigma que permite transmutar, por la alquimia del verbo poético, la angustia en esperanza, que es el fin perseguido.

Para dar cauce expresivo al hondo impacto ocasionado por la estocada a muerte sufrida por la República Española y por la muerte del poeta amigo, Guillén acude a la elegía, forma en la cual se convertiría en uno de los más notables cultores iberoamericanos de la pasada centuria.

La revolución encabezada por Nicolás Guillén en la poesía cubana en cuanto a la conquista para las letras de la cultura popular mulata, sus tipos, costumbres, problemáticas y anhelos, su música en especial –hasta aproximarse a la plasmación lírica de lo que él mismo denominó «color cubano»– ha dado preeminencia en los estudios realizados a aspectos de su obra que no se interesan por la profunda veta elegíaca que atraviesa toda su gran producción poética. Pese a ello, hoy no es necesario demostrar la altura literaria alcanzada por la elegía en Guillén. Esta es capital en su escritura, desde el tono empleado en muchos de sus primeros versos, pasando por la creación de «Elegía moderna del motivo cursi» –primera de sus grandes elegías, compuesta entre 1927 y 1930–, hasta la total asunción por parte del poeta del poder de esta modalidad en su obra –Ángel Augier identifica ese autorreconocimiento hacia mediados de la década del cuarenta– y su consciente cultivo sistemático hasta su último período creativo. Luis Álvarez Álvarez, a propósito de ello, afirma que «en Nicolás Guillén, la elegía, realizada de manera cumplidamente subjetiva, ha resultado, a lo largo del camino transitado por el poeta, un recipiente muy personal de su *pathos* lírico, y, por ello, también un testimonio de resortes esenciales de su poética».²³

México D.F., 2005, pp. 163-182; <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/384/38411394006.pdf>>; «España», de Ángel Augier (*Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, pp. 201-221); *España en Nicolás Guillén*, de Nancy Morejón (Ob. cit.).

²³ Luis Álvarez Álvarez: Ob. cit., p. 113.

La elegía guilleneana no recurre a la búsqueda del consuelo ante la pérdida, de raigambre clásica, ni a la resistencia a la resignación, que es propia de las orientaciones tomadas por el género en la primera mitad del siglo xx. Rehúye el tono plañidero y todo tipo de sentimentalismo. Su inmersión real se produce en el sentimiento con que comunica lo largamente razonado. No se permite el culto a la muerte, sino a la vida, a la germinación vital que sobreviene a lo percedero de un momento y un cuerpo concretos. En Guillén, la elegía es propiciatoria de una anagnórisis signada, en general, por una preocupación no tanto filosófica como de orden histórico-político y, en tal sentido, resultan de especiales méritos sus elegías heroicas, como bien ilustra *España...*

La utopía de la República Española, la que alimenta su defensa frente al odio fascista en la Guerra Civil, va a permanecer vital y sustentando su inclaudicable compromiso político con las causas de la emancipación del hombre. Para él la lección republicana peninsular encierra el símbolo de la justicia social, de la democratización de la cultura como recta vía para el alcance de la libertad plena del hombre. La España republicana, incluso, está contenida en el basamento sobre el cual se erige el proyecto que construye la Revolución Cubana a partir de 1959, teniendo a Guillén como uno de sus contribuyentes esenciales. Por esa razón, el análisis que realiza de la hora española y su vivencia de lucha los asume como liberación personal. Ello explica la imagen que ofrece de él Elena Garro en sus polémicas *Memorias de España 1937*: «Nicolás, de pantalón blanco, camisa blanca y sonrisa perenne, se sentía como pez en el agua. Nunca le sorprendí ningún gesto de mal humor».²⁴ Guillén se alimenta de la posibilidad de triunfo de un pueblo sobre sus opresores. Es la causa de que cierre filas al desaliento y la desilusión provocados en otros intelectuales participantes de la misma experiencia española. Guillén no hace mención a las fisuras del bando republicano, no atiende a los yerros cometidos —a veces graves—. Del sol, a la manera agradecida martiana, desestima las manchas y solo se concentra en la luz.

El cabal sentido de la tarea inaplazable del hombre de reconquistarse a sí mismo dotó a su poesía de una vocación de servicio social, político, de primera importancia. Cumplió este cometido, como indicó Roberto Fernández Retamar:

haciendo buena la observación de Engels que tanto le satisfacía citar: dejando que la obra de arte hablara por sí, no convirtiéndola nunca en el fante tras el cual nos castiga con su monserga el ventrílocuo. Si Martí escribió que «no es poeta el que pone en verso la política y la sociología», Guillén, a quien sin duda satisficieron

²⁴ Elena Garro: *Memorias de España 1937*, Siglo XXI, México D.F., 1992, p. 23.

esas palabras, supo bien que, glosando a Gertrude Stein, un poema es un poema, es un poema, es un poema.²⁵

Ángel Augier, en su importante revisión de la vida y obra de Guillén, consigna cómo este transita de la focalización local del negro en *Motivos de son*, a lo cubano más general en *Sóngoro cosongo*. Su camino tiene una próxima parada cuando alcanza una dimensión antillana en *West Indies, Ltd.* Le sigue una aprehensión de lo americano en *Cantos para soldados y sones para turistas*. «Pero inmediatamente después, cuando aún resonaban los ecos de esta última hazaña de continentalidad poética, logra Guillén pleno sentido universal con *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, [...] culminación de una limpia actitud humana y de una henchida plenitud lírica.»²⁶

El sentido de universalidad que adquiere la mirada guilleniana en *España...* enlaza de modo coherente con el entendimiento de una dimensión humana histórica y contextualmente local. Por eso, la importante proyección del sujeto latinoamericano y caribeño, con su conformación particular, diacrónica y sincrónica, sobre el suceso español. Por eso, Lorca también se erige símbolo modélico del hombre nuevo.

Ezequiel Martínez Estrada evaluó la «Angustia cuarta» como «una de las más bellas composiciones de Guillén, posiblemente de la lengua castellana».²⁷ Pero es que el motivo central, el núcleo proliferante de *España...*, es justamente la significación de la muerte del poeta que encarna para el poeta cubano la nueva relación entre España y América, y, por extensión, la encarnación del hombre emancipado que ha de alzarse ante el mundo.

La «Angustia primera» arranca con el verso «No Cortés, ni Pizarro...». En efecto, no llegó Lorca a La Habana con la aureola del gran señor que visita sus comarcas, no vino indigesto de superioridad, no asumió mesianismos civilizatorios en tierras bárbaras ni esgrimió derechos de explotación de la tierra y los hombres. Fue un «ardiente, cercanísimo hermano». El inicio de la «Angustia primera» –con esa doble negación que recuerda el principio del primer poema épico escrito en Hispanoamérica: *La Araucana*, de Ercilla– no solo establece como premisa la superación de los antecedentes colonizadores de los empeños españoles en América, sino la negativa a todo tipo de caudillismos. «No Cortés, ni Pizarro...» conlleva asimismo la proposición de reparar no en los tradicionales grandes hombres que pululan enlazando hitos en el discurso al

²⁵ Roberto Fernández Retamar: «Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social», en Matías Barchino Pérez y María Rubio Matín (coords.): *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, p. 30.

²⁶ Ángel Augier: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, ob. cit., p. 203.

²⁷ Ezequiel Martínez Estrada: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Arca, Montevideo, 1966, p. 20.

uso de la historia, sino en la intrahistoria, en los sujetos simples, anónimos, como los que Lorca recoge en su obra, entresaca de lo popular generalmente silenciado y a los que otorga voz:

Mejor sus hombres rudos
saltando el tiempo. Aquí, con sus escudos.
Aquí, con sus callosas, duras manos;
remotos milicianos
al pie aquí de nosotros,
clavadas las espuelas en sus potros;
aquí al fin con nosotros,
lejanos milicianos,
ardientes, cercanísimos hermanos.

En la «Angustia segunda», el sujeto lírico, al hablar del derecho del hombre americano –su derecho– a intervenir en defensa de una España en trance de agonía, se descubre perteneciente a ese mismo espacio. La identidad común acapara la atención. Hay, sin embargo, un sujeto interpelado en este segmento, reconocido como «tú» –se mantendrá inalterable en la siguiente parte–, que es a la vez el Lorca que finalmente no responde al inicio de la «Angustia cuarta», como es el sujeto simple, la representación del pueblo español en general. «La raíz de mi árbol, retorcida;/ la raíz de mi árbol, de tu árbol,/ de todos nuestros árboles». La posibilidad de que el poeta sea ese destinatario directo es reforzada por el hecho de haber sido asesinado junto a un olivar:

bebiendo sangre, húmeda de sangre,
la raíz de mi árbol, de tu árbol.
Yo la siento,
la raíz de mi árbol, de tu árbol,
de todos nuestros árboles,
la siento
clavada en lo más hondo de mi tierra,
clavada allí, clavada,
arrastrándome y alzándome y hablándome,
gritándome.

Ya en la «Angustia tercera», se presenta la declaración del hablante lírico de estar dispuesto a fundir sus destinos con los del sujeto requerido: la piel en tiras preparada para usarla en sus vendas, la conciencia de que en el reto propio a la muerte está la clave de la sobrevida del otro. Importa destacar aquí la señalización de las figuras marcadas como los enemigos del pueblo: «Contra cetro y corona y manto y sable,/ pueblo, contra sotana, y yo contigo»; o sea,

corona, ejército e institución religiosa/rey, militar, sacerdote; justo las fuerzas combatidas con mayor encono por la obra de Lorca.

Es en la «Angustia cuarta», como ha sido expresado, que se busca directamente a Federico. No ha habido contestación del interpelado en las partes anteriores y se va en pos de la voz. Es aquí donde se consigue el clima trágico mayor en el poema, donde la angustia llega al paroxismo:

¡Federico!
 ¿Dónde el gitano se muere?
 ¿Dónde sus ojos se enfrían?
 ¡Dónde estará, que no viene!

La construcción, muy preñada de tintes poéticos lorquianos, se vale de «una canción» colectiva para descubrir con horror la verdad, a la manera de un coro de tragedia griega clásica:

Salió el domingo, de noche,
 salió el domingo, y no vuelve.
 Llevaba en la mano un lirio,
 llevaba en los ojos fiebre;
 el lirio se tornó sangre,
 la sangre tornóse muerte.

La relación dialéctica entre angustia y esperanza, propuesta desde el título, se resuelve una vez que el pueblo, que clama por Federico, lo contempla vivo, acompañándolo: «Alzóse Federico, en luz bañado/ Federico, Granada y Primavera./ Y con una luna y clavel y nardo y cera,/ los siguió por el monte perfumado». Entonces se da paso a «La voz esperanzada», la que mantiene la firme decisión de «pasear en alto la llama niveladora y/ segadora de la Revolución».

España..., poema de estructura compleja, desarrolla la continuación de las conversaciones interrumpidas en La Habana entre Guillén y Lorca. Ahora se accede a otro nivel de diálogo, uno superior; Guillén y Lorca se funden. Sin procedimientos miméticos, la transtextualidad recurrente permite encontrar a Lorca en el texto guilleniano: uso de estrofas, estructuras contrapuntísticas, empleo de términos, significaciones y otros recursos poéticos de prosapia eminentemente lorquiana, paralelismos semánticos...

Esta elegía surge al amparo del «duende» inspirador de la gran poesía, sobre el que versó Lorca en una de las conferencias habaneras que debió conocer Guillén: «no es una cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación de acto».²⁸ Guillén

²⁸ Federico García Lorca: «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, recopilación y notas

consigue rechazar, como pedía el andaluz universal, toda la «dulce geometría aprendida» porque:

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas [...] Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.²⁹

El duende de Guillén, como el de Lorca, rezuma la voz *de los otros*; alienta la expresión más acabada del pueblo que lucha por una sobrevida mejor. En *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, la muerte de los hombres, de sus proyectos valederos, de las formas gastadas por el uso indiscriminado para entonar sus sentimientos y anhelos, es el sedimento sobre el que se anuncia y levanta lo nuevo. El fin anuncia el alba. Sobre el fondo goyesco de horror, sobre la negrura sideral de un momento aparentemente preludiador de la destrucción de los tiempos, se levanta la esperanza cantada en coro, la que presupone Lorca en su transmuerte, vivo, alzando «la entera voz/ vibrando», también flotando alegre, frente a «los brazos avisados», «como una nube/ sobre la roja lejanía».



de Arturo del Hoyo, Aguilar de Ediciones, Madrid, 1954, p. 37.

²⁹ *Ibidem*, pp. 40-41 y 47-48.

Elegía a Jacques Roumain

1947

Jacques Roumain nació en Port-au-Prince (Haití) en 1907. Treinta y siete años después moría en la misma ciudad. Dejó libros de cuentos y libros de poemas; dejó libros de botánica y libros de etnología. Se marchó una mañana de agosto, a las diez...

Grave la voz tenía.
Era triste y severo.
De luna fue y de acero.
Resonaba y ardía.

Envuelto en luz venía.
A mitad del sendero
sentóse y dijo: —¡Muero!
(Aún era sueño el día.)

Pasar su frente bruna,
volar su sombra suave,
dime, haitiano, si viste.

De acero fue y de luna.
Tenía la voz grave.
Era severo y triste.

¡Ay, bien sé, bien se sabe que estás muerto!
Rostro fundamental, seno profundo,

oh tú, dios abatido,
muerto ya como muere todo el mundo.
Muerto de piel ausente y de pulido
frontal, tu filosófico y despierto
cráneo de sueño erguido;
muerto sin ropa ni mortaja, muerto
flotando en aguas de implacable olvido,
muerto ya, muerto ya, muerto ya, muerto.

Sin embargo, recuerdo.
Reuerdo, sin embargo.
Por ejemplo, recuerdo su levita
de prócer cotidiano:
la de París
en humo gris,
en persistente gris
la de París,
y la levita en humo azul del traje haitiano.
Reuerdo sus zapatos,
franceses todavía,
y el pantalón a rayas que tenía
en una foto, en México, de cónsul.
Reuerdo
su cigarrillo demoníaco
de fuego perspícaz;
reuerdo su escritura de letras desligadas,
independientes, tímidas, duras, de pie, a la izquierda;
reuerdo
su pluma fuente corta, negra, gruesa, «Pelikano»,
de guatapercha y oro;
reuerdo
su cinturón de hebilla con dos letras.
(¿O una sola? No sé, me falla,
se me va en esto un poco la memoria;
tal vez era una sola, una gran R,
pero no estoy seguro...)
Reuerdo
sus corbatas, sus medias, sus pañuelos,
reuerdo
su llavero, sus libros, su cartera.
(Una cartera de Ministro,
ambiciosa, de cuero.)

Recuerdo

sus poemas inéditos,
sus papeles polémicos
y sus apuntes sobre negros.
Quizás haya también todo ya muerto,
o cuando más sean cosas de museo
familiar. Yo las conservo,
por aquí están, las guardo.
Quiero decir que las recuerdo.

¿Y lo demás, lo otro,
lo que hablábamos, Jacques?
¡Ay, lo demás no cambia, eso no cambia!
Allí está, permanece
como una gran página de piedra
que todos leen, leen, leen;
como una gran página sabida y resabida,
que todos dicen de memoria,
que nadie dobla,
que nadie vuelve, arranca
de ese tremendo libro abierto haitiano,
de ese tremendo libro abierto
por esa misma página sangrienta haitiana,
por esa misma, sola, única abierta página
terrible haitiana hace trescientos años!
Sangre en las espaldas del negro inicial.
Sangre en el pulmón de Louverture.
Sangre en las manos de Leclerc,
temblorosas de fiebre.
Sangre en el látigo de Rochambeau
con sus perros sedientos.
Sangre en el Pont-Rouge.
Sangre en la Citadelle.
Sangre en la bota de los yanquis.
Sangre en el cuchillo de Trujillo.
Sangre en el mar, en el cielo, en la montaña.
Sangre en los ríos, en los árboles.
Sangre en el aire.
(Olvidaba decir que justamente, Jacques,
el personaje de este poema,
murmuraba a veces: —Haití
es una esponja empapada en sangre.)

¿Quién va a exprimir la esponja, la insaciable
 esponja? Tal vez él,
 con su rabia de siglos. Tal vez él,
 con sus dedos de sueño. Tal vez él,
 con su celeste fuerza...
 Él, Monsieur Jacques Roumain,
 que hablaba en nombre
 del negro emperador, del negro rey,
 del negro presidente
 y de todos los negros que nunca fueron más que

Jean
 Pierre
 Victor
 Candide
 Jules
 Charles
 Stephen
 Raymond
 André.

Negros descalzos frente al Champ de Mars
 o en el tibio mulato camino de Pétionville,
 o más arriba,
 en el ya frío blanco camino de Kenskoff:
 negros no fundados aún,
 sombras, zombies,
 lentos fantasmas de la caña y el café,
 carne febril, desgarradora,
 primaria, pantanosa, vegetal.
 Él va a exprimir la esponja,
 él va a exprimirla.

Verá entonces el sol duro antillano,
 cual si estallara telúrica vena,
 enrojecer el pálido oceano.

Y flotar sin dogal y sin cadena
 cuellos puros en suelta muchedumbre,
 almas no, pero sí cuerpos en pena.

Móvil incendio de afilada lumbre,

lamerá con su lengua prometida
del fijo llano a la nublada cumbre.

¡Oh aurora de los tiempos, encendida!
¡Oh mar, oh mar de sangre desbordado!
El pasado pasado no ha pasado.
La nueva vida espera nueva vida.

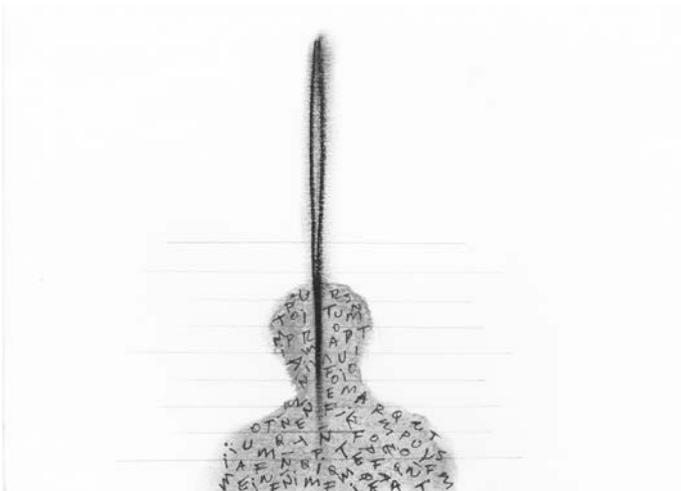
Y bien, en eso estamos, Jacques, lejano amigo.
No porque te hayas ido,
no porque te llevaran, mejor dicho,
no porque te cerraran el camino,
se ha detenido nadie, nadie se ha detenido.
A veces hace frío, es cierto. Otras, un estampido
nos ensordece. Hay horas de aire líquido,
lacrimosas, de estertor y gemido.
En ocasiones logra, obtiene un río
desbaratar un puente con su brutal martillo...
Mas a cada suspiro nace un niño.
Cada día la noche pare un sol amarillo
y optimista, que fecunda el baldío.
Muele su dura cosecha el molino.
Álzase, crece la espiga del trigo.
Cúbrese de rojas banderas los himnos.
¡Mirad! ¡Llegan envueltos en polvo y harapos los primeros vencidos!

El día inicial inicia su gran luz de verano.
Venga mi muerto grave, suave, haitiano
y alce otra vez hecha puño tempestuoso la mano.
Cantemos nuestra fraterna canción, hermano.

*Florece plantada la vieja lanza.
Quema en las manos la esperanza.
La aurora es lenta, pero avanza.*

Cantemos frente a los frescos siglos recién despiertos,
bajo la estrella madura suspendida en la nocturna fragancia
y a lo largo de todos los caminos abiertos
en la distancia.
Cantemos, pues, querido,
pisando el látigo caído
del puño del amo vencido,

una canción que nadie haya cantado:
(Florece plantada la vieja lanza)
una húmeda canción tendida
(Quema en las manos la esperanza)
de tu garganta en sombras, más allá de la vida,
(La aurora es lenta, pero avanza)
a mi clarín terrestre de cobre ensangrentado!



Invitación a la eternidad: la «Elegía a Jacques Roumain»

ARIEL CAMEJO

*Ce n'est pas avec de l'encre
que je t'écris
c'est avec ma voix de tambour
assiégé par des chutes de pierres*

GEORGES CASTERA

Numerosos y exhaustivos han sido los acercamientos a las relaciones entre Nicolás Guillén y Jacques Roumain.¹ Una amistad sincera e intensa, mientras lo permitió el tiempo, unió en vida a los dos grandes intelectuales caribeños. La errancia, ese sino entre fatal y reintegrador que marca el tiempo de la vida en nuestro archipiélago, unió sus caminos en la lejana Europa justo cuando estaba a punto de desmantelarse el gran proyecto de la modernidad occidental. En medio de ese contexto de cambio que marcaba el ocaso vanguardista

¹ Una muestra reciente de ese interés lo constituyen algunos de los trabajos contenidos en sendos dossiers que publicara la revista *Anales del Caribe*, del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, en sus entregas correspondientes a los años 2007 y 2008, y como parte de las actividades que conmemoraron en Cuba el centenario del nacimiento del poeta haitiano. Confróntese especialmente los textos de Keith Ellis (2007) y de Yanelis Velazco (2008), en los cuales se desarrolla un análisis pormenorizado de la «Elegía a Jacques Roumain». Estos complementan de manera especial las referencias ofrecidas por Guillén en artículos varios y en su propia autobiografía sobre su relación fraterna con el autor de *Gobernadores del rocío*, así como aquellas que recoge en sus estudios bio-bibliográficos el intelectual cubano Ángel Augier, quien también se ha acercado críticamente al poema. En las *Œuvres complètes* [Édition critique, Léon-François Hoffman (coord.), ALLCA XX-Université Paris X, 2003] de Roumain, se dedica un capítulo a la relación entre ambos autores (pp. 926-986). Allí, además de los textos publicados, se recogen también varias cartas intercambiadas por ambos entre 1941 y 1944.

y el descalabro sociopolítico de Occidente, se forjó la amistad entre estos dos hombres, convencidos para entonces de que un tiempo nuevo le correspondía a sus pequeñas islas del Caribe.

Roumain había sufrido ya los rigores de la prisión y la degradante experiencia de ser alienado por su propio país. Su vida lo había llevado a enfrentarse no solamente con un contexto político adverso en medio de la ocupación norteamericana de Haití (1915-1934) y las dictaduras que le siguieron, sino a tener que lidiar con problemas aún menos felices como las contradicciones y las exclusiones raciales y culturales que predominaban en el ambiente intelectual haitiano. De esta suerte Roumain comprendió la complejidad que entrañaba cualquier proceso de democratización en su país, una nación pospuesta desde la revolución de 1804, demorada a lo largo del siglo XIX, espaciada por las injerencias y los sutiles manejos metropolitanos, marcada profundamente por siglos de estratificaciones y complejos coloniales que seguían subsistiendo bajo la piel de la cotidianidad. Ese aliento anima algunas de sus grandes empresas culturales, entre ellas la *Revue Indigène* y el movimiento indigenista, la creación del Buró de Etnología y la fundación del Partido Comunista haitiano. En ese entorno Roumain logra reunir a un grupo significativo de intelectuales, convencido definitivamente de que el cambio para Haití no podía promoverse solo desde el ámbito estrecho de la literatura y del país propio, sino que debía ser generado desde un movimiento intelectual de mayores dimensiones y proyecciones sociopolíticas más ambiciosas.

Un camino similar recorre el pensamiento y la acción de Nicolás Guillén, enfrentado a un contexto con otras peculiaridades. El poeta cubano sigue una trayectoria ascendente, notable de manera especial en su quehacer poético, de radicalización política y social que culmina con la adhesión al Partido Comunista de Cuba (PCC) y la colaboración sostenida con varias publicaciones afines. Si bien sus cuadernos *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) marcaron un hito para la creación poética cubana de su tiempo, no es menos cierto que los dos poemarios siguientes, *West Indies, Ltd.* (1934) y *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), inauguran una proyección regional, especialmente antillanista, de más hondo calado intelectual en su poesía. En estos últimos alcanza un relieve particularmente notorio, la integración de los aspectos formales, el profundo dominio guilleniano de la versificación de herencia hispana, con tópicos y asuntos de la realidad cubana y de las islas del Caribe. Se logra en ellos asimilar poéticamente el entorno caribeño, un espacio «oximorónico» por excelencia, en el que tras toda virtud se agazapa un peligro, identificado en Guillén con las figuras del monopolio extranjero, el ejército de intervención y el turista.

Es decir, que en el momento del encuentro entre Roumain y Guillén, ambos están convencidos de la imposibilidad de separar la acción intelectual –de por

sí compleja en medio de los avatares que implica el debate racial, identitario, estético...— de sus roles en el ámbito social y político.²

Llegado a este punto no es difícil comprender por qué fructificó de manera tan especial la amistad entre estos dos hombres, enfrentados ambos a una existencia plagada de paradojas: la de vivir en una región cuya belleza natural y emplazamiento geográfico era la fuente de sus mayores desgracias, la de inscribir y escribir con orgullo una piel proscrita por sus sociedades, la paradoja, en fin, de vivir un tiempo fuera de su tiempo, un espacio sin lugar, una nación sin país. Así, a ninguno de los dos le queda sino entregar lo mejor de sí mismo. Roumain vive el alumbramiento de la poesía de Guillén, el cubano se entrega maravillado a las lecciones del mundo haitiano.³ De ese recíproco intercambio se originan algunas derivaciones quizás decisivas en el desarrollo intelectual de ambos, y un destello que, desde mi lectura del proceso, marca un momento muy relevante para el pensamiento regional en el siglo XX, justo cuando acontece el primer gran apogeo de la singular *intelligentsia* caribeña.

Para Roumain el contacto con la poesía de Guillén abre una ventana que le permite visualizar desde otra perspectiva, en el encuadre de la muy diversa

² Sobre la radicalización del pensamiento de Roumain en términos políticos y la influencia de ese giro en su creación artística, cfr. Franck Laraque: «Poésie révolutionnaire dans le contexte de l'héritage Jacques Roumain», en *Anales del Caribe*, La Habana, 2008, pp. 249-263; y Léon-François Hoffmann: «Jacques Roumain: homme de lettres; homme politique; homme de science», en Jacques Roumain: *Ceuvres complètes*, ob. cit., pp. xxxi-xlvii. Sobre Guillén, mis criterios coinciden en buena medida con los de Ángel Augier, en *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 2005. La confluencia de ambas visiones puede seguirse con particular énfasis en el estudio de Keith Ellis: «La imagen de Jacques Roumain y la visión de integración caribeña de Nicolás Guillén», en *Anales del Caribe*, La Habana, 2007, pp. 21-31. También, cfr. Haydée Arango: «Conciencia antillana en la prosa de Guillén», en *La Siempreviva*, n.º 10, La Habana, 2011, pp. 47-51.

³ En el caso de Roumain se entrega a la traducción al francés de varios poemarios de Guillén —termina la traducción de *Sóngoro cosongo* y publica en Haití las de «No sé por qué piensas tú» y «Balada de los dos abuelos» («Je en sais pourquoi tu penses» y «Ballade des deux ancêtres»), publicadas en *Le Nouvelliste* de Port-au-Prince, los días 14 y 17 de agosto de 1942, respectivamente— y lo visita en La Habana entre diciembre de 1940 y mayo de 1941. Para una valoración exhaustiva del interés creciente de Guillén por Haití —país al que viaja en septiembre de 1942 a raíz de la invitación del presidente electo, Elie Lescot—, su historia y su cultura, por el lugar que comienza a ocupar esa nación en la reflexión general del intelectual cubano en torno al futuro social y político de las naciones antillanas y latinoamericanas, véanse sus crónicas y artículos al respecto (entre paréntesis a continuación se indica el año de publicación, y entre corchetes el tomo y las páginas en *Prosa de prisa*, La Habana, 2002 [tomos I-III] y 2007 [tomo IV]): «Haití: la isla encadenada» (1941) [I, 155-160]; «Haití» (1942) [I, 232-236]; «Un triunfo americano de Haití» (1943) [I, 261-264]; «Roussan Camille en La Habana» (1943) [I, 265-268]; «Sobre Jacques Roumain» (1961) [II, 391-394]; «Notas y apuntes sobre la influencia francesa en Cuba» (1981) [IV, 61-78]. Asimismo la relación con Roumain y Haití ocupa un lugar importante en las memorias del cubano. Cfr. Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, pp. 122-137. También, cfr. Emilio Jorge Rodríguez: «Nicolás Guillén frente al debate de raza y cultura en Haití», en *Temas*, n.º 52, La Habana, octubre-diciembre, 2007, pp. 74-83.

y compleja racialidad cubana, muchos de los problemas que emergieron de su labor etnológica y lingüística en Haití; algunos de los cuales ya habían sido recogidos, aunque no sometidos a un análisis concienzudo, por investigadores como Jean Price Mars. La relevancia del *mestizaje* como proceso homogeneizador de la experiencia nacional y, por tanto, de una conciencia identitaria integradora; la importancia de la *mezcla*, del *todos con todos* como lugar de reencuentro cultural con la historia, con la lengua y con el cuerpo, resultan decisivos en la obra posterior de Roumain. Esa obra, cuajada en medio del espacio problemático que he llamado la nación demorada, trasciende todo concepto estrecho de lo literario y se lanza no solo a tratar de entender ese espacio y los sujetos que lo integran, sino a proponer para ambos el otro espacio siempre feliz de la utopía. Uno de sus coterráneos, René Depestre, deja constancia de esa evidencia:

Sin importar el contexto cultural o étnico, es en la búsqueda de ser mejores hombres y mujeres, en el esfuerzo enconado e ininterrumpido de la humanización propia y de las relaciones con los otros, que el ser humano, aún cuando sea degradado (por judío, por culí, por negro) podrá alzarse triunfante por sobre los ghettos ontológicos que los tiempos de persecución y odio han sembrado en el terreno de la superstición. Parece ser este el *abc* de la antropología no lograda que nos legó Jacques Roumain.⁴

Para Guillén la experiencia haitiana no resulta menos reveladora: «el caso de Haití es un ejemplo de importancia continental, y él plantea un problema de cuya resolución depende acaso el carácter de la lucha en América por la verdadera democracia».⁵ La enmarañada y violenta red que dibuja la historia del país, visiblemente emancipado pero secretamente sujeto a las ataduras coloniales; el vértigo que señala el carácter en ocasiones contradictorio y paradójico de algunos de sus líderes políticos; la sobrevivencia atemporal de una cultura de valores inconmensurables, son algunos de los elementos que lo llevan a transgredir ciertas claves de su pensamiento, sobre todo en lo que concierne a la cuestión racial y su relevancia para la definición de una identidad nacional. La vivencia haitiana, y la caribeña, y aún antes la española, diseminan para siempre en la poética guilleniana el espejismo de la piel como asunto políticamente trascendente. Tras ese derrumbe se construye un relato mucho más abarcador y complejo que sitúa la corporalidad como un artefacto cultural cuyas extensiones atraviesan la tupida red que teje los contornos de la Nación y la Identidad.⁶

⁴ René Depestre: «Parler de Jacques Roumain: (1907-1944)», en Jacques Roumain: *Œuvres complètes*, ob. cit., p. xxviii. (Mi traducción.)

⁵ Nicolás Guillén: «Haití: la isla encadenada», *Prosa de prisa*, t. I, ob. cit., p. 160.

⁶ Curiosamente una experiencia similar viven por estos años otros dos grandes intelectuales cubanos, cuyo contacto con la cultura haitiana, y caribeña en general,

Por encima de esos aportes específicos en el plano individual y creativo que pueden leerse de la relación entre Guillén y Roumain, me resulta sumamente relevante el hecho de cómo se articula en ese doble emplazamiento lo que pudiera llamar un «posicionamiento intelectual complejo». Uno y otro trascienden de forma vertiginosa el rol de meros literatos, consumidos por el ejercicio develador de la autenticidad. Rápidamente transitan esa habitación llena de espejos en la que el cuerpo se deshace –y muchas veces se consume– en la práctica de una contemplación sin horizonte. En ese sentido la actividad creativa e intelectual de estos dos escritores se adhiere a un nuevo lugar, el mismo que ocuparía por esos años otro gran poeta antillano: Aimé Césaire, en el que toda acción artística se entiende en términos de *perspectiva*. La «finalidad sin fin» kantiana que dominaba todavía la estética europea y de manera general la producción artística occidental, deja de constituir un régimen modélico de artísticidad y es cuestionada desde los fundamentos mismos que sustentan su práctica.⁷ Ello implica un nuevo diálogo del poeta con el mundo y del mundo con la poesía, entendida esta como una Relación –si aprovechamos el término que años más tarde organizaría la cosmovisión filosófica de Édouard Glissant– entre el cuerpo, el espíritu y el territorio.

En esa nueva dimensión, comienzan a calibrar sus pasos Nicolás Guillén y Jacques Roumain, conscientes de que su tiempo les ha señalado una nueva altura poética: construir saberes, compartir experiencias, conectar pueblos. De ahí la necesidad de actuar en campos sumamente diversos, desde la cuartilla y el verso hasta la tribuna política; desde el testimonio recogido en el batey y la aldea hasta el ensayo antropológico, la crónica periodística, el análisis sociocultural; desde la tertulia cultural hasta el congreso internacional; desde las aulas universitarias hasta los barracones de esclavos, hasta las colinas que conducen a Sans-Souci y de ahí a La Ferrière. Un camino ascendente de encuentros más o menos felices con el paisaje y sus exabruptos que termina en esa coincidencia abisal de la sangre y la piedra.⁸

determina un giro poético definitorio en sus respectivas obras. Se trata de Alejo Carpentier y Wifredo Lam. Numerosos han sido los acercamientos, entre los que debo destacar los de Graziella Pogolotti y José A. Baujin, para la figura de Carpentier; y los de Yolanda Wood, para la de Lam.

⁷ De ahí la sorpresa con que André Breton, por ejemplo, descubre una nueva *potencia* surrealista en artistas como Césaire y Lam; o los valiosos antecedentes que aportan estos para las formulaciones posteriores de Jean Paul Sartre y su teoría del «compromiso». De manera general es este todavía un terreno casi virgen para el pensamiento contemporáneo: me refiero a la importancia de la intelectualidad caribeña en la conexión entre el vanguardismo europeo y el movimiento neovanguardista latinoamericano que se inicia desde finales de la década del cincuenta y convierte a la novela de la región en una tabla de salvación para la cultura europea, anonadada aún en medio del páramo social de la posguerra.

⁸ Entre los muchos mitos que acompañan la historia de la fortaleza de La Ferrière se destaca especialmente el referido a cómo cada una de las piedras utilizadas en su construcción

He tratado de localizar algunas coordenadas para trazar una geografía de la «Elegía a Jacques Roumain», que evidentemente no está atravesada solo por el dolor que implica la súbita pérdida de un gran compañero de viaje,⁹ sino también por el lamento que se extiende hacia toda una cultura y un pueblo. Recordemos que en su primera versión el título de la elegía fue «Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití»,¹⁰ que sitúa al desaparecido en una escala ya no divina, sino de vigilia permanente, de presencia gratificante y alentadora. La pérdida, entonces, se convierte en motivo de reflexión, en momento de análisis más que de lamento. Al reconstruir el territorio que ambos habían contribuido a inaugurar se difumina la imagen del amigo hasta confundirse con la atmósfera densa e inextricable de su gente. Guillén habla, pues, junto a Roumain, a Haití. Habla de la sangre elemental que organiza la historia haitiana; de la endeblez de la escritura para armar los recuerdos y la importancia de la memoria como reservorio cultural, una memoria que se conserva en las piedras y una naturaleza que desequilibra todo artificio y permite seguir las inciertas variaciones de lo humano:

Allí está, permanece
como una gran página de piedra

fue bañada con sangre de toro, con el objetivo mágico-religioso de fortalecer sus muros y hacerlos inexpugnables.

⁹ Guillén recuerda el hecho en sus memorias: «No supe nada inmediato de él, pero ya entrado el mes de agosto me llegó una noticia terrible: Jacques Roumain había muerto. La noticia llegó, seca y rápida, como un latigazo. Tres palabras no más de Roussan Camille: *Jacques est mort*. ¡Jacques ha muerto!» (Nicolás Guillén: *Páginas vueltas*, ob. cit., p. 135).

¹⁰ Cfr. Nicolás Guillén: *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*, Imprenta Ayón, col. Yagruma, La Habana, 1948, p. 15. En las ediciones siguientes y en la que se establece como definitiva en la *Obra poética* de Guillén, solo se modifica el título, y queda como «Elegía a Jacques Roumain». Sobre la génesis de la elegía abunda Ángel Augier:

De su reciente periplo suramericano había traído Guillén una nueva obra poética. Entre afanes políticos e imperativos periodísticos, tuvo tiempo de atender a la edición de su *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*, en una pequeña imprenta recién montada por su amigo Felito Ayón al comienzo de la calle de Empedrado, en la Habana Vieja. El cuaderno inició la colección Yagruma de poesía: cuidada tipografía impresa en papel de estraza, en económica, original y atractiva editorial. El poema —que fue escrito en Río de Janeiro, casa de Cándido Portinari, en diciembre de 1947—, según nota puesta al reverso de la portada— está dividido en seis partes, sin otro signo distintivo ostensible que la capitular de caja, el mayor espacio tipográfico entre una y otra y la variedad de concepción formal y de aspectos que presenta cada una. [Cfr. Ángel Augier: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, ob. cit., pp. 352-353.]

El poema se traduce al francés por Alice Ahrweiler en 1949: «Élégie à Jacques Roumain», en *Europe*, n.º 44, París, septiembre, 1949; y se publica nuevamente bilingüe en 1955: «Élégies antillaises/Elegías antillanas», traducción y presentación de Claude Couffon, en *Autour du monde*, n.º 31, Éditions Pierre Seghers, París, 1955. En 2007 aparece una traducción al *créole*: «Chante dèy pou Jak Roumen», realizada por Georges Castera y revisada por Clotilde Saint-Natus, en *Anales del Caribe*, La Habana, 2007, pp. 32-36.

que todos leen, leen, leen;
 como una gran página sabida y resabida,
 que todos dicen de memoria,
 que nadie dobla,
 que nadie vuelve, arranca
 de ese tremendo libro abierto haitiano,
 de ese tremendo libro abierto
 por esa misma página sangrienta haitiana,
 por esa misma, sola, única abierta página
 terrible haitiana hace trescientos años!

La conexión profunda del pensamiento y la poesía del cubano con los flujos vitales de aquellas tierras puede corroborarse en ciertas imágenes que siguen siendo recurrentes para la poesía haitiana contemporánea. En el umbral de este texto los versos de Georges Castera renuncian a la elegancia y la serenidad de la tinta y prefieren hablar desde el sonido de un tambor azotado por las piedras;¹¹ y en un poemario célebre Anthony Phelps no duda que en su isla «el logos se refugió en el mutismo de la Piedra».¹²

Guillén logra aprehender en esta elegía una relación culturalmente intensa, y aún más recia y sostenida para la poesía, con el valor de lo oculto y del silencio, con la críptica frialdad de ese territorio ígneo que invita a una penetración imposible. El paso definitivo hacia esa epifanía tenía, necesariamente, que estar marcado por la muerte. En esa frontera indetenible, que al igual que el verso del poeta «es lenta pero avanza», ocurre la asimilación más enjundiosa, aquella que le permite *participar* efectivamente de una nueva experiencia humana, una experiencia que atraviesa el cielo y la tierra, que conecta a Roumain y a Mackandal a través de los *loas* que filtran la sangre de las piedras.



¹¹ «No es con tinta/ que te escribo/ es con mi voz de tambor/ azotada por los golpes de las piedras» (Georges Castera: *L'encre est ma demeure*, anthologie établie et préfacée par Lyonel Trouillot, Actes Sud, Paris, 2006, p. 6). (Mi traducción.)

¹² Anthony Phelps: *Mon pays que voici*, Mémoire d'encrier, Montreal, 2007, p. 12. (Mi traducción.)



El apellido

Elegía familiar

1951

I

Desde la escuela
y aún antes... Desde el alba, cuando apenas
era una brizna yo de sueño y llanto,
desde entonces,
me dijeron mi nombre. Un santo y seña
para poder hablar con las estrellas.
Tú te llamas, te llamarás...
Y luego me entregaron
esto que veis escrito en mi tarjeta,
esto que pongo al pie de mis poemas:
las trece letras
que llevo a cuestas por la calle,
que siempre van conmigo a todas partes.
¿Es mi nombre, estáis ciertos?
¿Tenéis todas mis señas?
¿Ya conocéis mi sangre navegable,
mi geografía llena de oscuros montes,
de hondos y amargos valles
que no están en los mapas?
¿Acaso visitasteis mis abismos,
mis galerías subterráneas
con grandes piedras húmedas,
islas sobresaliendo en negras charcas
y donde un puro chorro

siento de antiguas aguas
caer desde mi alto corazón
con fresco y hondo estrépito
en un lugar lleno de ardientes árboles,
monos equilibristas,
loros legisladores y culebras?
¿Toda mi piel (debí decir)
toda mi piel viene de aquella estatua
de mármol español? ¿También mi voz de espanto,
el duro grito de mi garganta? ¿Vienen de allá
todos mis huesos? ¿Mis raíces y las raíces
de mis raíces y además
estas ramas oscuras movidas por los sueños
y estas flores abiertas en mi frente
y esta savia que amarga mi corteza?
¿Estáis seguros?
¿No hay nada más que eso que habéis escrito,
que eso que habéis sellado
con un sello de cólera?
(¡Oh, debí haber preguntado!)
Y bien, ahora os pregunto:
¿No veis estos tambores en mis ojos?
¿No veis estos tambores tensos y golpeados
con dos lágrimas secas?
¿No tengo acaso
un abuelo nocturno
con una gran marca negra
(más negra todavía que la piel),
una gran marca hecha de un latigazo?
¿No tengo pues
un abuelo mandinga, congo, dahomeyano?
¿Cómo se llama? ¡Oh, sí, decídmelo!
¿Andrés? ¿Francisco? ¿Amable?
¿Cómo decís Andrés en congo?
¿Cómo habéis dicho siempre
Francisco en dahomeyano?
En mandinga ¿cómo se dice Amable?
¿O no? ¿Eran pues, otros nombres?
¡El apellido, entonces!
¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar

entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
 ¡Ah, no podéis recordarlo!
 Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
 Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
 Lo escondisteis, creyendo
 que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
 ¡Gracias!
 ¡Os lo agradezco!
 ¡Gentiles gentes, thank you!
 Merci!
 Merci bien!
 Merci beaucoup!
 Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
 Yo estoy limpio.
 Brilla mi voz como un metal recién pulido.
 Mirad mi escudo: tiene un baobab,
 tiene un rinoceronte y una lanza.
 Yo soy también el nieto,
 biznieto,
 tataranieto de un esclavo.
 (Que se avergüence el amo.)
 ¿Seré Yelofe?
 ¿Nicolás Yelofe, acaso?
 ¿O Nicolás Bakongo?
 ¿Tal vez Guillén Banguila?
 ¿O Kumbá?
 ¿Quizá Guillén Kumbá?
 ¿O Kongué?
 ¿Pudiera ser Guillén Kongué?
 ¡Oh, quién lo sabe!
 ¡Qué enigma entre las aguas!

II

Siento la noche inmensa gravitar
 sobre profundas bestias,
 sobre inocentes almas castigadas;
 pero también sobre voces en punta,
 que despojan al cielo de sus soles,
 los más duros,
 para condecorar la sangre combatiente.
 De algún país ardiente, perforado

por la gran flecha ecuatorial,
sé que vendrán lejanos primos,
remota angustia mía disparada en el viento;
sé que vendrán pedazos de mis venas,
sangre remota mía,
con duro pie aplastando las hierbas asustadas;
sé que vendrán hombres de vidas verdes,
remota selva mía,
con su dolor abierto en cruz y el pecho rojo en llamas.
Sin conocernos nos reconoceremos en el hambre,
en la tuberculosis y en la sífilis,
en el sudor comprado en bolsa negra,
en los fragmentos de cadenas
adheridos todavía a la piel;
sin conocernos nos reconoceremos
en los ojos cargados de sueños
y hasta en los insultos como piedras
que nos escupen cada día
los cuadrumanos de la tinta y el papel.
¿Qué ha de importar entonces
(¡qué ha de importar ahora!)
¡ay! mi pequeño nombre
de trece letras blancas?
¿Ni el mandinga, bantú,
yoruba, dahomeyano
nombre del triste abuelo ahogado
en tinta de notario?
¿Qué importa, amigos puros?
¡Oh, sí, puros amigos,
venid a ver mi nombre!
Mi nombre interminable,
hecho de interminables nombres;
el nombre mío, ajeno
libre y mío, ajeno y vuestro,
ajeno y libre como el aire.



¿Sabéis mi otro apellido?

DENIA GARCÍA RONDA

«El apellido» es una de las seis elegías que Nicolás Guillén incluyó en la primera edición de *La paloma de vuelo popular*, publicada en en 1958, Buenos Aires.¹ Como otras —«Elegía a Jesús Menéndez» y «Elegía a Emmett Till»—, más que una manifestación de dolor ante una pérdida, es un canto de protesta y/o reivindicación. Aunque, por supuesto, se habla sobre algo desaparecido —el «otro» apellido del sujeto lírico—, si bien se mira no hay en este excelente poema lamento, ni llanto ante lo irreparable; sino más bien una acusación «contra los vencedores»,² como diría Ezequiel Martínez Estrada.

En un primer nivel de lectura el poema reclama una parte sustancial de la identidad nominativa del hablante lírico: la proveniente de sus ancestros africanos, que jurídicamente fue eliminada y sustituida por el apelativo de los conquistadores.³ Sin embargo, la intención ideológica del autor trasciende este objetivo para proyectarse hacia significados históricos y culturales de mayor alcance. Ese hablante está consciente también de la forma inhumana y forzada en que llegó a Cuba esa herencia, o sea, mediante la trata y la esclavitud, con lo que su orgullo como afrodescendiente se carga de historicidad. Ya no se trata solo del reconocimiento de un ancestro, sino de uno que ha sido cazado en su tierra, trasladado a la fuerza a un país desconocido, convertido en esclavo,

¹ Según Ángel Augier, Guillén culminó este poema en 1953, en Brasil. Fue publicado en francés al año siguiente en la revista *Les Lettres Françaises*. Seguidamente apareció en el diario *Alerta*, de La Habana, y en el suplemento «México en la Cultura» del diario mexicano *Novedades*. Cfr. Ángel Augier: «Notas y variantes», en Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 420-421.

² Ezequiel Martínez Estrada: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1967.

³ Significativamente, a los esclavos africanos se les dotaba del apellido del amo, no para que compartieran su estirpe, sino para que los demás supieran a quién pertenecían.

despojado de su identidad y de su cultura. Su vindicación incluye la acusación por tan bárbara institución y sus métodos.

El poema se estructura en dos partes: la primera –después de una breve introducción explicativa sobre el origen del nombre del sujeto lírico– se centra en dos series de preguntas, ambas dirigidas a un virtual receptor colectivo. Un inicial grupo de interrogantes contrapone implícitamente el «santo y seña», blanco y colonizador impuesto por el poder hegemónico, y el real componente africano de la identidad física y cultural del hablante, ausente en las manifestaciones externas de su cultura (nombre, lenguaje, modo de vida, etcétera), pero presente en los aspectos físicos (sangre, piel, huesos, ojos, voz), y aun en lo insondable de su espíritu. De ahí que el aparentemente sencillo trabajo metafórico de esta parte remita –sin que se caiga por ello en lo descriptivo– a la naturaleza africana, que funciona en ocasiones como base para el símbolo.

La segunda serie define, ya de una manera más específica, lo tratado en la primera. Esta vez lo histórico y lo sociocultural, así como el espacio, se hacen más explícitos, con lo que se fortalece el sentido acusatorio. Aparece el ancestro ya concretado en un *abuelo* a quien se le arrebató, junto con su libertad y su entorno vital, hasta el elemento básico de identificación: su propio nombre. La inmigración forzada y la esclavitud aparecen entonces como las grandes responsables de ese despojo cultural:

¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?

Tal reivindicación es, por tanto, sociohistórica y cultural al mismo tiempo, ya que la identidad obviada es, en su origen, parte y consecuencia del mundo colonial esclavista. Del mismo modo, son inseparables en el poema la denuncia y la orgullosa asunción de la herencia africana, mediante la recuperación lírica de esa parte de su identidad:

¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
[...]
Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
Yo estoy limpio.
Brilla mi voz como un metal recién pulido.
Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.

Aunque en esta elegía hay una explícita identificación entre el sujeto lírico y el autor, Guillén colectiviza la intención al incluir diversas generaciones de descendientes de esclavos en la digna aceptación de esa condición y también, metonímicamente, el abuelo concentra al resto de los esclavizados, y el amo, a todos los esclavistas:

Yo soy también el nieto,
biznieto,
tataranieto de un esclavo.
(Que se avergüence el amo.)

La segunda y última parte del poema remite a la nunca negada seguridad del poeta sobre la transformación, en el futuro, de la acción del hombre para el mejoramiento suyo y de la sociedad. Vuelve, por ello, a la alusión de África –más bien de los africanos– como sujeto del cambio. No se trata ya de un continente humillado y vencido, sino combatiente en medio de su miseria y explotación:

Siento la noche inmensa gravitar
sobre profundas bestias,
sobre inocentes almas castigadas;
pero también sobre voces en punta,
que despojan al cielo de sus soles,
los más duros,
para condecorar la sangre combatiente.

Y tampoco se trata de una lucha localizada y distante. La reiteración de «sé que vendrán» trae a Cuba –a América– lo atribuido a África. La continuidad del poema iguala la situación –y su enfrentamiento para revertirla– de los «lejanos primos» con la de sus descendientes en América y su mutua identificación no tanto por el color de la piel, sino por las condiciones socioeconómicas –históricas y contemporáneas– que comparten, y los prejuicios y discriminaciones que sufren:

sin conocernos nos reconoceremos
en los ojos cargados de sueños
y hasta en los insultos como piedras
que nos escupen cada día
los cuadrumanos de la tinta y el papel.

Esa unidad fraternal eliminaría el dilema del *apellido*, sea este el legitimado o el excluido cultural y jurídicamente. Solo importará la esencia liberadora del

hombre. Pero para ello habrá que restaurar, siquiera poéticamente, lo descartado por los discursos dominantes. Es lo que ha hecho Guillén en relación con la mitad preterida del perfil cultural cubano. En última instancia, el final del poema aboga por una identidad humana universal; lo que, desde luego, trasciende, pero no niega, la problemática etnocultural cubana, y la posición del poeta en ella.

«El apellido» en la saga sobre el mestizaje cubano

Como he expresado en otras ocasiones, el mestizaje étnico y cultural cubano está en la base de una importante zona de la poesía guilleniana y tiene un peso fundamental en toda su poética. Su cruzada –desde antes de *Motivos de son* (1930)– se apoya en el propósito de avalar el justo papel de la raza negra en la conformación social, cultural y política de la nación cubana, sin encubrir divisiones, segregaciones y abusos. A partir sobre todo de *West Indies, Ltd.* (1934), y hasta sus últimos libros, ese abordaje incluye aspectos sociohistóricos: la trata, la esclavitud, las luchas sociales, etcétera; pero siempre, en primera o última instancia, se percibe, para el caso de Cuba, la misma voluntad integradora, y la misma exigencia de reconocimiento de la real transculturación de esta nación.⁴

Dentro de los numerosos poemas de Guillén que, de una forma u otra, tratan el asunto del mestizaje, hay cuatro –escritos en distintas épocas– que resumen su proyección ideológica sobre el tema. Estos son, en orden cronológico: «Llegada», «Balada de los dos abuelos», «El apellido» y «Vine en un barco negro...».⁵

El primero de ellos, mediante un plural sujeto lírico, es una presentación de la raza negra en la configuración de la nacionalidad cubana y del «perfil definitivo de América». No es la intención del poeta, en este caso, denunciar la injusticia de la trata de esclavos, ni las terribles consecuencias materiales y espirituales que ellos y sus descendientes han sufrido, sino afirmar el integrante africano de nuestra identidad nacional, su visibilidad, no desde una posición deprimida, sino desde otra digna y orgullosa. De ahí que no se mencionen, por ejemplo, las causas y medios de esa *llegada*, sema que, sin embargo, sugiere el carácter inmigratorio de ese componente.

Se dirige el poema a unos «compañeros» que no pueden ser otros que los de origen europeo, formadores de la otra raíz fundamental de la etnia cubana. No se trata de una voluntad de obviar el lugar subordinado que en la historia le fue reservado al sector negro de la nación, sino de ratificar poé-

⁴ Cfr. Denia García Ronda (comp.): ¡Aquí estamos! *El negro en la obra de Nicolás Guillén*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2008.

⁵ Estos poemas aparecieron, respectivamente, en *Sóngoro cosongo* (1931), *West Indies, Ltd.* (1934), *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958) y *Tengo* (1964).

ticamente lo expresado en el prólogo de *Sóngoro cosongo* –poemario donde aparece– sobre la profundidad y la necesidad de «la inyección africana» en Cuba y América.

Lo implícito en «Llegada» se hace evidente en «Balada de los dos abuelos», donde se poetiza la génesis del mestizaje cultural cubano según Guillén, ya con un claro sentido histórico. Están presentes prácticamente todos los ingredientes: la inmigración blanca como conquistadora; la forzada inmigración negra; la producción azucarera, sustento de la economía colonial y de la expansión esclavista; y la esclavitud como origen de las sistemáticas desventajas del factor negro dentro de la cuestión nacional. Se muestran los dos troncos básicos de nuestra nacionalidad, pero «uno mandando y otro mandado». Sin embargo, el objetivo fundamental es desarrollar lo que pudiéramos llamar la utopía integracionista de Guillén. A partir de la proyección unitaria del sujeto lírico –«Yo los junto»–, el aporte igualitario de ambos troncos se establece. No existen ya, en esa utopía, diferencias: «los dos del mismo tamaño»; las dos líneas ancestrales se abrazan con la misma dignidad, lo que legitima, a pesar de las originales relaciones de dominio, la igualdad de los respectivos aportes al perfil nacional, y el derecho al mismo reconocimiento.

Se pudiera pensar –tratándose de una elegía– que con «El apellido», escrito veinticinco años después de «Balada...», Guillén reconoce el fracaso de su cruzada integracionista, del ingrediente africano en la transculturación cubana; pero lo que despierta es el proyecto que ha ido conformando desde sus primeros escritos: la definitiva consolidación de la identidad nacional cubana, con todos sus datos; su énfasis –precisamente por su negación sistemática en el imaginario nacional– en la presencia negra; y sus importantes contribuciones a esa nacionalidad. En su primera parte, «El apellido» contradice esa utopía; un cuarto de siglo después, el poeta parece reconocer que esa contribución, esa mitad del perfil cubano, ha sido borrada, la han disuelto «en tinta inmemorial».

Lo que se refuerza con un sentido de denuncia es nuevamente el reclamo de justicia de lo que en esencia existe (la doble raíz), pero que la cultura dominante invisibilizó en la autoconciencia nacional y, como consecuencia, la reivindicación del origen africano de una parte sustancial e inseparable de la personalidad de la Isla. Esto se expresa desde la propia voz de un mulato cubano consciente y orgulloso de su parte ancestral africana; para finalmente abogar por la esencial identidad humana, independientemente de apellidos y colores; ello, desde luego, trasciende, pero no niega la problemática etnocultural cubana, y la posición del poeta en ella.

Quizás el énfasis en el justo reconocimiento de la herencia africana que se manifiesta en «El apellido» pueda, para algunos, disimular su inclusión en el corpus sobre el mestizaje de la obra de Guillén. El tema, no obstante, se

puede rastrear tanto en lo semántico como en lo expresivo del poema. Si bien su dimensión nacional debe ser inferida en un discurso que aparentemente refiere una situación individual, lo enunciado remite, con una intencionalidad histórica, a los componentes de la nacionalidad cubana. Lo occidental, blanco, dominante, está sobre todo en el receptor implícito; esos innominados «vosotros» a quienes se dirige inquisitivamente el yo poético. Detrás de esa veintena de preguntas hay toda una historia de exclusiones, imposiciones, torturas, vejaciones, inferidas por ellos a la otra mitad. Pero el mestizaje también está en el discurso del propio sujeto lírico. Solo hay que recordar la reiteración del adjetivo *toda* en sus interrogantes para comprender que el poeta tiene conciencia de la otra parte –la de origen europeo– de su ser biológico y de su idiosincrasia, o sea, de su condición de mestizo y, de manera proyectiva, de la cubana.

La propia problemática del *apellido* alude a un dual asunto cultural identitario. El hablante poemático no renuncia al nombre de raíz hispana: critica la ablación del otro, de procedencia africana, y es ese el que reclama. Como expresa Nancy Morejón, se atiende al «dilema del apellido manco, que trata de aniquilar una zona fundamental de su idiosincrasia». ⁶ Al preguntar sobre su *otro apellido*, se presupone no solo la otra mitad de los factores de su identidad personal, sino la de la conformación del perfil étnico y cultural cubano.

Del mismo modo, en la relación de posibles apellidos, ahogados «en tinta de notario», la unión de las raíces hispana y africana se evidencia, al igual que la posición ideológica del sujeto lírico:

¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe, acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?

Como se aprecia, está presente el nombre o apellido español, junto al africano que se añora. Ambos, por demás, desde el punto de vista expresivo aportan una sonoridad cercana al ritmo del tambor. Y ello no debe ser casualidad, tratándose de Nicolás Guillén. Lógicamente, es el castellano el lenguaje utilizado en el poema, esa *lingua franca* sustitutiva de las diferentes hablas –indígenas y negras– de los colonizados. De ahí que esta reminiscencia de un sonido característico de la cultura africana, logrado a partir de la estructuración poemática, con el castellano como instrumento lingüístico, también aluda a la transculturación.

⁶ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 179.

Lo tropológico es, en mi criterio, uno de los valores de la composición, y es lo que garantiza el carácter lírico en un poema «social», por momentos de tono coloquial. En la primera serie de preguntas, Guillén logra dotar a su sujeto de rasgos, tanto físicos como espirituales, que corresponden a la geografía, a la cultura, y aun a los seculares sufrimientos del continente negro, en una especie de transmutación dada perifrásticamente, característica que le aporta más valor expresivo:

¿Ya conocéis mi sangre navegable,
mi geografía llena de oscuros montes,
de hondos y amargos valles
que no están en los mapas?⁷

No nos debe extrañar tampoco la selección de la silva polimétrica de verso libre, idónea para el propósito del poeta de conformar una obra al mismo tiempo lírica y conversacional porque, al igual que la lengua, Hispanoamérica heredó muchos de los procedimientos literarios usuales en la península; pero no deja de ser significativo que, como en otros muchos poemas guillenianos, este se sirva de una de las estructuras poéticas clásicas del país al que, indirectamente, responsabiliza del holocausto esclavista y de una de sus consecuencias culturales –la eliminación jurídica de la identidad nominativa de los esclavos africanos– y la convierta en un vehículo para la denuncia.

Del mismo modo, el recurso del voseo, característico del español, no es excepcional de «El apellido»; fue utilizado por Guillén en distintos poemas en los que el hablante se dirige a dos o más interlocutores –«Epístola», «Décima», «La sangre numerosa», entre otros–. Sin embargo, independientemente de esa predilección, en esta composición ello le da una fuerza mayor a la acusación y remite a los orígenes históricos del despojo cultural que trata.

El último ejemplo de esa tetralogía que he escogido para repasar la poética guilleniana sobre la configuración étnica cubana es «Vine en un barco negrero...», escrito cuando ya ha triunfado la Revolución Cubana. Dentro de la nueva estructura socioeconómica y política del país, con la que el poeta no tiene contradicciones antagónicas, el sujeto lírico se vuelve a presentar, como en «Llegada» –esta vez en singular, sintetizando todo el sector negro de la sociedad cubana–, pero no ya en cuanto a su participación, en un nivel de igualdad, en la conformación de la etnia y la cultura cubanas –jerarquizada en los tres poemas anteriores–, sino desde el punto de vista de su actuación sociohistórica, en una especie de parábola biográfica que reivindica su protagonismo en la historia nacional. Así, hace un recorrido desde su «llegada»; especifica la vía

⁷ *Ibíd.*, p. 250.

—«en un barco negrero»—, lo involuntario de su arribo —«me trajeron»—, el duro trabajo en la plantación azucarera, y los vejámenes sufridos por su condición de esclavo. Seguidamente, describe su participación en acontecimientos como la sublevación de Aponte, la de la Escalera, las guerras por la independencia —con Antonio Maceo como símbolo y como su jefe—, el asesinato de Jesús Menéndez y la significación de este líder obrero negro para Cuba y su futuro. Termina con una declaración de adhesión a la nueva nación, hasta sentirse, por primera vez, libre y dueño del país y de su destino:

¡Oh Cuba! Mi voz entrego.
En ti creo.
Mía la tierra que beso.
Mío el cielo.

Libre estoy, vine de lejos.
Soy un negro.⁸

Este poema, estructurado en sextetos de pie quebrado —octosílabos y tetrasílabos monorrimos asonantes en *e-o*— cuenta con un estribillo de tres versos que, de manera figurada, remite al tema del mestizaje, al tomar como base de la metáfora la hoja de la yagruma, de dos colores indisolublemente unidos en un solo objeto. Insistir en el mestizaje, aunque se sobreentienda en todo el poema si consideramos el contexto en que se ubica, no es el objetivo principal de su autor, sino —sin negar su identificación con el proceso y su convencimiento de las positivas nuevas condiciones para la raza negra— ratificar ideológica y poéticamente al negro como sujeto de la historia cubana, y no solo a las grandes personalidades, a los grandes luchadores: se trata del negro de fila, el que siguió a Aponte, a Maceo o a Menéndez.

Viene así este poema en otro nivel a retomar lo expresado en «Llegada»: si en el poema de 1931 la presencia negra en la identidad cubana se poetiza como si estuviera arribando, como si se tratara de sus orígenes inmigratorios, en el de *Tengo* (1962) el sujeto lírico —ya no africano— repasa su accionar, en tanto cubano, en la historia del país; lo que, al mismo tiempo, es una apelación a no olvidar la esencial participación de los hombres y mujeres negros en la construcción de la nación.

Del mismo modo, al centrar su objetivo no en la injusta estructuración social ni en las desventajas que en ella han sufrido los negros, sino en la rebeldía de estos y su protagonismo en las luchas nacionales, el poema aporta un significativo dato para que, efectivamente, los dos troncos de la nacionalidad cubana sean valorados en su justa dimensión: «los dos

⁸ Nicolás Guillén: «Vine en un barco negrero», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 85.

del mismo tamaño», como los juntó el hablante lírico en «Balada de los dos abuelos». Restaura también «Vine en un barco negrero...», de alguna manera, la exclusión que se relata en la primera parte de «El apellido», y reafirma su final. Quien habla es un cubano negro, orgulloso de su doble condición y de su historia.





Elegía cubana

1952

CUBA, isla de América Central, la mayor de Las Antillas, situada a la entrada del Golfo de México...

LAROUSSE ILUSTRADO

Cuba, palmar vendido,
sueño descuartizado,
duro mapa de azúcar y de olvido...

¿Dónde, fino venado,
de bosque en bosque y bosque perseguido,
bosque hallarás en que lamer la sangre
de tu abierto costado?

Al abismo colérico
de tu incansable pecho acantilado
me asomo, y siento el lúgubre
latir del agua insomne;
siento cada latido
como de un mar en diástole,
como de un mar en sístole,
como de un mar concéntrico,
de un mar como en sí mismo derramado.

Lo saben ya, lo han visto
las mulatas con hombros de caoba,
las guitarras con vientre de mulata;
lo repiten, lo han visto

las noches en el puerto,
donde bajo un gran cielo de hojalata
flota un velero muerto.
Lo saben el tambor y el cocodrilo,
los choferes, el Vista
de la Aduana, el turista
de asombro militante;
lo aprendió la botella
en cuyo fondo se ahoga una estrella;
lo aprendieron, lo han visto
la calle con un niño de cien años,
el ron, el bar, la rosa, el marinero
y la mujer que pasa de repente,
en el pecho clavado
un puñal de aguardiente.

Cuba, tu caña miro
gemir, crecer ansiosa,
larga, larga, como un largo suspiro.
Medio a medio del aire
el humo amargo de tu incendio aspiro;
allí su cuerno erigen,
deshaciéndose en mínimos relámpagos,
pequeños diablos que convoca y cita
la Ambición con su trompa innumerable.
Allí su negra pólvora vistiendo
el joven de cobarde dinamita
que asesina sonriendo
y el cacique tonante, breve Júpiter,
mandarán bien mandado,
que estalla de improviso, sube, sube
y cuando más destella,
maromero en la punta de una nube,
¡ay! también de improviso baja, baja
y en la roca se estrella,
cadáver sin discurso ni mortaja.
Allí el tragón avaro,
uña y pezuña a fondo en la carroña,
y el general de charretera y moña
que el Olimpo trepó sin un disparo,
y el doctor de musgosa calavera,
siempre de espaldas a la primavera...

Afuera está el vecino.
Tiene el teléfono y el submarino.
Tiene una flota bárbara, una flota
bárbara... Tiene una montaña de oro
y un mirador y un coro
de águilas y una nube de soldados
ciegos, sordos, armados
por el miedo y el odio. (Sus banderas
empastadas en sangre, un fisiológico
hedor esparcen que demora el vuelo
de las moscas.) Afuera está el vecino,
rodeado de fieras
nocturnas, enviando embajadores,
carne de buey en latas, pugilistas,
convoyes, balas, tuercas, armadores,
efebos onanistas,
ruedas para centrales, chimeneas
con humo ya, zapatos de piel dura,
chicle, tabaco rubio, gasolina,
ciclones, cambios de temperatura,
y también desde luego,
tropas de infantería de marina,
porque es útil (a veces) hacer fuego...
¿Qué más, qué más? El campo roto y ciego
vomitando sus sombras al camino
bajo la fusta de los mayores,
y la ciudad caída, sin destino,
de smoking en el club, o sumergida,
lenta, viscosa, en fiebres y hospitales,
donde mueren soñando con la vida
gentes ya de proyectos animales...

¿Y nada más? –preguntan
gargantas y gargantas que se juntan–.
Ahí está Juan Descalzo. Todavía
su noche espera el día.
Ahí está Juan Montuno,
en la bandurria el vegetal suspiro,
múltiple el canto y uno.
Está Juan Negro, hermano
de Juan Blanco, los dos la misma mano.
Está, quiero decir, Juan Pueblo, sangre

nuestra diseminada y numerosa:
estoy yo con mi canto,
estás tú con tu rosa
y tú con tu sonrisa
y tú con tu mirada
y hasta tú con tu llanto
de punta –cada lágrima una espada–.
Habla Juan Pueblo, dice:
—Alto Martí, tu azul estrella enciende.
Tu lengua principal corte la bruma.
El fuego sacro en la montaña prende.
Habla Juan Pueblo, dice:
—Maceo de metal, machete amigo,
rayo, campana, espejo,
herido vas, tu rojo rastro sigo.
Otra vez Peralejo
bien pudiera marcar con dura llama
no la piel del león domado y viejo,
sino el ala del pájaro sangriento
que desde el alto Norte desparrama
muerte, gusano y muerte, cruz y muerte,
lágrima y muerte, muerte y sepultura,
muerte y microbio, muerte y bayoneta,
muerte y estribo, muerte y herradura,
muerte de arma secreta,
muerte del muerto herido solitario,
muerte del joven de verde corona,
muerte del inocente campanario;
muerte previa, prevista,
ensayada en Las Vegas,
con aviones a chorro y bombas ciegas.
Habla Juan Pueblo, dice:
—A mitad del camino,
¡ay! solo ayer la marcha se detuvo;
siniestro golpe a derribarnos vino,
golpe siniestro el ímpetu contuvo.
Mas el hijo, que apenas
supo del padre el nombre al mármol hecho,
si heredó las cadenas,
también del padre el corazón metálico
trajo con él: le brilla
como una flor de bronce sobre el pecho.

Solar y coronado
de vengativas rosas,
de su fulgor armado,
la vieja marcha el héroe niño emprende:
en foso, almena, muro,
el hierro marca, ofende
y en la noche reparte el fuego puro...
Brilla Maceo en su cenit seguro.
Alto Martí su azul estrella enciende.



En torno a la «Elegía cubana»

GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA

Cuando uno enfrenta la «Elegía cubana» de Nicolás Guillén, en la edición que hace del texto en Buenos Aires la Editorial Losada, en 1958, parece que ese poema, de una manera u otra, ya ha sido escrito por el propio poeta. El título recuerda aquel crucial verso de *El son entero* que comienza: «Mi patria es dulce por fuera».¹ De alguna manera el poema, que constituye una reflexión sobre lo que Cuba era y, sobre su destino, estuvo rondando a Guillén desde que empezó a ser poeta.

El autor tuvo que tropezar, desde que abrió los ojos, con el protectorado norteamericano en que se había convertido la república soñada por Martí. Lo advirtió en el acorralamiento que sufría el hombre de color en ese país que, formalmente, había alcanzado su independencia en el mismo año en que nacía él como el poeta Guillén. Tiene apenas diez años cuando Cuba entera es conmovida por una ola de intransigente racismo impulsada por los elementos más conservadores, que alimenta con eficiencia la prensa nacional y que culmina, ese año de 1912, en la masacre que sigue a la casi simbólica protesta armada de los Independientes de Color. Cinco años después el adolescente Nicolás Guillén sufrirá –nunca mejor empleada la palabra– la muerte de su padre, senador liberal, de mano de los soldados del presidente conservador Mario García Menocal. La guerrita de La Chambelona surgía luego de la forzada reelección del presidente. Era la segunda vez, en apenas diez años, que los políticos de derecha de la naciente república violentaban la voluntad popular para prorrogar su permanencia en el poder.

La «Elegía cubana» se escribe casi inmediatamente después del golpe militar del 10 de marzo de 1952, que reinstaló en el poder al general Fulgencio

¹ Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 186.

Batista. Desde que organizó junto al embajador norteamericano Jefferson Caffery el golpe que derrocó en 1934 al Gobierno de los Cien Días, Batista había sido, en Cuba, el instrumento de los intereses de Estados Unidos. Entre los años cuarenta hasta este momento de su nuevo mandato, lo que había cambiado en las ejecutorías de los regímenes que encabezaba eran los intereses del poderoso país del Norte que él satisfacía.

El Batista que a fines de los años treinta pacta con los comunistas y permite la aparición de dirigentes sindicales como Lázaro Peña, Aracelio Iglesias y Jesús Menéndez, está sirviendo a unos Estados Unidos que se enfrentan a la gran amenaza fascista y que han pactado a su vez con la Unión Soviética de Stalin. El Batista que asalta el poder en 1952 se sabe en pleno centro de la Guerra Fría, de la disputa entre los Estados Unidos y el mundo socialista, que ha comenzado apenas liquidado el nazi-fascismo.

Es claro que el golpe del 10 de marzo no iba dirigido contra el corrupto gobierno de Carlos Prío Socarrás, al que le faltaban apenas tres meses para efectuar unas elecciones generales que auguraban el arribo al poder del Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo) (PPC), fundado por Eduardo Chibás, quien había emergido como el más duro crítico de la corrupción de los gobiernos auténticos. El anterior año de 1951, Chibás se había disparado un balazo luego de la transmisión de su habitual hora radial. Su entierro constituyó una de las más tremendas manifestaciones políticas y luctuosas que había conocido la república. En esos meses de marzo de 1952 no había en Cuba quien no asegurara que la Ortodoxia constituiría el próximo gobierno del país. Los comunistas, que no lo habían hecho en los comicios de 1948, apoyaban esta vez al candidato del PPC.

¿Contó Batista con la anuencia norteamericana para ejecutar su golpe de estado? Hay varias opiniones al respecto. Batista, que había organizado y comandado las fuerzas armadas cubanas, tenía en ellas los hombres necesarios para apoyar decisivamente su asonada militar. Pero sabía, además, que los dirigentes estadounidenses preferirían en la presidencia cubana a un hombre de su históricamente probada fidelidad, y no a la reformista Ortodoxia, de gran arraigo popular.

En cualquier caso, esa brutal interrupción del proceso constitucional que vivía Cuba tras la frustración de la Revolución del 30, es hondamente asumido por el hablante poemático de la «Elegía cubana». Guillén, que era un poeta diegético, un poeta que contaba, eligió diversas maneras para conformar su peculiar épica. Su dominio de las formas estróficas y el conocimiento de la rica tradición poética hispánica le permitió manejar con enorme libertad cada una de sus composiciones. En textos como la monumental «Elegía a Jesús Menéndez» es capaz de fundir, de mezclar diversas estructuras textuales, poéticas, narrativas e, incluso, de pura prosa informativa.

En «Mi patria es dulce por fuera...», había elegido la antigua estrofa del romance, que sus estudiosos en España señalaban como épico-lírica. Para la «Elegía

cubana» va a optar por la clásica silva, que ya había ejecutado eficazmente en su «Elegía a un soldado vivo». La silva es una combinación centrada en el renacentista verso endecasílabo, combinado libremente con heptasílabos y que puede dejar versos sueltos. Me parece que ese despliegue favorece el carácter narrativo, la voluntad de «contar». Pero la libertad de la silva permite también, como el romance, un claro despliegue lírico, que el poema nunca hace a un lado.

El texto tiene una introducción que, inmediatamente, coloca a su lector ante la tragicidad del asunto que se cuenta:

Cuba, palmar vendido,
sueño descuartizado,
duro mapa de azúcar y de olvido...

Guillén, que no es con preferencia un poeta de la metáfora, presenta entonces una que en su desarrollo es casi una alegoría o, tal vez, ese tropo que algunos retóricos franceses llaman «metáfora hilada». En su libro *Les figures du discours*, el gran retórico Pierre Fontanier le había llamado alegorismo:²

¿Dónde, fino venado,
de bosque en bosque y bosque perseguido,
bosque hallarás en que lamer la sangre
de tu abierto costado?

De pronto la metáfora inicial se prolonga para, a partir de la delicada imagen de Cuba como «fino venado», aludir a la «persecución» que ha sido la historia de la Isla.

Por otra parte, el poema se extiende en el uso de lo que Roman Jakobson llamara la «poesía de la gramática».³ Guillén no frecuentó los tropos clásicos, pero se valió de procedimientos sedicentemente tropológicos, como es la enumeración caótica, denominada así por el estudioso austríaco Leo Spitzer. Es una de esas enumeraciones la que cierra –y completa– la presentación de Cuba que inicia el poema. Tras esa introducción, que poco a poco se va cargando de dramatismo, aparecen los personajes de esta historia, los que sostienen y son a la vez sostenidos por ese mundo que rezuma injusticia. Con unas pinceladas –que mejor sería llamar brochazos– el hablante del poema presenta al represor que nombra «joven de cobarde dinamita»; al cacique, irónicamente denominado «breve Júpiter»; al «general de charretera y moña que el Olimpo trepó sin un disparo».

² Cfr. Pierre Fontanier: *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 110.

³ Cfr. Roman Jakobson: «La lingüística y la poética», en Thomas A. Sebeok: *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974.

Afuera, como moviendo los hilos de este retablo, «está el vecino», el que dispone de un vasto entramado en que, a los objetos que sostienen la vida, se les suman los instrumentos represivos que sostienen el poder. Una de esas escasas pero muy eficaces metáforas guillenianas –quizá más eficaces porque no sobreabundan– habla aquí del «pájaro sangriento que desde el alto Norte» desparrama la muerte en todas sus encarnaciones.

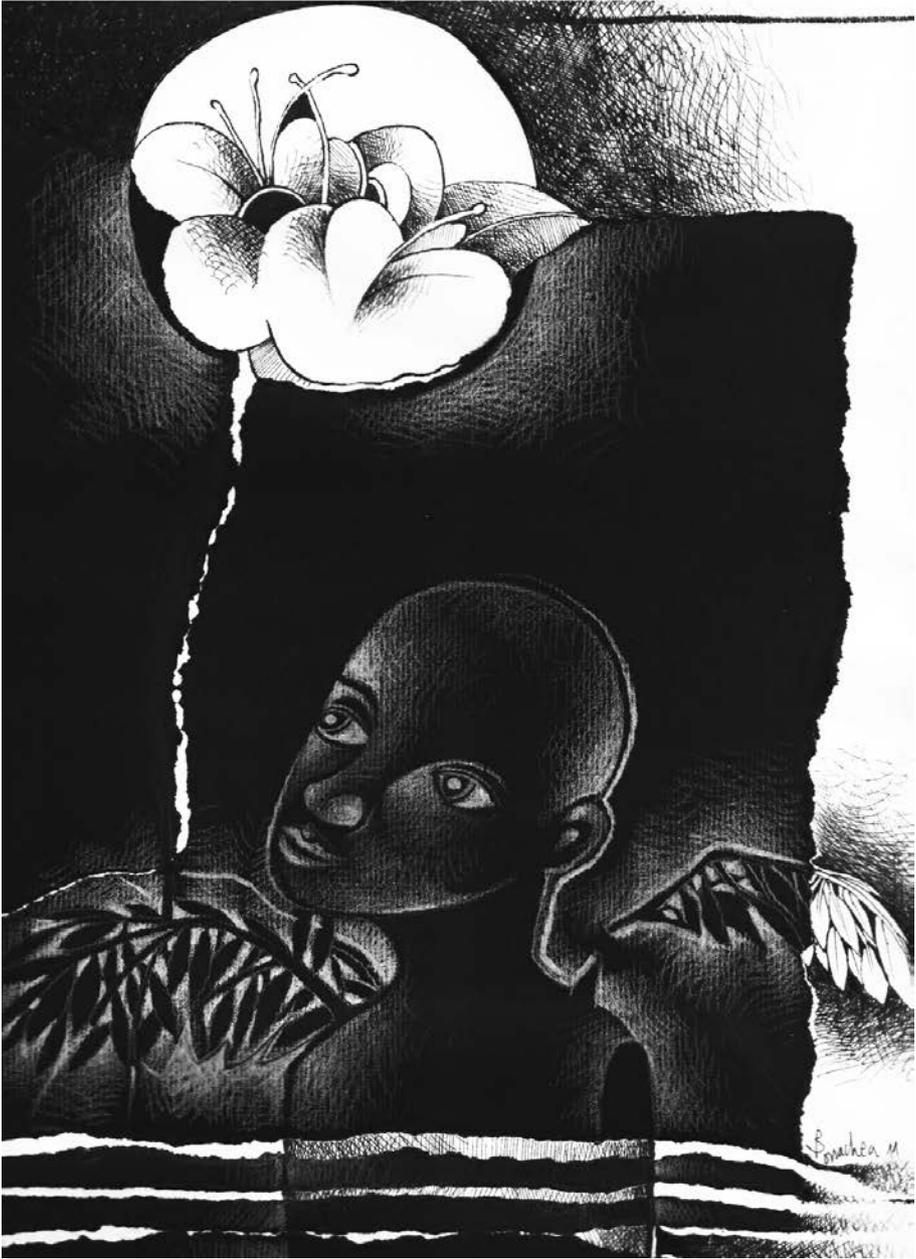
Viviendo en este «palmar vendido», en este «sueño descuartizado», están los personajes que le son orgánicos; personajes asimismo alegóricos, y por ello el poeta ha decidido nombrarlos genéricamente y con mayúsculas, todos se llaman *Juan* –acaso el más común de los nombres– y de apellido llevan su característica, que puede ser también el motivo de su sufrimiento: *Descalzo*, *Montuno*, *Negro*; pero aparece inmediatamente Juan Blanco, porque Guillén jamás cedió en la idea de la Cuba étnicamente unitaria (la de «los dos abuelos») que quería. Todos, en definitiva, van a cuajar en un solo Juan: «Juan Pueblo», que el hablante sabe que es «sangre nuestra diseminada y numerosa».

El comunista que era Nicolás Guillén, poeta que cuidaba enormemente la calidad de la factura formal de sus poemas, coincidía aquí con un único aspecto de la teoría del realismo socialista, si bien no exclusivo de esa tendencia: el colofón de la «Elegía cubana» es de esperanza, porque lo es también de lucha. Saltando por sobre la desesperanza del momento, del entorno, el texto de Guillén remite a los conformadores de ese «sueño vendido» que es Cuba:

Brilla Maceo en su cenit seguro.
Alto Martí su azul estrella enciende.

Qué hermosa casualidad –aunque más bien es coincidencia– el hecho de que los versos del poeta se ampararan en los mismos referentes de los hombres que iban a hacer la Revolución que estaba entonces generándose en Cuba.





Elegía a Emmett Till

1955

El cuerpo mutilado de Emmett Till, 14 años, de Chicago, Illinois, fue extraído del río Tallahatchie, cerca de Greenwood, el 31 de agosto, tres días después de haber sido raptado de la casa de su tío, por un grupo de blancos armados de fusiles...

THE CRISIS, New York, octubre de 1955.

En Norteamérica,
la Rosa de los Vientos
tiene el pétalo sur rojo de sangre.

El Mississippi pasa
¡oh viejo río hermano de los negros!,
con las venas abiertas en el agua,
el Mississippi cuando pasa.

Suspira su ancho pecho
y en su guitarra bárbara,
el Mississippi cuando pasa
llora con duras lágrimas.

El Mississippi pasa
y mira el Mississippi cuando pasa
árboles silenciosos
de donde cuelgan gritos ya maduros,

el Mississippi cuando pasa,
y mira el Mississippi cuando pasa
cruces de fuego amenazante,
el Mississippi cuando pasa,
y hombres de miedo y alarido,
el Mississippi cuando pasa,
y la nocturna hoguera
a cuya luz caníbal
danzan los hombres blancos,
y la nocturna hoguera
con un eterno negro ardiendo,
un negro sujetándose
envuelto en humo el vientre desprendido,
los intestinos húmedos,
el perseguido sexo,
allá en el Sur alcohólico,
allá en el Sur de afrenta y látigo,
el Mississippi cuando pasa.

Ahora ¡oh Mississippi,
oh viejo río hermano de los negros!,
ahora un niño frágil,
pequeña flor de tus riberas,
no raíz todavía de tus árboles,
no tronco de tus bosques,
no piedra de tu lecho,
no caimán de tus aguas:
un niño apenas,
un niño muerto, asesinado y solo,
negro.

Un niño con su trompo,
con sus amigos, con su barrio,
con su camisa de domingo,
con su billete para el cine,
con su pupitre y su pizarra,
con su pomo de tinta,
con su guante de béisbol,
con su programa de boxeo,
con su retrato de Lincoln,
con su bandera norteamericana,
negro.

Un niño negro asesinado y solo,
que una rosa de amor
arrojó al paso de una niña blanca.

¡Oh viejo Mississippi,
oh rey, oh río de profundo manto!,
detén aquí tu procesión de espumas,
tu azul carroza de tracción oceánica:
mira este cuerpo leve,
ángel adolescente que llevaba
no bien cerradas todavía
las cicatrices en los hombros
donde tuvo las alas;
mira este rostro de perfil ausente,
deshecho a piedra y piedra,
a plomo y piedra,
a insulto y piedra;
mira este abierto pecho,
la sangre antigua ya de duro coágulo.
Ven y en la noche iluminada
por una luna de catástrofe,
la lenta noche de los negros
con sus fosforescencias subterráneas,
ven y en la noche iluminada
dime tú, Mississippi,
si podrás contemplar con ojos de agua ciega
y brazos de titán indiferente,
este luto, este crimen,
este mínimo muerto sin venganza,
este cadáver colosal y puro:
ven y en la noche iluminada,
tú, cargado de puños y de pájaros,
de sueños y metales,
ven y en la noche iluminada,
oh viejo río hermano de los negros,
ven y en la noche iluminada,
ven y en la noche iluminada,
dime tú, Mississippi...



Un niño muerto, asesinado y solo

LENNYS DERS DEL ROSARIO

Poesía comprometida

Hay el poeta hecho al áspero tumulto ciudadano.

NICOLÁS GUILLÉN

*Escribiré un soneto que le oponga a mi muerte
un muro construido de tan recia manera,
que pasará lo débil y pasará lo fuerte
y quedará mi nombre igual que si viviera.*

GASTÓN BAQUERO

Parece que responde Nicolás Guillén a sus propios censores cuando, en un artículo de homenaje al poeta, norteamericano y negro, Langston Hughes, tras su muerte, apunta:

Se le ha reprochado –y no a él solo– el tratamiento de lo racial de manera exclusiva y excluyente. ¿Por qué no recordar que este siglo es también el de Proust o el de Joyce? ¿Por qué no va a ocupar el artista negro un sitio en la cultura americana y universal, abandonando o reduciendo las fuentes del arte nacional y folklórico? No digo que no... Pero difícilmente hubiera podido ese artista [...] escribir algo como *Ulises* o *En busca del tiempo perdido*, dos obras maestras de la literatura universal, es cierto, mientras los negros eran asados vivos en el Sur [...] por salvajes de la peor naturaleza que había –que hay– que exterminar a balazos tanto como a poemas.¹

¹ Nicolás Guillén: «Recuerdo de Langston Hughes», *Prosa de prisa*, t. III, Ediciones Unión,

Se trata de una verdadera declaración del pensamiento lírico de Guillén, tanto como de la poética del escritor norteamericano, que no en balde ha sido considerado por la crítica, junto a Federico García Lorca, una de las influencias más importantes en la obra del cubano. La convivencia con ciertos actos de injusticia impiden al escritor, consciente de su raza y de su tiempo, crear una obra literaria que niegue o ignore esas verdades; al contrario, dicha obra debe señalarlas, revelarlas. Guillén transmite un compromiso con la circunstancia que no puede sino recordarnos las palabras del francés Jean-Paul Sartre acerca del autor comprometido: «Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraze estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella».²

Como ya apuntábamos, Nicolás Guillén se preocupó especialmente por el hombre negro y mestizo en la sociedad cubana, marcado por una condición de subordinación permanente, en la Colonia y en la República, aunque en esta última lo fuera de forma más velada; y con su obra literaria logró colocarlo, ya para siempre, en un sitio privilegiado de nuestra cultura, requerimiento indispensable en el camino hacia la constitución de una verdadera identidad nacional. Con todo, esta actitud es más bien una convicción que va a fecundar su pensamiento poético, y, ya lo decíamos, le valió censores, aquellos que, en palabras de Nancy Morejón, «han querido ver un racismo negro en Guillén».³

Roberto Fernández Retamar destaca, en el acápite que dedica a la «poesía negra» del escritor en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, la influencia de Langston Hughes en la obra del cubano, dada por la apropiación que aquel realiza de lo popular, de la música del negro norteamericano, y por la evolución en su poesía hacia lo social. Sin embargo, es precisamente en la medida en que ambos escritores se distancian, que vemos clara la injusticia de cualquier imputación de racismo en Guillén. Cuando Hughes visita por primera vez La Habana, en 1930, Guillén le dedica al escritor un artículo, «Conversación con Langston Hughes», que apareció entonces en *Diario de la Marina*. Describe el periplo habanero del norteamericano, a través del cual él mismo lo acompaña, y reproduce, como el título del texto anticipa, sus intercambios con el poeta. Denuncia Hughes un enfoque del problema racial que, desde las mismas páginas del mencionado periódico, Guillén había anteriormente rechazado. El que decía de sí (Hughes) que su única ambición era la de ser «el poeta de los negros»,⁴ *vivir con los suyos*; el que, interrogado sobre si era posible una solución para el problema racial en los Estados Unidos, respondió con la

La Habana, 2002, p. 316.

² Jean-Paul Sartre: «Presentación de *Los Tiempos Modernos*», *¿Qué es la literatura?*, Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana, 2005, p. 5.

³ Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, pp. 158-159.

⁴ Nicolás Guillén: «Conversación con Langston Hughes», *Prosa de prisa*, ob. cit., p. 17.

sugerencia de que una convivencia con el blanco es para su raza negativa, pues «la civilización blanca puede acabar lo primitivo que hay en el negro, vistiéndolo con un ropaje que no será de él jamás»;⁵ el que pedía, en fin, al poeta cubano que lo llevara a visitar una academia de baile solo para negros, cuya existencia el propio Guillén había deplorado en «Ideales de una raza» como una señal de incipiente espíritu segregacionista «a lo yanqui» en nuestra sociedad, y allí, al contemplar a un «bongosero, “negro como la noche”, exclama, con un suspiro de ansia insatisfecha», que desearía ser «¡Negro de verdad!»;⁶ demuestra así un estado de alienación respecto a un medio social que rebasa las fronteras del color de la piel y de la ascendencia étnica –consecuencia, claro está, de la influencia alienante de una sociedad racista– que se distancia mucho de los ideales de equilibrio, armonía, de coexistencia recíproca e indiferenciada entre las razas en el contexto nacional que siempre defendió Guillén. Creo detectar incluso un leve reproche en el escritor cubano cuando describe el suspiro, *de ansia insatisfecha*, que Hughes emite ante el bongosero negro, como si quisiera, con la nocturnidad absoluta de la piel, afirmar una diferencia tajante con la raza blanca que su piel mulata no le permite.

Resulta evidente que la «poesía negra» de Guillén es también, por su proyección, «poesía social»; y no nos referimos solo a aquella que expone, de manera más o menos explícita, una situación de discriminación o de injusticia –aunque esa sea a la que, por la naturaleza de nuestro estudio, prestaremos mayor atención–, sino también al motivo costumbrista, al rejuego con la palabra rítmica, de raíz folclórica, a la forma misma del poema-son, en cuanto revelan un fragmento de un mundo –ocultado, preterido, no ya solo aquel que corresponde a una población de origen africano, esclavo, sino a las capas populares, humildes, de nuestra sociedad– que se desea sacar a la luz de todos, a través del prestigio de la palabra poética.

La relación entre literatura y realidad ofrece peligros particulares a Guillén, que pretende, con su poesía social, «una subjetivización de los hechos históricos».⁷ A continuación cito lo que apunta al respecto Ángel Augier, el más fervoroso y esclarecido de los estudiosos de la obra del poeta: «Guillén ha logrado sortear los riesgos y trampas con que permanentemente lo circunstancial acecha a la poesía para malograrla, porque la suya no es simple poesía de circunstancia, aunque muchas veces haya sido dictada por la realidad imperativa y fluyente del diario acontecer con sus esquinas ya gratas, ya punzantes, en lo personal o en lo social».⁸

⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁶ *Ídem.*

⁷ Norma Quintana: «Cubanía y universalidad de la obra de Guillén», en *Historia de la Literatura Cubana*, t. II, Instituto de Literatura y Lingüística, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 411.

⁸ Ángel Augier: «Las grandes elegías de Nicolás Guillén», en Nicolás Guillén: *Las grandes*

El intento de la poesía social de Nicolás Guillén, dentro de la cual sus elegías ocupan un lugar cimero, me recuerda el conocido «Soneto para no morirme» de Gastón Baquero que citamos en el epígrafe. Lo que con su poesía Guillén intenta salvar no es solo su nombre, su existencia individual, aunque estos queden también, indirectamente, en la voz lírica y en su prestigio perdurable de creador; sino un conjunto de hechos, un estado de cosas, la vida, en fin, de una sociedad y de una época histórica, amenazadas por esa otra muerte que es el olvido impuesto por el paso del tiempo; a la vez que alumbra el presente, proyecta un deber ser –cumplido o por realizarse– en que se transparentan sus convicciones ideológicas. Individual e íntima es la mirada del poeta que ordena el mundo, que privilegia determinadas realidades sobre otras, pero su vocación es de servidumbre colectiva, como muy frecuentemente ha subrayado la crítica: «un concepto de la poesía en virtud del cual esta se entiende como el resumen y la expresión más acabada, en un ente individual –el creador–, de la sensibilidad, de los sentimientos y anhelos de un colectivo humano».⁹

En Baquero y en Guillén, por igual en este caso, la confianza en la fuerza sustentadora y duradera de la palabra escrita es el amor a la literatura. Esto nos conduce a otra cuestión: la de la forma (el soneto fuerte), que no será jamás sacrificada por Guillén por el contenido; todo lo contrario, en su mutua dignidad –en la forma se traduce en novedad creadora, perfección estructural y coherencia estilística– se sustentarán significado y significante. El largo y laborioso proceso creador que engendró finalmente «Elegía a Jesús Menéndez» confirma esta concepción guilleniana.

Nuevamente facilita las claves de comprensión de su poética la proyección sartreana de una «literatura comprometida»: «Recuerdo, en efecto, que en la “literatura comprometida” el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva, como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene».¹⁰

La mentirosa democracia de mister Lynch

Así es el Sur. Su látigo no cesa.

NICOLÁS GUILLÉN

Descubre Ángel Augier, en el trazado temático de las elegías, lo que él llama «innúmeros círculos concéntricos de mayor resonancia».¹¹ Cuba ocupa el centro

elegías, Fundación Nicolás Guillén, Ediciones Unión, La Habana, 1992, p. 13.

⁹ Norma Quintana: Ob. cit., p. 411.

¹⁰ Jean-Paul Sartre: Ob. cit., p. 23.

¹¹ Ángel Augier: Ob. cit., p. 13.

de este universo, desde la indagación en los orígenes, la búsqueda de los ancestros desconocidos, cuyos nombres fueron borrados, que se emprende en «El apellido»; desde la ciudad de las niñeces que se rememora en «Elegía camagüeyana»; o desde la mirada ya más ambiciosa sobre el ámbito nacional de «Elegía cubana». El entorno antillano ocupa «West Indies, Ltd.» y «Elegía a Jacques Roumain»; Latinoamérica toda marca el contexto de «Elegía a un soldado vivo», «Elegía a Jesús Menéndez» y «Che Comandante»; «Elegía a Emmett Till» se refiere por supuesto a los Estados Unidos; y con *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, el poeta alcanza una dimensión universal. Lo que no quiere decir, sin embargo, que el tema norteamericano sea excluyente del mencionado poema, pues lo encontramos, incluso, en las propias elegías y en otros momentos de la obra poética de manera general.

Ya se ha llamado la atención sobre el hecho de que Nicolás Guillén es uno de los poetas latinoamericanos que más interés demostró por la realidad norteamericana, corriente temática que recorre su poesía, pero también su prosa periodística. La mirada sobre los Estados Unidos sigue dos vertientes fundamentales, que en ocasiones coinciden y se mezclan en un mismo texto: la crítica del sistema imperialista yanqui y de la explotación que este ejerce sobre el resto del mundo, especialmente sobre los países subdesarrollados –Cuba y las naciones antillanas y latinoamericanas en primer término–; y la denuncia de la terrible situación de discriminación e injusticia del hombre negro en ese país.

«Por el camino de Harlem» (1929), primer artículo periodístico que publica en la página «Ideales de una raza», hace visible la atención con que este observa la situación del ciudadano negro en los Estados Unidos; y reflexiona y alerta sobre la posibilidad de ver trasplantadas a nuestro suelo las prácticas segregacionistas norteamericanas. Posteriormente Guillén retoma la cuestión en artículos de 1930 y 1937, respectivamente, que dedica a intelectuales norteamericanos: «Conversación con Langston Hughes» (texto que ya hemos comentado) y «Conversación con Waldo Frank». Un artículo de 1941, «Yanquis y mambises», alude, semejante a lo que harán otros más tarde, a la falsedad de la tan proclamada democracia norteamericana, que en esos días se pretendía oponer, como paradigma, al régimen fascista. Coloca, junto a los judíos masacrados por los nazis, a los negros linchados en Alabama o en Virginia y, junto a Hitler, a Jim Crow, uno de los principales responsables de las leyes segregacionistas yanquis, cuya plena vigencia en tierra norteamericana resulta más que evidente. La misma contradicción, que no es más que aparente, se señala otra vez en «Lo prohibido», donde se llama a la norteamericana «la mentirosa democracia de míster Lynch»,¹² en la cual los

¹² Nicolás Guillén: «Lo prohibido», *Prosa de prisa*, t. I, ob. cit., p. 166. Ambos nombres mencionados, –el de Jim Crow y el de míster Lynch, principales representantes políticos

hombres de piel oscura son linchados «democráticamente». «Presencia negra en el Congreso de Paz» (1949) vuelve sobre el tema: persiste la comparación de la «semibárbara democracia de Jim Crow y de Mr. Lynch»¹³ con el hitlerismo, según lo cual Harlem aparece como un gueto negro; la denuncia del falso rol de Estados Unidos como autodenominado guardián de la democracia universal; y se destacan los intentos, ya florecientes, de la población negra en ese país por salir de su estado de subordinación.

«Del problema negro en los Estados Unidos» (1950) es uno de los textos más destacados que el poeta consagra a esta cuestión. Constituye una respuesta polémica a dos artículos que su antiguo compañero de «Ideales de una raza», Gustavo Urrutia, había dedicado a demostrar el carácter racista de la propuesta del multimillonario Rockefeller, quien pretendía resolver la disparidad entre negros y blancos en aquel país mediante una inversión dirigida a fundar escuelas específicamente para la población negra. Guillén considera que la respuesta de Urrutia, quien pretende que la solución estriba en una «militancia incesante para abolir el racismo»,¹⁴ es igualmente insuficiente, ya que el racismo, advierte Guillén, como consecuencia que es de la lucha de clases, no podrá ser desarraigado sino mediante una verdadera revolución que venga a subvertir la estructura capitalista, revolución imposible sin violencia.

Incluye «Josefina Baker en Cuba» (1950), entre las anécdotas de la visita de la gran artista norteamericana, una nada agradable, con la que Guillén comienza el texto: se refiere que a Baker le fue negada la estancia en el Hotel Nacional, perteneciente a una empresa yanqui, debido al color de su piel. Este hecho viene a demostrar lo que ya Guillén había alertado desde «El camino de Harlem»: el nefasto influjo norteamericano en nuestro contexto nacional, y en el ámbito, también, de las relaciones interraciales. «Liderazgo imposible» (1959) presenta algunos de los casos más horribles salidos a la luz pública con que en los últimos años se había hecho patente la discriminación negra en Norteamérica y la impunidad absoluta de los perpetradores blancos; en primer lugar describe Guillén lo ocurrido a Emmett Till, adolescente que fuera torturado, asesinado y arrojado al río Tallahatchie por haberse atrevido a demostrar admiración por una mujer blanca.

Con el artículo «No» (1960) Guillén denuncia la continuidad de las prácticas racistas y criminales, cuya existencia la oficialidad norteamericana pretende

de las prácticas, más que discriminatorias, criminales, a las que se sometía a la población negra en los Estados Unidos—, constituyen verdaderos *leitmotiv* en la obra de Guillén, tanto en prosa como en poesía, que aborda el problema racial en la nación nortea.

¹³ Nicolás Guillén: «Presencia negra en el Congreso de Paz», *Prosa de prisa*, t. I, ob. cit., p. 16.

¹⁴ Nicolás Guillén: «Del problema negro en los Estados Unidos», *Prosa de prisa*, t. II, ob. cit., p. 68.

negar; así, aun cuando la ley lo dicta, los negros no votaban todavía en el Sur; persistían los guetos en muchas ciudades, pese a lo legislativo que abolía la segregación en el sistema educacional; un gobernador de Arkansas, Orval Faubus, era capaz de convocar a la Guardia Nacional para impedir la integración en Little Rock; y, al final, recuerda nuevamente Guillén el caso de Emmett Till.

El último texto que mencionaré fue escrito en 1966, se titula «La lección de Chicago» y en él se perciben, como un eco, los acontecimientos asociados al Movimiento por los Derechos Civiles que dan fe, en palabras de Guillén, de «la violenta actitud revolucionaria que gana la voluntad del negro en los Estados Unidos».¹⁵ La sublevación y la lucha son considerados los medios imprescindibles para alcanzar la meta soñada de la igualdad.

La poesía social del escritor cubano cuenta con ejemplos sobre el tratamiento de la misma temática tan abundantes, o más, que en su prosa. Intentos tempranos e incipientes aparecen en poemas como «Pequeña oda a un negro boxeador cubano», que se incluyó en *Sóngoro cosongo*; en «Sones para turistas»; o, ya de manera más consciente, en el conjunto de décimas tituladas «El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés», no muy conocidas porque fueron tardíamente recogidas en libros. El conjunto de las elegías ofrece ejemplos ya acabados, entre los que se destacan dos fundamentales: «Elegía a Jesús Menéndez» y «Elegía a Emmett Till». La sexta sección de la primera se encuentra dedicada en su mayor parte a una exposición satanizada de los horrores del imperialismo yanqui,¹⁶ en que las sombras del Ku Klux Klan, Lynch¹⁷ y Crow aparecen junto a una vívida y espantada descripción de lo que sucede en las «amargas tierras del Sur»,¹⁸ desde las que se levanta, amenazante, un grito de rabia pidiendo venganza. «Elegía a Emmett Till» marca el momento cumbre de la temática en la obra guilleniana pero, como le dedicaré una parte completa del presente estudio a su análisis, bastará señalar aquí que, con este poema, se torna visible la estrecha relación que se establecerá en lo adelante entre la poesía de Guillén de tal orientación ideotemática y su prosa periodística de igual propósito, de manera que sus contenidos se funden y complementan en verdadera correspondencia intertextual.

En el mismo libro en que fue inicialmente incluida la «Elegía a Emmett Till», *La paloma de vuelo popular*, encontramos el poema «Little Rock» —significativo, además, porque en él se hace alusión explícita al caso del niño

¹⁵ Nicolás Guillén: «La lección de Chicago», *Prosa de prisa*, t. III, ob. cit., p. 296.

¹⁶ El mismo tono para presentar al enemigo imperialista es asumido en «Elegía cubana»: «el ala del pájaro sangriento/ que desde el alto Norte desparrama/ muerte, gusano y muerte, cruz y muerte».

¹⁷ En la segunda sección del propio poema, Guillén incluye en el coro que canta en la bolsa de Wall Street a los *lynchadores*, con lo que alude al mismo personaje.

¹⁸ Cfr. Nicolás Guillén: «Elegía a Jesús Menéndez».

asesinado—, que alude al fracasado intento de integración educacional en dicho pueblo («Van los niños/ negros entre fusiles pedagógicos/ a su escuela de miedo»),¹⁹ frustrado por el propio gobernador racista del estado, cuyo apellido, adjetivado, aparece repetidamente en el texto. Con *Tengo*, primer cuaderno de poesía que Guillén publica después del triunfo de la Revolución Cubana, se intensifican los ecos temáticos entre poesía y prosa con textos como «Crecen altas las flores», «Frente al Oxford», «Está bien»,²⁰ «Gobernador», «Escolares» y «Un negro canta en Nueva York». En *El Gran Zoo*, su siguiente libro, dedica dos composiciones poéticas a la fauna racista yanqui: «Lynch» y «KKK». En esta etapa, aunque no lo publica, escribe «Brindis», dedicado a Josefina Baker como víctima del racismo yanqui. Finalmente, *La rueda dentada* conserva un bello texto, «¿Qué color?», de homenaje a Martin Luther King tras su asesinato.

Un niño muerto, asesinado y solo

«Un niño muerto, asesinado y solo», según reza el verso número cuarenta y tres de «Elegía a Emmett Till», es además el título que Nicolás Guillén daría inicialmente a su poema. Fue escrito entre septiembre de 1955 —a más o menos un mes de que ocurrieran los trágicos hechos en que se inspira el texto literario— y enero de 1956, durante su periplo europeo, exilio de la Isla tras el golpe de estado de Fulgencio Batista. Se publica por primera vez traducido al francés, en la revista *Los Tiempos Modernos*, dirigida por Jean-Paul Sartre, en mayo de 1956. En español aparece primero en el periódico argentino *Propósitos*, el 21 de agosto de 1956, versión esta en que no consta el epígrafe extraído de la revista neoyorquina *The Crisis*. Finalmente, el 28 de septiembre de 1958, se publica en Buenos Aires el libro *La paloma de vuelo popular. Elegías*, en que se incluye «Elegía a Emmett Till» entre las primeras que fueran consideradas luego las grandes elegías de Nicolás Guillén.

Sin embargo, en el universo que conforman estas composiciones poéticas, esta elegía ocupa el sitio de un astro menor. De manera general este poema ha sido poco atendido por la crítica literaria y casi siempre con escaso detenimiento. Carece de la compleja estructuración que caracteriza a otras grandes elegías: no está dividida en partes o secciones; no incluye una gran variación de formas métricas y estróficas; y no manifiesta un cambio o mezcla de voces líricas diversas en procedimiento —por otro lado innovador respecto a la elegía tradicional, en que impera tiránicamente el yo lírico de filiación autoral—,

¹⁹ Nicolás Guillén: «Little Rock», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 20.

²⁰ Cuestiona Guillén en este poema el método de resistencia pacífica que había asumido el Movimiento Negro por los Derechos Civiles en los Estados Unidos, con su rostro más visible en el reverendo Martin Luther King, para lograr sus propósitos de reivindicación.

que convierte al texto, según palabras de Luis Álvarez, en una «polifonía dialogante».²¹

El epígrafe de «Elegía a Emmett Till», innecesario cuando se publica por primera vez en 1956, pues se encontraban aún frescas, en la memoria del público informado, las noticias del hecho, resulta útil dos años después, cuando sale a la luz *La paloma de vuelo popular*. Informa al lector sobre el contexto geográfico, el momento histórico y el acontecimiento mismo que constituye la motivación del poema. Aunque en otras elegías Guillén emplea también dicha forma paratextual, nunca reviste este propósito de preámbulo explicativo.²² No obstante, la finalidad de esta no se reduce solo a brindar la circunstancia que genera la obra literaria: la sobriedad del lenguaje periodístico y la apretada síntesis de los hechos que ofrece, sin calificarlos, dejándolos simplemente al desnudo, establecen como un precedente estilístico que contrasta con el dramático *crescendo* que caracteriza en su totalidad al poema.²³

«Elegía a Emmett Till» cuenta con siete estrofas con un número variable de versos, aunque dos de ellas son de tres (primera y sexta) y otras dos cuentan con once (cuarta y quinta). La integración de las mismas responde a una unidad semántica y su secuencia establecen una ordenación, una dosificación del contenido. Priman el verso heptasílabo, el endecasílabo y el eneasílabo, que fueron igualmente señalados por Irma Falcón –en trabajo que cita Luis Álvarez en su libro *Nicolás Guillén, identidad, diálogo y verso*– como las tres medidas silábicas fundamentales en el conjunto de las obras elegíacas escritas por Guillén hasta 1958. La rima se evidencia en la mayoría de los casos cuando se repite la frase o palabra a final de verso. Un gran número de estos quedan sueltos.

La primera estrofa sitúa geográficamente el estado de cosas y los acontecimientos que la elegía está dirigida a denunciar. El inicial verso reza «En Nor-

²¹ Luis Álvarez: *Un poeta y un continente*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 121. (Así ocurre, sobre todo, en «West Indies, Ltd.» y «Elegía a Jesús Menéndez», elegías dialógicas por excelencia.)

²² En «Elegía cubana» el epígrafe reproduce la entrada correspondiente a Cuba en el *Larousse Illustrado* con una intención que nos parece irónica, para establecer un duro contraste entre la simple definición geográfica y la complejidad que entraña el concepto de nación; mientras que en «Elegía a Jesús Menéndez», cada una de las secciones numeradas que integran el texto van precedidas por un epígrafe, la mayoría de carácter literario, que establece con sus partes respectivas la relación de correspondencia o complementariedad semántica que le es habitual a este tipo de paratexto; incluso el fragmento de la sección financiera del *New York Herald Tribune* que encabeza la segunda división cumple la misma función, aunque por su carácter se emparenta con el epígrafe de «Elegía a Emmett Till».

²³ También aquí es perceptible un nexo con el epígrafe del *New York Herald Tribune*, solo que la forma estilística que este establece será reproducida en la sección correspondiente de «Elegía a Jesús Menéndez».

teamérica», y mediante una metáfora se ubica al lector en el sur de ese país, «rojo de sangre».

Inaugura ya la segunda estrofa uno de los procedimientos retóricos que resultará dominante en el texto y que es, además, frecuente en la poesía de Guillén: la prosopopeya de que es objeto, en este caso, el río Mississippi. Mediante un apóstrofe se emprende esta personificación y a continuación se caracteriza al río a través de una serie de atributos y actos:

¡oh viejo río hermano de los negros!,
 con las venas abiertas en el agua/
 [...]

 Suspira su ancho pecho
 y en su guitarra bárbara,
 [...]

 llora con duras lágrimas.

Tal presentación va conformando la atmósfera trágica que ya desde la primera estrofa se anunciaba y que el resto del poema tiende a intensificar, a la vez que se introduce, aunque de manera indirecta, al sujeto de esa realidad, con el que el río se hermana.

Entre las estrofas segunda y tercera es visible la presencia de un estribillo, según dos variantes: «El Mississippi pasa» (en el primer verso de cada estrofa), y «el Mississippi cuando pasa» (se repite dos veces en la segunda estrofa y cuatro veces en la tercera). Ambos versos llegan a alcanzar cierta independencia semántica en relación con los restantes, cuyo libre desarrollo del significado vienen a interrumpir, como obligando a recomenzar cada vez.

En la tercera estrofa se suma una nueva variante de las frases anteriores («y mira el Mississippi cuando pasa» –versos segundo y sexto–), que no comparte, sin embargo, su mismo carácter, en cuanto constituye el núcleo oracional del cual los versos siguientes dependen sintácticamente. Esta variante marca la condición de testigo del río con respecto a la crueldad que pasea por sus riberas. La presentación del espectáculo de violencia y degradación humana al que sirve de escenario el sur de los Estados Unidos constituye el objetivo temático de esta tercera estrofa: árboles que soportan una carga humana, «cruces de fuego», hogueras nocturnas en que los hombres blancos hacen arder al hombre negro, y este, perseguido, violentado, asesinado.

A partir de la cuarta estrofa percibimos una importante variación en el modo de la personificación del Mississippi. Hasta el momento la voz lírica se había referido al río solo en tercera persona, como personaje y testigo del drama del sur, pero ahora se dirige directamente a él, y lo convierte en el destinatario de su comunicación. El cambio es perceptible no porque se manifieste un paso a la segunda persona en la conjugación verbal, pues en la estrofa las formas

verbales se encuentran ausentes, elididas; sino por la utilización del pronombre posesivo de segunda persona: «no raíz todavía de *tus* árboles».²⁴ Queda demostrado, como apunta Norma Quintana en su ensayo «Cubanía y universalidad de la obra de Guillén», que «para el poeta camagüeyano la naturaleza es presencia actuante, interlocutor, realidad en diálogo con el hombre [...] y en esta medida su intercambio con ella se torna entrañable».

La cuarta estrofa se consagra, como la que le sigue, a la caracterización de Emmett Till, solo que cada una sigue procedimientos divergentes. La primera lo describe mediante atributos propios o adyacentes al Mississippi –recurso motivado, posiblemente, por la circunstancia real de que el cadáver de Emmett Till fue hallado en las aguas del río–: «pequeña flor de tus riberas»; pero sobre todo a través de lo que él no es aún (ni podrá ya ser): «no piedra de tu lecho,/ no caimán de tus aguas». Para presentarnos la imagen vívida de un niño como otro cualquiera, la quinta estrofa, enumera sus posesiones ingenuas, los objetos que prefería: «Un niño con su trompo,/ con sus amigos, con su barrio,/ con su camisa de domingo». Hay una condición, sin embargo, que el sujeto lírico subraya constantemente, de manera directa o implícita a través de los rasgos que le otorga, y es que habla de un niño, por añadidura, negro.²⁵ A nuestros ojos resultan significativos los dos últimos versos de la estrofa cuarta –«un niño muerto, asesinado y solo,/ negro»–, en que la enumeración de los vocablos en función adjetiva marca una regresión que transita desde el resultado del crimen perpetrado en contra de Till, hasta la verdadera causa, el «pecado original» que lo convierte en víctima: su pertenencia racial.

Como la precedente, la quinta estrofa carece de verbos; está constituida por una extensa oración unimembre nominal. Excepto el primer y el último versos, los restantes presentan un paralelismo sintáctico con repetición inicial de palabras; se trata de complementos preposicionales iniciados por *con* y cualquiera de las dos variantes (singular o plural) del pronombre posesivo de segunda persona.

La sexta estrofa explicita la «razón» del asesinato, cándida razón que no justifica, por supuesto, el terrible castigo: «Un niño negro asesinado y solo,/ que una rosa de amor/ arrojó al paso de una niña blanca». Para conformar una clara variante del verso citado, la recolocación del adjetivo *negro* junto a *niño* parece deberse a un intento por contraponer el fragmento inicial de la estrofa con su terminación.

La culminación de la elegía y su momento de mayor esplendor dramático (verdadero clímax trágico) acontece en la sexta estrofa, la más extensa

²⁴ Lo destacado es mío.

²⁵ Que dicho carácter se quiere resaltar, resulta evidente en que los versos finales de la cuarta y quinta estrofas, idénticos entre sí, constan de esta sola palabra: «negro».

del poema y también la más rica tropológicamente. Luego de que la voz lírica ha ido introduciendo, de manera progresiva en las estrofas anteriores, los principales contenidos semánticos que nos comunican la circunstancia real que motiva la composición –el origen geográfico del hecho, la presentación general del escenario de crímenes que baña el Mississippi, la caracterización de un niño que se nos presenta como muerto, asesinado, y el breve relato de la causa del crimen–; este último momento ofrece libre vía a la lamentación poética –ya enumerados los *realia* del texto–, en que la queja del sujeto emisor alcanza una intensidad más pura.

De la tímida apelación al Mississippi a través de pronombres posesivos de segunda persona (quinta y sexta estrofas), se transita aquí a la apelación directa: el río es conminado por medio de una serie de verbos en modo imperativo –«detén», «mira», «ven», «dime»– a frenar su corriente ante el cadáver del niño asesinado, que se describe a lo largo de diez versos consecutivos –«cuerpo», «rostro», «pecho» y «sangre»–, se le pide que reconozca el crimen tremendo y se le invita a tomar partido ante el hecho:

dime tú, Mississippi,
si podrás contemplar con ojos de agua ciega
y brazos de titán indiferente,
este luto, este crimen,
este mínimo muerto sin venganza,

Aunque el acto que de él se requiere, el acto terrible de la venganza, no se precisa, queda flotando en el aire como una amenaza: «ven y en la noche iluminada,/ oh viejo río hermano de los negros,/ ven y en la noche iluminada». O quizás este repetido llamado del sujeto lírico sea una exhortación a la final venida de las aguas, crecida que arrastre consigo aquel paisaje de espanto, lo que nos recuerda un fragmento de un poema de *El Gran Zoo*, titulado «Los ríos»:

Los grandes ríos despiertan,
se desenroscan lentamente,
engullen todo, se hinchan, a poco más revientan,
y vuelven a quedar dormidos.²⁶

Al Mississippi se le exige eso que la sociedad norteamericana debería ofrecer al niño asesinado y a la masa humana de antepasados africanos, discriminada y perseguida en su propia tierra: justicia. En este caso percibimos, según afirma Norma Quintana, que en la obra de Guillén «la naturaleza, como elemento portador de valores estéticos y éticos, se presenta en una verdadera relación

²⁶ Nicolás Guillén: «Los ríos», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 180.

contradictoria con el engranaje de la sociedad».²⁷ Asimismo, en «Palabras en el Trópico», poema inaugural del cuaderno *West Indies, Ltd.*, el Trópico, personificado, a la vez que se convierte en el interlocutor de un diálogo trunco, puesto que no contesta a la apelación constante del sujeto lírico,²⁸ es el depositario de una fuerza que nutre con su savia al sujeto, presentado como individuo antillano, quien está obligado, sin embargo, a vivir en sociedades dependientes y desiguales, como queda demostrado en la importante elegía que da título al poemario.

En la última estrofa de «Elegía a Emmett Till» igualmente se concentran y desarrollan, a través sobre todo de la reiteración de vocativos con que se interpela al río, los atributos relacionados con este: primero es el «viejo Mississippi»; luego se convierte en rey, con su «profundo manto», su «procesión de espumas» y su «azul carroza de tracción oceánica» –bella metáfora para indicar el poderoso caudal– que, sin embargo, tendrá «ojos de agua ciega» y «brazos de titán indiferente», si no reconoce el crimen. Enseguida, invocado una y otra vez, en frase que se nos antoja cargada del misterioso poder de un conjuro –«ven y en la noche iluminada»–, se vuelve amenazador, como un dios primitivo y justiciero: «tú, cargado de puños y de pájaros,/ de sueños y metales»; para volver a ser, finalmente y solo: *Mississippi*. La magnificencia del río, devenido verdadero símbolo del sur negro de los Estados Unidos, se contrasta con la miseria y la desesperación que bordean sus riberas y, en este caso, manchan hasta sus propias aguas. El contraste, la repetición de palabras y de versos –de manera idéntica o introduciendo leves pero significativas variaciones–, o de estructuras sintácticas, junto al empleo de una adjetivación abundante, resultan dominantes en el poema.

Finalmente, en «Elegía a Emmett Till», la voz poética parece ahogarse en la espuma de los puntos suspensivos, cual si penetrara en el río al que le habla, al que requiere; como si, vencido por un dolor que traspasa las posibilidades de una reparación, anonadado en fin por el peso de un medio en que tal reparación parece imposible y la acción muere sin dar frutos, se fundiera con el espectador triste de tanta desdicha humana, al que también toda actuación le está vedada. La voz se borra y queda su grito angustiado flotando en el aire; no hay lugar aquí para la «voz esperanzada» que viene, en cada una de las restantes elegías épicas,²⁹ a ofrecer la posibilidad de la transformación del dolor

²⁷ Norma Quintana: Ob. cit., p. 413.

²⁸ Otros poemas de Guillén, además de los dos mencionados, aprovechan, como ya señaló Luis Álvarez, este procedimiento del diálogo trunco. Aparece en «Elegía a un soldado vivo», «El apellido», «Che Comandante», «En algún sitio de la primavera», y también, aunque no domine la totalidad del poema, en cada una de sus restantes grandes elegías.

²⁹ Al respecto el crítico señala: «Como detalle de variación estilística, en realidad el único que distingue al poema de las restantes elegías, se observa un final deliberadamente trunco» (Luis Álvarez: Ob. cit., p. 181).

en alegría; la reparación de la injusticia o la victoria sobre la muerte, en «reiteración del recurso universal de la poesía social, anunciar el alba antes del triunfo»,³⁰ como nos recuerda acertadamente Roberto Fernández Retamar. El recurso guilleniano tiene su origen en la propia naturaleza de la composición elegíaca clásica, en la que el sentimiento de pérdida, material o espiritual, conlleva a una lamentación que engendra, a su vez, con las alabanzas de lo perdido, un consuelo final.

«Elegía a Emmett Till», sin embargo, carece de la dinámica lamento/consolación. ¿A qué se deberá semejante peculiaridad? Precisamente en las dos elegías más cercanas temáticamente a la que ahora atendemos, por estar dedicadas a «grandes» muertes –«Elegía a Jacques Roumain» y «Elegía a Jesús Menéndez»,³¹ la esperanza la proveía un posible retorno de la muerte, dado porque, como afirma Luis Álvarez, «La muerte, en estos versos, deviene conquistable por la vía de la unión comunicante entre los seres»,³² unión que quizás Guillén no crea factible en el ámbito de la sociedad norteamericana, en que el hombre negro se halla desligado de sí mismo y de sus semejantes por el impacto de una estructura económica y social que tiende a anularlo como individuo y como grupo.

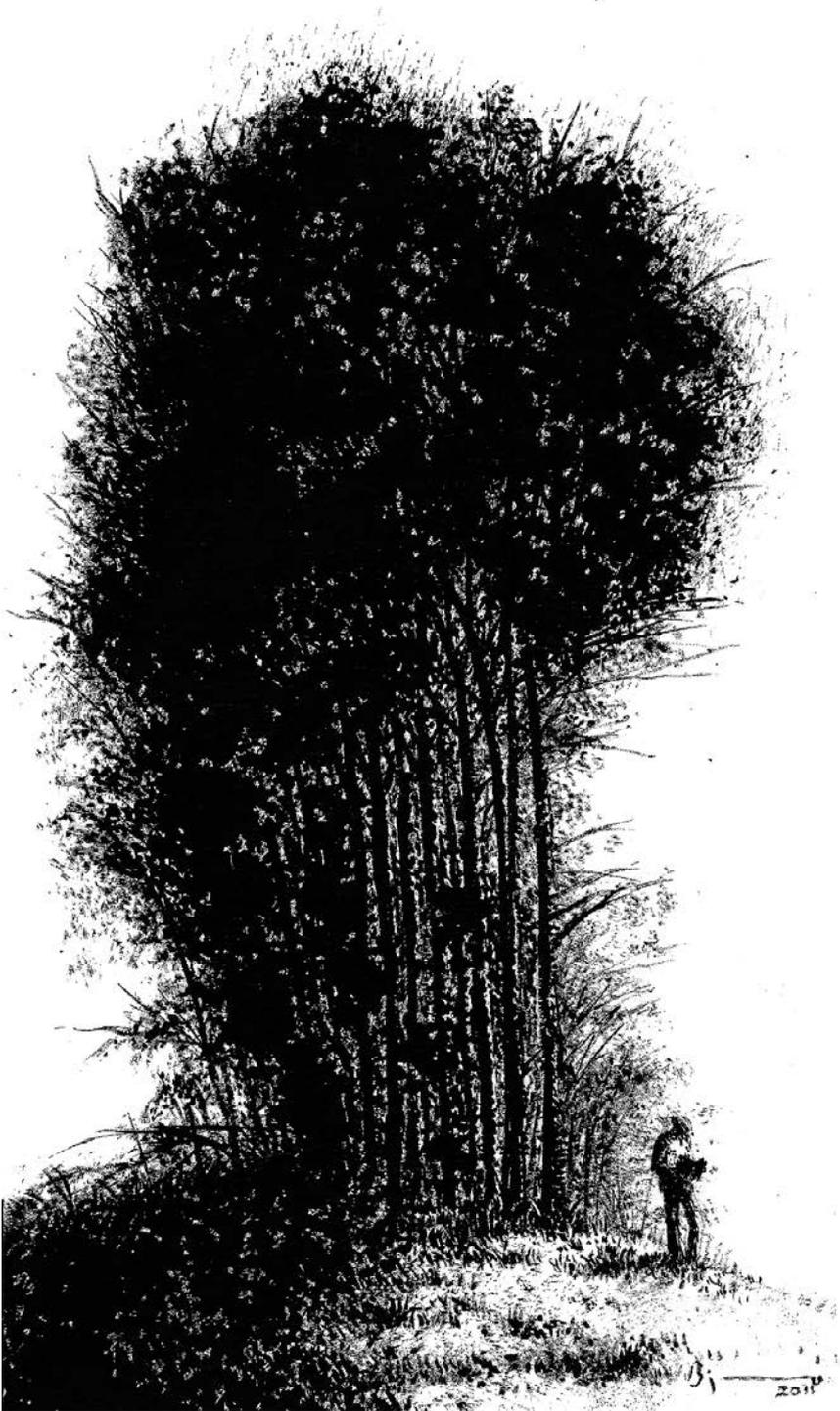


Bonachea
11.

³⁰ Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 96.

³¹ A la trascendencia social de ambos hombres, que justifica el dolor colectivo traducido en una elegía épica, se une la amistad personal que con ellos sostuvo el poeta, quien manifiesta igualmente una pérdida íntima, personal.

³² Luis Álvarez: Ob. cit., p. 188.



Elegía camagüeyana

1958

¡Oh Camagüey, oh suave
comarca de pastores y sombreros!
No puedo hablar, pero me gritan
la noche, este misterio;
no puedo hablar, pero me obligan
el perfil de mi padre, su índice de recuerdo;
no puedo hablar, pero me llaman
su detenida voz y el sollozo del viento.

¡Oh Camagüey, oh santo
camposanto, santo, santo! Beso
tu piedra secular, tu frente ennegrecida;
piso con mis zapatos de retorno,
con mis pies de ida y vuelta,
el gran reposo de tu pecho.
Me veo partir como un jinete. Busco
en tu violada niebla matinal
una calle y la sigo
por entre el laberinto de mi infancia,
por entre las iglesias torrenciales,
por entre los machetes campesinos,
por entre plazas, sangres, gritos
de otro tiempo.
Es un sueño.
Oh, mi pueblo.

La voz de una guitarra suspendida
suená, llora en el aire:

*Clavel de la madrugada,
el de celeste arrebol,
ya quema el fuego del sol
tu gran corola pintada.
Mi bandurria desvelada,
espejo en que yo me miro,
desde el humilde retiro
de la ciudad que despierta,
al recordar a mi muerta,
se me rompe en un suspiro.*

Andando voy. Encuentro
caballos soñolientos
y vendedores soñolientos
y borrachos de vuelta, soñolientos:
caigo, lloro; tropiezo
con gentes de otro tiempo,
con gentes de allá lejos,
que ruedan, se deslizan
de otro tiempo.
Es un sueño.
Oh, mi pueblo.
Si yo pudiera
confiar a una guitarra compañera
mi pena simple, cantaríá:

*Aquí estoy ¡oh tierra mía!
en tus calles empedradas,
donde de niño, en bandadas
con otros niños, corría.
¡Puñal de melancolía
este que me va a matar,
pues si alcancé a regresar,
me siento, desde que vine,
como en la sala de un cine,
viendo mi vida pasar!*

Repito nombres ya desabrigados,
a la intemperie; nombres como huesos

de antepasados prehistóricos.
(Mi prehistoria: ayer apenas,
hoy mismo todavía y mañana tal vez.)
¿Dónde está Ñico López, farmacéutico
y amigo? ¿Dónde está, por ejemplo,
Esteban Cores, empleado
municipal, redonda cara roja
con su voz suave y ronca?
¿A dónde fue mi abuela pequeñita,
caminadora pequeñita,
Pepilla pequeñita,
con su voz asfixiada y su pañuelo
de cáncer ya en el cuello,
mi abuela pequeñita?
¿Y el policía Caanmañ, con altos ojos verdes
y boca de dos dientes?
¿Y dónde está Zamora, el policía
negro, corpachón de gigante,
sonrisa de hombre bueno?
(¡Zamora, que allá viene Zamora!
Era el grito de espanto
sobre mis juegos, terror de mis esparcimientos.)
¿Y mi compadre Agustín Pueyo,
que hablaba de Aristóteles
en las tertulias de «Maceo»?
De repente me acuerdo
de Serafín Toledo,
su gran nariz, su carcajada,
sus tijeras de sastre,
lo veo.
De Tomás Vélez tengo
(de Tomás Vélez, mi maestro)
el pizarrón con logaritmos
y un colmenar oscuro de abejas matemáticas
en el Callejón de la Risa.
Apeles Pla me espera,
pintor municipal de viento y polvo,
el Enemigo Bueno,
diablo mayor, que me enseñó
la primera mujer y el primer trago.
¿Y aquel ancho periódico
donde el señor Bielsa desataba

ríos editoriales? ¿Dónde está el coche,
con su tin-tán, tin-tán,
con su tin-tán el coche
de don Miguel Ramírez, médico
quebradizo y panal que tuvo fuerzas
para arrancarme de raíz? Encuentro
en un recodo del recuerdo,
frente a un muro de plomos alfabetos,
a Próspero Carreras, el tipógrafo
casi mongol, breve chispazo eléctrico
allá en la suave imprenta provinciana
de mi niñez. Ahí pasa
Cándido Salazar, que repartía
de barrio en barrio y sueño liberal,
repartía
con su perfil de emperador romano,
repartía
bajo un cielo de estrellas y murciélagos,
en la noche reciente repartía
rosas de tinta y sangre
cortadas por mi padre para el pueblo.
Calle del Hospital, recorro
tu antigua piel de barro mordida por el viento.
No olvidé, no he olvidado,
calle de San Ignacio,
el gran balcón aéreo
de la terrestre casa donde soñó don Sixto,
que fue abogado y mi padrino.
Búscame, calle de San Miguel, de nuevo
aquel pupitre público lleno
de cicatrices cortaplumas
y el aula pajarera, fino trueno
colmenar y la ancha voz metálica
de Luis Manuel de Varona.

Vengo de andar y aquí me quedo,
con mi pueblo.
Vengo con mis recuerdos,
vengo con mis heridas y mis versos.

*Mi madre está en la ventana
de mi casa cuando llego;*

*ella, que fue llanto y ruego,
cuando partí una mañana.
De su cabellera cana
toma ejemplo el algodón,
y de sus ojos, que son
ojos de suave paloma,
latiendo de nuevo, toma
nueva luz mi corazón.*

Vengo de andar y aquí me hundo, en esta espuma.
Vengo de andar y aquí me tiendo, en esta hierba.
Aquí vengo a jugar, en esta plaza.
Aquí vengo a cantar, bajo estas nubes,
junto a verdes guitarras temblorosas,
de muslos entreabiertos.
Gente de urgencia diaria,
voces, gargantas, uñas
de la calle, límpidas almas cotidianas,
héroes no, fondo de historia,
sabed que os hablo y sueño,
sabed que os busco en medio de la noche,
en medio de la noche,
sabed que os busco en medio de la noche,
la noche, este silencio,
en medio de la noche y la esperanza.



El exilio de Nicolás Guillén, *en medio de la noche y la esperanza*

YANELIS VELAZCO

*Es preciso llenarnos de silencio y soledad
para que sobreabundemos en palabra y en obra.*

FINA GARCÍA MARRUZ

Cuando Cintio Vitier señalaba el alto significado de la «Elegía a Jesús Menéndez» (1951) en el ideario de Nicolás Guillén, acudía a las siguientes palabras:

La justicia y la poesía, hermanadas desde Heredia, fundidas en Martí, volvían a combatir juntas en poemas como este, vivo mural trágico donde, sobre la vindicativa epopeya del «Capitán del Odio» y las cotizaciones manchadas de sangre de Wall Street, se eleva el tallado elogio de Jesús, «negro y fino prócer, como un bastón de ébano», y se oye la voz del pueblo con esta acerada gracia justiciera y anunciadora.¹

Desde mediados del pasado siglo resulta un lugar bastante común, en la vasta crítica literaria en torno a la obra de Guillén, el hecho de reconocer su filiación –estética y ética– con estas dos grandes voces de nuestra literatura. Heredia, Martí y Guillén son estrellas fijas, necesarias, eternas, que iluminan el cielo de la nación. Del poeta José María Heredia, fiel hijo del paisaje de América, Martí se despidió con una plegaria: «¡Danos, oh padre, virtud suficiente para que nos lloren las mujeres de nuestro tiempo, como te lloraron a ti las mujeres del tuyo; o haznos perecer en uno de los cataclismos que tú amabas, si no hemos

¹ Cintio Vitier: *Ese sol del mundo moral*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, pp. 164-165.

de saber ser dignos de ti!»;² sobre nuestro Héroe Nacional escribió Guillén en uno de sus artículos:

Porque si Martí es ejemplo de revolucionario político, y al calor de su prédica cuaja una nación, también lo es de revolucionario artístico; maestro y precursor de precursores y maestros, que da vida permanente y decorosa a lo que sale de su taller. Enseñó no sólo cómo hay que pelear y morir frente a los enemigos de la patria, sino cómo se pinta, cómo se escribe, cómo se esculpe, cómo se habla para el pueblo.³

Estas voces fundamentales que forjaron a nuestra patria desde la literatura, desde un sistema de pensamiento, en su ser y en su devenir, obraron en la distancia: José María Heredia, quien fijó los que luego se convirtieron en símbolos patrios, y quien había comenzado, como ha dicho Cintio Vitier, el mito de la libertad en Cuba; José Martí, cuyas ideas han sustentado el acontecer histórico de nuestra nación a lo largo de siglos. Es posible que el resultado de estas expresiones dependiera en gran medida de la visión del exiliado, una visión que desdibuja el espacio geográfico y construye desde la subjetividad, desde la evocación, no a la que es, sino a la patria que quieren que sea.⁴

El exilio de Nicolás Guillén difiere en muchos sentidos de los alejamientos particulares de las otras dos figuras. Cuando en mayo de 1953 asistió al Congreso Continental de Cultura en Santiago de Chile, no imaginaba que este sería el punto inicial de un largo itinerario, de un forzoso destierro que se extendió por casi seis años; sin embargo, para ese entonces ya había concebido buena parte de su obra poética y, en un sentido más estricto, algunos de los que se consideran sus libros más significativos, *El son entero* (1947) entre ellos. Resulta ampliamente conocido el hecho de que ya la poesía de Guillén anterior a 1953, sostenía un diálogo delimitado con su nación. Si bien el exilio no constituye el espacio en que se fragua este diálogo, sí es el momento en el que se fomenta a través de su labor intelectual y política, algo que podemos

² José Martí: «Heredia», *Obras completas*, t. V, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 176.

³ Nicolás Guillén: «Arte y Revolución en Martí», *Prosa de prisa*, t. IV, Ediciones Unión, La Habana, 2007, p. 113.

⁴ Este criterio lo sostiene Eduardo Torres Cuevas en su libro *En busca de la cubanidad* cuando se acerca a las particularidades de ese movimiento de ideas que surge al interior de la sociedad esclavista en Cuba: «Toda la labor de los formadores de la conciencia de la patria y la nación cubanas, como Félix Varela y José de la Luz y Caballero, centran, de manera explícita, su labor educacional y teórica en la formación del ciudadano que debe construir la patria y la nación cubanas. Todos los estudios del Ser cubano no son más que la propuesta del Deber Ser que puede llegar a Ser» (Eduardo Torres Cuevas: «La década creativa en el destierro: el expatriado», *En busca de la cubanidad*, t. II, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006, p. 288).

constatar en el proceso creativo de Guillén con posterioridad a 1959, de modo inmediato con *Tengo* (1964).

Son extraordinariamente conmovedoras las páginas que Ángel Augier dedica, en *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, a estos años de distanciamiento. Allí nos topamos, por ejemplo, con un fragmento del discurso que pronuncia el poeta en Pekín (septiembre 1953) –Año del Centenario del Natalicio de José Martí–, discurso que Augier compara, por sus muchos aspectos coincidentes, con el alegato que apenas veinte días después pronuncia Fidel Castro en su propia defensa ante el Tribunal de Urgencia de Santiago de Cuba, que lo juzgaba por los sucesos del cuartel Moncada.

Algunos de esos lazos entrañables los podemos constatar en este párrafo del discurso de Guillén: «Por eso es que Martí tiene en Cuba una persistencia vital, casi física, que hace insoslayable su ejemplo, a causa de que históricamente es imposible evadir la realización de cuanto él dejó por hacer. Nuestra responsabilidad inmediata consiste en completar su tarea inconclusa, porque enseguida nosotros, sus descendientes, querremos más».⁵ Nótese cómo el poeta se autorreconoce descendiente del pensamiento martiano y a su vez responsable en la construcción de ese destino, de ese «cuanto» que Martí dejó por hacer. Un recorrido por la obra poética y prosística de Guillén nos permitiría registrar el modo en que constantemente rehízo y repensó la patria, ligado a los destinos de quienes «Traemos/ nuestro rasgo al perfil definitivo de América»,⁶ como expresa en una de sus composiciones.

De esos años de exilio nacen los poemas de *La paloma de vuelo popular. Elegías*, volumen que salió a la luz en Argentina, el 28 de septiembre de 1958. En él Guillén reunía en realidad dos obras, los versos que conforman *La paloma...* y las *Elegías*, aunque estas últimas son anteriores a los primeros textos del citado libro; nótese solamente que el título del poemario lo toma de este verso de la «Elegía a Jesús Menéndez»: «la paloma de vuelo popular/ y verde ramo» en el aire sin dueño». Desde el inicio se define el tono del resto de las composiciones: con el título «Arte poética» se procura rediseñar el papel de la literatura, en este caso de la poesía, como portavoz de una realidad histórica, temática que se torna recurrente en el universo lírico guilleniano y que, sin embargo, aquí se reviste de otras connotaciones. Me interesa citar dos estrofas que creo resumen la clave de este texto. En ellas, el poeta reconoce el legado de un «pájaro principal», Rubén Darío –en otro poema de este mismo cuaderno afirma literalmente «Amé a Rubén Darío»–,⁷ para luego certificar que el

⁵ Cfr. Ángel Augier: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 377.

⁶ Nicolás Guillén: «Llegada», *Obra poética*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 93.

⁷ Para profundizar en la enorme importancia de la asimilación creadora de Rubén Darío en la poesía de Nicolás Guillén, no solo en sus poemas iniciales, donde resulta evidente, sino

nuevo carácter de la poesía debe partir del compromiso con el momento histórico:

Un pájaro principal
me enseñó el múltiple trino.
Mi vaso apuré de vino.
Sólo me queda el cristal.

¿Y el plomo que zumba y mata?
¿Y el largo encierro?
¡Duro mar y olas de hierro,
no luna de plata!⁸

Otros poemas rescatan una fisonomía de Cuba, mediante descripciones que viajan de lo exterior al interior de la isla, de su geografía a su resistencia; así acontece en «Un largo lagarto verde». Aquí la nación es una criatura emplazada en un espacio geográfico hostil; sin embargo, luego conocemos que hacia adentro hay otra circunstancia más penetrante aún que las duras olas del Caribe y el viento que la rechaza: la condición de esclava. Como símbolo de esa tenacidad, cada estrofa reitera dos versos que concluyen la fisonomía del lagarto y que al mismo tiempo conforman la imagen más bella de nuestra nación que aparece en estas páginas: «un largo lagarto verde con ojos de piedra y agua».⁹

De esa representación del pueblo alerta, podemos recorrer textos en los que se evoca a Cuba desde la distancia. Es el caso de «Exilio», donde la coyuntura de la lejanía condiciona el tono de la composición.¹⁰ La referencia a otra geografía, particularmente la parisina, potencia el sentimiento de añoranza. No se puede hacer mucho por la patria, estando lejos de ella:

Mi patria en el recuerdo
y yo en París clavado
como un blando murciélago.
¡Quiero

en su obra posterior, sugiero consultar Jorge Luis Arcos: «Prólogo», en Nicolás Guillén: *Donde nacen las aguas* (comp. de Nicolás Hernández Guillén y Norberto Codina), Fondo de Cultura Económica, Fundación Nicolás Guillén, México D.F., 2001, pp. 15-46.

⁸ Nicolás Guillén: «Arte poética», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 7.

⁹ Nicolás Guillén: «Un largo lagarto verde», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 8.

¹⁰ Resulta curioso que una buena parte de sus elegías Guillén las concibe desde el exilio: «El apellido» (La Habana, 1951-Brasil, 1953), «Elegía cubana» (La Habana, 1952-México, 1954), «Elegía camagüeyana» (La Habana, 1952-París, 1958), «Elegía a Emmett Till» (París, 1955-1956). ¿Tiene que ver el tono o la elección de estas composiciones con el sentimiento del expatriado?

el avión que me lleve,
con sus cuatro motores
y un solo vuelo!¹¹

El poeta tiene que conformarse –y de ello parte la angustia– con el discurrir silencioso y circunspecto del Sena, mientras visualiza una nube ensangrentada que viene del Mar Caribe y sobre ella desea regresar: «¡Volver con esa nube/ y sus cuatro cuchillos/ y su vestido negro!»¹²

Sin embargo, casi siempre que hablamos de los nexos de Guillén con la Nación, lo hacemos en mayúscula. Es cierto. A eso contribuyen el hecho de ser nuestro Poeta Nacional y que, en gran parte de su obra poética, su voz individual acabe por crecer y confundirse con la de la colectividad; la recurrente mirada guilleniana hacia el futuro; la proyección hacia la patria que quiere que Cuba sea.¹³ No obstante, es posible también (y creo necesario) rescatar otras lecturas de su obra, otros destinos poéticos que expresan igualmente un sentimiento de pertenencia, pero en marcos más reducidos que no alcanzan al espacio de la nación; este pudiera ser el caso de la «Elegía camagüeyana» (1958).

Repasemos las palabras esenciales de Roberto Fernández Retamar en su ensayo «El son de vuelo popular», cuando se refería a la condición de Nicolás Guillén como nuestro Poeta Nacional:

No quiere ello decir, desde luego, que no existan en él reacciones específicamente individuales. Claro que sí existen. De lo contrario nos encontraríamos con un monstruo sin cuerpo, o hecho de muchos cuerpos amalgamados: poeta de humo o poeta de mil cabezas y dos mil piernas. Pero aún en las reacciones propias del individuo, todo poeta expresa de veras lo que llamaba Antonio Machado «el tú esencial». Sin reacción individual, no sería posible poesía, ni nada humano.¹⁴

Quizás la «Elegía camagüeyana» se inscriba entre los escasos textos, apartando la poesía amorosa y los versos primeros de Guillén, que indaga en sus orígenes fundacionales, en el inicio de su camino como ser vivo. Aunque es posible que ese alejamiento involuntario del suelo patrio lo motivara a terminarlo, plagado de añoranza y dolor, el poema promueve una elegía íntima que rescata aquello que nadie le podía quitar: su historia, su nacimiento. Desde los más

¹¹ Nicolás Guillén: «Exilio», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 18.

¹² Ídem.

¹³ Ha sido justamente reconocido como uno de los mejores estudios sobre la presencia de este diálogo en el sistema poético guilleniano el de Nancy Morejón: *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1982.

¹⁴ Roberto Fernández Retamar: *El son de vuelo popular*, Ediciones Unión, La Habana, 1972, p. 48.

esenciales rincones de la infancia, hasta los momentos de la adolescencia y la adultez, el poeta precisa la geografía oculta de las cosas. Es como un desfile de personajes, circunstancias y hechos que la memoria trae y la nostalgia reviste de otras dimensiones.¹⁵

Según consta en las notas añadidas a la publicación más reciente de su obra poética (2002), Guillén comienza a escribir la «Elegía camagüeyana» –cuyo título inicial era «A Camagüey»– a fines de 1952 y la concluye en París en 1958. Una revisión de la correspondencia de estos años me permitió descubrir, entre los papeles amarillos plagados de recuerdos, la angustia del poeta por recuperar el borrador desde Cuba y luego rescribirlo desde su exilio en París.

El poema comienza con una estrofa que justifica el motivo poético e introduce además un elemento que se torna recurrente en los documentos –literarios o no– que escribió Guillén lejos, y es la tensión que se establece entre el imperativo de la escritura –que extendemos a cualquier forma de expresión– y las incidencias del alejamiento, impotencia y mutismo de las que se siente parte el exiliado. Esa imposibilidad se justifica también, en este texto, por la angustia que provoca el hecho de reconstruir poéticamente su ciudad natal. Por eso puede revalorarse como escritura del exilio, en el sentido en que promueve una elegía íntima sustentada por el recuerdo de su padre y la expresión de la naturaleza, pero que confluye en una poesía de y desde la distancia:

¡Oh Camagüey, oh suave
comarca de pastores y sombreros!
No puedo hablar, pero me gritan
la noche, este misterio;
no puedo hablar, pero me obligan
el perfil de mi padre, su índice de recuerdo;
no puedo hablar, pero me llaman
su detenida voz y el sollozo del viento.

Sería irrealizable una lectura de este poema sin acudir a lo vivencial que silencia la voz del poeta, ese «no puedo hablar» que quiebra las palabras en los primeros versos: el asesinato de su padre. O quizás no imposible, pero sí poco probable. Recordaba Augier a «Cierta crítica de Mallarmé [que] aducía la necesidad de “abandonar las contingencias y encontrar al poeta solo en su obra” [...] Si en ningún caso es acertado aplicar la receta, menos lo es en el de Guillén, en quien va

¹⁵ Relataba su amigo Claude Couffon, que en la nochebuena de 1957 Guillén le envió el borrador del poema. Recordaba que la proximidad de aquellas festividades hacía que el poeta se sintiera más solo aún: «Para ahuyentar su tristeza, acababa de escribir su más bello poema autobiográfico» (Claude Couffon: «Guillén en París», en *La Gaceta de Cuba*, n.º 168, La Habana, junio 19, 1978, p. 19).

a actuar en una lenta y honda elaboración el desarrollo histórico que se inició en su patria coincidente con su nacimiento, así como la circunstancia social de su círculo familiar».¹⁶ Aunque las palabras de Ángel Augier –amigo y biógrafo del poeta y toda una autoridad en la crítica literaria guilleniana– entroncan de manera coherente con el perfil de su investigación para el citado libro, siempre debemos ser cuidadosos y evitar el pantano de cierta crítica que acomoda la literatura mediante lecturas contextuales. Rememoremos siempre a Fina García Marruz: «la poesía no es otra cosa que el secreto de la vida, por lo que siempre escapará a la noción de fin visible».¹⁷ Prefiero evaluar entonces esa circunstancia biográfica como el inicio o la motivación hacia una instancia superior que se le escapa al poeta y que ha señalado momentos esenciales en la obra guilleniana.

La muerte de Nicolás Guillén (padre), asesinado en marzo de 1917 en la finca San Ramón de Múcaro, en la costa sur de Camagüey por tropas gubernamentales,¹⁸ fue un acontecimiento que marcó profundamente el ya espíritu sensible del joven poeta. Tenía apenas quince años. A lo largo de su vida, en varias entrevistas¹⁹ y artículos periodísticos, menciona este hecho siempre con las palabras justas, necesarias, como quien cuida que el dolor no se convierta en sufrimiento inútil sino en savia nueva; en cambio, cuando se centra en la figura paterna *in extenso*, es para certificar lo que le debe a su educación, a su ejemplo: «Entre los recuerdos que guardo de mi infancia camagüeyana, pocos se me presentan de manera tan enérgica como aquellos que hunden su raíz en el quehacer político del hombre que me dio vida».²⁰

Como materia literaria, la evocación al padre y a su pérdida se hace visible en tres momentos de la obra guilleniana: «Canción filial»,²¹ que Augier ubica dentro los llamados *Poemas de transición* (1927-1931); la dedicatoria explícita a la sección «Cantos para soldados» de *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), y la «Elegía camagüeyana» (1958). Me interesa detenerme en el primero de estos, porque es el texto inicial en la lírica del Poeta Nacional que presenta esta circunstancia familiar y que solo sería retomada con carácter poético veintinueve años después, en la «Elegía camagüeyana».

Varios son los sentidos que rescatamos de esta composición: propone una doble lectura y juega alternativamente con la palabra Padre (en mayúsculas),

¹⁶ Ángel Augier: Ob. cit., p. 9.

¹⁷ Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», *Hablar de la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 436.

¹⁸ Para profundizar en el entorno familiar de Guillén, la carrera política de su padre y las circunstancias de su asesinato, confróntese Ángel Augier: «Primeros años, primeros versos», Ob. cit., pp. 5-22.

¹⁹ Cfr. «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1994, pp. 31-62.

²⁰ Nicolás Guillén: «Don Juan», *Prosa de prisa*, t. II, ob. cit., p. 50.

²¹ Se publica en *Social*, La Habana, julio de 1929.

como figura paterna y como Dios; establece una tensión entre las estrofas que nos acercan a la autoafirmación atea del poeta («Otros, tienen sus dioses, sus amigos lejanos;/ otros tienden las manos/ abiertas hacia verdes promesas imposibles»), en contraposición a la glorificación del padre:

Yo sólo tengo
tu sombra inteligente;
tu sombra que vigila
con atenta pupila
todas las tempestades que rugen tras mi frente.²²

Esa ratificación de la imagen paterna como protector, resguardo, sombra que vela, entidad que tiene poderío sobre el poeta, nos conduce a las estrofas finales en que se lanza una petición o ruego, una suerte de plegaria de gran carga emotiva, en la que Guillén se despidió de su predecesor. Nótese que el tono cambia completamente hacia el final, como si la voz lírica se trasladara al espacio-tiempo de la temprana adolescencia, momento en que el padre ya no estuvo más:

Envuélveme en ti mismo, ya que no puedo verte
y espérame en la hora confusa de la muerte
para que me acompañes...
¡Hasta luego, papá!²³

Más allá de la importancia que le confiero a esta composición, como un texto que dialoga de muchas maneras con el poema que nos ocupa, se transforma además en antecedente de algunos tópicos que la obra posterior convertirá en marcas estéticas fundamentales: la altísima significación del tema de la muerte en la poética guilleniana se anticipa aquí en tanto resultado de lo vivencial: «Quizás no sepas, padre, que cuando tú partiste/ yo empezaba a ser triste»; desde los versos iniciales de «Canción filial» subyace la idea de que la vida, con toda su grandeza, supera a la propia muerte: «Padre: lo único cierto/ es que tú no estás muerto»,²⁴ una idea que, en opinión de Ángel Augier, está en la base de todas las elegías de Guillén y en otros poemas capitales en su obra. Creo que una de las más altas expresiones en este sentido lo es el excelente «Iba yo por un camino», que pertenece a *El son entero*.²⁵

²² Nicolás Guillén: «Canción filial», *Obra poética*, t. I, ob. cit., pp. 76-77.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ Ampliamente reconocida y citada, pero nunca innecesaria, resulta la anécdota de cuando Samuel Feijóo le preguntó a Guillén sobre el momento de su vida en que compuso «Iba yo por un camino», y el poeta le respondió: «Lo escribí en 1944. En el fondo soy un elegíaco,

De los versos de 1929 a la «Elegía camagüeyana» de 1958 el poeta ha transitado fecundos caminos, diríamos, retomando sus propias palabras en aquella plegaria que le dirigía al padre, que en materia literaria, es ya su propio dueño. Por ello en lugar de repetir el recurso del poema anterior, el poeta se silencia. Son pocas las palabras que refieren la circunstancia familiar de la muerte de su padre, porque el simbolismo ha trasladado lo anecdótico a una nueva construcción expresiva. Toda la elegía se sostiene sobre la imagen corporeizada de la ciudad de Camagüey que deviene mujer muerta –«Beso/ tu piedra secular, tu frente ennegrecida»– y que el sujeto lírico reconstruye a través de la memoria de la infancia y de los significados afectivos de determinados espacios en esa invocación al pasado.

Resulta definitoria también la profunda identificación entre la voz poética y este lugar que denomina mi pueblo. Paralelamente, la elegía le canta a una ciudad muerta, porque lo que se describe pertenece al pasado; sin embargo, la intensidad y claridad de las imágenes reviven su fisonomía de tal modo, que en la medida en que el texto avanza Camagüey se va edificando de nuevo. Ya lo había dicho el poeta en una de sus crónicas:

El prestigio de Camagüey no está, pues en la ciudad nueva (¡tan poco moderna!) sino en la vieja ciudad, tan antigua, tan íntima y serena. Calles torcidas, plazas abandonadas, quicios eminentes, aleros y guardapolvos seculares, gentes del pueblo, en fin, lentas y grises, que parecen brotar de la misma tierra de las calles. Yo no puedo ir a Camagüey sin repasarlo, como una remota lección que no quiero olvidar.²⁶

En su obra posterior Guillén retomará la ciudad natal en tanto motivación poética; es el caso de «A Camagüey suelo ir» de *Sol de domingo* (1982), en el que Jorge Luis Arcos ha reconocido una vuelta a cierta sensibilidad y factura romántica y modernista que no considera exclusiva de su obra inicial.²⁷

Otro momento valioso del poema es aquel en que la imagen citadina se sustenta del recuerdo de los personajes que le dieron vida. Un recorrido por la obra guilleniana certificaría su preferencia por los actores populares para sostener gran parte de su sistema poético, desde época tan temprana como 1930. Sin embargo, el recurso aquí se torna diferente, porque lo que atrae a estos personajes al tejido poético no es su singularidad *per se*, sino el componente dialógico que surge de su presencia viva en la memoria de la niñez:

un angustiado, y ese poema es reflejo de mi temperamento» («Conversación con Nicolás Guillén», ob. cit., p. 35).

²⁶ Nicolás Guillén: «Camagüey», *Prosa de prisa*, t. I, ob. cit., p. 208.

²⁷ Cfr. Jorge Luis Arcos: Ob. cit., p. 34.

Nunca como en este poema [expresa Luis Álvarez en un excelente estudio de las elegías guillenas], se atuvo tanto Guillén al espíritu prístino de la elegía, evocación conmovida de una angustia humana fundamental. Por ello la sucesión de nombres, en vertiginoso y trascendente *ubi sunt*, abarca el centro del poema, pero resulta superado, porque Guillén permanece fiel a sí mismo y al modo elegíaco personal que supo crearse. La muerte, en estos versos, deviene conquistable por la vía de la unión comunicante entre los seres.²⁸

Buena parte de la elegía se dedica a nombrar personas, figuras que estuvieron identificadas con su vida desde muchas aristas, seres que ya están muertos: «nombres como huesos/ de antepasados prehistóricos»; algunos de ellos, sin embargo, la memoria los acerca con tal intensidad que parece que vivieran, como cuando se presenta a:

Cándido Salazar, que repartía
de barrio en barrio y sueño liberal,
repartía
con su perfil de emperador romano,
repartía
bajo un cielo de estrellas y murciélagos,
en la noche reciente repartía
rosas de tinta y sangre
cortadas por mi padre para el pueblo.

O quizás como aquel fragmento, único además en el poema, en el que el acto de nombrar una calle²⁹ se convierte en una frase imperativa, en una reclamación a ese espacio para que se integre a la búsqueda, a la reconfiguración de esa ciudad evocada, de ese Camagüey que renace, más en su virtualidad que en su realidad:

Búscame, calle de San Miguel, de nuevo
aquel pupitre público
lleno de cicatrices cortaplumas
y el aula pajarera.³⁰

²⁸ Luis Álvarez: «Identidad, diálogo y verso en las elegías», *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1997, pp. 187-188.

²⁹ Para un delicioso paseo por el rostro de la ciudad de Camagüey en la memoria afectiva de Nicolás Guillén, cfr. «Mis queridas calles camagüeyanas», *Prosa de prisa*, t. IV, ob. cit., pp. 38-42.

³⁰ En la calle de San Miguel esquina a Astilleros, se ubicaba la escuela pública a la que asistió Nicolás y que dirigía el profesor Luis Manuel de Varona. Cfr. Ángel Augier: Ob. cit, p. 12.

El recurso de apelar a una zona para que se involucre en el acto de reconstrucción poética, alcanza gran significación en la propuesta estética de la expresión lírica. Esa repetición parcial de los versos que se hace visible desde la primera estrofa y continúa, se me antoja una suerte de «estela» del *ritornello*,³¹ forma musical ampliamente trabajada por Guillén, fundamental en la conformación desde el punto de vista estructural del estribillo de sus poemas-sones, que refuerza en este caso –y en otro tipo de composición– la consideración de la «Elegía camagüeyana» como un texto que está a medio camino entre la evocación y la *ensoñación poética*.³² A la primera de ellas nos conduce el tono de la obra; la propia elección de la elegía para sustentar el simbolismo de la ciudad muerta:³³ «¡Oh Camagüey, oh santo/ camposanto, santo, santo!»; el alto valor de estos versos en tanto monumento individual de la memoria profunda del poeta como ser. Desde la ensoñación poética, se justifica la función autocomunicativa de las primeras líneas, ese impulso que arrastra la voz, que obliga al sujeto lírico a la reconstrucción de la ciudad; el componente onírico que subyace en ese aparente caos que «organiza» la presentación de los personajes; la estrofa final en que luego de renacer la ciudad de la memoria íntima, la voz poemática se ubica en el espacio-tiempo ideal del soñador: «en medio de la noche/ la noche, este silencio/ en medio de la noche y la esperanza». Recuerdo ahora, leyendo estos versos, al García Lorca de *Poeta en Nueva York*, cuando entre la errancia y la soledad y en una ciudad extraña, evocaba su infancia:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.³⁴

³¹ Cfr. Ángel Augier: «Los sones de Nicolás Guillén», en Nicolás Guillén: *El libro de los sones*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 38.

³² No hago aquí sino utilizar someramente términos que he abordado en ensayos anteriores con mayor profundidad. En esencia, me remito a la definición del filósofo francés Gastón Bachelard (1884-1962), iniciador de la poética de lo imaginario, quien considera que un poeta está siempre expuesto al estado de ensoñación, un «estado de alma» en el cual el hombre frente a su soledad anima a su conciencia a una apertura hacia la libertad, hacia una triple alianza entre la imaginación, la memoria y la poesía. Cfr. Gastón Bachelard: *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

³³ Un tema que no pretendo desarrollar aquí, pero que resulta capital para abordar la totalidad de las elegías guillenianas, es reconocer que el concepto particular que el poeta tiene de lo elegíaco no se corresponde de modo estricto con las características de la modalidad estrófica. Es lo que Luis Álvarez ha denominado «la elegía realizada de manera cumplidamente subjetiva» (Luis Álvarez: Ob. cit., p. 114). Cfr. también Ángel Augier: «Las grandes elegías de Nicolás Guillén», en Nicolás Guillén: *Las grandes elegías*, Fundación Nicolás Guillén, Ediciones Unión, 1992, pp. 5-14.

³⁴ Federico García Lorca: «Poeta en Nueva York», en *Lorca por Lorca*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974, p. 223.

De vuelta al poema de Guillén, vale destacar además las tres décimas que se intercalan en aquellos momentos que se corresponden con lo que canónicamente se denomina, en esta composición lírica, el lamento. Entre las numerosas modalidades de la décima, se escoge la espinela. Trabajadas de modo magistral por el poeta, al igual que otras estrofas de la lírica castellana, parece ser esta la predominante en su obra.³⁵ El lamento de la primera introduce la voz de una guitarra, una expresión lírica bastante frecuente en la poética guilleniana, y que aquí adquiere otras connotaciones.

Introduzco una breve digresión, para potenciar una lectura cruzada de lo que se pudiera considerar la «transformación» o los «rostros sucesivos» de la imagen poética de la guitarra en el universo lírico de Guillén. No pretendo comprobar ninguna concurrencia intencional o juego intertextual por parte del autor –lo que exigiría otro método analítico–, sino aprovechar una de sus características esenciales: su condición de unidad dinámica antes que una instancia congelada, lo que permite movilizar sus valores y significados.

El primero de los momentos en que aparece la guitarra se remonta a los tempranos exponentes de aquel cuaderno inicial que Guillén nunca publicó, *Cerebro y corazón* (1922). Más allá del apego literal al vocablo en uso, la propuesta no ofrece relevantes lecturas, a no ser la variación desde el punto de vista simbólico que establece con el resto de los poemas, al doblar a la lira modernista, tan rectora en otros textos del propio cuaderno. A partir de su segunda aparición, es que este icono poético comienza a integrar propuestas más elaboradas: es el caso del José Ramón Cantaliso de «Sones para turistas», del poemario *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937). Allí, el simbolismo se refuerza con el doble juego del instrumento como intérprete del son y como contraparte coral de la crítica voz de Cantaliso. De alguna manera en este género musical retoman un recurso visible los *Motivos de son* (1930), cuando detrás de la sonrisa o la carcajada pervive una razón de angustia o protesta. Ese contrapunto tonal de la guitarra, mediador entre el sonero y su voz protesta, cambia su fisonomía dependiendo del espacio literario: una es la guitarra de «Cantaliso en un bar», y otra la de «Visita a un solar», donde la dureza de la crítica social refuerza el contenido de la voz lírica y extiende la aclaración de que en este caso, es un son que no se puede bailar. Como penúltima estancia,³⁶ antes de arribar a las guitarras de la «Elegía camagüeyana», se ubica el que considero el momento más alto en la conceptualización lírica de este instrumento: los versos que dan inicio al libro *El son entero*. En «Guitarra», la voz poética activa una progresiva resemantización. De manera sucesiva la

³⁵ Cfr. «Glosa» de *El son entero*, *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*, entre otros textos.

³⁶ Me limito, en este breve repaso, a los poemarios anteriores a *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Se recomienda continuar esta revisión, independientemente de que ciertas propuestas se reiteran. Por ejemplo, las guitarras de *El Gran Zoo* retoman muchos atributos de la imagen de *El son entero*, aunque, por supuesto, con otra funcionalidad.

definición de la guitarra es objeto de una suerte de travestismo, o quizás a la inversa, lo que sería un estado de desgarramiento y de rompimiento con viejas vestiduras: la imagen del instrumento como sujeto femenino, sensual, que provoca reacciones de placer a nivel de la colectividad, llega a su más compleja expresión cuando su diálogo con el son viaja del discurso de la sensualidad a la sexualidad. La guitarra es conceptualizada también desde su pertenencia a mundos diversos, es universal y cubana, es nuestra y de muchos; preñada de sonos, madre natural del son, pasa finalmente a ser su intérprete. Nótese la pluralidad de significados que se sugiere, siendo la vía de comunicación con un receptor del discurso poético al que el sujeto lírico incita a «tocar» el son entero. De esta manera el poema en sí mismo constituye el enlace entre los diferentes textos que conforman el poemario, el que pudiera ser redefinido como un «sonar de voces líricas y guitarra».

La primera décima de la «Elegía camagüeyana» asume el *oficio fúnebre*; mientras que los versos que la anteceden así lo constatan: «La voz de una guitarra suspendida/ sueña, llora en el aire». Resalta en este caso la función metonímica: el instrumento asume la totalidad de las expresiones en cada lamento, y, al mismo tiempo, llora la muerte de la ciudad y traduce la pena del sujeto lírico: «Si yo pudiera/ confiar a una guitarra compañera/ mi pena simple, cantaría». La identificación entre la voz poética y el canto de la guitarra es tan intensa que aparece reflejada de manera más explícita, ya al interior de la primera décima: «Mi bandurria desvelada/ espejo en que yo me miro». Asimismo, si con anterioridad apuntaba el sistema de ordenamiento un tanto caótico que regía la reconstrucción poética de Camagüey, garantizada por la relación tan poéticamente lograda entre el estado de ensueño y el «viaje» del hablante poético a través de las calles y plazas, en el caso de las tres décimas del poema esta presentación cambia. El universo descrito es más armónico, más íntimo, más familiar.

Difiere en cuanto a lo temático de la primera, la segunda décima o lamento, pues ya introduce el canto de quien ha emprendido un viaje de regreso y que, sin embargo, se siente espectador de su propia vida, ya consumida en el pasado. La tercera y última décima, que aparece a continuación de la extensa lista de personajes a quienes Guillén ubica como integrantes de su «fondo de historia», es una estrofa más íntima, más desgarradora. En ella el poeta detiene, casi como una fotografía, el rostro de su madre, en el momento justo en que él se aleja de Camagüey. (Recordemos que esta ciudad se convierte en un espacio de ida y vuelta hasta la estancia definitiva del poeta en la capital.) En este fragmento se repiten los procedimientos que han permeado la composición y una vez más el acto de recordar puede traer a la vida las imágenes.

El poema culmina con una estrofa que resulta de la «finalidad del regreso», la expresión de quien ha revivido poéticamente una ciudad, de quien no se resigna a perderla y persiste en su búsqueda, en un intento por eternizar la

memoria de lo propio. En estos últimos versos también alcanza sus más altas expresiones la identificación de la voz lírica con la guitarra, con anterioridad «hacedoras» del lamento, ahora identificadas con la sensualidad femenina: «Aquí vengo a cantar, bajo estas nubes,/ junto a verdes guitarras temblorosas,/ de muslos entreabiertos».

«De mis andanzas por estos sitios [nos cuenta Guillén en su crónica “Mis queridas calles camagüeyanas”] puede decirse que nacen mis más puras emociones humanas, las más fijas».³⁷ Parte de estas fijas emociones navegan al interior de este poema, que logra traducir la angustia de la separación mediante el sentimiento de pertenencia a un origen, a un espacio que constituye el impulso de lo vital. Y también, porque si Guillén retomó su escritura durante sus años de estancia en París, como lo prueba su correspondencia, lo hizo con el espíritu de quien en ocasiones la forzosa lejanía ha ido despojando de cosas y solo han quedado los lazos más estrechos, los de la necesidad de reunirse con los suyos —por ese estar «atado [...] con un cordón umbilical creador a la tierra»—,³⁸ algo que la elegía intenta desesperadamente.



³⁷ Nicolás Guillén: «Mis queridas calles camagüeyanas», ob. cit., p. 39.

³⁸ En carta a su esposa, fechada el 4 de septiembre de 1957 y que cita Ángel Augier en *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, ob. cit., p. 392.



En algún sitio de la primavera

1966

Yo te doy a la vida entera del poema.

EMILIO BALLAGAS

Te lo dije.
Siempre te lo decía,
porque no fue cosa de una vez.
Ten cuidado, no jures
que me amarás hasta la muerte,
mira que el morir es cosa seria,
y si te quedas viva
¡qué risa la que va a darnos a los dos
lo que debiera ser un gran dolor!

Así fue.
Ahora me río hasta las lágrimas.
Fíjate bien. He dicho lágrimas.

II

No creas que no lo supe
con tiempo. Vi gaviotas,
hierbas sobre las aguas,
luces lejanas en las noches.
Sentí el terral
acariciándome las sienas.
«¡Tierra, por aquí hay tierra!»

–Me decía. Era tierra, ahí estaba,
aquí está. Me esperabas,
seria, serena, muda.

Nada dijiste, pero yo te oí.
Te oigo, aun cuando nada dices.
¿Qué me dirás que yo no sepa?
Dale a la rueda, dale,
suene la vieja canción.

El tiempo pasa pasando,
 sí señor,
pasando y no vuelve más,
 cómo no.
Y yo que pensaba, el pobre,
 sí, señor,
que el tiempo no iba a pasar.
 cómo no,
que el tiempo no iba a pasar...

III

Yo estaba solo. Pero no creí
que iba a estar más solo todavía.
¿Más solo que estar solo?
Pues sí. Más solo.

IV

¿Y ahora qué hacer?
Nada. ¿Qué vas a hacer?
Repásate el manajo
de viejas cartas. Al viento
las viejas, secas rosas.
Recuerda lo mejor.
Calma.
El golpe ha sido duro, pero mira...
¿Qué?
No, no. Te iba a decir algo,
pero no.

V

Aquí empieza la noche.
Cuando ya no me veas,
me sentirás. Ardiente pluma
rozándote la nuca
te indicará que yo estoy cerca.
Reza por mí y acuérdate
de que los cuerpos parten
pero las sombras quedan.
No te asustes.

VI

Me enterrarás, amiga, en algún sitio
silencioso, con árboles.
En el mármol pondrás mi nombre solo,
sin *paz* y sin *descanse*.
¿Qué paz voy a tener,
ni qué descanso,
si todo el mundo sabe
que he muerto de repente, todavía
con la copa en los labios,
tu sonrisa en mis ojos, y tu voz
llamándome?

Para morir, amiga, siempre hay que prepararse.
Si no, son esos seres,
esos espíritus
que piensan que están vivos todavía
(¡qué pesados se ponen!)
y hablan, como hago yo,
a quien ya no los oye.

VII

A veces,
cuando encuentro al azar alguna fecha,
me digo: *Todavía*
yo no la conocía.

O también:

Tres años hacía ya que ella era mía.

O quizás:

Un día como este día

partió sin decir nada para siempre jamás.

VIII

Tal vez sepas muy bien,
o tal vez no lo sepas,
de qué manera me gustaba
verte en las tardes, cuando ya te ibas,
ordenar tus papeles,
cerrar tu maquineta,
guardar los afilados
lápices, y luego todavía
(las seis en el reloj de la oficina)
preparar con recortes de revistas,
flores, fotografías
y unas letrazas de pasquín
el mural de tu escuela
nocturna, compañera.
(Sonriente miliciana,
cumplida ya su guardia volviendo en la mañana.)

Con qué tenaz tristeza,
sutil como una aguja
me penetra el recuerdo
de cuando era
nuestro tranquilo amor un lirio fresco,
un lirio blanco de la primavera.
Un amor,
como Rubén Darío hubiera dicho,
de te adoro, de ¡ay! y de suspiro.

Lentos anoheceres
de las primeras tardes, en la Habana Vieja;
la catedral
y aquel pequeño restorán
donde un amigo
nos encontró mano en la mano

y pasó sin decirnos
nada que nos hiciera
sospechar que él sabía
o imaginaba al menos.

Era un modo de ausencias y presencias
flotando en una niebla
transparente, en un sueño
dulce, de cuatro años. Cuatro años
no son ninguna broma.
Son meses, días, horas...
¡Cuántos besos por hora en cuatro años!

Ay, pero de pronto
(no sé, nadie lo sabe todavía)
con ruidos sordos, con motores
de aviación, con sirenas,
aullidos, máquinas,
como se ve en el cine
cuando hay películas de bombardeos,
tembló, trepidó todo. Luego
un gran silencio fijo.
Un gran silencio, así ha ocurrido.
Un gran silencio, compañera.
¡Qué silencio!

IX

¿Has muerto tú o he muerto yo?
Di que morimos los dos.
Ay, yo diré más,
diré
que sólo tú renacerás.

X

No es posible
asimilar de pronto una catástrofe.
Sentir los golpes
y sonreír a cada uno de ellos.

¿Acaso soy de qué,
de trapo,
digamos trapo por ejemplo,
para que no me duela un martillazo
en el cráneo, un cuchillo en el hígado,
el epiplón de par en par abierto
de una puñalada?
Esto es serio.
Siento
que se me va la sangre.
No sé por dónde, pero se me va.
Me apago poco a poco.
No me queda
más que un nombre encendido.
El mismo que usted piensa,
el que usted sabe.

Nunca he muerto
(es la primera vez)
pero supongo que así debe de ser.

XI

La forma de la muerte no es una calavera.
Es tu ausencia
como una llanura calcinada.
Una llanura a sol y fuego por el día,
reverberante y sin un árbol.
Una llanura
damasquinada por la Luna,
una extensión metálica
en la frialdad nocturna.

Si grito, no me oyen.
Si llamo, nadie viene.
¿En qué planeta estoy viviendo?
¡Ah Dios, si lo supiera!
Estoy muerto,
tendido al sol y al cielo,
un cadáver sin ojos,
picoteado de pájaros.

¿Me oyes, me estás oyendo?
 Ayer no más, el mismo,
 el tuyo para siempre.

Silencio.
 Ni aun el viento.

XII

De todos tus amigos, aun aquellos
 que pedían en vano
 a tu violenta y sacra lejanía
 una sonrisa,
 a tu condescendencia problemática
 el permiso
 de una mirada,
 a tu tranquila voz
 la respuesta a un saludo:
 de todos
 yo soy el único exiliado
 sin voz ni voto en la asamblea que presides.
 Yo, que tuve tus labios en los míos,
 de cuántos trucos, redes,
 confidentes
 he de valerme cada día
 para alcanzar apenas
 un mínimo fragmento, una partícula,
 un chispazo tal vez,
 o nada, que es lo más probable,
 de tu persona cotidiana.

Secreto a siete llaves.
 ¡Qué situación!
 Por favor, nadie lo diga
 si no quiere humillarme.
 No lo repita nadie.

XIII

*Le temps est medecin d'heureuse expérience;
 son remède est tardif, mais il est bien certain.*

MALHERBE

Has de saber que esto te pasará.
El tiempo es un médico sabio.
Tarda en curar, mas cura para siempre.

Muy bien, Malherbe,
muy bien, mi viejo amigo,
¿y mientras tanto?

XIV

No es fácil ¿quién lo dijo?
cortar de un golpe el férreo cable
con que está el barco unido al muelle.
Las olas son las olas y no pueden.
El viento, menos.
(Lo han confesado muchas veces.)
Por eso no te creo
cuando me dices que tu fuerza es tanta
como para meter en una cápsula
serpientes y palomas,
el viento oscuro del deseo,
los resplandores de los celos,
la duda, el grito, los gemidos,
el acezar eléctrico de los finales espasmódicos,
y la ternura gratuita,
rosada y desenvuelta
como una serpentina silenciosa;
todo el placer y todos los remordimientos.
Todo lo nuestro, te diré.
¿Eso es posible? ¿Y lo que viene?

A ver, dime si puedes,
como me pasa a mí, quedarte seria y triste
durante cuatro siglos; o pensar que has muerto.
Sentirte ya vacía de ti misma.
Saber que si te faltó te faltarás también.
Dime si en la alta noche
despiertas con un susto en el estómago
como ocurre en las vísperas de examen.
Dime si es que me sientes marchar,
sombra de tu persona,

pegado a tu esqueleto.
Dime si necesitas
ver con mis ojos, hablar con mis palabras,
y no querer, y no querer, rebelde y arrastrada
por una fuerza tensa, seca, ciega,
por una fuerza simple,
una gran fuerza.

Qué me vas a decir, carajo, si eso
no hay quien lo aguante ni lo sufra.
Claro, cuando has querido.
Hay que poner las cosas en su sitio.

XV

*Como yo te he querido, desengáñate,
así no te querrán.*

BÉCQUER

Aquí se acaba este poema.
Es tuyo, aunque no puedas destruirlo.
Una suspensa bruma melancólica
flotando en mis abismos
fija tu rostro, lo organiza,
me ofrece tu mirada, tu peculiar
sonrisa y la expresión
como de un cándido reproche,
como de una callada reprimenda por
algo que no te agrada totalmente.
Recuerdo frases, situaciones, vísperas,
el lejano comienzo, esta ruptura,
todo lo tuyo fino y tierno que hay en mí,
que te agradezco, y no con unas gracias
cortesanas, sino de las que no se dicen
porque están en lo hondo de uno mismo
aunque jamás se sabe exactamente dónde.

Bécquer, cuya tristeza me acompaña,
en cuya voz la vida pasa
con sus morados velos fúnebres,
me da en este momento la nostalgia,

el sostén necesario,
la suave luz para decirte
lo que yo te he querido
y lo que no te querrán. Pregúntale,
y que lo diga él.

No sé si despedirme, ni qué haré
cuando ya no te vea. De qué modo
voy a morir. En qué tugurio,
en qué mazmorra, en qué mendigo, en qué
paloma, en qué arrecife o cementerio,
junto a qué río, en qué miseria o cruz.

Ay, ojalá sea
en algún sitio de la primavera
húmedo al beso de la luna nueva,
donde tiemblen campánulas sonando
en saludo a tu fúlgido regreso,
y vengas tú
con lentas flores de naranjo
por entre aplausos y corales.

Pero vuelvo a decirlo,
no sé si esto será inocencia y fiel candor,
si no será tal vez pedir más de la cuenta.

De veras que no sé.



Eros y Thánatos: la utopía de la primavera

PATRICIA MOTOLA PEDROSO

Nicolás Guillén es un poeta que desmiente el prejuicio, tan extendido en materia literaria, de que el sentimiento erótico y el amor son las más fuertes y constantes motivaciones de la obra poética.¹ Como ha expresado la destacada estudiosa Luisa Campuzano, la voz del amor íntimo quedó «muchas veces sumergida, muchas veces ahogada por la voz más urgente de los temas mayores de su canto».² Ese había sido también el camino de sus grandes elegías, las que, a criterio de su biógrafo y amigo Ángel Augier, «forman el núcleo central del quehacer poético de Nicolás Guillén, tanto “por su carácter unitario” como por culminar en él “los temas, enfoques y procedimientos presentes en el resto de su poesía”».³ Con la elegía «En algún sitio de la primavera», lo amoroso deja de estar excluido dentro de este tipo de composición, de forma tal que todos los asuntos abordados por el escritor camagüeyano en su producción poética quedan representados en sus elegías.

Las circunstancias, no obstante, que rodearon la aparición de este poema contribuyeron a que, si bien el texto no fuera inédito, no gozara tampoco de muchos lectores, como sí sucedió por ejemplo con «Elegía a Jesús Menéndez». Según testimonio de Augier, el proceso de creación y difusión inicial tuvo lugar de la siguiente manera, y me permito citar *in extenso*:

A fines de abril de 1966, escribí Guillén su elegía «En algún sitio de la primavera». Recuerdo que el poeta acababa de regresar a La Habana, y luego de permanecer

¹ Alexander Pérez Heredia: «Sitio de la primavera en la poesía de Nicolás Guillén», en *Anuario LL. Estudios Literarios*, n.ºs 29-30, La Habana, [199_], p. 104.

² Luisa Campuzano: «Cortés, cordial, feliz, fatal. Notas sobre la poesía erótica de Nicolás Guillén», en *Revista de Literatura Cubana*, n.º 11, La Habana, julio-diciembre, 1988, p. 226.

³ Ángel Augier: «Un poema casi desconocido de Nicolás Guillén», en *Revista de Literatura Cubana*, n.º 18, La Habana, enero-junio, 1992, p. 15.

dos semanas junto con los escritores y artistas que participaban en la jornada Victoria de Girón, de trabajo voluntario, en los campos de cañas de Jovellanos, provincia de Matanzas. El motivo del poema le envolvió completamente, y durante varios días se consagró con febril impulso a expresar su conturbado estado de ánimo. Concluido el poema, decidió editarlo de inmediato: lo mostró al pintor René Portocarrero para solicitarle una ilustración, y al compositor Argeliers León para una partitura. Julio Le Riverend, entonces director del Instituto de Historia de la Academia de Ciencias, propició la composición e impresión en los talleres del Archivo Nacional [...] Él [Guillén] atendió personalmente todos los detalles de la edición, incluso la composición tipográfica de la cubierta.⁴

Once ejemplares de la *plaque* de 20 x 27 cm en la que se conformó el poema, fueron repartidos a los amigos más allegados de Guillén. No obstante, el original escrito a máquina, que ya estaba en manos de la destinataria, fue considerado por el autor como la primera edición, según hacía constar en el colofón de la versión impresa. Curiosamente, después de esta, el escritor no mostró interés alguno en reproducir el poema. En este sentido, Augier también reconoce que «uno de los pocos receptores de la edición, el hispanista checo Lumir Civrny (que había traducido gran parte de la obra de Guillén), publicó en Praga una traducción del poema. Y a una compilación de sus poemas de amor traducidos por el italiano Dario Puccini, Guillén sugirió como título el de la elegía «En algún sitio de la primavera», pero no la incluyó».⁵

Según el investigador Pérez Heredia, ya para la temprana fecha –si se tiene en cuenta que el poema fue escrito a fines de abril– del 12 de mayo de 1966, Lumir Civrny había traducido una variante de la elegía. El 24 del mismo mes, Guillén le comunica algunos cambios realizados al texto y le envía la versión definitiva, probablemente uno de los once ejemplares que había terminado de imprimir el día 5 del mismo mes. En carta del 12 de mayo, Civrny le comenta:

Queridísimo Nicolás!

Tu poema Sara ya tiene su equivalente en checo, pues que yo he cumplido con la traducción hace ya una semana.

Me gusta mucho y querría verla publicada pronto.

Te doy mis abrazos fraternales como siempre.⁶

Por su parte, en la misiva de Guillén correspondiente al día 24 se esclarecen los deseos del autor:

⁴ *Ibíd.*, p. 14.

⁵ *Ibíd.*, p. 15.

⁶ Alexander Pérez Heredia: *Ob. cit.*, p. 113.

Mi querido Lumir:

Tú sabes [...] que uno modifica constantemente sus cosas, de manera que es un error a veces entregarlas sin estar seguros de haberlas terminado. Te digo todo esto para comunicarte que el poema que te envié primero fue cambiado en algunas de sus partes en la forma que verás en el cuaderno adjunto, sobre todo en la parte final. Yo le dejaría el título del primero –Sara– a la traducción poniéndole como subtítulo el título del segundo, que aquí te envío. De modo que quedaría así: «Sara. En algún sitio de la primavera». En fin, tú decidirás, aunque espero que coincidas conmigo en lo de la última parte.⁷

Sin embargo, «En algún sitio de la primavera» no fue dado a conocer, con detalles de su origen y características, hasta que en 1992 Augier lo publicara en la *Revista de Literatura Cubana*, en ocasión del nonagésimo aniversario del nacimiento de Nicolás Guillén.⁸ Luego, en 1994, Keith Ellis realizó una bella edición acompañada de un excelente estudio sobre el libro.

«En algún sitio de la primavera» constituye un canto al término de la relación amorosa. Es una despedida de sentida intensidad en la que el sujeto lírico muestra su más íntimo ser. Como bien anuncia el epígrafe primero de Emilio Ballagas –«Yo te doy a la vida entera del poema»–, en estos versos habita el recuerdo del amor perdido, se plasman sentimientos desbordantes y personales motivados por la ruptura con la amada. Tristeza, dolor contenido, melancolía, nostalgia, desesperación y descreimiento se combinan en la obra para pulsar la fuerza de una pasión que pasa, pero permanece. El decir adiós implica una búsqueda en las remembranzas más profundas y en los instantes compartidos; pero también el examen de lo que ya no será y del impulso personal necesario para caminar hacia el futuro.

Como bien ha estudiado Ángel Augier, la musa erótica de Guillén ha sufrido sucesivos avatares debido a las diferentes circunstancias de vida del poeta. Esto se ve reflejado también en sus poemas. Así, en su primer libro, *Cerebro y corazón* (1922), predomina más la ilusión juvenil que la realidad del amor, y el tratamiento de la amada es bajo los cánones del modernismo de Rubén Darío y con tintes románticos aún. Durante la posterior experiencia vanguardista, con la que el verso gana en libertad y ligereza, el amor íntimo apenas ocupa espacio en las páginas de Guillén. Su intención de reflejar la situación social de la Isla debe haber contribuido a que el poeta quedara a la espera de nuevos tiempos. No obstante, en sus dos primeros libros es posible presenciar las *hembras elementales*, sensuales, del solar ciudadano, a quienes reverencia. *El son entero* (1947) y luego *La paloma de vuelo popular* (1958) descubren los

⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁸ Cfr. Ángel Augier: «Introducción», en Nicolás Guillén: *Poemas de amor*, Ediciones Unión, La Habana, 2002, p. 12.

cantos a un amor diferente, ahora cargados de «ternura y serena nostalgia». Sin embargo, «el primer conjunto de *Poemas de amor* de Guillén apareció, con ese título, en 1964, en el número seis de los Cuadernos de Poesía de las Ediciones La Tertulia, al cuidado del poeta Fayad Jamís».⁹

El corazón con que vivo (1975) es el libro en el que se expone en todas sus dimensiones el poeta. La madurez alcanzada le permite expresar «en los más diversos registros emotivos y formales, la cuita o la plenitud, el halago galante o la quejumbrosa demanda».¹⁰ Según ha reconocido Luisa Campuzano, con el paso de los años, en la poesía amorosa de Guillén el dolor y la angustia están matizados por la ironía y el humor, y fundamentalmente el poeta se muestra conocedor de todos los resortes de la pasión así como de las desventuras. El investigador Alexander Pérez Heredia ha cotejado en su investigación la existencia de motivos constantes dentro de esta zona de la producción de Guillén. Entre ellos destaca la toma de conciencia del paso de la vida, la presencia de la muerte junto al amor, el destierro del corazón de la mujer que ama como la peor de las muertes, el deseo de unión donde quedan atrás todas las dificultades del presente, y la identificación de la primavera con la amada o con ciertos instantes de la relación amorosa.

Al seleccionar el autor la elegía como forma poética, le otorga una connotación mayor a la finalizada historia de amor. Se subraya así su huella en el sujeto lírico y el deseo de fijar para la posteridad lo sentido. Por esta razón, el texto devela a un poeta diferente en comparación con otros asuntos más conocidos de su obra. Guillén reafirma con este texto su enorme talento de escritor y cómo sus elegías se convierten en lo más logrado de su creación: «Considerada en el contexto de la obra poética de Nicolás Guillén, esta elegía enriquece su variadísimo registro de tonos, con un verso conversacional, desnudo y directo, de plena intensidad lírica; un verso donde el recurso de la imagen es reducido a su mínima expresión, en la poderosa aunque refrenada pasión del poeta».¹¹

El tema de la pérdida del ser amado ha sido una constante en la literatura universal y cubana. «En algún sitio de la primavera» se inscribe dentro de la mejor tradición poética gracias a su forma y contenido. Compuesto por quince poemas o secuencias que reflejan la llegada del fin de la pareja y el dolor consecuente, el autor juega con el significado original de la pieza elegíaca. Si bien no es una composición dedicada literalmente a las ceremonias fúnebres en honor de un difunto, en ella la muerte está dada por el término de la propia relación, la imposibilidad de unión de los dos seres y, sobre todo, por el tránsito a espíritu del sujeto lírico. Este reflexiona hasta el desgarramiento sobre el amor compartido y, al hacerlo, varias son las emociones que se entremezclan y con gran

⁹ Ángel Augier: «Introducción», ob. cit., p. 9.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ángel Augier: «Un poema casi desconocido de Nicolás Guillén», ob. cit., p. 18.

maestría se plasman en la composición. Ello, junto a la claridad del lenguaje y el carácter dialógico del poema, provoca un acercamiento más personal del lector a la obra de Guillén. La utilización de un léxico de registro medio, las interpelaciones, el humor, la ironía, el lirismo de las metáforas y los símbolos sustentan las ideas de cada uno de los poemas. Al respecto, Augier señala:

Dentro de la línea de sus grandes elegías, esta composición puede considerarse el momento culminante de la poesía erótica de Guillén. Cada una de sus quince secuencias muestra un matiz distinto de la pena de amor, y en cada caso la tensión dramática, *in crescendo*, es neutralizada por la ironía. A veces el sarcasmo acentúa lo patético, o un ingenuo humor lo disuelve, en su juego de contrastes en que se mezclan la admonición y la persuasión, la tierna evocación o la nostalgia sensual, el llanto y la burla, al modo peculiar del poeta.¹²

Las grandes elegías de Guillén constituyen un universo, uno y diverso –con una unidad genérica pero con diversidad de estructuras–, dentro del cual se puede señalar la «Elegía a Jesús Menéndez» o la «Elegía a Jacques Roumain» como las de mayor complejidad compositiva. Por su parte, «En algún sitio de la primavera» propone una nueva variante estructural: con verso libre y ocasionales incursiones de consonantes y asonantes, se utiliza el tono coloquial.¹³

El ritmo oscilante de las emociones en el texto se corresponde no solo con el correcto uso del lenguaje poético, sino con la variedad métrica del verso libre. La escritora y ensayista Nancy Morejón ha apuntado que los logros formales de la poética de Guillén son:

un verso amplio, discursivo, más o menos de reflexión, en el que el yo poético se ajusta al vital y viceversa; un verso de molde clásico (el de la tradición poética hispánica ejercido por Góngora, Garcilaso y Quevedo, principalmente) en el que el yo poético no es un yo sino un nosotros, cultural o épico [...] al que integra formas propias de la híbrida cultura nacional; un verso breve, de nominaciones elípticas, útil al poeta para la sátira, y ejercitado en sus sonetos, epigramas y madrigales.¹⁴

«En algún sitio de la primavera» incorpora estas ganancias, a pesar de ser el verso libre la estructura fundamental en la que descansa. El versolibrismo, como bien reconoce Morejón, ya había sido trabajado por el poeta en poemarios anteriores. Según ella, *West Indies, Ltd.* constituye el embrión, en cuanto a estilo formal se refiere, de la «Elegía a Jesús Menéndez», donde el autor

¹² Ángel Augier: «Prólogo», en Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. I, ob. cit., p. XLI.

¹³ Ángel Augier: «Un poema casi desconocido de Nicolás Guillén», ob. cit., pp. 15-17.

¹⁴ Nancy Morejón: «Prólogo», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1974, p. 14.

«pone en tela de juicio su concepto del verso libre, agudizando la expresividad del verso whitmaniano».¹⁵ Por su parte, Augier ha enfatizado que Guillén, después de la experiencia con la vanguardia cubana y de su hallazgo del poema-son, adopta esta forma métrica, la cual emplea por primera vez en el poema «Llegada», de *Sóngoro cosongo*. A este tipo de métrica «le aporta elasticidad y vigor naturales».¹⁶ Junto a las influencias de los poetas Góngora, Garcilaso y Quevedo que señala Nancy Morejón, Alexander Pérez Heredia cree reconocer también en este poema las voces de Jorge Manrique, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío y César Vallejo.

«En algún sitio de la primavera» es una elegía de tema amoroso donde la muerte constituye el motivo central a partir del cual se organiza la composición, y se matiza cada uno de los momentos en los que el sujeto lírico canta a la pérdida del amor. En tal sentido, es posible establecer las variaciones del tratamiento de dicho motivo en dependencia de los sentimientos y la reconstrucción de la relación de pareja, enunciados por la voz del hablante. En la muerte tiene lugar, fundamentalmente, la existencia de la no-vida, lo cual trae consigo cambios de atmósferas y emociones diferentes para el sujeto, en comparación con el espacio de la vida –la existencia de la unión con la amada–. Es en la muerte donde transcurre el proceso de despedida en el texto y, por tanto, a partir de ella se establece el resto de las significaciones.

La oposición entre la vida y la muerte permeará todo el poema, lo cual queda simbolizado en el paratexto: «En algún sitio de la primavera. Elegía». La posible existencia de un espacio positivo de florecimiento y alegría se contrapone a la tipología estrófica seleccionada, signada negativamente por la necesaria presencia de la muerte. Del mismo modo, ambos términos encierran el contraste del discurso del deseo frente al discurso de la realidad, de lo que es. Primavera/elegía; vida/muerte: marcas de un amor perdido:

La eterna conjunción de Eros y Thanatos se reitera en el poema: el amor «hasta la muerte», la ausencia es la muerte, la muerte como única solución al conflicto: el amante apela a este recurso para conmovir a la amada. Pero una vez más la reiterada presencia de la muerte parece significar una suprema invocación a la vida, al amor, parece que «algún sitio de la primavera» pueda ser no el túmulo, sino el tálamo.¹⁷

Se inicia la lectura *in media res*: ya la ruptura de la pareja ha ocurrido y comienza la conversación con el ser querido. Llama la atención el humor empleado para

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Ángel Augier: «La poesía entera de Nicolás Guillén», en *Revista de Literatura Cubana*, n.º 8, La Habana, enero-junio, 1987, p. 50.

¹⁷ Ángel Augier: «Un poema casi desconocido de Nicolás Guillén», ob. cit., pp. 17-18.

romper con el estilo grave con el que la tradición suele hablar del tema. Este recurso señala además el grado de cercanía entre los sujetos, apoyado por el uso del *te*, forma coloquial de tratamiento:

Te lo dije.
Siempre te lo decía,
porque no fue cosa de una vez.
Ten cuidado, no jures
que me amarás hasta la muerte,
mira que el morir es cosa seria,
y si te quedas viva
¡qué risa la que va a darnos a los dos
lo que debiera ser un gran dolor!

Van llenas de madurez y descreimiento, símbolos todos del dolor contenido, las primeras palabras con la amada. La oposición de acciones conlleva a establecer mezclas de emociones: el morir y el vivir, el reír y el llorar, el amor todavía presente y la tristeza sentida por el término de la relación. La voz del hablante expresa ya su estado de tormento. Ha llegado el fin, le sobreviene entonces la melancolía, la desesperación. El amor (la vida) ha traído la muerte.

En el segundo segmento del poema se provoca un cambio de matiz en el tratamiento del tema amoroso, puesto que el sujeto lírico se detiene en los peligros que amenazaron la relación en el pasado. Es significativo en este sentido cómo Guillén se inscribe dentro de la tradición romántica cubana al emplear elementos naturales para identificar las sombras que podrían cambiar la felicidad del hablante. Al respecto, Pérez Heredia comenta:

Las gaviotas, las hierbas sobre las aguas y las luces lejanas en las noches anuncian a cualquier viajero la proximidad de la tierra, término de toda travesía y de su permanencia en un medio de purificación y regeneración, en la fuente de la vida. Estos significados del agua como símbolos de la materia perfecta, fecunda, que rejuvenece e introduce en lo eterno, se opone a la tierra que, aunque es también símbolo maternal y de regeneración, recibe en su seno fecundo todo lo que muere.¹⁸

Así, posee la naturaleza connotaciones negativas que presagian la muerte. La posible presencia del espacio natural provoca el silencio del sujeto femenino, y ello poco a poco tensará el conflicto:

No creas que no lo supe
con tiempo. Vi gaviotas,

¹⁸ Alexander Pérez Heredia: Ob. cit., p. 105.

hierbas sobre las aguas,
 luces lejanas en las noches.
 Sentí el terral
 acariciándome las sienes.
 «¡Tierra, por aquí hay tierra!»

Se hace presente la contraposición de acciones (decir/oír) para revelar aún más el grado de conocimiento sobre la forma de ser de la amada, lo cual a su vez esconde cierto dolor: él sabe todo, sin que ella diga *nada*: «Nada dijiste, pero yo te oí./ Te oigo, aun cuando nada dices./ ¿Qué me dirás que yo no sepa?».

La repetición de los versos que manifiestan el paso del tiempo –motivo coherente con el tema de la muerte y extendido a todo el texto– contribuye a que el lector conozca el aumento de las preocupaciones del sujeto lírico, quien percibe los límites de la relación. Se manifiestan ahora aquellos temores que atentaban contra la pareja, lo que, dentro del conjunto, provoca un aumento del ritmo, gracias además a la forma del poema-son.

El tercer segmento se adelanta al desenlace de la ruptura a partir de un pequeño giro temporal y la repetición del vocablo *solo*, subrayado por el contraste estrófico –antes cuatro, ahora una–: «Yo estaba solo. Pero no creí/ que iba a estar más solo todavía./ ¿Más solo que estar solo?». El cuarto segmento vuelve al presente próximo en el que ha ocurrido la separación, al tiempo que enuncia de forma breve el discurso del recuerdo y la memoria: «¿Y ahora qué hacer? [...] / Recuerda lo mejor». A partir de este instante irá *in crescendo* el ritmo del texto lírico marcado por el desborde de los sentimientos. El lenguaje empleado para ello no deja lugar a dudas y las interrogaciones hacen más verídico el dolor. Sostenido desde el inicio, el carácter dialógico del texto reafirma el sentido íntimo del tema para el hablante.

En el quinto segmento del poema acontece un cambio en el motivo de la muerte. Entonces aparecen los instantes posteriores a la ruptura, aquellos en que los sujetos constatan la lejanía, el enfrentamiento a lo antes augurado: la soledad. Ese presente es también contradicción de emociones. La consecuencia directa al término de la relación es enunciada por el hablante poemático al introducir aquí otro elemento: el juego ausencia/presencia. Desde la perspectiva de la voz lírica, la separación ha provocado en él no solo la muerte, sino un cambio en su estado natural; ahora es espíritu:

Reza por mí y acuérdate
 de que los cuerpos parten
 pero las sombras quedan.

Sin embargo, ello no elimina la existencia de la vida (del amor). Si durante la relación se estaba en presencia del ser amado y ello implicaba estar vivo,

con la ruptura solo se tiene su ausencia. Ello es análogo a estar físicamente muerto. No obstante, en la no-materia se sigue padeciendo el dolor de la separación y la lejanía.

De esta manera se reafirma el carácter elegíaco del poema y la trascendencia de la relación. Ahora además se hace evidente que el canto no solo está motivado por el fin de la pareja, sino por la muerte del propio sujeto lírico. Desde su postura, las sombras de la no-presencia se unen al «manejo de viejas cartas» y a las «secas rosas» para agruparse como recuerdos de la vida pasada de ambos.

El dolor aumenta al aceptar la muerte como estado natural en el que se reconoce la voz del hablante. Este supone que la mujer –llamada «amiga» por primera vez en el sexto momento– lo enterrará en algún «sitio silencioso, con árboles» y, por tanto, anuncia que ella logrará seguir adelante; mientras que él, en cambio, no puede vivir con su ausencia. Aparecen aquí otras de las características típicas de las obras de tema amoroso de la tradición literaria: los reclamos y reproches del amado a la depositaria de sus sentimientos. El sujeto lírico se reconoce débil frente a la fortaleza y determinación de ella ante la ruptura.

Del mismo modo, la noción de la muerte sufre otro cambio al materializarse en el espacio físico. Los vocablos «entierro», «sitio silencioso», «mármol», «paz» y «descanse» sugieren la presencia del camposanto como lugar donde inequívocamente la mujer lo ubicará. La idea de que a la separación solo le puede seguir la muerte, alcanza ahora una connotación mayor, pues el sujeto lírico se reconoce como uno de esos seres no preparados para afrontar este estado y, por tanto, que continúan hablando «a quien ya no los oye». La voz es ya la de un espíritu, que la seguirá constante desde la ausencia-presencia.

Los segmentos séptimo y octavo vuelven al pasado y se convierten en los espacios de la memoria, donde se reconstruyen los inicios de la relación. El ritmo de la obra decrece debido al regodeo en las primeras emociones. Se hacen presentes fechas y la admiración naciente por la amiga, entonces miliciana y compañera, términos estos del espacio público y laboral donde se afrontaban los primeros años revolucionarios; y también «estos vocativos serán de uso frecuente en esta poesía donde se alternan, de modo más bien emotivo, con otras formas en las que se dirige el hablante a su interlocutor –siempre la amada–, estructuras como el “usted” y el “tú” que establecen, en un contrapunto de variados matices, relaciones de mayor o menor intimidad».¹⁹

El discurso de la evocación provoca un cambio temporal que se relaciona nuevamente con el elemento natural, ahora cargado de connotaciones positivas, simbólicas, para significar la manera en que comenzó aquella felicidad. Este motivo contrasta con lo expresado en el título del poema, pues hubo

¹⁹ Alexander Pérez Heredia: Ob. cit., p. 107.

un florecimiento inicial aparentemente sin contradicciones. A él luego se deseará volver:

Con qué tenaz tristeza,
sutil como una aguja
me penetra el recuerdo
de cuando era
nuestro amor un lirio fresco,
un lirio blanco de la primavera.
Un amor,
como Rubén Darío hubiera dicho,
de te adoro, de ¡ay! y de suspiro.

El mencionado espacio de la memoria se combina con el de la ciudad, de significación ambivalente. La relación nacía en los lugares compartidos en La Habana pero en ellos también acechaban las sombras enunciadas en los primeros versos. Destaca igualmente el empleo de las horas del día para marcar los diferentes momentos y sentimientos de la pareja. Si el florecimiento fue en el anochecer, la muerte y el dolor de la pérdida se concretan en la noche; instantes por demás cercanos.

La contraposición ausencia/presencia aparece otra vez pero con diferente sentido, puesto que ahora se reconoce como la condición propia de la pareja, incluso en sus inicios: «Era un modo de ausencias y presencias/ flotando en una niebla/ transparente, en un sueño/ dulce, de cuatro años». La oposición se emplea como recurso para señalar un cambio temporal y retomar el asunto de la ruptura. En esta ocasión a partir del contraste de los estados sonoros/ no sonoros por los que transita la relación y que denotan el dolor contenido del hablante: del «sueño dulce» al trepidar de todo, y finalmente «un gran silencio fijo» repetido.

El motivo de la muerte cambia una vez más en la novena división del poema y le añade a la composición un nuevo valor. El sujeto lírico no solo se lamenta por la separación y su consecuente caída, sino que pide, intenta creer que el cambio de estado a la no-vida es mutuo, porque ello implicaría que ambos sienten igual y desean estar juntos («¿Has muerto tú o he muerto yo?/ Di que morimos los dos»). La muerte alcanza entonces la misma significación del amor: la vida es la muerte y la muerte es el amor. Pero la predicción futura aparece otra vez en el poema: el hablante lo sabe, solo ella renacerá.

En los segmentos décimo y décimoprimeros se desborda el dolor de la pérdida en la actualidad. En estas estrofas, con el apoyo de los vocablos «catástrofe», «golpes», «martillazo», «cuchillo» y «puñalada», se compara el grado de violencia con que se ha sentido la ruptura. Para no dejar lugar a dudas, llama la atención del interlocutor: «Esto es serio», y culmina reafirmando su

condición de estar muerto. En los últimos versos se deja entrever la posibilidad de morir varias veces: «Nunca he muerto/ (es la primera vez)/ pero supongo que así debe de ser». Por lo que este motivo se matiza nuevamente al expresar el hablante el nivel de conciencia según su situación de espíritu.

Se observa el fluctuante *crescendo* de la tristeza por la separación, en los versos señalados bajo el número once. De manera explícita el sujeto lírico reconoce que la muerte es solo identificable con la ausencia de la amante, asunto que en las estrofas anteriores ya se había evidenciado. En esta ocasión se establece una correlación además con el espacio natural y con el sentimiento de la pérdida: «La forma de la muerte no es una calavera./ Es tu ausencia/ como una llanura calcinada». Todos los elementos confluyen para dar un solo significado: el estado de desolación, desesperanza y soledad del hablante. La interrogación «¿En qué planeta estoy viviendo?» subraya el grado sumo de dolor, el cual ha transportado al sujeto lírico fuera de los límites de la realidad. Ello contrasta con la interpelación directa a la mujer en el presente: «¿Me oyes, me estás oyendo?», cuando tiempo atrás era «el tuyo para siempre», con que se reafirmaba la consternación del sujeto.

Sucede luego un giro en el ritmo del poema: de la desesperación y el abatimiento, al ruego y la súplica. Si en los dos momentos anteriores el desahogo personal y emotivo había alcanzado un punto álgido, en el próximo se insiste en la necesidad de la presencia de la amante como asunto vital:

Yo, que tuve tus labios en los míos,
de cuántos trucos, redes,
confidentes
he de valerme cada día
para alcanzar apenas
un mínimo fragmento, una partícula,
un chispazo tal vez,
o nada, que es lo más probable,
de tu persona cotidiana.

Sin embargo, solo se tiene la ausencia, y el hablante, por tanto, expresa sus reclamos. En esta oportunidad se señala la diferencia de postura de ambos respecto a la manera de afrontar la separación: ella logra mantenerse lejana.

Los segmentos décimotercero y décimocuarto arrecian la tristeza del sujeto lírico ante el golpe, al tiempo que vaticinan un futuro de calma. El diálogo con el epígrafe de Malherbe –«El tiempo es un médico sabio./ Tarda en curar, mas cura para siempre»–, muestra la profundidad del sufrimiento presente y la necesidad de encontrar una forma de seguir viviendo. Sin embargo, se sabe que la ruptura inmediata que borre los recuerdos es casi imposible. Esta vez el hablante no solo mide sus fuerzas, sino que cuestiona

las de ella –«Por eso no te creo/ cuando me dices que tu fuerza es tanta»– en su lucha por continuar adelante y estar por encima de «todo el placer y todos los remordimientos». La increpa sobre su capacidad de amar y emplea para ello su condición de vivo-muerto:

A ver, dime si puedes,
como me pasa a mí, quedarte seria y triste
durante cuatro siglos; o pensar que has muerto.
Sentirte ya vacía de ti misma.
Saber que si te faltó te faltarás también.

Al expresar el sujeto lírico sus sentimientos, el deseo de estar con ella provoca la transmutación poco a poco de la muerte en el impulso que une a los sujetos. La ausencia/presencia no existe más como dicotomía consecuente de la separación. Ahora es la simbiosis de dos que se hacen uno, y aun cuando la ruptura provoque la muerte física, convertido en sombra, estarán juntos: «Dime si necesitas/ ver con mis ojos, hablar con mis palabras», Es esto lo que el hablante quiere creer que sucederá para los dos, porque «los cuerpos parten/ pero las sombras quedan». Sin embargo, sabe que es poco probable y ella ha establecido la distancia.

Comienza el último segmento de la elegía con un nuevo epígrafe, esta vez de Gustavo Adolfo Bécquer, que encierra una posible despedida: «Como yo te he querido, desengáñate,/ así no te querrán». Entonces se reafirma el reconocimiento de la otra parte, los desacuerdos con el verso, se fija el retrato que se llevará por siempre, los recuerdos compartidos, y se agradece por la huella dejada en lo más íntimo:

todo lo tuyo fino y tierno que hay en mí,
que te agradezco, y no con unas gracias
cortesanas, sino de las que no se dicen
porque están en lo hondo de uno mismo

Las palabras del poeta español provocan un cambio de tono y atmósfera en el texto. Con ella juega el sujeto lírico para, en un decir quedo, sentenciar la ruptura: «No sé si despedirme, ni qué haré/ cuando ya no te vea. De qué modo/ voy a morir». Una vez más las ideas de la vida y la muerte se hacen presentes. El espacio de la naturaleza es la metáfora para quien la no-vida es una derivación de la ausencia. Solo en la realidad del deseo, de la utopía, podrá existir el renacimiento ansiado:

Ay, ojalá sea
en algún sitio de la primavera

[...] donde tiemblen campánulas sonando
en saludo a tu fúlgido regreso

Según Pérez Heredia: «Las flores podemos verlas entre los atributos de la primavera y como signo, junto a los “aplausos y corales”, de ceremonia y fiesta. Porque en la apoteosis de este encadenamiento de imágenes llenas de luz los amantes van a su encuentro definitivo. Es la resurrección que el poeta habitó y habita en este sitio de la primavera de su poesía». ²⁰ Sin embargo, ante la realidad del presente se vuelve incrédulo y escéptico. Es como si el tono persuasivo que se ha empleado en todo el texto para el convencimiento de la amada, resultara insuficiente. Y como la primavera –desde la muerte– se convirtiera entonces en la utopía para el amor.

La elegía «En algún sitio de la primavera» es un canto a la pérdida del ser querido y al término de la relación. El texto lírico expresa una amalgama de sentimientos pertenecientes a los momentos de unión de la pareja y a la posterior ruptura. El profundo lirismo y el desbordamiento íntimo con que son expresados lo convierten en uno de los poemas más sentidos. La idea de la presencia del amor, incluso luego de la muerte, la cual provoca la transformación del sujeto lírico en espíritu debido a la ausencia del ser amado, subraya la trascendencia de la relación y eleva la calidad de la obra. Aun cuando el futuro traiga un nuevo florecimiento, en los versos se muestra una intención explícita por querer perpetuar lo sentido, lo que se acentúa al emplear la elegía como composición poética. En la primavera, pues, renace y se espera un amor que ya no será.



²⁰ Alexander Pérez Heredia: Ob. cit., p. 113.



Che Comandante

1967

No porque hayas caído
tu luz es menos alta.
Un caballo de fuego
sostiene tu estructura guerrillera
entre el viento y las nubes de la Sierra.
No por callado eres silencio.
Y no porque te quemén,
porque te disimulen bajo tierra,
porque te escondan
en cementerios, bosques, páramos,
van a impedir que te encontremos,
Che Comandante,
amigo.

Con sus dientes de júbilo
Norteamérica ríe. Mas de pronto
revuélvese en su lecho
de dólares. Se le cuaja
la risa en una máscara,
y tu gran cuerpo de metal
sube, se disemina
en las guerrillas como tábanos,
y tu ancho nombre herido por soldados
ilumina la noche americana
como una estrella súbita, caída
en medio de una orgía.

Tú lo sabías, Guevara,
pero no lo dijiste por modestia,
por no hablar de ti mismo,
Che Comandante,
amigo.

Estás en todas partes. En el indio
hecho de sueño y cobre. Y en el negro
revuelto en espumosa muchedumbre,
y en el ser petrolero y salitrero,
y en el terrible desamparo
de la banana, y en la gran pampa de las pieles,
y en el azúcar y en la sal y en los cafetos,
tú, móvil estatua de tu sangre como te derribaron,
vivo, como no te querían,
Che Comandante,
amigo.

Cuba te sabe de memoria. Rostro
de barbas que clarean. Y marfil
y aceituna en la piel de santo joven.
Firme la voz que ordena sin mandar,
que manda compañera, ordena amiga,
tierna y dura de jefe camarada.
Te vemos cada día ministro,
cada día soldado, cada día
gente llana y difícil
cada día.
Y puro como un niño
o como un hombre puro,
Che Comandante,
amigo.

Pasas en tu descolorido, roto, agujereado traje de campaña.
El de la selva, como antes
fue el de la Sierra. Semidesnudo
el poderoso pecho de fusil y palabra,
de ardiente vendaval y lenta rosa.
No hay descanso.

¡Salud Guevara!
O mejor todavía desde el hondón americano:

Espéranos. Partiremos contigo. Queremos
morir para vivir como tú has muerto,
para vivir como tú vives,
Che Comandante,
amigo.



La elegía guilleniana más difundida*

ANA CAIRO BALLESTER

YAIMA RODRÍGUEZ DELGADO

I. El nacimiento de una amistad

En noviembre de 1958 Nicolás Guillén llegó a Buenos Aires, exiliado. Su amigo, el poeta Rafael Alberti le consiguió un espacio radial en el que Guillén explicaba y leía sus versos. Estaba tan agradecido que le dedicó su composición «Al poeta español Rafael Alberti, entregándole un jamón».¹ En este contexto Guillén recibió la noticia del triunfo de la Revolución Cubana, gracias a una llamada telefónica realizada por su amigo, el narrador guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Según Ángel Augier, el teléfono de la habitación del hotel bonaerense en la cual se encontraba Guillén no dejaba de sonar.² Lo llamaban no solo sus amigos y compañeros para felicitarlo, sino también innumerables periodistas para solicitarle declaraciones. Y por la misma razón, el argentino Leónidas Barletta, quien dirigía el semanario *Propósitos*, le pidió una crónica o poema sobre Ernesto Guevara, para publicar al día siguiente en su periódico; por lo tanto, se disponía de un mínimo de tiempo para enviarlo. Guillén no conocía personalmente al revolucionario, lo que dificultó el encargo. En *Páginas vueltas había* recordado: «Yo pegué un salto, excusándome en ambos casos por falta de tiempo. Un soneto no se hace así

* Agradecemos por su colaboración para que fuera posible el presente estudio a la directora del Centro Che Guevara, María del Carmen Ariet; a la Biblioteca Nacional José Martí, pues aunque los fondos de la hemeroteca estaban paralizados, pudimos consultar varios periódicos de octubre de 1967; y a Vilma García Augier, de la Fundación Nicolás Guillén.

¹ Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. II, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, pp. 521-522.

² Ángel Augier: *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, pp. 423 y ss.

como así; tal vez la crónica... En eso quedamos y cuando colgué... me puse a escribir un soneto».³ Antes de que finalizara el plazo, Guillén le entregó a Barletta el soneto «Che Guevara». Con la publicación el poema circuló desde Buenos Aires hasta México. En Cuba, por su parte, se divulgó en varios diarios de La Habana el 9 de enero de 1959. Finalmente, se incluyó en el volumen *Tengo* (1964), y constituyó la primera poetización del *leitmotiv* de Che como gran combatiente, digno de la épica patriótica.

«Che Guevara» constituye, en cuanto a la forma, un soneto recontextualizado a partir de sus ecos medievales para cantarle a un héroe y su hazaña portentosa. Sobre su proceso de codificación, Guillén relató lo siguiente: «Me puse a trabajar enseguida, y lo primero que me vino a la maquina fueron los siguientes versos: “Como si San Martín la mano pura/ a Martí familiar tendido hubiera”. Aquello me sorprendió, y hasta podía decir que me asustó, pero seguí escribiendo. Dos horas más tarde había terminado un soneto al Che».⁴

El poema está compuesto por dos cuartetos y dos tercetos. El esquema de la rima es ABBA ABBA, y varía en los tercetos: ABA BAB, con intenciones semiológicas y estilísticas. En la última estrofa —«Hecha de dos un alma brilla entera,/ Como si San Martín la mano pura/ a Martí familiar tendido hubiera»— se recalca aún más el paralelismo semántico que, desde los primeros cuatro versos, define el plano temático del soneto: la magna impronta que tuvo Che para Cuba. Según la observación de Keith Ellis,⁵ dicho paralelismo se evidencia entre las figuras de San Martín y José Martí, por un lado; y Ernesto Guevara y Fidel Castro, por el otro.

Elabora un paradigma muy explícito el poeta: asociaciones de palabras como *pura*, *familiar*, *ternura*, *dura*, *guerrillera*, *compañera* y *bárbaro* se contraponen a *oscura*, *muerte*, *impura*, *puñal*, *veneno* y *fiera*, en pos de evidenciar la inmortalidad de Che. El empleo del hipérbaton «Como sin San Martín...», demuestra una plurifuncionalidad, en tanto la alteración del orden gramatical indica implícitamente que «mano pura» y «tendido hubiera» son cualidad y acción propias de Che.

Otros recursos empleados son la metonimia y la personificación. La primera, evidenciada a través del verso «y su ancha mano fue más compañera», es usada para mostrarle al lector u oyente la inmensa solidaridad de Guevara para con el pueblo cubano. Esta idea se encuentra marcada no solo por el uso del adjetivo comparativo de superioridad —«más compañera»—, sino además por la metáfora perteneciente al verso que le sigue: «cuando fue nuestra noche

³ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p. 238.

⁴ Nicolás Guillén: «Un Gran muerto invencible», en *El Mundo*, n.º 66, La Habana, 16 de octubre, 1967, p.b.

⁵ Cfr. Keith Ellis: *Nicolás Guillén: Poesía e ideología*, Ediciones Unión, La Habana, 1987, p. 261.

más oscura». El apoyo incondicional, por demás, fue en un momento crucial de la historia de la Isla.

La personificación de la muerte –a quien Guillén le otorga el atributo humano de huir– funciona en tanto el sujeto lírico subraya lo imperecedero, tema a su vez recurrente en otros poemas guillenianos. Así, la muerte es física, pero no significa olvido. Muy al contrario, la utilización de la forma verbal *brilla* indica ese sentido metafórico de triunfo, de pervivencia.

Guillén retornó a La Habana el 23 de enero de 1959. En la primera quincena de febrero, el intelectual Antonio Núñez Jiménez (también capitán del Ejército Rebelde) concertó una entrevista entre el poeta y Che, en un café situado al costado del Palacio Presidencial. Así lo recordó: Guevara tomó la palabra y me dijo que él quería hablar conmigo para dos cosas: una, comunicarme que Fidel pensaba y él estaba de acuerdo, en ver el modo de poner en pie alguna organización cultural que sirviera a los intereses de la Revolución; y la otra, que él, es decir el *Che*, había pensado en mí para ofrecer un recital de mis poemas en La Cabaña.⁶ La fecha seleccionada fue la del 20 de febrero de 1959. Che colocó el anuncio «Guillén en La Cabaña». Para el poeta, el texto estaba cargado de humor, pues era muy ambiguo y podía indicar no solo su presencia en este lugar, sino además la idea de que estuviese preso.

En *La Cabaña Libre*, boletín del Ejército Rebelde, se informó que Che fue quien presentó al poeta antes de la lectura, «llamando la atención al hecho de que en esa oportunidad Guillén se dirigía al público cubano por primera vez después de largos años de forzosa ausencia, impuesta por la tiranía de Batista, que quiso apagar su voz en nuestra tierra».⁷ Además, expresó que «con ese acto se contribuía al esfuerzo por el desarrollo de la cultura del pueblo».⁸

A continuación, Guillén le reciprocó con unas palabras amistosas y solidarias y comenzó el recital con el soneto «Che Guevara». Prosiguió con textos de *Cantos para soldados y sones para turistas*. También incluyó versos emblemáticos como los de «La canción del bongó», «Balada de los dos abuelos», y la elegía «El apellido». Finalizó con poemas de *La paloma de vuelo popular*. Se señaló en la crónica del boletín que después de una hora de lectura, «Rebosaba de público el teatro, y, puestos de pie, todos aplaudían rítmicamente al gran poeta nacional».⁹ Guillén acotó sobre esto: «Luego, fuimos a su residencia en la misma fortaleza, donde me obsequió con un gran vaso... de jugo de naranja».¹⁰

⁶ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., p. 240.

⁷ «Ya nos veremos yo y tú juntos en la misma calle...», en *La Cabaña Libre*, La Habana, febrero de 1959, p. 3.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Nicolás Guillén: «Un gran muerto invencible», en ob. cit., p. b.

Desde entonces Che comenzó a escribir una columna para *Verde Olivo* sobre sus memorias de la guerra. En agosto de 1961, se fundó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y Guillén fue elegido su presidente. A mediados de 1962, él y Roberto Fernández Retamar, secretario de la institución, visitaron a Che en el Ministerio de Industrias: «nos recibió enseguida, pero medio en broma y medio en serio y con una palabrota de soldado, nos dijo que a qué venía eso de pedir audiencia para verlo, si podíamos hacerlo cuando y donde quisiéramos».¹¹ El propósito era obtener su autorización para el tránsito de las crónicas difundidas desde la revista en un libro. Che aceptó la propuesta. Según Retamar, Guillén, sorprendentemente, le presentó un modelo de ingreso en la UNEAC y le pidió que lo llenara,¹² pero Che rechazó esta sugerencia porque no se consideraba un escritor. Completa Guillén el testimonio de Retamar, recordando que él había publicado una breve crónica en *Hoy*, en contra del ajedrez y a favor del dominó; parece que Che la había leído porque: «En aquella visita y, al despedirnos, el *Che* me regaló un ajedrez minúsculo, diciéndome: “A ver si aprendes”. Por lo demás, tenía un carácter seco pero justo, y no era fácil acercarse a él sin un motivo que así lo exigiera».¹³

Che y Guillén trabajaron mancomunadamente hasta que salió el libro, con el título definitivo de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963). Su publicación no solo reactualizó la modalidad de literatura testimonial que provenía del ciclo de la guerra de independencia, sino que fue texto pionero para la historiografía de la lucha revolucionaria contra la dictadura (1952-1958) de Fulgencio Batista; y ha contribuido asimismo, en tanto modelo literario, a estimular este tipo de escritura de otros participantes en misiones internacionalistas. Che no tuvo conciencia exacta de estas dimensiones mencionadas. Por su parte, Guillén y Retamar sí, y por lo tanto actuaron con plena conciencia, sentido de la oportunidad e inteligencia, para llamar la atención sobre un excelente narrador.¹⁴

II. La velada solemne

El 9 de octubre de 1967, Ernesto Guevara fue asesinado en Bolivia. La noticia de su muerte fue difundida por las agencias internacionales de prensa.

Guillén recuerda:

Cuando se produjo el desplome de aquel gigante, no tenía el público a su vez gran conocimiento acerca de la noticia, buena o mala, pues si la inteligencia llegaba a admitirla como verdadera, el corazón pedía que no pasara de un mero infundio.

¹¹ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., pp. 240-241.

¹² Roberto Fernández Retamar: *Cuba defendida*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 164.

¹³ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., p. 243.

¹⁴ Cfr. Ana Cairo Ballester: «Ernesto Che Guevara y los intelectuales cubanos», en *Los caminos del Che*, Dirple Ediciones, Buenos Aires, 1968, pp. 73 y ss.

Durante varias noches consecutivas la radio de una emisora local viose invadida de revolucionarios, empezando por el propio Fidel, que esperaban la verdad. Ésta vino al fin, no de un golpe, sino como la culminación informativa de una sospecha largamente diferida. Mientras tanto, me puse a trabajar en un poema al *Che* con tal ahínco que cuando una de aquellas noches Haydée Santamaría me sugirió que así lo hiciera, le dije «Haydée, perdóname, pero ya está terminado, le faltará algún verso, alguna estrofa, pero el grueso de la composición solo necesita un poco de lima». Al día siguiente fuimos, por sugestión de ella, a oír en mi voz una grabación provisional del tema.

Así las cosas, vino el día del acto de homenaje al *Che* en la Plaza de la Revolución, el 18 de octubre del 67. Por la tarde –el acto fue por la noche– me llamó Celia Sánchez y me dijo que Fidel quería hablar conmigo: «Un momento, Guillén, que Fidel está al teléfono». Fidel me dijo entonces que yo debía decir el poema en mi propia voz. Naturalmente, le dije que sí.¹⁵

La velada solemne comenzó a las 8:00 p.m. y se calcula que en la Plaza de la Revolución se reunió alrededor de un millón de personas. El programa del homenaje se organizó de la siguiente forma: audición del Himno Nacional, lectura del poema de Guillén, documental de Santiago Álvarez, fragmentos visuales de Che, salvas de artillería y discurso de Fidel Castro. Según apuntó Guillén: «Algo más grave ocurrió enseguida, y fue que me vi de buenas a primeras frente al público con mi poema en la mano. Esto era para mí inusitado, pues faltó la presentación que se acostumbra, no hubo locutor, no hubo aplausos, el silencio sobrecogía por su religiosa densidad. Afortunadamente, no tuve el menor tropiezo, pero cuando terminé, el susto me desplomaba».¹⁶

La elegía tuvo resonancias insólitas. Guillén leyó el poema en una versión manuscrita, de la cual se publicó una foto en *Granma* el 19 de octubre de 1967, junto a su transcripción. Por otra parte, al millón de personas que había en la Plaza, se le sumó la trasmisión (nacional e internacional) en directo por radio y televisión y, además, el poeta fue filmado y difundido a través del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) como parte de un documental.

Aunque su título no lo indique, «Che Comandante» constituye una elegía en tanto se trata de un lamento individual y colectivo por la muerte de un héroe. Así, el poeta asume la responsabilidad de expresar el punto de vista fusionado del suceso, para crear esa atmósfera elegíaca que, como bien observara José Antonio Portuondo,¹⁷ es característica desde los mismos inicios de

¹⁵ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., pp. 243 y 244.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 244.

¹⁷ José Antonio Portuondo: «Sentido elegíaco de la poesía de Nicolás Guillén», en *Capítulos*

su obra poética, junto a las más diversas formas de expresión. En este caso, se devela un tono conversacional; el Guerrillero es aludido mediante el pronombre posesivo *tu*, desde los dos primeros versos: «No porque hayas caído/ tu luz es menos alta». Este recurso, de semejante uso en «Elegía a Jesús Menéndez», le vale al poeta para crear una intimidad entre el héroe y el hablante. Sin embargo, en «Che Comandante» el sujeto lírico en ocasiones establece un distanciamiento, para lograr un juego semántico; así queda magistralmente resumido en la repetición –a manera de estribillo– de los dos últimos versos: «Che Comandante,/ amigo».

Iniciando y finalizando, Guillén ubica los vocablos *Che* y *amigo*, sinónimos ambos de compañero, camarada, por el que además se siente afecto. En el medio se utiliza *Comandante*, o sea, se marca una distancia, a partir de la significación de superioridad militar. De este modo se logra la fusión entre el tono épico y el familiar que caracteriza a toda la elegía.

Guillén no se atiene a una estructura estrófica determinada. Dividido en cinco estrofas, y a través de sesenta y ocho versos, el poema va hilvanando armónicamente un ritmo fluyente que se ajusta al pensamiento y la entonación. Esto lo consigue gracias al empleo de la iteración y, especialmente, de la anáfora, presente siempre en los dos versos finales: el penúltimo de cinco sílabas métricas y el último de tres.

La reiteración es, pues, el recurso estilístico más frecuente se carga de gran valor semántico. La anáfora constante en la coda de todas las estrofas funciona, además, para subrayar esos sentimientos de amistad fraternal e identificación, tanto de Guillén como del pueblo cubano. Esto se consigue porque el hablante se encuentra en tercera persona del número plural, y sintetiza así el sentimiento individual con el colectivo. Alfred Melon ya había señalado esta cualidad del poeta: su capacidad de síntesis, de universalizar su pensamiento.¹⁸ «Che Comandante» es una muestra y un logro literario en este sentido.

El núcleo temático de la primera estrofa ya se encuentra enmarcado por la idea de lo infinito. A partir de la constante reiteración del adverbio de negación *no*, Guillén ratifica la victoria guevariana sobre la muerte. Otros dos recursos estilísticos que denotan la idea anterior son la metáfora y el paralelismo. La primera, la podemos encontrar en los siguientes versos: «Un caballo de fuego/ sostiene tu escultura guerrillera/ entre el viento y las nubes de la Sierra». El segundo, aparece en la reiteración de la misma construcción sintáctica «no porque», en los versos seis, siete, ocho y nueve.

Significativo también resulta el empleo de las formas verbales. Las conjugaciones «hayas caído», «quemen», «disimulen», y «escondan» se encuentran

de la Literatura Cubana, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 538.

¹⁸ Cfr. Alfred Melon: «El poeta de la síntesis», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 199-242.

en el modo subjuntivo, justamente para hacer dudoso e incierto el no poder hallar el cuerpo de Che. En oposición, las restantes formas verbales están en presente de indicativo: «es», «sostiene», «eres», expresan contenidos reales y seguros, y su aspecto imperfectivo presenta la acción como no terminada.

En la segunda estrofa el poeta alude al Imperialismo, al que personifica ya desde su colección *Tengo*. En «Che Comandante» este se ve descrito a partir de un juego de oposiciones: primeramente, «Norteamérica ríe»; después, «se le cuaja la risa en una máscara». Estas dos situaciones consecutivas son ocasionadas por el triunfo de Ernesto Guevara sobre la muerte. A su vez, estos giros poéticos le sirven al autor para desplegar, implícitamente, la denuncia contra el verdadero ejecutor del asesinato, y reflejar las consecuencias que trajo el vil hecho.

Guillén emplea la metáfora «cuerpo de metal», para dibujar así la constitución de Che como esa «estatua guerrillera» invencible en la primera estrofa. Continúa con un símil: «como tábanos». Nótese el carácter polisémico de este: tábano puede ser entendido como gitano, no en el sentido peyorativo del concepto, sino en el de internacionalista; y a su vez puede ser considerado como una persona molesta, en este caso, para el Imperialismo.

El poeta vuelve a utilizar los mismos recursos estilísticos: la personificación acompañada de la metáfora y después el símil, una vez más para subrayar la imposibilidad del olvido: «y tu ancho nombre herido por soldados/ ilumina la noche americana/ como una estrella súbita, caída». Adviértase el empleo de la forma verbal en presente del modo indicativo –«ilumina»– en el paradigma «noche», «americana» y «estrella», para evidenciar la causa de la reacción del Imperialismo. La oscuridad en la que este suponía haber dejado a América, se ve trastocada por la perdurabilidad de las ideas de Guevara.

Una peculiaridad de esta estrofa es que aquí el autor ubica el único verso octosílabo de todo el poema,¹⁹ tipo de verso a su vez que, según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*,²⁰ es el básico del sistema poético en español. En la totalidad de los versos que tiene «Che Comandante» es la única vez que se emplea el octosílabo de forma natural y, en tono solemne, marca una distancia respecto al Imperialismo y acerca, familiarmente, la figura de Che.

Ya en la tercera estrofa se demuestra de qué manera vive, eternamente, Ernesto Guevara. Guillén se apoya en el verbo *estás*, en presente del modo indicativo, para señalar ese sentido de actualización, de contemporaneidad. Esta forma verbal presenta un complemento circunstancial de lugar, *en todas partes*, y así el sujeto lírico deja explícita la idea de la inmortalidad que se

¹⁹ El cuarto verso de esta estrofa, «de dólares./ Se le cuaja», es octosílabo, pero como consecuencia de un encabalgamiento.

²⁰ Cfr. Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 300-301.

encuentra reforzada por el abundante empleo del fonema /s/. Constituye esto una motivación fonética, que establece una relación entre su sonido y el sentido de la estrofa; tal reiteración («estás», «todas», «partes», «sueño», «espumosa», «ser», «salitrero», «desamparo», «pieles», «azúcar», «sal», «cafetos», «estatua», «sangre») transmite la sensación de que Guevara está presente en los sitios más insospechados: forma parte del viento y se desplaza con este.

En el octavo verso de esta estrofa Guillén acude al pronombre personal *tú*, y retoma la imagen simbólica de la estatua para caracterizar a Che. En este caso, la metáfora funciona para reiterar el fracaso del asesinato, mientras que el juego léxico con palabras que, en primera instancia, no tienen nada que ver (sueño/cobre; móvil/estatua) manifiesta la destreza guilleniana para (re)crear figuras poéticas con nuevas significaciones. Otro recurso literario es el polisíndeton, a partir de la conjunción copulativa y en los versos:

Y en el negro, revuelto en espumosa muchedumbre
 [...]

y en el terrible desamparo

de la banana, y en la gran pampa de las pieles,

y en el azúcar y en la sal y en los cafetos;

Esto sin lugar a dudas carga de gran valor expresivo la presencia de Guevara.

Con la personificación contenida en el verso «Cuba te sabe de memoria», en la cuarta estrofa, el hablante alude al conocimiento que se tiene en el país de la verdadera esencia de Che. En esta, también metonimia, se nos brinda el todo por la parte, es decir, se apunta explícitamente hacia todos los cubanos. Por otro lado, se sintetiza la conceptualización física y espiritual de Guevara, a partir de una descripción en forma de retrato. Nuevamente se apoya en la metonimia con *voz*, para, en este caso, invertir el orden y darnos la parte por el todo: hablarnos de Che. La continuidad que establece este recurso estilístico le posibilita a Guillén la potencialización de cualidades inherentes a la personalidad de Guevara. Se auxilia de adjetivos positivos («santo», «firme», «compañera», «amiga», «tierna», «camarada», «puro») para consolidar una visión que, desde el primer verso, conforma. La inversión de la construcción sintáctica en el verso «Y puro como un niño/ o como un hombre puro» resalta en Guevara tanto su sencillez como sus honrados ideales.

En la última estrofa, Guillén culmina, agudizando el tono épico, el mensaje más explícito: la ejemplaridad inmortal de Che. El primer verso es el más largo de todo el poema y presenta un hipérbaton. Al alterar el orden gramatical, se consigue intensificar el significado. El sujeto lírico concentra tres adjetivos –«descolorido», «roto», «agujereado»– para describir el traje de campaña. El poeta vuelve a aplicar el mecanismo del juego léxico para complementar, en este caso, al sustantivo *pecho* y crear nuevas imágenes poéticas que, en un contexto

real, no tendrían significación: «el poderoso pecho de fusil y palabra,/ de ardiente vendaval y lenta rosa».

«¡Salud Guevara!» ocasiona un encabalgamiento que, a su vez, funciona en tanto cierre del sentido del texto poético: el compromiso del cubano de llevar una vida justa y valerosa, semejante a la de Che; por tanto, se acentúa la antítesis muerte/vida, no solo temáticamente, sino también en el plano formal. La primera estrofa había comenzado con el tema de la muerte, mientras que con la última, Guillén ratifica la vida eterna de Guevara. De esta forma, en «Che Comandante» el poeta retoma un modelo ya trabajado en la «Elegía a Jesús Menéndez»: la deconstrucción del concepto de muerte como extinción, destrucción y aniquilación de una persona. Propone, así, la flexibilización del término ante los méritos y hazañas individuales. En palabras guillenianas: «Acribillado a balazos, exánime, el Che crece más todavía, se agranda en un fulgor inmenso, poderoso, que domina el dolor de América desde el Aconcagua hasta el Turquino, desde el Plata hasta el Cauto, y anuncia la victoria más segura de nunca. Pobre Guevara, no. Pobre Barrientos. Los tiranos olvidan con frecuencia el terrible, el vencedor enemigo que es un gran muerto».²¹

III. En la memoria

La elegía «Che Comandante» apareció publicada en 1972 en *La rueda dentada*, libro de poemas que reveló nuevas facetas de creación –tanto desde el tema como desde el significante–, y donde se retomó el tema de la muerte a partir de sus múltiples significados. En específico, la elegía apareció acompañada de otras dos composiciones, «Guitarra en duelo mayor»²² y «Lectura de domingo», dedicadas también a la figura de Ernesto Guevara. Para Guillén, estos dos poemas, en comparación con «Che Comandante», fueron escritos sin tanta tensión: «“Guitarra en duelo mayor” venía a cumplir mi propósito de ofrendar a la memoria del héroe un poema netamente popular así por su forma como por su contenido».²³ Tiene este texto lírico como mensaje textual un reproche del hablante al asesino de Che. Estructuralmente se encuentra dividido en diez estrofas, de siete versos cada una, que denotan, como bien apunta Ángel Augier, el uso acertado de «una copla popular, del folclor sudamericano, en diez septillas con el empleo de una misma rima en toda la composición».²⁴

Un recurso que sobresale es el de la repetición, siempre en el segundo verso, del sustantivo y el adjetivo «soldadito boliviano», para dejar explícito quién es el receptor-destinatario. Aquí se lee entre líneas la paciencia de la

²¹ Nicolás Guillén: «Un gran muerto invencible», ob. cit., p. b.

²² Esta composición el español Paco Ibáñez la musicalizó, al igual que el cubano Harold Gramatges.

²³ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., p. 244.

²⁴ Ángel Augier: Ob. cit., p. 12.

que tiene que armarse el hablante para poderle explicar al *soldadito* el enorme error cometido. Como apunta Adolfinia Cossío: «los que hayan leído el diario del Che recordarán con qué extraña mezcla de conmisericordia, desdén y ternura emplea él esos términos, usando precisamente el diminutivo que, consecuentemente, adquiere una fuerte carga afectiva, a través de un mecanismo de asociación».²⁵

Destaca en «Guitarra en duelo mayor»²⁶ no solo el tono coloquial, sino además un vocabulario sencillo, que apunta el bajo nivel cultural de un *soldadito* travestido, por la ingenuidad, en asesino de una figura histórica emblemática.

La estructura interna puede quedar dividida en cinco grandes temas que aportan unidad semántica al conjunto:

1. Estrofas I y II: el sujeto lírico le hace ver a su destinatario que quien está a la sombra del asesinato es Estados Unidos. Para esto emplea, en la primera estrofa –en los versos cuatro, cinco y siete– el mecanismo de la anáfora: «que es un rifle americano». El pronombre relativo indica la tolerancia que tiene el hablante. Por su parte, en la segunda estrofa se recurre de nuevo a la anáfora en los mismos versos, para dejarle muy explícito al engañado el verdadero propósito del regalo: «para matar a tu hermano».
2. Estrofas III y IV: le enseña al soldadito boliviano quién es su víctima. Para esto, utiliza la anáfora en los versos cuatro, cinco y siete: «y era argentino y cubano». En la cuarta estrofa no solo explicita que fue su mejor amigo, sino que además en el tercer verso le añade la construcción sintagmática *a pobre*, para hacer más cercana la personalidad de Che. Además, la anáfora «del Oriente al altiplano» le reafirma al destinatario el sentido infinito de internacionalismo y solidaridad.
3. Estrofas V y VI: el sujeto lírico comenta el dolor tan inmenso que siente por la pérdida física de Che, pero le aclara que no llora, pues los tiempos son de acción.
4. Estrofas VII a IX: exhorta al soldadito boliviano a no dejarse comprar de nuevo por el tirano. Una vez más, Guillén emplea la anáfora. Sin embargo, en este caso su función no es solo ratificar la paciencia que tiene ante el asesinato del Che, sino además subrayarle que el camino de la honradez no es sencillo ni fácil.
5. Estrofa X: en estos últimos siete versos el sujeto lírico resume la enseñanza que trata de dejarle a su destinatario. La anáfora se torna nuevamente indispensable: «que no se mata a un hermano».

²⁵ Adolfinia Cossío: «Los recursos rítmicos en la poesía de Nicolás Guillén», en *Santiago*, n.º 5, Santiago de Cuba, diciembre de 1971, p. 198.

²⁶ Nicolás Guillén: «Guitarra en duelo mayor», *Obra poética*, t. II, ob. cit., pp. 274-276.

Si comparamos «Che Comandante» con «Guitarra en duelo mayor», podremos apreciar que «las formas son totalmente operativas en los diferentes significados, incluyendo las sugerencias de diferentes niveles de audiencia a los cuales los poemas están inmediatamente destinados».²⁷

Por su parte, «Lectura de domingo» ahonda sobre la interpretación que hace el sujeto-hablante del *Diario* boliviano de Che. El tono de estos versos cambia en relación con el anterior, pues en este poema se vuelve más tenso. El sujeto lírico se introduce tanto en la lectura de los días finales del héroe, que en el poema se borran las fronteras entre los dos espacios: el de la habitación desde la que se lee y el que relatan las páginas del *Diario*.

Guillén complejiza este mecanismo sobre todo al contrastar los espacios. Por un lado, el sitio desde el que se lee es descrito de forma confortable: adjetivos como «blando», «tranquilo», «suave» y «limpio» constituyen un paradigma que demuestra comodidad. Por el otro, está ese lugar testimonial de la guerra, enmarcado por las palabras «piedra», «lodo», «sangre», «garrapata», «sed», «orines» y «asma». Esta última muestra, sin lugar a dudas, se contrapone –en violento contraste– a la primera. Y las fronteras entre ambos espacios –real y testimonial– se desdibujan por el empleo del gerundio *tocando*. Veamos:

mi suave cabezal,
mi cobertor bien limpio,
tocando piedra, lodo, sangre
garrapata, sed
orines, asma.²⁸

Tal parece que el hablante-lector ha abandonado su espacio de confort y tranquilidad y se ha desplazado a vivir las penurias de la guerrilla. Como bien aprecia Keith Ellis, el sujeto lírico «llevado por su solidaridad con Che se sumerge en ese mundo, cuyos aspectos detallados le causan una profunda impresión»:²⁹

El libro ardió en mis manos,
lo he puesto luego abierto,
como una brasa pura,
sobre mi pecho.
Siento
las últimas palabras
subir desde un gran hoyo negro.³⁰

²⁷ Keith Ellis: Ob. cit., p. 348.

²⁸ Nicolás Guillén: «Lecturas de domingo», *Obra poética*, t. II, ob. cit., p. 277.

²⁹ Keith Ellis: Ob. cit., p. 301.

³⁰ Nicolás Guillén: «Lecturas de domingo», ob. cit., p. 277.

Otros recursos en los que se apoya Guillén, y que posibilitan la destreza poética y la hibridez entre los dos espacios,³¹ son los juegos constantes con los tiempos verbales (del pasado al futuro); el aumento progresivo de la tensión por las oraciones breves, en ocasiones nominales; y el paso inesperado de la primera a la segunda persona. Un aspecto que le otorga relevancia al poema es la transición gradual de ese estado de calma inicial a la desesperación por la que el hablante lee y, aparentemente, vive. Los últimos versos dialogan con la elegía «Che Comandante». El sujeto lírico, a partir de dos antítesis, reflexiona sobre la eternidad de Guevara, quien vive en el recuerdo y en la gloria:

Termina.
Va a encenderse.
Se apaga.
*Va a nacer.*³²

«Lectura de domingo» constituye una novedosa perspectiva de ese prisma guilleniano enmarcado por el *leitmotiv* de Che y es, dentro del imaginario poético de su autor, el más conseguido literariamente. Al respecto, Guillén comentó que: «Si me preguntasen cuál poema me complacería más de los cuatro dedicados al *Che*, diría que “Lectura de domingo”, sin embargo, yo no olvido la impresión que ocasionó en el público, y ocasiona todavía, el “*Che Comandante*”, ligado, sin duda, a las fibras más sensibles de la Revolución».³³

Con «Che Comandante» Guillén se situó, para todos los tiempos, entre los iconos permanentes que han ficcionalizado la imagen de Guevara. Hoy se sabe que los imaginarios internacionales sobre Che están encabezados por la histórica foto de Korda, tomada el 5 de marzo de 1960, en el entierro de las víctimas del sabotaje al vapor francés «La Coubre». Dicha foto se había publicado en el periódico *Revolución* con anterioridad a la pérdida de Che. No obstante, después de su muerte, esta imagen fue escogida para hacer un cartel de homenaje póstumo, y se calcula que es la más reproducida en la historia mundial de la fotografía.

Otro icono situado después de la imagen de Korda es la canción de Carlos Puebla «Hasta siempre, comandante» (3 de octubre de 1965). Por el testimonio de su autor, se sabe que él vio por televisión el acto de constitución del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (PCC), en el que Fidel Castro leyó la carta de despedida que Che le había dejado. Dentro de las emociones de ese

³¹ Cfr. Keith Ellis: Ob. cit., p. 302.

³² Nicolás Guillén: «Lecturas de domingo», ob. cit., p. 278.

³³ Nicolás Guillén: *Páginas vueltas. Memorias*, ob. cit., p. 245.

momento, Puebla compuso la famosa canción, aunque no se popularizó hasta octubre de 1967.

En el ámbito poético la elegía guilleniana es también un icono, «Che Comandante» dialoga con una serie en la que confluyen diversos autores.³⁴ Junto a poetas cubanos como Félix Pita, Lezama Lima, Mirta Aguirre, Eliseo Diego o Luis Rogelio Noguera, españoles como Rafael Alberti, León Felipe, Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya o Alfonso Sastre, y los argentinos Leopoldo Marechal o Julio Cortázar, Guillén ha creado una imagen épica, cercana e inolvidable a la vez; una imagen universal del héroe, marcada por el contexto de su creación y de su lectura.



Índice de ilustradores y obras

Bejarano, Agustín

Sin título; 25 x 15 cm; tinta sobre cartulina guarro; p. 189.

Sin título; 13 x 15 cm; tinta sobre cartulina guarro; p. 195.

Sin título; 13 x 15 cm; tinta sobre cartulina guarro; p. 209.

Camejo, Luis Enrique

«Estudio para Tsunami n.º 1»; 110 x 140 cm; óleo sobre lienzo; p. 157.

Sin título; 10 x 15 cm; dibujo en tinta sobre papel; p. 163.

Sin título; 10 x 15 cm; dibujo en tinta sobre papel; p. 167.

García Peña, Ernesto

Sin título; 35,5 x 25,2 cm; tinta sobre cartulina y acuarela; p. 97.

Sin título; 25,9 x 36,5 cm; tinta sobre cartulina y acuarela; p. 106.

Sin título; 39,5 x 47,3 cm; tinta sobre cartulina y acuarela; p. 123.

Herrero, Abel

«Verbo vertebrado»; 21 x 15 cm; yeso, carbón y tinta sobre papel fabriano, 200 grs.; p. 125.

«Frutos literarios»; 21 x 15 cm; yeso, carbón y tinta sobre papel fabriano, 200 grs.; p. 132.

«Verso agudo»; 15 x 21 cm; yeso, carbón y tinta sobre papel fabriano, 200 grs.; p. 139.

López, Kadir

«Soldado vivo»; 35 x 22 cm; acrílico sobre cartulina; p. 83.

«Presentimiento»; 50 x 70 cm; acrílico sobre cartulina; p. 88.

«Bohío»; 50 x 70 cm; acrílico sobre cartulina; p. 95.

Miranda Ramos, Ibrahím

Sin título; 15 x 10 cm; dibujo en tinta china sobre cartulina; p. 141.

Sin título; 6 x 6 cm; dibujo en tinta china sobre cartulina; p. 146.

Sin título; 6 x 6 cm; dibujo en tinta china sobre cartulina; p. 155.

Ramírez Roque, Ángel

Portadilla y viñetas (imágenes digitales, s/m); pp. 237, 241 y 254.

Río, Zaida del

«La espera»; 35 x 45 cm; dibujo tinta sobre cartulina; p. 211.

Sin título; 35 x 45 cm; dibujo tinta sobre cartulina; p. 222.

Sin título; 35 x 45 cm; dibujo tinta sobre cartulina; p. 235.

Roca Salazar, Eduardo (Choco)

Sin título; 35 x 24,5 cm; tinta china sobre cartulina; p. 15.

Sin título; 25 x 28,5 cm; tinta china sobre cartulina; p. 31.

Sin título; 25 x 28,5 cm; tinta china sobre cartulina; p. 51.

Rodríguez Bonachea, Vicente

Sin título; 30 x 20 cm; tinta, lápiz y papel negro rasgado sobre cartulina; p. 169.

Sin título; 20 x 13 cm; tinta y lápiz sobre cartulina; p. 173.

Sin título; 15 x 25 cm; tinta y lápiz sobre cartulina; p. 187.

Tamayo Fonseca, Reinerio

Sin título; 25 x 15 cm; tinta sobre papel; p. 53.

«Soldado 1»; 10 x 15 cm; tinta sobre papel; p. 64.

«Soldado 2»; 10 x 15 cm; tinta sobre papel; p. 81.



Sobre los ensayistas e ilustradores

MIRTA AGUIRRE

(La Habana, 1912-1980). Poetisa, ensayista, periodista, guionista, traductora y profesora de la Universidad de La Habana. Dirigió, editó y/o colaboró en importantes publicaciones y fue directora del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Algunos de sus libros más conocidos son *La obra narrativa de Cervantes* (1971), *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo* (1973) y *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro* (1977).

HAYDÉE ARANGO MILIÁN

(Matanzas, 1982). Máster en Estudios Culturales Caribeños y Profesora Asistente de la Universidad de La Habana, imparte Literatura Cubana y Caribeña en la Facultad de Artes y Letras. Ha compilado, junto a otros investigadores, los volúmenes *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba* (2006) y *Saint John-Perse: por los caminos de la tierra* (2008), ambos galardonados con el Premio Universidad de La Habana.

JOSÉ ANTONIO BAUJIN

(Matanzas, 1970). Doctor en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana, es Profesor Titular y Decano de la Facultad de Artes y Letras. Entre sus libros están *Otro visitador del Griffon* (1996); ediciones académicas en torno a Alejo Carpentier –*El recurso del método* (2001), *La cultura en Cuba y en el mundo* (2003) y *A puertas abiertas. Crítica sobre arte español* (2004)–. Coordinó *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba* (2006).

AGUSTÍN BEJARANO

(Camagüey, 1964). Pintor, dibujante y grabador. Ha obtenido el Gran Premio del Salón Nacional de Grabado (Cuba, 1997) y el premio en la XI Bienal de Grabado Latinoamericano y Caribeño (Puerto Rico, 1995). En la Elkon Gallery de Nueva York fue incluido en la muestra de arte latinoamericano *La Belleza y la Fuerza*, junto a Diego Rivera, Roberto Matta, Wifredo Lam, entre otros.

ANA CAIRO BALLESTER

(La Habana, 1949). Doctora en Ciencias Filosóficas y Profesora Titular de la Universidad de La Habana, imparte Literatura y Cultura Cubanas en la Facultad de Artes y Letras. Integra la Asociación de Historiadores de América Latina y el Caribe y es miembro de la Academia de Historia de Cuba. Ha publicado *Historia de la Universidad de La Habana* (1983, coautora), *20 de mayo, ¿fecha gloriosa?* (2002) y *José Martí y la novela de la cultura cubana* (2008).

ARIEL CAMEJO

(Pinar del Río, 1981). Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana, es profesor de Teoría Literaria y Cultura Caribeña en la Facultad de Artes y Letras. Como investigador ha colaborado con el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, donde compiló, en coautoría, el volumen *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra* (2008), galardonado con el Premio Universidad de La Habana.

LUIS ENRIQUE CAMEJO

(Pinar del Río, 1971). Pintor e ilustrador. Ha obtenido la Mención del Salón de Artes Plásticas (Pinar del Río, 1990), el Premio del Instituto del Libro (1990), el Primer Premio en el V Certamen de Pintura Nicomedes García Gómez (Segovia, España, 2003), entre otros. Obras suyas aparecen en colecciones nacionales y extranjeras.

JESÚS DAVID CURBELO

(Camagüey, 1965). Licenciado en Letras, es Profesor Adjunto de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde imparte Literatura

Latinoamericana. Se ha desempeñado como jefe de la redacción de poesía en Ediciones Unión y ha publicado varios poemarios, novelas, cuentos y traducciones. Ha sido galardonado con el Premio de la Crítica por los cuadernos de poesía *El lobo y el centauro* (2001) y *Parques* (2004).

NORA DELGADO CABEZAS

(La Habana, 1985). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, donde es profesora de Literatura Española de la Facultad de Artes y Letras. En 2010 presentó la ponencia «El derecho a la voz: en torno a la “Elegía a Jesús Menéndez”» en el VII Coloquio y Festival Internacional Nicolás Guillén.

LENNYS DERS DEL ROSARIO

(La Habana, 1985). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, es profesora de Apreciación Literaria de la Facultad de Artes y Letras. Ha publicado artículos en algunas revistas como *La Jiribilla*, *Librinsula* y *La Siempreviva*. En 2010 presentó la ponencia «“Su luz en la noche nos lleva”: juicios martianos de Nicolás Guillén» en el VII Coloquio y Festival Internacional Nicolás Guillén.

ERNESTO GARCÍA PEÑA

(Matanzas, 1949). Pintor, grabador, dibujante y diseñador gráfico. Ha obtenido numerosos reconocimientos, entre los que se encuentra la Mención de Honor de Pintura del Salón de la UNEAC (Cuba, 1985). Se ha desempeñado como profesor de dibujo en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro; y también como profesor de dibujo, grabado y pintura en la Escuela Nacional de Arte (ENA).

DENIA GARCÍA RONDA

(Santiago de Cuba, 1939). Doctora en Ciencias Filológicas de la Universidad de La Habana, es Profesora Titular Adjunta de la Facultad de Artes y Letras. Se ha desempeñado como subdirectora de la revista *Temas* y directora de estudios de la Fundación Nicolás Guillén. Entre sus publicaciones destacan *El cuentero: la otra dimensión* (1995) y *Las nubes dibujaron un carnero* (2007), así como la compilación *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son* (2008).

ABEL HERRERO

(La Habana, 1971). Pintor, escultor y fotógrafo. Su carrera ascendente se ha fraguado entre Italia y Cuba. Ha realizado exposiciones personales y colectivas en Milán, Boloña, Florencia, Estrasburgo, París, La Habana y Barcelona.

KADIR LÓPEZ

(Las Tunas, 1972). Pintor e ilustrador. Ha obtenido en su ciudad natal diversos galardones, como la Mención (1989 y 1992) y el Primer Premio (1991) en el Salón Guernica del Centro de Arte; así como Mención en el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo (1995). Obras suyas aparecen en colecciones nacionales y extranjeras.

IBRAHIM MIRANDA RAMOS

(Pinar del Río, 1969). Pintor, grabador y profesor. Ha obtenido el Premio de la X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, y el Primer Premio en el VI Encuentro de Grabado (Cuba, 2004). Ha sido merecedor de varias residencias de artista en Finlandia (1997), Suiza (1998) y Estados Unidos (1999-2001).

PATRICIA MOTOLA PEDROSO

(La Habana, 1982). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, es profesora de Literatura y Cultura Cubanas en la Facultad de Artes y Letras. Es investigadora de la Academia Cubana de la Lengua. Ha publicado artículos en *La Siempreviva*, *Opus Habana*, *Librínsula*, entre otras revistas. Fue ganadora del Primer Premio en el VIII Encuentro de Estudios Literarios (2010).

ÁNGEL RAMÍREZ ROQUE

(La Habana, 1954). Dibujante y grabador. Ha obtenido el Premio del II Encuentro Nacional de Grabado (Cuba, 1987), el Premio de la VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (Puerto Rico, 1988) y el Tercer Premio en la Primera Bienal de Gráfica (Argentina, 2000). Obras suyas aparecen en colecciones nacionales y extranjeras.

ZAIDA DEL RÍO

(Las Villas, 1954). Pintora, dibujante, grabadora, muralista, poeta y decoradora de cerámica y textiles. Ha obtenido el Premio de Dibujo en el Salón Nacional de Artes Plásticas de la UNEAC (Cuba, 1982), la Medalla de Oro en el Premio de Pintura de la Bienal de El Cairo (Egipto, 1992), el Tercer Premio de Pintura en la Bienal de TENRI (Japón, 1997) y el Segundo Premio de pintura, Fundación Níco Méndez Garcías de Segovia (España, 2004).

EDUARDO (CHOCO) ROCA SALAZAR

(Santiago de Cuba, 1949). Pintor, grabador y dibujante. Ha obtenido el Primer Premio de grabado y el Primer Premio de pintura en el VII Salón Nacional Juvenil de Artes Plásticas (Cuba, 1977); el Primer Premio de grabado en el Salón de Artes Plásticas de la UNEAC (Cuba, 1981 y 1985); el Premio del II Concurso Internacional de Minigrabados Ateneo de Orense (España, 1983) y el Gran Premio de la Cuarta Trienal de Grabados de Kochi (Japón, 1999).

VICENTE RODRÍGUEZ BONACHEA

(La Habana, 1957). Pintor, dibujante, ilustrador, grabador y escultor. Entre sus numerosos premios destacan aquellos conferidos en el Concurso Norma de Tokio (Japón, 1988) y en la revista *Plural* (México, 1992). Obras suyas aparecen en colecciones nacionales y extranjeras.

YAIMA RODRÍGUEZ DELGADO

(La Habana, 1984). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, es profesora de Literaturas No Hispánicas en la Facultad de Artes y Letras, donde dirige la Biblioteca Vicentina Antuña de tal institución. Ha publicado artículos en *La Jiribilla*, *Librinsula* y *La Siempreviva*. Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS).

GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA

(Santiago de Cuba, 1943). Doctor en Ciencias Filológicas y Profesor Titular de la Universidad de La Habana, imparte Análisis Poético y Poesía Hispanoamericana Contemporánea en la Facultad de Artes y Letras. Es asesor

de la Fundación Nicolás Guillén. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran *Nosotros, los cubanos* (2009) y *De literatura, de música* (2011).

REINERIO TAMAYO FONSECA

(Granma, 1968). Pintor y diseñador. Ha obtenido el Segundo Premio en el Salón Municipal de Propaganda Gráfica 26 de Julio de la galería Servando Cabrera Moreno (La Habana, 1984); el Gran Premio Esopo de Oro, en la IX Bienal Internacional del Humor y la Sátira en el Arte Gabrovo (Bulgaria, 1989); mención en el Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo (1995); y el Primer Premio en el II Salón de Arte Erótico, de la galería La Acacia (La Habana, 2001).

YANELIS VELAZCO FAJARDO

(Matanzas, 1976). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, es profesora de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Artes y Letras. Actualmente coordina el Grupo de Estudios Nicolás Guillén que tiene su sede en esta institución. Ha publicado *Xosé Vázquez Pintor. La memoria que reconstruye un mundo* (2007). Sus ensayos aparecen en *La Jiribilla*, *La Letra del Escriba*, *La Siempreviva* y *La Gaceta de Cuba*.



Esta edición de *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*, de Yanelis Velazco (coord.^a), consta de 5 000 ejemplares y se terminó de imprimir en 2011.



NICOLÁS GUILLÉN: LAS ELEGÍAS ELEGIDAS

Las elegías de Nicolás Guillén, al exceder los temas de la muerte y el lamento inherentes a este tipo de composición, se han convertido en valiosos monumentos literarios dentro de su lírica. He aquí una edición conmemorativa por el sesenta aniversario de la «Elegía a Jesús Menéndez» (1951), una de las obras cumbres de la poesía cubana. Poemas, ensayos e ilustraciones confluyen y procuran una exégesis que revele la continuidad, la diferencia y la actualización: del ejercicio crítico son responsables investigadores de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y de la Fundación Nicolás Guillén; mientras que las imágenes aparecen bajo la signatura de reconocidos artistas plásticos. Así, el diálogo entre lo visual y lo textual dota al presente libro de un valor indiscutible. En definitiva, indagar en el universo lírico de Nicolás Guillén podría ser la constatación de que, como expresara Borges, «todo poema es con el tiempo una elegía».

ISBN: 978-959-7211-10-5



9 789597 121105