

UNIVERSIDAD DE CIENFUEGOS

CARLOS R. RODRIGUEZ

FACULTAD DE HUMANIDADES

**“Nicolás Guillén: poesía y cubanía en el período
prerrevolucionario”**

AUTORA: RAUCH INÈS

**TUTORES: MsC. Esperanza Díaz
Renée Clémentine Lucien**

CIENFUEGOS 2010

Indice	
Resumen-----	4
Introducción-----	5
<u>CAPÍTULO I.</u> Acercamiento al tema y su contexto histórico – literario-----	13
I.1. Definición de la cubanía: entre historia y memoria-----	22
<u>I.2 Definición de la cubanía por Fernando Ortiz</u> -----	23
- El ajiaco cubano y la transculturación: un proceso de concientización nacional cubana.	
- La música y el folklore como motor de la cubanía	
- Nicolás Guillén: un poeta de la transculturación	
<u>I.3 La ideología de la cubanía</u>	31
- José Martí y la utopía en Cuba: una figura nacional a través de los siglos	
- Un sincretismo unitario	
- El rechazo al despotismo	
<u>I.4 Cubanía y resistencia</u>	36
- Importancia de encontrar raíces	
- Una amenaza a la identidad: el imperialismo	
<u>CAPITULO II.</u> El son: canto de la cubanía.....	43
<u>II.1 Sincretismo de la poesía</u>	43
- Influencias diversas	
- Una forma cubana: el son. El canto del pueblo cubano	
<u>II.2 Cubanía y música</u>	50
- Búsqueda de un lenguaje nuevo	
- Disonancias y armonía. Búsqueda de armonía poética y social	
- Una readaptación moderna del son cubano	
<u>II.3 Cubanía y negritud</u>	56
- ¿Negrismo o mulatismo?	
- El negrismo como cuestión socio-política, como búsqueda de la unidad	
- Una significación detrás del folklore	
<u>II.4 Del canto al grito revolucionario: el dolor del exilio</u>	64
- Tristeza y melancolía	
- Urgencia e impaciencia	
- El territorio de la palabra libre	
<u>II.5 Canto revolucionario</u>	70

- Crescendo: del canto al grito
- Un yo poético plural: yo lírico y yo colectivo
- Una obra sin fronteras

II.6 Cubanía y revolución..... 74

- Erotismo y revolución: las expresiones de la violencia
- Cubanía, revolución y hombre nuevo

A MODO DE CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFIA

Resumen

Nicolás Guillén es considerado por muchas razones « El poeta Nacional de Cuba ». Sus aportes a la poesía en Lengua española lo ubican entre los más destacados poetas contemporáneos y sobre todo como uno de los más comprometidos con el proceso revolucionario que triunfa en 1959 ; pero es que Guillén se comprometió con la causa de los pobre y los negros desde su primera colección paradigmática : « Motivos de son », esa es la razón por la que realizamos la investigación « Nicolás Guillén: poesía y cubanía en el período prerrevolucionario” que se propuso valorar el aporte cualitativo que brinda al concepto de la cubanía la poesía prerrevolucionaria de Nicolás Guillén para solucionar científicamente el siguiente problema: *en qué medida una poesía que integra el componente africano al español para mostrar la esencia del cubano es el aporte cualitativo que ofrece Nicolás Guillén al concepto de cubanía.*

Metodológicamente decidimos utilizar el método de Análisis literario y todo el algoritmo de trabajo que este requiere así como una revisión analítica y crítica de la copiosa bibliografía que sobre el tema existe, siendo imprescindibles por la dedicación a la vida y obra de Guillén, autores como Ángel Augier, Nancy Morejón, Mirta Aguirre, Guillermo Rodríguez Rivera, y otros que engrosan una lista de 68 títulos.

Después de un análisis del contexto que define los rasgos de la cubanía, así como de los textos de Guillén que dan un nuevo tratamiento al tema del negro y el sentido de lo cubano en la poesía arribamos a las siguientes conclusiones:

Después de un estudio que interpreta los conceptos de nación, mestizaje y cubanía en función del pensamiento que resulta de la poesía prerrevolucionaria de Nicolás Guillén, arribamos a las siguientes conclusiones:

Su poesía es revolucionaria por ser popular. En esta meta emprende un trabajo minucioso de búsqueda de la esencia de la cultura popular, que encuentra en el mestizaje y sincretismo original del pueblo cubano y de todas sus producciones culturales.

Con “Motivos de son” se inicia una revalorización del tratamiento del tema negro en la poesía cubana avalado por una estructura melódica popular y esencias sociales suprimidas de la “cultura oficial”.

A partir de “Sóngoro Cosongo” y a un ritmo que no se detendrá, el componente africano se integra al español para avalar una nueva entidad: el cubano y lo cubano.

En sus colecciones prerrevolucionarias, Guillén suprime las referencias a un color u otro de la piel, pues ha reconocido que lo que nos distingue y tipifica es “el color cubano”: éste es su aporte cualitativo al concepto de cubanía en la poesía cubana y latinoamericana.

INTRODUCCION.

“Nicolás Guillén: poesía y cubanía en el período prerrevolucionario” es una investigación que pretende profundizar en las nociones intrínsecas que conforman el entramado de la cubanía expresadas en el lenguaje poético del Poeta Nacional de Cuba.

Profundizaremos en el núcleo conceptual de nuestro objeto de estudio, o sea, lo que será el corpus textual, y después haremos un acercamiento a la “cubanía”.

Como indicamos, nuestro objetivo se centra en la poesía de Nicolás Guillén desde *Motivos de son*¹ hasta *La paloma de vuelo popular*² publicada en 1958, un año antes de la toma del poder por Fidel Castro y sus compañeros, y que traduce desde el exilio la inminencia de la Revolución.

Motivos de son es la colección que evidencia la novedad poética que caracterizará la obra de Guillén: la utilización del patrón rítmico del son, canto cubano. Marca también el principio de la palabra sociopolítica utilizada poéticamente, y que en la producción posterior se traduce en una evolución lógica en este sentido, evolución visible también en el compromiso político (su simpatía por el Partido Socialista Popular, su participación en la Guerra Civil española) y periodístico del poeta. Aunque nos centraremos en la poesía de Guillén hasta su última publicación antes de la Revolución (*La paloma de vuelo popular*), ciertos poemas y artículos posrevolucionarios servirán de referencia para ilustrar el alcance perseguido por el poeta. Como se ha anunciado, la producción poética sigue una línea lógica cuyo punto de alcance sería la Revolución, sin embargo se dibujan tres períodos poéticos correspondientes a tres etapas de la vida del poeta y del país. La primera es la del período machadista, la de *Motivos de son* y de *Sóngoro Cosongo*³, en que predomina el son, canto del pueblo cubano, una poesía algo folklórica pero que esconde luchas prohibidas por el régimen. La segunda, desde *West Indies, Ltd.*⁴ hasta *El son entero*⁵, es la de una palabra poética combativa y reivindicativa, aun violenta, contra los despotismos, el de Batista y el que prepara la Guerra Civil española, en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*⁶. La tercera etapa sería la de los viajes y del exilio, el período de las elegías, desde la *Elegía a Jacques Roumain*⁷ hasta *La paloma de vuelo popular*.

¹ Guillén, Nicolás, *Motivos de son*, La Habana, Rambla, Bouza y Cía, 1930

² Guillén, Nicolás, *La paloma de vuelo popular. Elegías*, Buenos Aires, Losada, 1958

³ Guillén, Nicolás, *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*, La Habana, Ucar, García y Cía., 1931

⁴ Guillén, Nicolás, *West Indies, Ltd.*, La Habana, Ucar, García y Cía., 1934

⁵ Guillén, Nicolás, *El son entero. Suma poética. 1929-1946*, Buenos Aires, Pleamar, 1947

⁶ Guillén, Nicolás, *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, México/Valencia, México Nuevo/Ediciones españolas, 1937

⁷ Guillén, Nicolás, *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*, La Habana, Imp. Ayón, Col. Yagruma, I, 1948

La poesía de Guillén es poesía social. Para él, el arte es arma: arma contra el poder injusto y contra todo tipo de despotismo, arma de lucha por la libre expresión de la cubanía. Pero no hay que olvidar que es ante todo poesía. O sea, literatura. O lo que es lo mismo, creación artística.

ANTECEDENTES

Es necesario ahondar en el contexto de la larga tradición literaria en que se desarrolló la obra de Guillén, porque aunque su poesía es nueva, tiene sus fuentes en varios movimientos literarios. Los nuevos Estados de América latina, que obtienen su independencia en el siglo XIX, tienen que demarcarse de la antigua metrópoli. Lo hacen en el ámbito religioso; aunque son católicos como los españoles desde la época de los misioneros, lo son de manera sincrética: las divinidades yorubas están asociadas a santos católicos (por ejemplo Changó es el equivalente de Santa Bárbara), la religión se adapta al territorio americano. El sincretismo es una especificidad de los países latinoamericanos: el continente mestizo posee una cultura mestiza: el de la herencia española adaptada al continente americano con sus realidades y especificidades. En literatura esta afirmación identitaria se logra por el modernismo, considerado como el primer movimiento literario específicamente latinoamericano. Este movimiento se inicia con la poesía (Ismaelillo 1882) y la prosa (Crónicas de Nueva York 1880) de José Martí, pero alcanza su grandeza y plenitud con la obra del poeta Rubén Darío, considerado como el “padre y maestro mágico de la poesía hispánica contemporánea.” El modernismo es el eje en torno al cual se articulan dos épocas de la lírica hispanoamericana: la lírica moderna y la lírica contemporánea”⁸.

Ya en el siglo XX aparecen las vanguardias, no sólo en Europa: florece la expresión poética en América también. Con el simbolismo francés, se busca una expresión nueva y personal, que intenta dar nuevo impacto a las palabras. Indaga en la expresión original, donde el sentido se encuentra más allá de ellas. Esta expresión nueva, Guillén la encuentra en el movimiento negrista, que nace en la poesía francófona, la de Aimé Césaire por ejemplo, seguido por cubanos como Ramón Guirao, Emilio Ballagas, u otros.

JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

El interés aquí será pues ir hacia los fundamentos de esta cubanía difundida por la política revolucionaria, e intentar volver hacia una definición más profunda, definición que a nuestro

⁸ Iñigo Madrigal, Luis, op. cit., p.13

parecer se encuentra en la poesía de Nicolás Guillén, poeta que canta con la voz del pueblo cubano.

Nicolás Guillén es el poeta cubano que muestra una dualidad o dimensiones en la esencia básica de la cubanía: la cubanía difundida por la Revolución, la que defendió también, y que le permitió llegar a ser poeta Nacional de la Revolución, y la cubanía intrínseca a todo cubano, la cubanía como hecho cultural. El interés por la poesía, y también la prosa, de Nicolás Guillén no es sólo porque ilustra la cubanía, sino también por su especificidad literaria. Su poesía explora territorios nuevos, formal y lingüísticamente. Ha podido encontrar una palabra nueva y logra, con la magia de su canto, llevarnos al corazón de un mundo ajeno y sin embargo tan próximo: el mundo cubano. Hizo de este modo de expresión nuevo, un arma para llegar a un mundo ideal, o quizás idealizado.

SITUACION PROBLEMICA

- En la década del 30, la obra “Motivos de son” rompe con la oficialidad establecida para definir la esencia de la cubanía y la cultura cubana.
- La obra de Guillén rebasa los límites que establece una tendencia conocida como “poesía negra”
- La poesía de Guillén evoluciona constantemente hacia una poesía social y esencialmente cubana.
- El mayor aporte de Guillén en la poesía está en el uso de la estructura del son y en unir lo africano y español en un solo concepto: cubano.

PROBLEMA CIENTIFICO:

En qué medida una poesía que integra el componente africano al español para mostrar la esencia del cubano es el aporte cualitativo que ofrece Nicolás Guillén al concepto de cubanía.

OBJETIVO GENERAL: Valorar el aporte cualitativo que brinda al concepto de la cubanía la poesía prerrevolucionaria de Nicolás Guillén

OBJETIVOS ESPECIFICOS

1er Objetivo: Determinar las nociones intrínsecas que conforman el entramado de la cubanía expresadas en el lenguaje poético del poeta nacional de Cuba Nicolás Guillén.

2do Objetivo: Analizar la evolución estética y social del corpus textual formado por las colecciones escritas antes de 1959.

METODOS DE INVESTIGACIÓN

Preferentemente y por las características del estudio que realizamos, decidimos utilizar el método de Análisis literario con el siguiente algoritmo:

1. Analizar la obra como un todo.
 - Autor
 - Contexto socio histórico
 - momento genético creador (los elementos que se conocen acerca del momento de creación y de la biografía del autor relacionados con la obra)
2. Estructura
 - a. Planos
 - Temático: tema, motivos, tipos, acción, ambiente, sujeto lírico.
 - Compositivo: estructura (verso, estrofa, colecciones), título y relación con la obra, tiempo (retrospectivo, cíclico, cronológico, ficticio / real, etc), recursos estilísticos empleados.
 - Lingüístico: estilo, recursos expresivos, tipos de estrofas.
3. Valoración e importancia.

Este método se apoya en un análisis bibliográfico exhaustivo de la bibliografía activa y pasiva que sobre Nicolás Guillén existe.

Objeto de estudio: La obra poética de Nicolás Guillén desde “Motivos de son” hasta “La paloma de vuelo popular”.

Campo de estudio: Sociología de la literatura (establece conclusiones que parten de la consideración de la literatura como realidad, fenómeno o institución social, en tanto que relaciona las obras literarias y sus creadores, la sociedad y el momento histórico en que nacen, y la orientación política que las inspira.

Para lograr los objetivos propuestos se utilizarán definiciones básicas que responden a un enfoque objetivo, sistémico y multidisciplinario:

SISTEMAS DE CONCEPTOS

Cubanía: La cubanía, que define el sentimiento nacional cubano cobra dos significaciones: una cultural y otra socio política. La significación cultural tiende a la unidad a pesar de la heterogeneidad del pueblo, del fuerte y complejo proceso de transculturación y especialmente

gracias a él, la unidad viene a ser un sentimiento nacional común de una conciencia de ser cubano y una voluntad de serlo.

En su sentido político, la cubanía conserva esta idea de unidad, pero se añade a ella una dimensión de lucha, de resistencia política contra todo tipo de despotismo

Negritud: (concepto esbozado por el propio Guillén) Con la negritud sucede como con el Realismo Socialista, del que todo el mundo da una explicación distinta y tal vez todos tienen razón (...) Yo creo que la negritud tiene su explicación en la lucha de los pueblos oprimidos, alienados y negados, contra el imperialismo representado por norteamericanos, franceses, ingleses, etc., es decir por hombres blancos que los oprimen, alienan y niegan (...) En Cuba, antes de la Revolución, se explicaba la negritud o el negrismo porque reivindicaba los valores artísticos, políticos, humanos del negro. Pero cuando esa revolución borra esa lucha y da el poder a la clase obrera sin tener en cuenta el color de la piel, ese concepto de diferenciación racial deja de existir.

Transculturación: Teniendo en cuenta a Fernando Ortiz, podemos decir que la transculturación es el fenómeno que define la identidad cubana: todos los cubanos comparten, en diferentes niveles, un origen común y mestizo entre blanco europeo y negro africano: según Fernando Ortiz, la identidad cubana es una conciencia nacional compartida por todos que encuentra su origen en una base heterogénea, y aun conflictual.

“Son” cubano (readaptación moderna) “Todos sabemos que el son oriental consta de dos partes. La primera a manera de estrofa la cantaban, antiguamente, dos voces y la segunda, que constituía el coro, estribillo o sonsonete, era como la respuesta en comentario de la primera parte”

Estos conceptos y los del resto de la investigación están sustentados en una búsqueda y revisión bibliográfica y aportan verificabilidad a los fundamentos emitidos en la fundamentación teórica, por lo que proponemos ahora un balance bibliográfico de las obras que sirvieron para la elaboración del trabajo.

Concebimos dos partes, una bibliografía específica sobre la poesía de Nicolás Guillén, y otra teórica que nos permitió dilucidar los conceptos que se incluyen en el tema, principalmente la cubanía y otros núcleos básicos que se aproximan a ella, y sobre todo a la poesía cubana.

Libro imprescindible es el ensayo de Angel Augier⁹, al que podemos añadir otro ensayo crítico, el de Adriana Tous¹⁰.

⁹ Augier, Angel, *Nicolás Guillén ; notas para un estudio biográfico crítico*, La Habana, Universidad de Las Villas, 1962-1964

¹⁰ Tous, Adriana, *La poesía de Nicolás Guillén*, Madrid, Cultura Hispánica, 1971

Claude Couffon, en su antología de la poesía cubana del siglo XX¹¹, distingue tres tipos poéticos en los años treinta: la poesía socio-política, el movimiento afrocubano y la poesía pura. Coloca la poesía de Nicolás Guillén en la poesía socio política.

Otra obra que sirvió para el análisis de la poesía de Nicolás Guillén es una *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* recopilados por la misma Nancy Morejón¹² y que van a la esencia de lo cubano. Nancy Morejón¹³ retoma también la elucidación del fenómeno de transculturación volviendo a la doble raíz cubana; lo que demuestra la importancia del origen y de la fundación para los cubanos, y más generalmente para la formación de una identidad nacional. En París, Marina Catzaras publicó una tesis en 1995¹⁴ que nos permitió esclarecer el vínculo que existe entre la definición de la transculturación que hizo Fernando Ortiz y el modo en que la traduce Nicolás Guillén en su poesía.

El ensayo de Roberto Fernández Retamar¹⁵ retoma dos títulos de las obras de Nicolás Guillén para subrayar dos aspectos de su poesía: que es popular, y bajo qué forma caracteriza lo popular cubano, el son.

Haciendo una síntesis teórica de este balance bibliográfico; trataremos de elucidar e ilustrar la diferencia que vimos en la definición de la cubanía entre una dimensión cultural y una dimensión más política. En la primera parte precisaremos otros términos como el mestizaje, el sincretismo y la transculturación, en la segunda la utopía, la ideología y el socialismo. Veremos en qué consisten estos conceptos y en qué se adaptan a la cultura cubana.

APORTES (BENEFICIOS ESPERADOS)

Con nuestra investigación puede cubrirse una zona de la historia de la literatura que está dispersa en una inmensa bibliografía y que se caracteriza por la variedad de puntos de vista en torno al verdadero aporte de Nicolás Guillén a la poesía escrita en español que aborda el tema negro.

Demostrar que el salto cualitativo que Guillén logra a partir de la poesía negrista está dado principalmente por penetrar en esa zona de la cubanía no abordada antes por nadie en la poesía: el color cubano.

Por lo que podemos resumir los aportes en el orden teórico y práctico:

¹¹ Couffon, Claude, *Poésie cubaine du XXe siècle*, Genève, Patiño, 1997

¹² *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, Col. Valoración Múltiple, Selección y prólogo de Nancy Morejón, 1974

¹³ Morejón, Nancy, *Fundación de la imagen*, La Habana, Letras cubanas, 1988

¹⁴ Catzaras, Marina, *Transcuration et négisme à Cuba à travers la pensée de Fernando Ortiz et les œuvres d'Alejo Carpentier : !Ecue-yamba-o ! et de Nicolás Guillén : Motivos de son, Sóngoro cosongo et West Indies*, Ltd., thèse de doctorat, Paris, 1995

¹⁵ Fernández Retamar, Roberto, *El son de vuelo popular*, La Habana, Unión, Col. Contemporáneos, 1972

TEORICO: Sistematización del análisis de los elementos tipificadores de la identidad del cubano expresados en la nueva poesía que escribe Nicolás Guillén.

PRACTICO:

- 1.- Describir la evolución estética y social que sufre la obra de Guillén en su tránsito hacia una poesía comprometida con las esencias del cubano.
- 2.- Completar zonas inexploradas en la relación (cubanía-poesía prerrevolucionaria) de Guillén.

BREVE ARGUMENTACION TEORICA DEL PROBLEMA

Nicolás Guillén, en su palabra poética, parece mostrar todos los aspectos de la cubanía que enuncia Fernando Ortiz. Su lenguaje musical sirve para dar una fuerza a la conciencia nacional; con sus poemas sonetos, crea un lenguaje cubano. Podemos decir que Guillén da una estocada mortal al discurso oficial de la cubanía cuando proclama que en el concepto de “lo cubano” faltan ingredientes. La coexistencia “familiar del negro y del blanco” en esta tierra tropical con una historia compartida se hace hecho artístico.

Por otro lado Nicolás Guillén es el poeta cubano que muestra dualidad o dimensiones en la esencia básica de la cubanía: la cubanía difundida por la Revolución, la que defendió también, y que le permitió llegar a ser Poeta Nacional de la Revolución, y la cubanía intrínseca a todo cubano, la cubanía como hecho cultural. Sus aportes en el orden literario lo ubican como un renovador de la poesía negrista, en la que comenzó y desde la que evolucionó lo largo de su obra por un camino ascendente en el plano social y estético, aunque sin abandonar la temática. Demostró que el verdadero sentido de la cubanía no estaba en el hecho de resaltar la valía del negro; sino en reconocer que lo negro y lo blanco son componentes de un todo: el cubano.

La tesis se estructurará de la siguiente forma:

Introducción

CAPÍTULO I. Acercamiento al tema y su contexto histórico – literario

I.1. Definición de la cubanía: entre historia y memoria

I.2 Definición de la cubanía por Fernando Ortiz

- El ajiaco cubano y la transculturación: un proceso de concientización nacional cubana.
- La música y el folklore como motor de la cubanía
- Nicolás Guillén: un poeta de la transculturación

I.3 La ideología de la cubanía

- José Martí y la utopía en Cuba: una figura nacional a través de los siglos

- Un sincretismo unitario
- El rechazo al despotismo

I.4 Cubanía y resistencia

- Importancia de encontrar raíces
- Una amenaza a la identidad: el imperialismo

CAPITULO II. El son: canto de la cubanía

II.1 Sincretismo de la poesía

- Influencias diversas
- Una forma cubana: el son. El canto del pueblo cubano

II.2 Cubanía y música

- Búsqueda de un lenguaje nuevo
- Disonancias y armonía. Búsqueda de armonía poética y social
- Una readaptación moderna del son cubano

II.3 Cubanía y negritud

- ¿Negrismo o mulatismo?
- El negrismo como cuestión socio-política, como búsqueda de la unidad
- Una significación detrás del folklore

II.4 Del canto al grito revolucionario: el dolor del exilio

- Tristeza y melancolía
- Urgencia e impaciencia
- El territorio de la palabra libre

II.5 Canto revolucionario

- Crescendo: del canto al grito
- Un yo poético plural: yo lírico y yo colectivo
- Una obra sin fronteras

II.6 Cubanía y revolución

- Erotismo y revolución: las expresiones de la violencia
- Cubanía, revolución y hombre nuevo

A MODO DE CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFIA

CAPITULO I: Acercamiento al tema y su contexto historico - literario.

La producción guilleneana reúne íntimamente dos aspectos de la vida: lo socio-político y lo cultural. Observamos que la novedad artística, que se encuentra en su poesía, será inseparable de una novedad socio-política, por lo menos deseada y figurada en su producción literaria. Comprobaremos más adelante cómo se manifiesta esta doble novedad.

Resulta impostergable entonces una tentativa de definición de lo que es la cubanía.

La nación en Cuba es el punto de partida para reconocer al pueblo cubano. Esta nación en hechos, ha tenido que ser cuestión de independencia y liberación nacional. El cubano como construcción ideológica de sentimientos de pertenencia, es fruto de la revolución iniciada en (1868-1878) y la iniciada el 24 de febrero de 1895. Aunque la especificidad cubana y lo cubano sean producto de acumulaciones sociales de larga duración y de gran diversidad; hijo de combinaciones raciales reiteradas, el cubano surge de una conciencia política popular y de su puesta en práctica. La idea de Patria y el mito de una Patria a conseguir son la materia de lo que se construye *la novedad del cubano*: novedad que como dijimos anteriormente parte de lo socio político.

En el plano cultural se consolida un imaginario colectivo de símbolos, mitos, héroes, oralidad y una lengua común, enriquecida por todos sus contribuyentes que va marcando los rasgos distintivos del cubano.

Este proceso continúa en la república, asumiendo nuevos símbolos, ídolos, costumbres y representaciones comunes que hacen que lo cubano no solo se exprese en una fuerte auto imagen; sino en un reconocimiento de la nación en el exterior. Así se va conformando la novedad de lo cubano en el plano cultural.

Entonces la cubanía, que define el sentimiento nacional cubano cobra dos significaciones: una cultural y otra socio política. La significación cultural tiende a la unidad a pesar de la heterogeneidad del pueblo, del fuerte y complejo proceso de transculturación y especialmente gracias a él, la unidad viene a ser un sentimiento nacional común de una conciencia de ser cubano y una voluntad de serlo.

En su sentido político, la cubanía conserva esta idea de unidad, pero se añade a ella una dimensión de lucha, de resistencia política contra todo tipo de despotismo, interior como exterior, para que se pueda cumplir plenamente. La cubanía es aquí a la vez el instrumento y el objetivo de una utopía cubana, la búsqueda de un lugar otro en que se cumpliría la unidad e igualdad en el país.

Encontramos una diferencia en la idea de nación de los cubanos (sentido de la cubanía): el sentido antropológico y el sentido ideológico. Una diferencia que cobra toda su importancia

después de la revolución, cuando el sentido ideológico se hace políticamente institucionalizado. Durante más de tres décadas, nación y socialismos se unieron, hasta el punto de la exclusividad: sin los dos no se era cubano. Los símbolos cubanos sin más fueron los del socialismo cubano; el lenguaje consagraba esa exclusividad, los cubanos antirrevolucionarios eran calificados de “apátridas”

Se construye una mitología cultural oficial basada en los orígenes del país. De cierto modo, esta ideología paraliza la cubanía en un mito originario sin permitir que evolucione. Pero eso se opone a la esencia de la cultura: dialéctica y cambiante, evolucionando según las condiciones históricas. Como función humana su esencia es movediza, vive como producto de un grupo vivo. El sentido cultural antropológico, al contrario, toma su significado en la esencia integradora. Como una parte de los cubanos constituyen diáspora, sobre todo después de la Revolución, no se limita al territorio cubano, e integra una dimensión extraterritorial. No se restringe en el espacio, en el tiempo tampoco, es un modo de ser que fluctúa, que va evolucionando según sus integraciones. La obra de Nicolás Guillén entraña esas dos dimensiones de la cubanía.

Nos hemos aproximado a una redefinición de los términos, la etapa siguiente valorará el contexto que determinó la obra de Guillén, primero histórico, y luego literario. Veremos en este examen cómo la poesía de Nicolás Guillén resulta hija del contexto histórico y literario en que evolucionó.

Cuba, incluida en la categoría de “Pueblos Nuevos” por el antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro¹⁶, en la época en que empieza a escribir Nicolás Guillén, es una nación relativamente joven y un Estado nacional con apenas 30 años.

En 1898, después de luchas sangrientas, se libera Cuba del yugo español pero con el Tratado de París, queda sometida a otra dominación, menos oficial, pero vivida como tal por los cubanos. En efecto, el Tratado de París no se firmó bilateralmente entre España y Cuba, sino entre España y Estados Unidos, lo que fue el principio para los cubanos de un proceso neocolonial impuesto por esta nación que desde aquella fecha vino a ser un imperio. En la Constitución cubana del 20 de mayo de 1902, una enmienda ilustra este dominio que van a ejercer los Estados Unidos sobre Cuba, la Enmienda Platt:

Esta intrusión en la independencia de Cuba fue vivida como una gran humillación y traición. Nicolás Guillén, nacido el mismo año que la República “independiente” de Cuba (1902),

¹⁶ Pueblos Nuevos: los que a finales del siglo XV, con « el encuentro de dos mundos » surgieron como resultado de formas específicas de dominación étnica y de organización productiva establecidas bajo condiciones de extrema opresión social y de aculturación compulsiva.

convivió con este sentimiento y por supuesto es fácil de hallar en su poesía. La independencia fue también la ocasión de la consagración de José Martí, nombrado el Apóstol¹⁷ y figura emblemática de la nación cubana, hasta hoy día. El pueblo cubano no solo se siente traicionado, siente además que los más puros ideales martianos se han frustrado y cada uno a su manera trata de recoger su legado. En otro momento veremos cómo lo hace Guillén. Ahora volvamos a la presencia norteamericana:

“En vigor de la Enmienda, interviene en 1906, 1912 y 1917. A partir de 1920 puede decirse que Estados Unidos gobierna directamente la Isla, sin necesidad de intervención militar”¹⁸.

En efecto, la presencia de Estados Unidos se impone desde los primeros años de la República, y cuando Nicolás Guillén publica *Motivos de son*, es bajo la dictadura de Gerardo Machado, quien tomó el poder el 20 de mayo de 1925, apoyado por los Estados Unidos para defender sus intereses en Cuba.

A pesar de que las circunstancias históricas obligaron a hacer ciertas concesiones para acallar las masas, la presencia norteamericana en Cuba queda efectiva, económicamente hablando, lo que denuncia Guillén en el largo poema “West Indies, Ltd.”¹⁹. Fustiga una administración corrompida, la visión de su país como un lugar de juego y de prostitución explotado por los norteamericanos mientras su propio pueblo está viviendo en la miseria.

Como reflejo de su tiempo, su poesía es una poesía comprometida y ferozmente antiamericana, o más precisamente antiimperialista. Poesía de denuncia, lo es también contra las injusticias sociales, principalmente contra la discriminación ejercida contra los negros y mulatos. Como mulato, se opone a esta segregación poniendo en evidencia una sociedad en que negro es sinónimo de pobreza. Lo hace desde los primeros poemas, en “Hay que tener boluntá”²⁰ por ejemplo en que asocia el color negro y la pobreza del yo que habla. La defensa de los oprimidos y segregados seguirá siendo su combate. Su poesía es la del pueblo, y no sólo cubano, sino en un sentido universal.

Guillén retoma del modernismo el sincretismo literario que lo caracteriza. Y de José Martí en especial su concepción del artista como luchador social.

¹⁷ Ver Mañach, Jorge, *Martí, el apóstol*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975

¹⁸ Iñigo Madrigal, op.cit.

¹⁹ Guillén, Nicolás, op. cit.

²⁰ Guillén, Nicolás, *Motivos de son*, op. cit.

Con las vanguardias en el siglo XX aparecen nuevas formas en la expresión, en las temáticas y en los motivos: se indaga en la expresión original, donde el sentido se encuentra más allá de las palabras. Con la obra de los cubanos Ramón Guirao, y Emilio Ballagas, se introduce la jitanjáfora, término acuñado por el escritor mexicano Alfonso Reyes que lo tomó de unos versos del cubano Mariano Brull (1891-1956) que jugó a despojar las palabras de sus implicaciones conceptuales y afectivas hasta llegar a la inanidad sonora de la jitanjáfora.

Alfonso Reyes define las jitanjáforas como: «*Creaciones que no se dirigen a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas*».)²¹

El ritmo y la armonía de la jitanjáfora trasladan al lector hacia un lugar propicio de la imaginación, cobrando su sentido en el hecho de que no tenga un significado determinado: abre puertas a la fantasía del lector. No suscita el razonamiento, sino su sensibilidad y sentimiento.

Resumiendo, en la producción guilleniana de esta etapa encontramos un Modernismo muy bien digerido, y en aspectos, superado; un becquerianismo muy fino y decantadas resonancias lejanas de Julián del Casal...) más no había aún ningún atisbo del Nicolás Guillén por nacer²²

Importante sería el análisis casuístico del contexto en el que se desenvuelve el tema del tratamiento al negro en las letras cubanas y en qué momento llega al quehacer artístico de Guillén para entender entonces en qué radica su novedad. Este tema será abordado en el epígrafe (Sincretismo en la poesía)

Proponemos ahora un balance bibliográfico de las obras que sirvieron para la elaboración del trabajo.

Para el análisis general de la poesía de Nicolás Guillén y su biografía fue imprescindible el ensayo de Angel Augier²³, al que podemos añadir otro ensayo crítico, el de Adriana Tous²⁴. Claude Couffon, en su antología de la poesía cubana del siglo XX²⁵, distingue tres tipos poéticos en los años treinta: la poesía socio-política, el movimiento afrocubano y la poesía pura. Coloca la poesía de Nicolás Guillén en la poesía socio política, después de Regino Pedroso, alabando su “don pour un type nouveau de poésie musicale, [son] art original de composer le poème à la manière d’une partition en remplaçant les notes par des phonèmes particulièrement sonores et suggestifs. Ainsi, les structures musicales du son, une danse

²¹ Reyes, Alfonso, op.cit ;p.193-234

²² Aguirre, Mirta, op.cit ;p.16

²³ Augier, Angel, *Nicolás Guillén ; notas para un estudio biográfico crítico*, La Habana, Universidad de Las Villas, 1962-1964

²⁴ Tous, Adriana, *La poesía de Nicolás Guillén*, Madrid, Cultura Hispánica, 1971

²⁵ Couffon, Claude, *Poésie cubaine du XXe siècle*, Genève, Patiño, 1997

populaire typique consubstantiellement liée à l'âme cubaine, pourraient devenir celles du poème pour exprimer la détresse particulièrement aiguë d'un peuple en ces années de chômage dans les villes et d'exploitation abusive dans les campagnes. Conçu comme une vaste symphonie entrecoupée par les accents tropicaux du son, *West Indies, Ltd.* chantait cruellement mais sur un ton révolutionnaire la souffrance humaine, devenant le plus saisissant des témoignages que l'art ait laissé sur une période tragique de l'histoire cubaine.”²⁶ Couffon lo coloca también en la categoría del movimiento afrocubano, como acabamos de verlo, su poesía lo es por la forma que toma: el son. Guillén da una dimensión social y política al elemento cultural afrocubano, lo que se ve también en los dos artículos de Roberto Fernández Retamar dedicados a la poesía de Nicolás Guillén, uno en su aspecto negrista, y otro en su aspecto social²⁷. Esto viene del hecho de que para Nicolás Guillén, en relación con su concepción de la cubanía, en sus dimensiones cultural e ideológica, la cultura y la política están íntimamente vinculadas. En este sentido se puede citar también el capítulo dedicado a Nicolás Guillén en el ensayo de Cintio Vitier²⁸.

Nicolás Guillén hace del mestizaje cubano (por eso se hablaría más de afrocubano que de africano, más de mulatismo que de negrismo) una lucha nacional. En su ensayo, Nancy Morejón hace el análisis de estos dos conceptos en la poesía de Nicolás Guillén²⁹. En éste demuestra cómo la obra del poeta es un pilar esencial de la literatura cubana, ya que su obra es una representación de la peculiaridad y las esencias de lo cubano. Otra obra que sirvió para el análisis de la poesía de Nicolás Guillén es una *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* compilados por la misma Nancy Morejón³⁰, cuyo objetivo está expuesto en las primeras líneas del prólogo:

“La perspectiva básica de este cuaderno reside en el rigor y la profundidad con que el autor acomete una exploración verbal, en cuanto a la forma; y en

²⁶ *Ibid.*, p. 20-21, “don para un tipo nuevo de poesía musical, [su] arte original de componer el poema como una partitura remplazando las notas por fonemas particularmente sonoros y sugestivos. Así, las estructuras musicales del son, un baile popular típico consustancialmente vinculado con el alma cubana, podrían convertirse en las del poema para expresar el desamparo particularmente agudo de un pueblo en esos años de desempleo en las ciudades y de explotación abusiva en el campo. Concebido como una vasta sinfonía entrecortada por los acentos tropicales del son, *West Indies, Ltd.* cantaba cruelmente pero con tono revolucionario el sufrimiento humano, convirtiéndose en el más penetrante de los testimonios que el arte dejó sobre un período trágico de la historia cubana.”

²⁷ Fernández Retamar, Roberto, « Nicolás Guillén : su poesía negra » y « Nicolás Guillén : su poesía social », en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Orígenes, 1954, p. 56-62 y 69-75

²⁸ Vitier, Cintio, “Breve examen de la poesía social y negra. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del son.”, en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad de Las Villas, 1958, p. 340-368

²⁹ Morejón, Nancy, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, UNEAC, 1982

³⁰ *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas, Col. Valoración Múltiple, Selección y prólogo de Nancy Morejón, 1974

la rebeldía, de contenido, implícita en su temática. Desde esta posición, se aniquila el contexto que había sedimentado la expresión posmodernista; por lo que *Motivos de son* propone una vanguardia literaria que escapa a los límites de una definición académica del término. [...] Más que el hallazgo o la elección de un lenguaje, *Motivos de son* supone el aniquilamiento de toda la parafernalia verbal del modernismo y sus secuelas.”³¹

Dos son los temas principales que se destacan en su poesía: el tema afrocubano y el tema político ideológico. Ciertas obras críticas pueden ayudarnos para hablar del primero. En París, Marina Catzaras publicó una tesis en 1995³² que nos permitió esclarecer el vínculo que existe entre la definición de la transculturación que hizo Fernando Ortiz y el modo en que la traduce Nicolás Guillén en su poesía. Definiremos con más precisión en una segunda parte teórica la transculturación en Fernando Ortiz, pero desde ahora podemos decir que la transculturación es el fenómeno que define la identidad cubana: todos los cubanos comparten, en diferentes niveles, un origen común y mestizo entre blanco europeo y negro africano: según Fernando Ortiz, la identidad cubana es una conciencia nacional compartida por todos que encuentra su origen en una base heterogénea, y aun conflictual. La poesía afrocubana de Nicolás Guillén intentaría pues integrar la componente africana en una sociedad unitaria y en armonía. El ensayo de Roberto Fernández Retamar³³ retoma dos títulos de las obras de Nicolás Guillén para subrayar dos aspectos de su poesía: es popular, y bajo forma que caracteriza lo popular cubano, el son. Ezequiel Martínez Estrada analiza esta forma popular en los términos siguientes:

“Guillén trae al patrimonio común de la poesía hispanoamericana una palabra colateral a la literatura, y que se relaciona más bien con el valor semántico de la palabra y hasta el idioma todo, su resonancia acústica sus reminiscencias atractivas, su poder hipnótico y mágico. Porque la poesía de Guillén, acaso como ninguna otra, si se exceptúan variedades y rellenos, es para ser dicha, hablada, comunicada de viva voz, transferida en el verbo, o sea en la cópula.”³⁴

³¹ Morejón, Nancy, *Ibid.*, prólogo, p. 8

³² Catzaras, Marina, *Transculturation et négritisme à Cuba à travers la pensée de Fernando Ortiz et les œuvres d’Alejo Carpentier : !Ecue-yamba-o ! et de Nicolás Guillén : Motivos de son, Sóngoro cosongo et West Indies*, Ltd., thèse de doctorat, Paris, 1995

³³ Fernández Retamar, Roberto, *El son de vuelo popular*, La Habana, Unión, Col. Contemporáneos, 1972

³⁴ Martínez Estrada, Ezequiel, *La poesía de Nicolás Guillén*, Buenos Aires, Calicanto, 1977, p. 45

En este mismo ensayo, reúne poesía negra y poesía social, o, más bien, da una dimensión social a lo que según él se califica falsamente de negrismo:

Concluimos que el “negrismo” de Nicolás Guillén es social: lucha contra un sistema en que los derechos dependen del color de la piel, en que ser negro equivale a ser pobre. Aún el negrismo, de tendencia cultural, toma en su poesía una dimensión social.

Aquí llegamos a considerar a Nicolás Guillén como el poeta de una ideología. Varios autores se preocuparon por esta cuestión, principalmente el profesor Keith Ellis³⁵ que analiza la palabra de Nicolás Guillén y cómo sirvió a la ideología cubana. Subraya en su introducción la importancia de la Historia en la poesía, su aspecto histórico, social, y aun político. Ve en la poesía de Nicolás Guillén tres principales tópicos: la raza, el imperialismo, la pobreza, todos elementos que hay que aniquilar para llegar a una sociedad adecuada. En efecto el imperialismo, sobre todo en *West Indies, Ltd.*, está denunciado con fuerza, como lo subraya Alfred Melon en su pequeño estudio del anti-imperialismo cubano³⁶; un imperialismo que se manifiesta por la presencia de los Estados Unidos en el territorio cubano, y también por la influencia lingüística. Establece la relación entre la reivindicación de la identidad nacional y la lucha contra el imperialismo. En su lucha contra la injusticia y por el desarrollo de la cubanía, la poesía de Nicolás Guillén toma acentos revolucionarios. Manuel Navarro Luna³⁷ ve esta poesía como revolucionaria por ser popular:

“En los *Motivos de son* y *Sóngoro Corongo* no están, solamente, la motivación musical y la expresión rítmica que suelen bailar los hombres y las mujeres de nuestro pueblo, sino mucha de su propia vida, muchos de sus propios sentimientos, de sus propias costumbres. Por eso la poesía de Guillén comienza a ser, desde esos momentos, poesía revolucionaria.”³⁸

Haciendo una síntesis teórica de este balance bibliográfico; trataremos de elucidar e ilustrar la diferencia que vimos en la definición de la cubanía entre una dimensión cultural y una dimensión más política. En la primera parte precisaremos otros términos como el mestizaje, el sincretismo y la transculturación, en la segunda la utopía, la ideología y el socialismo. Veremos en qué consisten estos conceptos y en qué se adaptan a la cultura cubana.

³⁵ Ellis, Keith, *Cuba's Nicolás Guillén poetry and ideology*, Toronto, University of Toronto Press, 1983

³⁶ Melon, Alfred, *L'anti-impérialisme de la poésie cubaine : R. Pedroso, M. Navarro Luna, N. Guillén*, Publications de l'équipe de recherche de l'université Paris VIII, Histoire des Antilles hispaniques, n°8, 1990

³⁷ Navarro Luna, Manuel, « Un líder de la poesía revolucionaria », 1952, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p 101-115

³⁸ Ibid., p. 107-109

El primero en interesarse antropológicamente en el fenómeno de la identidad cubana fue, en los años 1940, el etnólogo y antropólogo Fernando Ortiz, que observó el proceso de concientización nacional cubano, la evolución de la formación de una consciencia nacional por el fenómeno de “transculturación” : presenta esta cuestión en una conferencia que pronuncia en la Universidad de La Habana en 1939³⁹ en que se trata de la cuestión de la integración y de la unidad nacional bajo una misma trinidad : el alma, el cuerpo y el espíritu. En 1940 publica el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*⁴⁰ en que hace la síntesis del concepto de cubanidad, del proceso evolutivo y del descubrimiento de la identidad cubana. Establece la diferencia entre “cubanidad” y “cubanía” y explica el fenómeno de “transculturación”: en una sociedad formada por dos elementos básicos de la cubanía, el hispano y el africano, una sociedad bipolar en torno a la esclavitud, “cada inmigrante como un desarraigo de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis de transculturación”⁴¹. La plantación, símbolo de la esclavitud y de la sumisión, es según Ortiz el lugar en que se realiza la transculturación. Nancy Morejón⁴² retoma también la elucidación del fenómeno de transculturación volviendo a la doble raíz cubana; lo que demuestra la importancia del origen y de la fundación para los cubanos, y más generalmente para la formación de una identidad nacional. Advertimos que la componente esencial de la cubanía es el mestizaje entre hispano blanco y africano negro, de ahí se explica la particularidad de la expresión cubana, nacida de dos culturas tan diferentes. Fernando Ortiz se interesa en la expresión de los negros y mulatos, motor de la expresión cubana, en varios ensayos⁴³. Podemos citar también a Eduardo Sánchez de Fuentes que publicó un artículo sobre los ritmos africanos en el cancionero cubano⁴⁴.

La cubanía, cuando toma acentos sociales, cobra importancia porque produce la unidad nacional. En este sentido cobra un estatuto ideológico. Dos autores consagraron sus ensayos a la poesía cubana con sus particularidades, Cintio Vitier⁴⁵ y Alfred Melon⁴⁶, que sitúa la

³⁹ Ortiz, Fernando, « Los factores humanos de la cubanidad », en *Revista Bimestre cubana*, La Habana, Sociedad económica de los amigos del país, n°2, 1940

⁴⁰ Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, J. Montero, 1940

⁴¹ Catzaras, Marina, *op. cit.*, p. 87

⁴² Morejón, Nancy, *Fundación de la imagen*, La Habana, Letras cubanas, 1988

⁴³ Ortiz, Fernando, *Glosario de afronegrismos. Estudio de lingüística*, La Habana, 1924 ; “La poesía mulata”, en *Revista bimestre cubana*, La Habana, 1934 ; *Africanía y música folklórica en Cuba*, La Habana, Universidad central de Las Villas, 1950

⁴⁴ Sánchez de Fuentes, Eduardo, « Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero », en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, vol. XI, 1927

⁴⁵ Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del libro, Col. Letras cubanas, 1970

⁴⁶ Melon, Alfred, *Sobre poesía cubana : Realidad, poesía e ideología*, La Habana, Unión, 1974

poesía cubana entre realidad e ideología. Otra obra crítica que fue muy útil, es la última publicación de Virgilio López Lemus⁴⁷, a pesar de ser tan reciente pudimos consultar sus valoraciones y constatar que para él poesía e identidad cultural están estrechamente relacionadas, y afirma que “si alguna duda pudiera haber al respecto, los acontecimientos líricos e históricos sociales de la Cuba de 1898 a 1906, lo ejemplifican o demuestran”. José Martí, en *Nuestra América*⁴⁸, hace la síntesis político-cultural identitaria de la cubanía. Parte de una concepción del hombre igual a los otros sin noción de razas; según Martí, “no hay razas”, sino condiciones históricas y geográficas que diferencian las naciones. Así hace del hombre cubano un elemento de la humanidad en su sentido universal, pero le da también su especificidad debida a la tierra en que vive. Así justifica la legitimidad de la independencia y su antiimperialismo; según él el gobierno debe ser el producto de los habitantes, el reflejo de una identidad propia, forjada en la historia. Esta se construye, a partir de la utopía republicana de José Martí, un discurso revolucionario en torno a la idea de una sociedad nueva, y del concepto del hombre nuevo, que define y alaba Ernesto Che Guevara en su discurso “El socialismo y el hombre en Cuba”⁴⁹. Para esclarecer los conceptos de utopía e ideología tomamos el ensayo de Paul Ricoeur, quien, por primera vez, establece un vínculo entre los dos conceptos aparentemente opuestos, calificando la utopía de ideología. Veremos cómo nuestro poeta ilustra esta ideología de la cubanía supeditándola a la imaginación poética, y, con su grito revolucionario, aspira a una consagración de la utopía. La utopía se construye en una imaginación colectiva, la cubanía se construye gracias a la memoria colectiva, memoria de un origen común, memoria común de los héroes representativos de la lucha por la cubanía. Esta dimensión colectiva de la memoria, también la desarrolla Pierre Nora, que fue el primero en trabajar sobre la memoria como sustituto (o complemento) de la historia⁵⁰. En su ensayo, Clémentine Lucien explica la dimensión de lucha de la cubanía por el deseo de la utopía:

“C’est cette tentation de l’utopie, tenace dans l’île antillaise depuis le XIX^e siècle, qui a configuré un univers mental et ontologique caractéristique d’hommes de plume et d’idées résolument enthousiastes de la lutte politique, combattant sur tous les terrains à la fois, incoerciblement travaillés par leur goût de la résistance à des situations historiques, sociales et culturelles jugées

⁴⁷ López Lemus, Virgilio, *El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX*, La Habana, 2008

⁴⁸ Martí, José, *Nuestra América*, La Habana, Centro de estudios martianos, 2000 [1895]

⁴⁹ Che Guevara, Ernesto, *El socialismo y el hombre en Cuba*, La Habana, Instituto del libro, 1967

⁵⁰ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992

aliénantes et opprimantes et oppressives, même lorsque ce combat, dans le cas de certains écrivains, est à déchiffrer entre les lignes d'une écriture apparemment conçue hors de tout engagement.”⁵¹

Establece la diferencia entre una cubanía ideológica y revolucionaria que consiste en una mitología cultural oficial, una cubanía institucionalizada, y una cubanía cultural, universal e integradora, como la define Lezama Lima⁵², que expresa su desprecio por la cultura oficial.

El sentido de cubanía va evolucionando en la poesía de Nicolás Guillén. En *Motivos de son y Sóngoro Cosongo*, es cubanía cultural, como lo define Fernando Ortiz, en su sentido antropológico y cultural. Tiene, eso es cierto, un sentido más amplio que la mera “cubanidad” que define como “la peculiar calidad de una cultura”; la cubanía es “cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teleológicas, de la fe, de la esperanza y amor”.⁵³ Nicolás Guillén pinta y canta esta cubanía en sus primeras obras. A partir de *West Indies, Ltd.*, la poesía se hace cada vez más reivindicativa y universal. Con una mirada contemporánea, vemos cómo Nicolás Guillén se convirtió en poeta nacional de la Revolución porque la sirvió con su poesía y compromiso político y periodístico.

I.1. Definición de cubanía: entre historia y memoria

Pierre Nora, historiador francés, establece la diferenciación entre historia y memoria. Contrariamente a la Historia, la memoria es viva, llevada por grupos vivos para crear una vinculación fuerte entre los miembros de una comunidad. La memoria, como colectiva, es creadora de identidad nacional. Según Pierre Nora, la historia da el paso a la memoria cuando se acelera la historia. En el caso de Francia, ve este momento cuando desaparece el mundo obrero y campesino. Explica el despertar de la memoria en Francia por “la disparition des deux piliers sociaux de la France traditionnelle, la classe paysanne et la classe ouvrière”⁵⁴. En este momento aparece en la mente colectiva una necesidad de volver hacia el pasado para encontrar de nuevo la estabilidad y unidad perdida. Esto es el fenómeno de memoria. Pierre

⁵¹ Lucien, Renée Clémentine, *Résistance et cubanité, trois écrivains nés avec la Révolution cubaine*, Eliseo Alberto, Leonardo Padura, Zoé Valdés, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 13-14, “Es esta tentación de la utopía, tenaz en la isla antillana desde el siglo XIX, que configuró un universo mental y ontológico característico de hombres de pluma y de ideas resueltamente entusiastas de la lucha política, combatiendo en todos los terrenos, incoerciblemente tentados por el gusto de la resistencia a situaciones históricas, sociales y culturales juzgadas alienantes y opresivas, aun cuando este combate, en el caso de ciertos escritores, tenemos que descifrarlo entre las líneas de una escritura aparentemente concebida fuera de todo compromiso.”

⁵² Lezama Lima, José, *La expresión americana*, La Habana, Instituto nacional de cultura/Ministerio de educación, 1957

⁵³ Lucien, Renée Clémentine, *Op. cit.*

⁵⁴ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, introduction, « la desaparición de los dos pilares sociales de la Francia tradicional, la clase campesina y la clase obrera »

Nora es historiador francés, y define estos términos respecto a la historia y la identidad francesa. Pero se pueden aplicar a Cuba también. Según una construcción ideológica revolucionaria que ve a José Martí como la médula de la cubanía. Martí le dio al concepto de cubano el más profundo e integrador contenido social. Se lo dio a través de dos definiciones que han devenido reglas en la búsqueda de esa cubanidad perdida: la primera fue cuando definió que cubano era, más que blanco, más que mulato, más que negro. Establecía así un concepto de cubanidad multiétnico y multicolor. La segunda definición se halla en su concepto de patria. Definición excepcional: “patria es humanidad, es aquella porción de humanidad que vemos más de cerca, y en que nos tocó nacer; y ni se ha de permitir que con el engaño del santo nombre se defienda a monarquías inútiles, religiones ventrudas o políticas descaradas y hambroas, ni porque a estos pecados se de a menudo el nombre de patria, ha de negarse el hombre a cumplir su deber de humanidad en la porción de ellas que tiene más de cerca”.

El punto de partida de la memoria sería la independencia (desde la Guerra de los Diez Años hasta 1898), momento en que se empieza una vuelta hacia el pasado para encontrar raíces y definir la identidad cubana. Pero aunque la figura de José Martí significó mucho para el desarrollo de la cubanía, este sentimiento empezó antes, quizás desde el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, considerado como la primera obra de la literatura que recogió el término “criollo”, y evolucionó integrando poco a poco todas los componentes de la sociedad cubana.

1.2. La cubanía: acercamiento a la definición de Fernando Ortiz

El ajiaco cubano y la transculturación: un proceso de concientización nacional cubana.

Fernando Ortiz trabajó sobre una definición de la cubanía y definió el proceso de concientización nacional por el modelo de la transculturación: sobrepasando los límites de la aculturación. En la plantación se efectúa el proceso de transculturación: como el lugar del encuentro entre lo europeo y lo africano, no representa sólo la evolución del pueblo cubano en la economía y en las instituciones, sino también en el ámbito “ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.”⁵⁵ Así es una mezcla total de dos culturas que se hace en la plantación azucarera, con los dos elementos básicos de la cubanía: lo africano y lo español. Tienen una particularidad racial y cultural opuesta, lo que explica la peculiaridad de la cultura cubana, pero sobre todo una particularidad social: la plantación azucarera es el símbolo de la esclavitud y de la sumisión, mientras tanto la

⁵⁵ Catzaras, Marina, *Op. cit.*, p. 87

estructuración bipolar de la sociedad se constituye en torno a la esclavitud. Así aparece que la transculturación se hace sobre una base dolorosa y penosa, y sobresale desde esta situación inicial una particularidad de la cubanía: un sentimiento constante de sumisión y como consecuencia un espíritu de lucha para llegar a la igualdad social. Entonces el azúcar y la plantación se convierten en el símbolo de la violencia y de la esclavitud. Nicolás Guillén utiliza a menudo el simbolismo violento de la caña de azúcar, en el poema “Caña”⁵⁶ por ejemplo, que aunque el explotador ya no es el español sino el yanqui, la concisión expresiva y lingüística empleada traduce la violencia del contexto azucarero. Es recurrente en su poesía la asociación entre la sangre y el azúcar; esta asociación es un tópico cubano, que vemos también en la película *Soy Cuba*⁵⁷, cuando la voz de Cuba, en su primera alocución, se dirige a Cristóbal Colón para decirle las contradicciones del azúcar, a la vez dulce y sangriento. Miguel Barnett subraya el aspecto forzado de la transculturación:

“El negro recibió el contagio de la cultura occidental, se permeó, tuvo que asumir su lenguaje, adoptó su crucifijo [...], pero respondió con sus modelos, sustituyó, estableció equivalencias exactas o aproximadas, supo partir de conceptos similares”⁵⁸

El carácter obligatorio de la adopción de las costumbres europeas por los negros explica la afirmación de lo africano en las componentes de la cultura cubana, quizás más, en la época de Nicolás Guillén, que lo español. El azúcar sería pues, según las teorías de Fernando Ortiz, el origen del nuevo cubano, y el origen del mulato, que es la fusión entre dos “razas”.

El ajiaco es el “símbolo de la transculturación y el mestizaje, una totalidad cambiante, como si todos los elementos que allí convergen logran identificarse, a pesar del carácter heterogéneo de sus componentes” (Arcadio Díaz Quiñones)⁵⁹. En efecto describe la cultura cubana y el fenómeno de transculturación como un proceso en que se queda conciente del origen de los diferentes elementos del conjunto. Así define el mismo Ortiz el ajiaco cubano:

“Un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos, que se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir

⁵⁶ Guillén, Nicolás, “Caña”, en *Sóngoro cosongo*, op. cit.

⁵⁷ Kalatozov, Mikhaïl, *Soy Cuba*, 1964

⁵⁸ Catzaras, Marina, *Op. cit.*, p.111

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87

social. [...] Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas.

Caldo denso de civilización que borbotlea en el fogón del Caribe”⁶⁰

El apego común a la tierra crea un sentimiento común de ser cubano que se desarrolla en los que nacen en la isla:

“Los negros debieron sentir [...] la emoción y la conciencia de la cubanía [...]. La cubanía, que es conciencia, voluntad de raíz y de patria, surgió primero entre las gentes aquí nacidas, y crecidas, sin retorno ni retiro, con el alma arraigada a la tierra.”⁶¹

Así en la teoría orticiana de la cubanía, la cuestión cultural prevalece sobre la cuestión racial, lo blanco y lo negro no son dos razas sino, como representativo de lo español y africano, los dos componentes principales de la cultura cubana. El proceso de concientización nacional se hace pues en el sentido de la integración y de la unidad nacional.

La música y el folkllore como motor de la cubanía

Como decíamos, la cultura cubana se ve influida por los elementos de las tres matrices étnicas originales, aunque sin dudas la presencia aborígen es muy limitada. Una de las particularidades de la cultura africana es su musicalidad, la que se puede constatar en la cultura cubana. “No se puede negar la intensa musicalidad del pueblo cubano”⁶², que resulta de la transculturación blanquinegra, de la confluencia de las culturas negras y blancas. Así la música popular cubana es un producto transculturado. Es un elemento de las “transvaloraciones de cultura”, de su movimiento sincrético.

“Es una música simplemente cubana, donde la cubanidad aparece ya integrada como producto nuevo de dos culturas [...]. En *La Rumba* (Alejandro García de Caturla) sólo hay “lo cubano”, la totalidad orgánica que nos distingue como pueblo, que nos caracteriza como concreción cognoscible de la más o menos abstracta universalidad.”⁶³

En la música afrocubana como la rumba o el son, se acentúan los factores negros, prevalece la influencia en el ritmo; los tambores cubanos reproducen los ritmos de percusiones africanas, las palabras y sonoridades se construyen para remitir a una palabra africana

⁶⁰ Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, op. cit.

⁶¹ Catzaras, Marina, op. cit., p. 90

⁶² Ortiz, Fernando, *Africanía de la música folklórica en Cuba*, op. cit., p. 2

⁶³ Ibid., p. 3

imaginada. La música afrocubana es encantamiento, convoca a dioses profanos sobre el modelo de la hechicería, como el poema “Sensemayá”⁶⁴ de Nicolás Guillén, que convoca a la diosa Yemayá en su “Canto para matar a una culebra”. Lo que predomina en esta poesía oral es la sonoridad, se vuelve a los orígenes de la poesía, al canto entre los negros africanos:

“Es indudable que el arte de la sonoridad oral, aunque invocabulada, puede dar expresiones inefables, que el lenguaje humano es incapaz de decir. El efecto estético de esa expresión, oral pero verbal, es el que los poetas modernos tratan de producir por medio de palabras cuyo valor fónico predomina sobre el semántico”⁶⁵

Como los negros son elementos principales de la clase popular, se explica la predominancia africana en la música cubana, y la música es traducción de las cuestiones y aspiraciones del pueblo. De ahí la dimensión social de la música afrocubana:

“Cada conmoción social de Cuba tiene su repercusión en la música”⁶⁶

Edgardo Martín ve en la música la fuerza necesaria para provocar los cambios que necesita la sociedad cubana:

“No hay en Cuba todavía la verdadera conciencia nacionalista que necesitamos para dar el gran paso de avance que nuestra cultura y nuestra vida toda necesitan. [...] Llegaremos. Porque la creación musical cubana tiene un empuje, tiene una fuerza, una solidez y una sanidad tan grandes de propósitos y procedimientos, que no podrá ser contenida por mucho tiempo.

La música cubana parece tan integrada en la cultura que conlleva el poder de dar el empuje de cambios sociales, lo que intenta hacer Nicolás Guillén con su poesía.

Nicolás Guillén: un poeta de la transculturación

El lenguaje musical de Guillén sirve para dar una fuerza a la conciencia nacional; con sus poemas sonetos, crea un lenguaje cubano.

⁶⁴ Guillén, Nicolás, “Sensemayá”, en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

⁶⁵ Ortiz, Fernando, *Africanía de la música folklórica de Cuba*, op. cit., p. 223

⁶⁶ *Ibid.*, p. 116

Las redes de relaciones familiares se muestran en sus dimensiones más profundas. Las aristas que se develan en sus poemas asombran por la hondura que alcanzan. Una agudeza sociológica se descubre no más se ahonda en la aparente ligereza temática o en los *motivos*.

El motivo (motiv), es un concepto musical traspasado a la literatura; de ahí se extiende a las artes plásticas como figura, generalmente repetida, que sirve de elemento decorativo. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión.

Así esos “pequeños motivos” intrafamiliares, casi personales, rozando la anécdota familiar que recorre viejos caminos de generación en generación se llenan de la música, el gracejo popular y el ritmo que le brinda la arquitectura del son.

Los tipos sociales, devenidos sujetos líricos (la negra, el negro, la mulata, el negro bembón, Caridá...) van adquiriendo contornos de sujetos de la cultura que al actuar, comportarse, moverse, relacionarse y en fin vivir de un modo particular y único frente a otros muy bien definidos, son de hecho y por derecho sujetos de identidad y están en el centro de la nación y de lo cubano.

Muchos superficialmente han pensado que el verdadero carácter psicológico y sociocultural del sujeto de identidad reconocido por Guillén está dado por la representación de su forma de hablar (Motivos de son) o por el tratamiento de algunos contextos (Sóngoro cosongo) escapándoseles así la riqueza sociocultural a nivel micro social de un sector de la población que hasta ese momento había sido tratado de forma epidémica. Como dijera José A. Fernández de Castro:

“Se empieza en Cuba a querer ver lo negro desde adentro, hiriendo la resistencia de la periferia verbal”

Eso hace Nicolás Guillén, da una estocada mortal al discurso oficial de la cubanía. Proclama que en el concepto de “lo cubano” faltan ingredientes. La coexistencia “familiar del negro y del blanco” en esta tierra tropical con una historia compartida se hace hecho artístico.

En el título *Sóngoro Cosongo*⁶⁷, aceptado por la mayoría de los autores⁶⁸ como una jitanjáfora que reproduce los ritmos africanos, aparece dos veces la palabra “son”, y en el primer poema, “La canción del bongó”, da la palabra a la parte africana de la isla, crea una

⁶⁷ Guillén, Nicolás, *Sóngoro cosongo*, op. cit.

⁶⁸ González Echevarría, Roberto, *Nicolás Guillén barroco. El significado en Motivos de son*. Explica que « sónico cosongo » es más que sonido. Tienen significado a partir de componentes lingüísticos africanos, viniendo a significar « aquí estoy presente cantando mi canción »

palabra prendida de lo nuestro en la que vibra la nota cardinal de su expresión: la resonancia de lo afrocubano en lo íntimo del decir nacional.

“pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan al mismo son,
cueripardos o almiprietos”⁶⁹

En varios poemas, predomina lo fónico sobre lo semántico, como lo señala Fernando Ortiz de los cantos entre los negros cubanos, como por ejemplo en el poema “Canto negro”, que concisamente anuncia que el poema será afrocubano y musical:

“¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro,
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.
(...)
Acuememe serembó
aé;
yambó,
aé.

En la recepción de aquella novedad que fue su obra, trascendió el criterio de los que pensaron que “bajo el ritmo recién apresado, estaba no lo afrocubano, sino lo cubano en una de sus vertientes esenciales”⁷⁰. Privilegia el lenguaje de la cultura viva para ir, en el ámbito lingüístico, en contra de la hegemonía blanca. Marina Catzaras, en su tesis, ve esta creación de un lenguaje cubano como un modo de integración para los negros cubanos:

“Dans un lieu où pendant des siècles le langage hégémonique blanc avait été et continuait d’être, dans ces années 1930, celui de la discrimination raciale, l’émergence du nouveau langage (langage cubain, émetteur noir-mulâtre) qui

⁶⁹ Guillén, Nicolás, « La canción del bongó », en *Ibid.*

⁷⁰ Marinello, Juan, Nicolás Guillén. Idioma y mensaje. Op.cit. La gaceta de Cuba, p 4

témoignait d'un mécanisme d'intégration de la nationalité, devenait indispensable”⁷¹

En efecto, Guillén busca reproducir la manera en que escuchó la oralidad de su época tratando de imitar la variante cubana del español. Elaboró un código de transcripción de acuerdo con los rasgos que le parecieron más significativos. La peculiaridad lingüística de sus poemas está en perfecta consonancia con sus ideas sobre la función del escritor ante el idioma. Para él el proceso de transculturación se hace también por la lengua que es un elemento cultural primordial.

Como Ortiz, nuestro poeta vuelve hacia los orígenes en las plantaciones azucareras para encontrar la esencia de la cubanía. Lo hace con tono irónico que sirve de alerta en el poema “El abuelo”, en el que se dirige a una mujer mulata que niega sus orígenes africanos, dándole la prueba con su propio físico:

“Esta mujer angélica de ojos septentrionales,
que vive atenta al ritmo de su sangre europea,
ignora que en lo hondo de ese ritmo golpea
un negro el parche duro de rancos atabales.”⁷²

Aquí, de manera satírica, abandona el son para usar el alejandrino, forma poética española, para poner de relieve el rechazo que hace la mujer a sus orígenes africanos, rechazo incluso que puede ser inconsciente. Un ejemplo como éste, donde su concepto del mestizaje se rechaza, va en contra de la unidad nacional porque es olvidar la pertenencia a una población que jamás va a encontrar la línea “pura” en su composición étnica. Esto para Guillén, es una mentira voluntaria. Por el contrario asume sus orígenes, y los reconstruye e integra al presente en el famoso poema “Balada de los dos abuelos”, en que actualiza el pasado dirigiendo directamente la voz poética a los dos abuelos, y como es lógico, sin decidirse por ninguno:

“Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.”⁷³

⁷¹ Catzaras, Marina, *Op. cit.*, p. 279, “En un lugar en que durante siglos el lenguaje hegemónico blanco había sido y seguía siendo, en esos años 1930, el de la discriminación racial, la emergencia del nuevo lenguaje (lenguaje cubano, emitido negro-mulato) que testimoniaba de un mecanismo de integración de la nacionalidad, era indispensable”

⁷² Guillén, Nicolás, « El abuelo », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

⁷³ Guillén, Nicolás, « Balada de los dos abuelos », en *Ibid.*

En este poema reescribe su propia historia, y también la historia de un pueblo entero, hijo de africanos y españoles, reunidos por la violencia y la sumisión. Como dos líneas paralelas se va describiendo la desigualdad entre los dos, pero al final el poeta reestablece la dimensión común que alcanzan como componentes de una raza nueva y transculturada, dándoles una voz común:

“los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!”⁷⁴

Estos versos ilustran perfectamente la observación siguiente:

“Guillén, dans l'intention de défendre la nationalité cubaine, déstabilise la perception nationale et culturelle, intègre le passé au présent, réorganise la mémoire collective. Il pénètre profondément les origines, touche les racines qu'il réinvente”⁷⁵

Resulta muy interesante el análisis de esta reflexión porque integra la cuestión de la memoria colectiva. Muestra cómo la conciencia nacional es construcción colectiva, basada en la memoria histórica (expuesta en la introducción de esta primera parte). Se reinventan las raíces en un objetivo unitario y nacional, para servir a la construcción de una nación unida. Se desliza la idea de la cubanía como mito, o como continuo en el que cada cierto tiempo irrumpe un poeta de talla mayor que se alimenta de las fuentes nutricias dejadas por el que le antecedió. Sobre este hecho Mirta Aguirre⁷⁶ reflexiona:

“Y de poetas nacionales es que hablamos: poetas que, entre nosotros, han sido tres, venidos al mundo, más o menos, cada cincuenta años: José María Heredia, José Martí y Nicolás Guillén. Recorriendo el hilo conductor que inicia Heredia, y

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Catzaras, Marina, *Op. cit.*, p. 280, “Guillén, con la intención de defender la nacionalidad cubana, desestabiliza la percepción nacional y cultural, integra el pasado al presente, reorganiza la memoria colectiva. Penetra profundamente en los orígenes, toca las raíces que reinventa.”

⁷⁶ Aguirre Mirta, *Un poeta y un continente*, La Habana, 1982, p.39.

continúa Martí, llega a Guillén y nos dice (...) “Y finalmente en su fecha precisa nos llega Guillén. Guillén que en cuanto a suma y cifra de lo nacional en poesía es de los tres, el más completo, porque al rozar con lo político no disminuye en calidades como Heredia, (...) y porque por haber vivido más tarde y ser mulato de carne y de alma nos trae lo que en Martí no se encuentra todavía: lo afro, que en lo español integra definitivamente lo cubano y sin lo cual sabemos ya hoy que es inconcebible lo cubano total”

En tal sentido, Nicolás Guillén es continuador de una *tradición* de pensamiento que tiene como puntos de imantación las figuras de Simón Bolívar, Heredia y José Martí. Veamos cuál es hilo conductor que Guillén retoma de Martí y cómo lo eleva a una categoría cualitativamente superior.

1.3. La ideología de la cubanía.

José Martí y la utopía en Cuba: una figura nacional a través de los siglos

La figura de José Martí aún hoy es vista como la figura cubana del intelectual comprometido. Propone un verdadero programa republicano en víspera de la independencia, lo que se solerá llamar después la utopía republicana. Funda los preceptos teóricos de la patria cubana: una patria libre, unida con sus componentes raciales y en contra de toda forma de despotismo. En este proyecto utópico, en su compromiso y en su acción guerrera contra el yugo español, viene a ser la figura que une al pueblo cubano. Claude Couffon escribe :

“Pour Martí, la poésie avait une force positive capable d’associer harmonieusement l’idéal et le réel, et même de devenir une arme de combat”⁷⁷

Ilustra la característica del intelectual cubano: su compromiso para permitir que se desarrolle la cubanía, la “persistance obsessionnelle de la cubanité et de la résistance dans la littérature cubaine”⁷⁸. La cubanía sería pues para él un modo de ser que permitiría concretar la utopía, y la utopía permitiría desarrollar plenamente la cubanía. En este sentido la concepción de

⁷⁷ Couffon, Claude, *Poésie cubaine du XXe siècle*, op. cit., p.13, « Para Martí, la poesía tenía una fuerza positiva capaz de asociar armoniosamente lo ideal y lo real, e incluso de hacerse arma de combate »

⁷⁸ Moulin Civil, Françoise, préface à *Résistance et cubanité, trois écrivains nés avec la révolution cubaine*. Eliseo Alberto, Leonardo Padura, Zoé Valdés, Renée Clémentine Lucien, Paris, L’Harmattan, 2006, « persistencia obsesional de la cubanía y de la resistencia en la literatura cubana. »

Nicolás Guillén se aproxima a la de Martí. Lo considera como el padre fundador de la nación, y como intelectual tiene la misión de perpetuar el combate para llegar a la utopía enunciada por Martí. Así para Guillén, como para todos los intelectuales comprometidos de su tiempo, la lucha de Martí por la república y la lucha revolucionaria de Castro siguen una misma línea ideológica basada en la defensa de la cubanía que deben seguir y servir.

“L’utopie rêve d’enclorre en un tout harmonieux la société et l’histoire des hommes. [...] il n’y pas d’utopie sans ce projet d’associer en un lieu circonscrit tout ce que l’homme peut penser et vivre d’idéal”⁷⁹

En su ensayo *Nuestra América*⁸⁰, enuncia los principios de la utopía, que son principalmente la unidad del pueblo cubano en torno a un mismo sentimiento patriótico, y la singularidad de cada territorio y cada pueblo, que tiene por consecuencia el derecho de gobernarse por sí solo.

Un sincretismo unitario

Los primeros preceptos de la utopía de José Martí son la unidad e igualdad. Defiende la idea de que no hay razas, solo hay hombres y pueblos modelados por las condiciones históricas y geográficas. La particularidad de los hombres depende de estas condiciones, y no de las de la “raza” a la que pretendidamente pertenecen. Con esta consideración espera poner un fin a las discriminaciones que no permiten la igualdad deseada.

Nicolás Guillén pide, a su vez, esta igualdad en un replanteamiento del rostro cultural de Cuba, donde se había procurado silenciar sistemáticamente los elementos populares afrocubanos que, sin embargo, habían sido incorporados en el siglo XIX en la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, y en la obra pictórica de Víctor Landaluze.

Fustiga un racismo que no sólo existe entre blancos y negros, sino también entre mulatos y negros, como tipos humanos retratados, que aparecen bajo una fuerte luz sarcástica, con siluetas casi grotescas, que resaltan la miseria material y moral de zonas enteras de la población urbana del país. como lo muestra en el poema “Mulata”, en que acusa a la mujer de juzgarle por su color:

“Ya yo me enteré, mulata,

⁷⁹ Godin, Christian, *Faut-il réhabiliter l’utopie ?*, Nantes, Pleins Feux, 2000, « La utopía sueña con abarcar en un todo armonioso la sociedad y la historia de los hombres [...] no hay utopía sin este proyecto de asociar en un lugar circunscrito todo lo que el hombre puede pensar y vivir idealmente. »

⁸⁰ Martí, José, *Op. cit.*

mulata, ya sé que dice
que yo tengo la narice
como nudo de corbata.

Vieja discordia entre negros y mestizos, todo llevado por el prejuicio blanco, que a lo largo de la historia hizo que “el blanco” desdeñara lo oscuro.

Y acto seguido, esgrime un reproche que encierra un mayor acto de despecho contra la diferencia de color o el posible “adelanto” entre lo mulato y lo negro. Dolorosa fijación del “arquetipo blanco de belleza”

Y fíjate que tú
no ere tan adelantá,
porque tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá. [...]

Si tú supiera, mulata,
la verdá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!⁸¹

Esto sin analizar que la discriminación por el color, está soslayando otro tipo de discriminación: la del sexo.

Ezequiel Martínez Estrada enuncia el compromiso de Nicolás Guillén contra las desigualdades de la manera siguiente:

“Toda su obra es una batalla contra la opresión, contra los privilegios y rivalidades que separan a los seres humanos de cualquier condición”⁸²

Guillén, como Martí, deplora una sociedad de castas en que el color determina el nivel social, en que el sistema colonial y esclavista sigue existiendo en las mentes. La cubanía debe servir para contradecir esta concepción racial de la sociedad, asegurando la absoluta igualdad de derechos y deberes de todos los habitantes del país, sin distingos de razas, sexo o nacionalidad, como puede observarse, demandaba para la república independiente una

⁸¹ Guillén, Nicolás, « Mulata », en *Motivos de son*, op. cit.

⁸² Martínez Estrada, Ezequiel, en « Introducción a Guillén », Robert Márquez, 1970, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 127-138

democracia real. La igualdad indispensable al desarrollo de la cubanía no puede existir si permanece cualquier forma de despotismo, por eso Martí se opone a todo lo que puede entabrar la libertad de los pueblos.

El rechazo al despotismo

Los primeros criollos autonomistas piden el reconocimiento de la singularidad de Cuba; la insularidad, el clima, la diferencia de costumbres y de composición social son para ellos argumentos para justificar que Cuba debe tener un gobierno propio. Renée Clémentine Lucien cita un argumento del padre Félix Varela, figura criolla del separatismo:

“El sentimiento innato de independencia de los americanos no procedía sólo de resentimientos, sino del deseo de gobernarse por sí solos”⁸³

Una de las bases de la utopía de José Martí, en su lógica humanista, es el rechazo al despotismo, porque para el Apóstol “cambiar de dueño, no es ser libre”⁸⁴. Así justifica la legitimidad de la independencia cubana y vislumbra la tentación de Estados Unidos de constituirse un imperio, prioritariamente en Cuba donde tiene intereses económicos importantes, sobre todo en las plantaciones azucareras. En *Nuestra América*, expresa la singularidad latinoamericana en contra de las potencias imperialistas:

“Ni el libro europeo ni el libro yankee daban la clave del enigma hispanoamericano”⁸⁵

En la obra de Nicolás Guillén, que empieza treinta y cinco años después, el enemigo imperialista ya no es Europa sino Estados Unidos, pero se parece a José Martí en su combate contra lo que puede entabrar la libertad de su pueblo. Keith Ellis hace la comparación entre unas líneas de *Nuestra América* y “Sensemayá”⁸⁶ en que ambos animalizan al vecino norteamericano, convirtiéndolo en un predador mortal. El animal elegido por Martí es el tigre:

“El tigre, espantado del fogonazo, vuelve de noche al lugar de la presa [...].
No se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa
despierta, tiene el tigre encima. [...] El tigre espera, detrás de cada árbol

⁸³ Lucien, Renée Clémentine, *Op. cit.*,

⁸⁴ En carta a Gonzalo de Quesada, 12 de noviembre de 1889, Tomo 6 :120. (Edición de las Obras Completas de 1975)

⁸⁵ Martí, José, *Op. cit.*, p. 91

⁸⁶ Guillén, Nicolás, *West Indies, Ltd.*, op. cit.

acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos.”

En cuanto a Guillén, elige la culebra:

“La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.”⁸⁷

En ambos, el animal acaba por morir, matado por las palabras: “morirá” en Martí, y en Guillén, la muerte del animal es la meta del poema, “Canto para matar a una culebra”, que acaba así:

La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
¡no puede morder!”⁸⁸

Matando el animal, matan con la escritura lo que representa, es decir el imperialismo norteamericano. Guillén es heredero de Martí perpetuando la utopía:

“Los *Motivos* son la poesía combativa de los prejuicios raciales. Encuentran una expresión nacional e inician un proceso de descolonización cultural”⁸⁹

En esta óptica, la cubanía se asocia a la resistencia contra sus detractores, y la literatura de Guillén es profundamente cubana por lo que defiende ferozmente la cubanía.

Existen otros estudios que analizan otros vasos comunicantes en la obra de Martí y Guillén, tal es el caso del artículo del escritor Luis Rafael « La metáfora y el ritmo en José Martí y Nicolás Guillén. »⁹⁰ De este trabajo anotaremos a modo de resumen las principales ideas, pues nos parece interesante ver cómo el escritor ha querido mostrar la conexión que existe, no solo

⁸⁷ Ver Ellis, Keith, *Op. cit.*, p. 198-200

⁸⁸ Guillén, Nicolás, « Sensemayá », en *Op. cit.*

⁸⁹ Morejón, Nancy, prólogo de *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 11

⁹⁰ Luis Rafael, ensayo *El Modernismo martiano, nuestro Modernismo*, edición electrónica de *CubaLiteraria* (www.cubaliteraria.com) o el mismo trabajo, abreviado, en la revista literaria *Jácara*, Nueva Época, año V, 2001, # 9, pp. 29-42.

desde lo temático sino desde la forma, entre la obra de José Martí y la de Nicolás Guillén, explicando que solo se referirá a dos renovaciones formales que puede apreciar cualquier lector en los escritos de Martí: metáfora y ritmo.

Nicolás Guillén es uno de los que primero encuentra la senda de la innovación desde la tradición. Este acierto lo debe, en bastante medida, al conocimiento de la literatura española y de la obra de José Martí, donde aprende el valor del ritmo para la versificación en castellano y donde descubre una metáfora novadora, surrealista, simbolista, pero más natural que la metáfora forzada a ser por los distintos *ismos* de la vanguardia. Es así que en cada una de las etapas de su lírica, Guillén no hace sino variaciones sobre dos categorías esenciales a su poética, el ritmo y la metáfora.

Su voz es la voz del pueblo y por eso su poesía remite a la neopopularización del lenguaje literario que también emprende Martí, a la captación de los valores fonéticos de nuestra manera de expresarnos. De ahí que haya en sus versos una tendencia al acento agudo, al octosílabo, a la brevedad del enunciado, todas ellas características del español hablado en Cuba.

La lírica de Nicolás Guillén es hija legítima de la renovación modernista que inició José Martí, puesto que entronca con una lírica que identifica al poeta con la revolución, no solo en el terreno del arte.

I.4 Cubanía y resistencia

Importancia de encontrar raíces.

La cuestión de la identidad cultural sigue siendo uno de los problemas centrales para cualquier enfoque culturoológico acerca de los países de América Latina y del Caribe. En una nación joven como Cuba, que sólo conoció la dominación colonial y cuando parecía que se quitaba el yugo, se siente amenazada por otra neocolonial, la afirmación de la identidad es indispensable, pasando por el reconocimiento de todas las componentes sociales y raciales de la población. Su poesía se enriquece con la lucha cotidiana, se hace más depurada en su forma y más combativa en su contenido, maduración expuesta en su colección “El Son Entero”, donde destacan por su lirismo y fuerza el tema de la convivencia racial y, sin duda alguna, otro de sus sonetos que expone su concepción patriótica y revolucionaria en la poesía lo es “Mi patria es dulce por fuera” donde da cuenta de la falta de libertad de la isla:

“Hoy yanqui, ayer española,
sí, señor,
la tierra que nos tocó,

siempre el pobre la encontró
si hoy yanqui, ayer española,
¡cómo no!!”⁹¹

Nicolás Guillén fue un conocedor de la realidad social de Cuba, pues recorría la isla a menudo tropezando con el hombre "de a pie" por calles y montes, costumbre que se ha ido perdiendo en la isla.

El llanto es voz de un pueblo maldito, que no puede progresar con la dominación exterior que se le impone. La afirmación identitaria parece sin embargo contradictoria y difícil: el cubano que quiere deshacerse de la influencia española es a la vez su heredero. Esta contradicción sobresale en el poema “La voz esperanzada”:

“Yo,
hijo de América,
hijo de ti y de África,
esclavo ayer de mayorales 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”⁹²

Aquí reside el dolor identitario: los cubanos encuentran su origen en una relación de dominación, las dos partes de su identidad son el amo y el esclavo. Pero el objetivo primero es afirmar su identidad para llegar por fin a la libertad; Guillén manifiesta su “amor de la poesía cubana y de lo que siempre fue inseparable de ella: el amor a la libertad y a la justicia social.”⁹³ El modo para obtener la libertad a la que se aspira es poner de relieve el lado dominado y olvidado del origen cubano, a veces en contra del lado español. Nancy Morejón dice de Nicolás Guillén:

“Alerta contra el exotismo europeo, contra el deslumbramiento ante civilizaciones usurpadoras:

“Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol
y busca en Harlem y en La Habana

⁹¹ Guillén, Nicolás, « Mi patria es dulce por fuera... », en *El son entero*, op. cit.

⁹² Guillén, Nicolás, « La voz esperanzada », en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, op. cit.

⁹³ Bandeira, Manuel, « Una poesía, su historia », en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 117-120, p.120

jazz y son
lucirse negro mientras aplaude el bulvar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad”⁹⁴

Su poética está constituida sobre un diálogo descanonizador y una mirada integradora sobre los componentes étnicos de la nación; sin embargo, el sentido ético y emancipador que en su obra señala las limitaciones ideológicas y culturales de un pensamiento cultural colonizado, **no siempre han sido bien entendidos por los mejores exegetas de las letras cubanas**. Un solo ejemplo bastará: Cintio Vitier uno de los maestros del pensamiento literario cubano del siglo XX, en su obra capital” *Lo cubano en la poesía*”, a propósito de “*El apellido*”, uno de los grandes textos de Guillén donde el poeta intenta reconstruir su identidad personal y cubana a partir de sus orígenes africanos, solo encuentra “absurdas conjeturas regresivas”⁹⁵ Recordemos que en esos versos, la obsesión por el nombre traduce esta voluntad de averiguar los orígenes:

“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!”⁹⁶

En estos versos tal vez hace referencia a todo lo que se ha perdido en el viaje entre África y América, en este sentido se aproxima al poema “Llegada”, ambos encarnan el trauma vivido por los negros que perdieron su identidad. La meta del poeta es reencontrarla, a través de una de las formas de hacerlo: volviendo hacia la palabra original para rehabilitarla:

“En el lenguaje de los *Motivos*, al reproducir el habla de los negros habaneros, está implícito el deseo del poeta de recuperar la “lengua perdida”, como bien nombrará Martínez Estrada: la “lengua de los vencidos”. El

⁹⁴ Morejón, Nancy, prólogo de *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 16

⁹⁵ Zurbano, Roberto, Raza, literatura y nación : el triángulo invisible del siglo XX cubano en Temas Nro 46 :111-123, abril-junio 1996.

⁹⁶ Guillén, Nicolás, « El apellido », en *Elegías*, op. cit.

“Canto negro” de *Sóngoro Cosongo* es una verdadera incógnita literaria. ¿Encantamiento del poeta por la palabra? ¿Vestigios lingüísticos yorubas? ¿Deseo imperioso de refundar el mundo perdido, de restaurar la lengua ancestral aniquilada ante la imposición de otra, de donde se esfumara?”⁹⁷

Esa misma persistencia de lo colonial en nuestra cultura hace que Vitier “aunque reconoce su descubrimiento de “las posibilidades poéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son” no deja de señalar que en “La balada de los dos abuelos” Nicolás coloca “frente a un racismo, otro”. Este será motivo de análisis en otro epígrafe.

En esta búsqueda incesante de la cubanía y los elementos que la conforman si la relación es contradictoria en cuanto a España, no lo es en absoluto frente a Estados Unidos, considerado como el enemigo usurpador. De su despedida del territorio cubano depende la libertad total. Guillén manifiesta a lo largo de su obra su sentimiento antiimperialista.

Una amenaza a la identidad : el imperialismo

Al asumir el complejo integral de nuestra cultura, la da por sentada y como tal la opone al peligro que la minaba: el del colonialismo cultural impuesto por la penetración del imperialismo norteamericano.

Su poesía va violentamente en contra de la ingerencia americana. La forma de poesía cubana (o sea el son) debe ser la respuesta negativa a esta ingerencia:

“Como ninguno de los rebeldes contra la potencia del blanco – que Guillén personifica en el yanqui, y así comprendemos qué diablos es eso de tener carne de camarón – que usa de superioridad fiduciaria, profesional, doctoral y jafética para someter al infeliz, Guillén se encresta y sus sòngoros y sones a la vez son desafío y menosprecio a esa superioridad en el bloque de la *West Indies, Ltd.*”⁹⁸

En el capítulo “West Indies, Ltd.”, homónimo de un poema incluido y de un libro de 1934, se ilustra una historia social que tiene en cuenta la geografía y la economía, pero sobre todo, los ingredientes culturales que han hecho posible un pueblo étnicamente nuevo con una fisonomía singular: “un oscuro pueblo sonriente” que para defender su dignidad, puede responder con insolencias a la hegemonía yanqui : el antiimperialismo sirve de tela de fondo

⁹⁷ Morejón, Nancy, prólogo de *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 12

⁹⁸ Martínez Estrada, Ezequiel, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, La Habana, Unión, col. Cuadernos, 1967, p. 8

para la poesía de Guillén. Se lo encuentra de manera irónica en el largo poema “West Indies, Ltd.”⁹⁹ que marca el punto más alto de la asimilación creadora por el poeta, de los hallazgos de la poesía al calor de la renovación vanguardista. Todo ello, unido al conocimiento ya alcanzado por él acerca de que lo nacional puede ser un punto de partida para una mejor comprensión del *ser* americano, hacen de este libro uno de los eslabones más importantes y necesarios para la comprensión de la evolución del concepto de identidad en la obra poética de Nicolás Guillén.

Sigue el antiamericanismo en *Cantos para soldados y sones para turistas*, donde la temática política extiende sus ondas y es el centro creador del poeta. En el poema “Yanqui con soldado” por ejemplo denuncia el enriquecimiento de los norteamericanos en detrimento de los cubanos:

“Ya sabrás algún día por qué tu padre gime,
y cómo el mismo brazo que ayer lo hizo mendigo,
engorda hoy con la joven sangre que a ti te exprime.”¹⁰⁰

En esta misma obra aparece el personaje de José Ramón Cantaliso, representación de la voz popular cubana que se opone a los norteamericanos. El proceso de colonización imperialista debe ser combatido porque entraba el pleno desarrollo de la identidad nacional. La colonización tiene efectos en lo político en lo económico, y se hace también culturalmente. Si nos detenemos en el poema “Tú no sabe inglés” además de observar la tradición de lo cómico, se trasluce el reconocimiento de Guillén de los efectos del capitalismo norteamericano sobre los negros pobres de La Habana¹⁰¹. Se presenta irónicamente la imagen de un joven que utiliza un inglés casi irreconocible para conquistar a la americana, mientras su amada se burla de su ignorancia. La dependencia cultural toma forma de alienación lingüística, como se lo puede comprobar en el poema “Tú no sabe inglés”:

“La mericana te buca
y tú le tiene que hui:
tu inglés era de etrai guan
de etrai guan y guan tu tri [...]
No te namore ma nunca
Vito Manué,
si no sabe inglés

⁹⁹ Guillén, Nicolás, « West Indies, Ltd. », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹⁰⁰ Guillén, Nicolás, « Yanqui con soldado », en *Cantos para soldados y sones para turistas*, op.cit.

¹⁰¹ López Lemus, Virgilo, Los pesonajes populares en la obra Motivos de son en « Motivaciones sobre Motivos de son » La Habana, Editorial José Martí, 2008

¡si no sabe inglés!”¹⁰²

En el espíritu de Guillén, la lengua sigue siendo un pilar de la identidad y la imposición del conocimiento del inglés para conquistar a la extranjera y mejorar económicamente, es sinónimo de dominación, es imperialismo lingüístico.

En el poema “West Indies, Ltd.”, aún más que al imperialismo norteamericano, es a la complicidad de los dirigentes cubanos corruptos lo que critica. Guillén “revendique le sens de la dignité comme une condition primordiale de la sauvegarde de l’identité nationale”¹⁰³. Se opone a la complicidad de la burguesía cubana que vive de modo americano:

“Esta es la grotesca sede de companies y trusts.
Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro,
las plantaciones de café,
los port docks, los ferry boats, los ten cents...
Este es el pueblo del all right,
donde todo se encuentra muy mal;”¹⁰⁴

El combate antiimperialista asume la defensa de toda América latina, el proyecto de libertad toma rasgos internacionalistas, como se lo puede comprobar en la “Elegía a Jacques Roumain”, que combatió contra la injusticia en su país:

“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”¹⁰⁵

La escritora Nancy Morejón¹⁰⁶ refiere que las *Elegías* ejemplifican y representan el punto clave de la relación entre los conceptos de nación y cultura, que abarcando áreas más extensas (Caribe, América) ilustran este período que precedió al triunfo revolucionario en su vertiente antiimperialista. En este caso cita la “Elegía cubana”¹⁰⁷ como la más significativa, y

¹⁰² Guillén, Nicolás, « Tú no sabe inglés », en *Motivos de son*, op. cit.

¹⁰³ Melon, Alfred, *L’anti-impérialisme dans la poésie cubaine : R. Pedroso, N. Guillén, M. Navarro Luna*, op. cit., p. 42

¹⁰⁴ Guillén, Nicolás, « West Indies, Ltd. », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹⁰⁵ Guillén, Nicolás, « Elegía a Jacques Roumain » en *Elegías*, op. cit.

¹⁰⁶ Morejón Nancy, *Nación y mestizaje* en Nicolás Guillén, La Habana, Editora Unión, 2005.

¹⁰⁷ Agel Augier revela que este poema fue escrito en La Habana probablemente en 1952

una ligera lectura basta para ver la denuncia: Ideales frustrados, ingerencia económica, predominio de la tecnología y el desarrollo que han alcanzado, y previsoramente, la amenaza militar pendiendo como una espada de Damocles.

En suma, la poesía de Nicolás Guillén parece reunir todos los aspectos que abarca la cubanía: es una poesía mulata, en busca de las componentes de la identidad, hace una crítica de la colonización, en fin, apela a una reconstrucción de la Historia para crear una identidad común y popular, creando la memoria que describirá Pierre Nora.

Entre realidad y utopía, la poesía de Nicolás Guillén, popular, sincrética y multirracial traduce a la vez la transculturación de Fernando Ortiz y la utopía unitaria de José Martí. Poesía que se traduce en una forma poética propiamente cubana: el son.

CAPITULO II. EL SON: CANTO DE LA CUBANIA

Como la cultura cubana, la poesía de Nicolás Guillén es un ajiaco: inspirada a la vez por la poesía europea (desde los clásicos de la poesía española hasta el simbolismo francés de Mallarmé) y por los ritmos africanos, pasando por la poesía afrocubana, la negritud (francófona y cubana) y por los modernistas latinoamericanos, nos da a ver una forma de poesía nueva, sincrética y musical.

II.1 Sincretismo de la poesía

Influencias diversas

La poesía de Nicolás Guillén se percibe sincrética, a imagen del pueblo cubano, que encuentra sus fuentes en Europa y África, para ser poesía cubana. Ezequiel Martínez Estrada reconoce una predominancia europea en la poesía de Nicolás Guillén.

A una pregunta del periodista Orlando Castellanos¹⁰⁸, sobre cuáles eran los poetas que más influyeron sobre él, contestó:

Campoamor, Núñez de Arce, Bécquer, Martí, Espronceda, Rubén Darío,
Zenea, (...)

Una lectura del artículo de Guillermo Rodríguez Rivera¹⁰⁹, nos muestra que en las primeras décadas del siglo XX, en Europa se está “descubriendo” el arte y la cultura “negras”. Toda esta explosión renovadora de las vanguardias artísticas va a alimentar la aparición de la literatura y el arte negrista en Cuba, que reunirá a músicos como Amadeo Roldán, García Catrila, escritores como Alejo Carpentier, poetas como Guillén. E incluso señala como antecedente e influencia directa el trabajo realizado por el importante antropólogo cubano Fernando Ortiz, y que en la música, desde el siglo XIX, en Cuba, la mezcla de lo blanco y lo negro, produce un hijo mulato: el son. Valgan como testimonio fidedignos las palabras del propio poeta en una entrevista:

“La influencia más señalada en *Los Motivos*, (al menos para mí), es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la *Mujer de Antonio* y *Papá Montero* “¹¹⁰

¹⁰⁸ Castellanos Orlando, *Formalmente informal*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1989, Pág. 70.

¹⁰⁹ Rodríguez Rivera, Guillermo, *Prólogo Motivos de son 75 años después*, La Habana, José Martí, 2008

¹¹⁰ Fragmentos de « *Conversación con nicolás Guillén* » en varios, recopilación de texts de Nicolás Guillén. Serie valoración Múltiple, Recopilación de Nancy Morejón, Casa de Las Américas, La Habana, 1974, pp.40-46

Los Motivos de son, y por lo general la poesía negrista de América, se apoyan en manifestaciones de una cultura popular viva. Dentro del neopopularismo, presente en varios poetas de la generación del 27, Guillén toma y coincide con Rafael Alberti, Federico García Lorca, entre otros. Se aproxima la poesía de Guillén a la de Lorca en esa línea que se apoya no ya en viejas estructuras líricas, muy buenas, pero que no se sustentan en una cultura popular viva, despreciada muchas veces por los que establecen las normas de lo “oficial”

Afirma su admiración al poeta andaluz en el tríptico dedicado a Federico García Lorca. La “Angustia cuarta” incluso tiene como subtítulo “Federico”:

El crítico cubano Guillermo Rodríguez Rivera¹¹¹ ha escrito que “se ha hablado sobre la influencia de García Lorca en Nicolás. Yo no la siento, al nivel de la expresión, más que en el hermoso final de romance de “Velorio de Papá Montero”:

Hoy amaneció la luna
En el patio de mi casa,
De filo cayó en la tierra
Y allí se quedó clavada.

Guillén aunque piensa que “el problema importante no es recibir una influencia; lo importante es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en manera característica de creación”¹¹², encuentra esta novedad en su modo de expresión propiamente original: la música. Antes de la significación de las palabras y del conjunto, busca la armonía musical para crear la magia deseada

La poesía de Guillén no llega a los extremos de la poesía moderna, pero el punto común que tiene con ella es la predominancia del significante sobre el significado. Guillén encuentra esta palabra inicial querida por la modernidad en la música, reestablece “la originaria y básica correspondencia entre poesía y canto”¹¹³ y reproduce “la estrofa en sus manifestaciones primarias [que] respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza”¹¹⁴. Guillén utiliza lo más pintoresco de los instrumentos musicales, o

¹¹¹ Rodríguez Rivera, Guillermo, obra citada, pág 42.

¹¹² Fragmentos de « *Conversación con Nicolás Guillén* » en varios, recopilación de texts de Nicolás Guillén. Serie valoración Múltiple, Recopilación de Nancy Morejón, Casa de Las Américas, La Habana, 1974, pp.40-46

¹¹³ Navarro Tomás, T., *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995, p. 35

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 41

sea la voz humana.¹¹⁵ La voz de nuestro poeta es popular, canta con su acento más cubano, o sea el son.

Una forma cubana: el son. El canto del pueblo cubano.

La primera preocupación de Guillén es encontrar una forma en la que pueda comunicarse con el pueblo además de dibujarlo en su sentido nacional: el primer recurso que utiliza es el de apropiarse de una estructura musical y rítmica conocida y popular: el son. El segundo, al menos en las primeras colecciones, es el de reproducir las variantes del español en Cuba y especialmente las del habla urbana de los barrios bajos habaneros. El tercer recurso es el de recrear, incorporándolos a los componentes de la nación, tipos populares que habían permanecido tras el velo de “la cultura oficial” y los “arquetipos europeos”. Con estos ingredientes, logra una poesía popular, que sería el eco de la voz del pueblo: eco que alcanzaría voz en el son: esa antigua expresión vernácula cubana. Como él mismo lo dice en una entrevista que dio en mayo de 1930:

“He tratado de incorporar a la literatura cubana – no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía – lo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. [...] Tal como hablan. Tal como piensan... Mis poemas-sones me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza. [...] Me encanta el estudio del pueblo. La búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y de sus goces.”¹¹⁶

La música, y todas las formas de expresión popular que Guillén encuentra en el poema-son, se manejan como arma edificante que honra una tradición y sirven para afirmar la especificidad nacional frente al exterior (o sea Estados Unidos) amenaza permanente para el pueblo cubano, en este ritmo encarna la popularidad en todas sus facetas, tanto en lo rítmico y musical como en la oralidad, convirtiéndolos en los principales recursos estilísticos de su obra, y haciendo de ello un instrumento para expresar su inconformidad hacia la situación social, racial y económica de Cuba, mediante un nacionalismo integrador.

“Yoruba soy, lloro en yoruba

¹¹⁵ En Martínez Estrada, Ezequiel, *Op. cit.*, p. 46

¹¹⁶ Guillén, Nicolás, en *Summa poética*, op. cit., p. 62

lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,
Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba;
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.”¹¹⁷

Este bello canto aboga por una permanencia y una certidumbre caribeña, que sutilmente busca la independencia política y económica. El llanto y el canto no son elementos antagónicos, se llora los orígenes quizás, lo perdido; pero es alegre porque ya es cubano: es un “un yoruba de Cuba” y muestra la identidad alegre del cubano. Como bien afirmara Keith Ellis¹¹⁸

“en el son número 6, la fantasía y la delicadeza dan paso a un vigoroso mensaje de integración presentado por medio de un soberbio conjunto de técnicas integrativas (...) sobre todo en la capacidad de incluirse en lo que plantea: un cubano con ancestros africanos. Pero luego indica que a veces también es congo, un mandinga (...) o un carabalí. Esta presteza para disolverse en otras identidades cuán idóneo es para transmitir este “alegre llanto” este lamento que persigue un final feliz a la desarmonía racial en Cuba.”

En este sentido la poesía de Nicolás Guillén va claramente en defensa de la identidad nacional cubana. Fernando Ortiz ve la música popular como el medio para oponerse a las agresiones exteriores:

“Es indispensable que sean mantenidas todas las afirmaciones del espíritu cubano por el esfuerzo propio. Si no tan grave como el imperialismo económico, que succiona la sangre del pueblo cubano, es también disolvente el imperialismo económico que le sigue. Aquel le rompe su independencia económica; este le destroza su vida moral. El uno le quita el sostén; el otro el alma. [...] la música vernácula es una de las más vigorosas afirmaciones de una nación, y la cubana da al mundo resonancias que llegan a todos los pueblos, cuando se interrogan a sí mismos en los momentos íntimos de humana y espontánea simplicidad.”¹¹⁹

¹¹⁷ Guillén, Nicolás, “Son número 6”, en *El son entero*, op. cit.

¹¹⁸ Ellis, Keith, Nicolás Guillén : poesía e ideología, La Habana, ediciones Unión, 1977. Hace un excelente análisis textual del poema.

¹¹⁹ Ortiz, Fernando, en *Summa poética*, op. cit., p. 61

Esta poesía, como decíamos anteriormente hecha sus anclas en la tradición popular: por el son y por los tipos populares que recrea: el negro, el mulato sin excluir en este genérico al sexo femenino. La mujer tiene un papel importante en la obra. Representa la musicalidad de un pueblo, su sensualidad, (por ejemplo en el poema “Secuestro de la mujer de Antonio” (se dramatiza el sortilegio de la música negra que de “roba” a la mujer de Antonio. El ritmo enajenante atrapa a la negra e impedirá cualquier intento que se haga para rescatarla.). La mujer va a ser objeto de un peculiar homenaje, sobre todo porque va a ser celebrada por bailar bien el contagioso ritmo del son. Así la vemos en “*Sóngoro cosongo*”

“sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien”¹²⁰

Por otro lado, un análisis cuidadoso de los tipos femeninos que aparecen en “Motivos de son”, nos ayuda a visualizar y reconocer la existencia de relaciones de jerarquía y desigualdad entre hombres y mujeres expresadas en opresión, injusticia, subordinación y discriminación, mayoritariamente hacia las mujeres. Así *Caridá*: lo matiene, se lo da to. La *mulata* tiene: boca bien grande, pasa colorá y sobre todo mucho tren con su cuerpo. La *negra* de « Si tú supieras » es la que cuando él no tiene plata se corre de bachata y lo olvida. Esta *negra* baila bien. La *negra* de « Hay que tené boluntá » es la mujer ama de casa. Esa que tiene que trabajar, y buscar aunque sea un real, mantenerlo bien vestido, “empeñar la plancha eléctrica” aunque le corten la luz, pero así podrá desempeñar su ajuar.

Y cuando en el poema « Chiquita » parece al fin que el *hombre/marido* la reconoce plenamente :

“La chiquita que yo tengo,
tan negra como e,
no la cambio por ninguna,
por ninguna otra mujer.”¹²¹

La mujer es nombrada con un apelativo genérico (Chiquita) aclarando que es negra.

¹²⁰ Guillén, Nicolás, « Sóngoro cosongo », en *Motivos de son*, op. cit.

¹²¹ Guillén, Nicolás, « Mi chiquita », en *Ibid.*

Pero “a pesar” de ser negra (lava, plancha, cose, cosina, baila) pero si la vienen a buscar para bailar: lo tiene que llevar; si es para comer: le tiene que traer, en resumen es el clásico chulo viviendo a costas de su mujer.

Como colofón, ella le dice “mi santo, tú no me puede dejá”

Estos personajes no son inventados, él “los desprende de la realidad. Sus criaturas y la problemática de cada una de ellas existen, y él las apresa con garra inolvidable. Un brochazo, dos, bastan para proporcionar protagonista, ambiente y asiento concreto al poema, todo un argumento a veces, sin necesidad de más”¹²²

Caridá, la mulata de “pasa colorá”, la negra, la mujer mala, la chiquita, son los tipos sociales femeninos que en la década del 30, hacían vida cotidiana en los barrios habaneros descubiertos por Guillén y que nunca habían aparecido en ninguna literatura oficial. Existían pero no tenían ni rostro ni nombre: por pobres, por negros y en estos además por mujer. Guillén tiene el mérito de elevarlos a la categoría de componentes de la nación cubana, forman parte de la expresión de la cubanía.

Guillén recurre a otros componentes de la música criollo-cubana como es el pregón, composición de fuerte efecto musical, con la gracia que caracteriza a la expresión rítmica de los vendedores callejeros. En el poema “Pregón”, reproduce el canto de este vendedor:

Trigueña de carne amarga, ven a ver mi carretón;
carretón de palmas verdes,
carretón;
carretón de cuatro ruedas,
carretón;
carretón de sol y tierra,
¡carretón!
 (...) (...)
“¡Ah,
 qué pedazo de sol,
 carne de mango!
 Melones de agua,
 plátanos!”¹²³

En los poemas siguientes, estos personajes cantores se precisan, ya que tienen un nombre. Encuentran así su propia personalidad, y ya no son únicamente un tipo popular. Simón Caraballo canta el canto triste del cubano que no tiene nada que comer:

¹²² Aguirre Mirta, Guillén maestro de poesía y decoro ciudadano, en “Un poeta y un continente” Pág. 122

¹²³ Guillén, Nicolás, « Pregón », en *Sóngoro cosongo*, op. cit.

“Canta Simón:
– ¡Ay, yo tuve una casita
y una mujer!
Yo,
negro Simón Caraballo,
y hoy no tengo qué comer.”¹²⁴

Detrás de la aparente alegría musical, el canto esconde el destino trágico de un pueblo, guiado por un gobierno corrupto y un agresor exterior e imperialista. Podemos decir con H. R. Hays que “Guillén ha convertido en dramático el canto popular”¹²⁵. El que denuncia esta situación de pobreza extrema de los negros cubanos frente al apetito desmesurado de los norteamericanos es el cantor de verdades José Ramón Cantaliso, que aparece en *Cantos para soldados y sones para turistas*.

“Cantaliso (traducido literalmente, “cantor de verdades”) es un harapiento trovador negro de guitarra, especie de Villas moderno, y en verdad, la serie de cantos repiten a menudo las amargas baladas de Villas”¹²⁶

José Ramón Cantaliso es el prototipo del sonero pobre y hambriento que se opone al turista con el canto de su guitarra, instrumento de la protesta; es una figura cubana rebelde, que va enumerando las verdades cotidianas marcadas por la desigualdad e inferioridad en relación con los turistas y la posición vergonzosa de este “negro sonero” que termina fundiendo todos sus dolores y cantando como “cubano pobre sonero” sin distinguos de color.

“¡José Ramón Cantaliso,
canta liso! Canta liso
José Ramón.
(...)
Él sabe que no hay trabajo,
que el pobre se pudre abajo,
y que tras tanto luchar,
el que no perdió el resuello,

¹²⁴ Guillén, Nicolás, « Balada de Simón Caraballo », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹²⁵ Hays, H. R., « Nicolás Guillén y la poesía afrocubana », en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 91-99, p. 97

¹²⁶ Ibid.

o tiene en la frente un sello,
o está con el agua al cuello,
sin poderlo remediar.”¹²⁷

En suma, Guillén da la palabra al pueblo cubano y le deja expresar el canto de su voz, un canto que se eleva para defender la cubanía, un canto de rebeldía para llegar a la libertad.

II.2 Cubanía y música

Búsqueda de un lenguaje nuevo

Como lo quiere Mallarmé, Guillén tratando de hallar una expresión nueva, estudia las posibilidades que le ofrece la música, con esa cualidad que tiene de llegar a todos, recurriendo también a la onomatopeya y la rima aguda, que tratan de reproducir los ritmos africanos; trabaja con el ritmo, las repeticiones, la enumeración, el simbolismo, otras estructuras como la de los pregones, el calco fonético de las variables del español, los neologismos, el lenguaje popular, utiliza significantes carentes de significado, o lo que se suele llamar jitanjáfora y que pueden ser populares, folklóricas y colectivas, da un sabor negro a la poesía y representa el modo de hablar de los habaneros. Todo esto manteniendo una función eminentemente musical, ya que sirve de soporte rítmico, y a veces de “estribillo” al son, como por ejemplo en el “Secuestro de la mujer de Antonio”:

“repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
¡po!”¹²⁸

Aquí la mujer debe bailar en el ritmo formado por las palabras. Las repeticiones y anáforas son usadas abundantemente porque dan un ritmo musical, como en el poema “Caminando” donde la repetición casi constante de la palabra reproduce en el ritmo el movimiento de la marcha, casi alienante:

“Caminando, caminando,
¡caminando!
Voy sin rumbo caminando,
caminando,

¹²⁷ Guillén, Nicolás, « Presentación de José Ramón Cantaliso », en *Cantos para soldados y sones para turistas*, op. cit.

¹²⁸ Guillén, Nicolás, « Secuestro de la mujer de Antonio », en *Sóngoro cosongo*, op. cit.

voy sin plata caminando,
caminando,
voy muy triste caminando,
¡caminando!”¹²⁹

La repetición obsesionada del verbo viene a apoyar lo absurdo del movimiento, que a lo largo del poema adquiere su utilidad, la de un movimiento constante para adelante que permitirá llegar a lo a que se aspira. La marcha es una metáfora del movimiento rebelde que se emprende en el país para llegar a la libertad y al reconocimiento. En este poema aparece la guitarra, que es el símbolo de la poesía popular, y que será después para Guillén el motivo de la rebeldía. El poema “Guitarra”, como “arte poética”, da las bases funcionales de la poesía, que se asocia con la defensa de un porvenir mejor.

“Arde la guitarra sola, [...]
dejó al borracho en su coche,
dejó el cabaret sombrío,
donde se muere de frío,
noche tras noche,
y alzó la cabeza fina,
universal y cubana,
sin opio, ni mariguana,
ni cocaína. [...]”¹³⁰

La guitarra tan entrañablemente unida a la querencia del pobre, presta a servirlo y hacerle olvidar sus penas, entona el canto universal de la esperanza, recorriendo en una espiral ascendente la evolución social que se viene operando: aniquilación del mundo de depravación que es la Cuba de esta época, permitiendo vislumbrar un porvenir en el que el pueblo podría disfrutar plenamente de sus derechos. Guillén ve la guitarra, o sea la música, como el instrumento que le permite expresar libremente las ideas, como lo escribe en uno de sus primeros poemas:

“La palabra es la cárcel de la idea.
Yo, en vez de la palabra quisiera

¹²⁹ Guillén, Nicolás, “Caminando”, en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹³⁰ Guillén, Nicolás, « Guitarra », en *El son entero*, op. cit.

para concretar mi duelo,
la queja musical de una guitarra.
Una de esas guitarras, cuya música
dulce, sencilla, casta,
encuentra siempre para hacer su nido
algún rincón del alma.”¹³¹

Con el bongó, incluso llega hasta darle la palabra en uno de sus poemas, “La canción del bongó”, con la frase “ésta es la canción del bongó” que introduce el poema. Como los negros cubanos que representa, es un instrumento perseguido, y el mero hecho de darle la palabra constituye un acto de combate. Pide la legítima unidad del pueblo cubano y mulato, en el motivo musical común:

“pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son. [...]

En esta tierra mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),”¹³²

La música debe crear, o hacer efectiva la unidad popular en torno a un mismo son/nación, ésta es la ambición de Guillén con su poesía. Busca ante todo una armonía poética, y, consecuentemente, social.

Disonancias y armonía. Búsqueda de armonía poética y social

La poesía de Guillén encierra una paradoja en el análisis de la armonía: si valoramos la sociedad que sus poemas representan, notamos la carencia de armonía; la pobreza, la injerencia del imperialismo, el racismo, son obstáculos a la armonía nacional. Si atendemos a la estructura formal que utiliza; la armonía es la que domina, y ya hemos analizado que para lograrlo se vale de muchos recursos y trucos, además del formato del son. Así no sólo utiliza

¹³¹ Guillén, Nicolás, « Ansia », en *Corazón y cerebro*, op. cit.

¹³² Guillén, Nicolás, « La canción del bongó », en *Sóngoro cosongo*, op. cit.

el tema musical y rítmico como un accesorio poético, sino que sirve para ilustrar la armonía social perseguida en Cuba. Logra que paradójicamente contenido y forma encajen armónicamente. Su meta es la esperanza, el cambio social, el contorno alegre del cubano. En este sentido, es necesario recordar de nuevo el texto “*Guitarra*” como un doble programa: artístico, como lo indica el título del poema, y otro social, vislumbre de un futuro igualitario. El instrumento que facilita el vehículo (la música, la poesía) donde se manifiesta la protesta social es la guitarra, que por demás es un instrumento ampliamente conocido, utilizado y aplatanado entre las clases más humildes cubanas.

Después de un examen cuidadoso del interesante artículo *El ritmo, la música y el lenguaje popular en Nicolás Guillén*¹³³ de Magdalena Jiménez Romero concluimos que Guillén ha descubierto que dentro de la estructura y el espíritu del son existen posibilidades poéticas antes no exploradas. Extrae el “montuno” del son popular o sea, el estribillo rítmico en forma de comentario malicioso y burlón, y que por muy malo que esté todo, al final se resuelve en risa y baile. Además, adopta para su poesía las dos formas que presenta el son, descritas por Regino Boti¹³⁴: en la primera hay una pregunta a la que corresponde una respuesta o comentario por el coro, como en “Búcate plata”:

*Depué dirán que soy mala
y no me quedrán tratá;
pero amó con hambre, biejo,
¡qué ba!
Con tanto sapato nuevo,
¡qué ba!*

En la segunda forma hay una pregunta a la que le corresponde una respuesta o comentario que se repite más de una vez, y sirve a Guillén con propósitos rítmicos, tanto en la construcción de la estrofa (repetición de versos), por ejemplo en “Tú no sabe inglés”: «Bito Manué, tú no sabe inglés, / tú no sabe inglés, / tú no sabe inglés»; así como en la construcción de versos (repetición de palabras), «¡Canchar, canchar, / canchar! / ¡Canchar, que la casera / salga otra vez!» (“Pregón”).

¹³³ Jiménez Romero, Magdalena, *El ritmo, la música y el lenguaje popular en Nicolás Guillén*, Colegio de Estudios latinoamericanos, UNAM 22 de junio de 2007

¹³⁴ Boti, Regino, *La poesía cubana de Nicolás Guillén*, La Habana, Revista Bimestre Cubana, XXIX, 1932, pp. 343-353. Citado por Adriana Tous. *Op. cit.*, p. 88.

La denuncia social no solo es contenido, se hace ritmo que puede ser cantado y bailado por aquellos que son sus protagonistas, tan sutilmente que para muchos pasa inadvertida ; como refiere Nancy Morejón:

“La vanguardia de Guillén existe en la medida en que su verso es ruptura y fundación, voluntad de estilo y afirmación rebelde del carácter nacional. [...] El tratar de encontrar una expresión poética nacional con una nueva actitud ante la lengua, esa es la vanguardia cierta de Nicolás Guillén, la que implica revolución estilística, literaria y social.”¹³⁵

Si seguimos la cronología de su producción, vemos en *Sóngoro Cosongo* ofrece mayor profundidad, el ritmo es más cadencioso y lento, se aleja más de la comicidad, dando la sensación de melancolía y pesadumbre, y mostrando una reivindicación racial más seria, aunque sin llegar a expresar el coraje del negro y la radical posición de revolucionario social como en *West Indies, Ltd.* En *El son entero* se ve al poeta en plena madurez artística mostrando las ricas posibilidades poéticas que puede llegar a tener el son.

Así se va proponiendo un aniquilamiento de las bases poéticas y sociales existentes para crear otras: el son está siempre por encima de cualquier otro recurso musical y rítmico. Es por eso que podemos ampliar el concepto de *objeto estético* para incluir el **ritmo**, que como se ha dicho alcanza el más alto grado de experiencia estética que se puede alcanzar en el Caribe.

El ritmo visto como un ritual también ofrece frases onomatopéyicas:

¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
*¡Mayombe—bombe—mayombé!*¹³⁶

El simbolismo, entendido como sistema de símbolos con que se representa un concepto o una cosa, es un movimiento literario en el que Guillén encuentra el modo perfecto para expresar la musicalidad de sus palabras:

El negro
junto al cañaveral.
El yanqui
sobre el cañaveral.
La tierra

¹³⁵ Morejón, Nancy, prólogo de *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 9

¹³⁶ Guillén, Nicolás, « Sensemayá », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

*bajo el cañaveral.
¡Sangre
que se nos va!*¹³⁷

Otro recurso literario que le da valor rítmico a la obra de Guillén es la enumeración:

*Hay bancos y banqueros,
legisladores y bolsistas,
abogados y periodistas,
médicos y porteros.*¹³⁸

Su literatura suena a la vez con disonancias que reflejan los desequilibrios de la sociedad cubana que describe, y con una armonía que ilustra la de una Cuba ideal. El “Son número 6” expresa esta aparente contradicción en su “alegre llanto”, que es un grito en busca de un fin feliz, que cura la desarmonía social y racial en Cuba. La solución sería para Guillén una identidad unificada y mulata, un *color cubano*.

Una readaptación moderna del son cubano.

El mérito de Guillén está en la readaptación que hace del antiguo son cubano, definido por Eduardo Sánchez de Fuentes como el producto de varias voces:

“Todos sabemos que el son oriental consta de dos partes. La primera a manera de estrofa la cantaban, antiguamente, dos voces y la segunda, que constituía el coro, estribillo o sonsonete, era como la respuesta en comentario de la primera parte”¹³⁹

Veamos cómo instaura un diálogo entre diferentes voces, se imagina una para la pregunta y un coro para la respuesta, que da el ritmo al poema repitiendo la misma frase cada dos versos. Ejemplo elocuente es “Me bendo caro”:

“Pero si la negra yora,
¡Qué le boy hasé!
Si se me arrodia,

¹³⁷ Guillén, Nicolás, « Caña », en Sóngoro Cosongo, op.cit.

¹³⁸ Guillén, Nicolás, « West Indies, Ltd. » en (West Indies, Ltd.)

¹³⁹ Sánchez de Fuentes, Eduardo, “Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero”, en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, vol. XI, 1927, p. 137-138

¡Qué le voy hasé!
Si me dise santo,
¡Qué le boy hasé!”¹⁴⁰

Guillén es consciente de la riqueza fonética y rítmica de la oralidad negra –que no africana- y quiere llevarla a la poesía como recurso estilístico por medio de jitanjáforas (referidas anteriormente), onomatopeyas y aliteraciones. La musicalidad que le aportan los sonidos del habla popular a los sones, dota de un realismo único a una forma musical en particular. Realismo porque el son se canta con los mismos giros dialectales del idioma hablado por el estrato social que lo interpreta, esto es, el negro y mulato de la clase popular. Si se intenta hacer de manera diferente, ocupando los sonidos de un español normativizado, la métrica y la rima se alterarían y el son perdería su sentido lírico popular:

Empeña la plancha eléctrica,
pa podé sacá mi flú;
buca un reá,
buca un reá,
cómprate un paquete’ vela
poqqe a la noche no hay lu.¹⁴¹

La modernidad del son de Guillén viene de su función unificadora. Es el soporte y la síntesis poética del mestizaje cubano. Se reapropia de la polifonía del son para dar al pueblo el derecho a la palabra. Su son es la expresión de un pueblo multirracial, y la posibilidad de su libertad.

II.3 Cubanía y negritud.

La vanguardia cultural cubana de los años 20 y los 30 ofrece uno de los primeros acercamientos profundos al tema del negro como objeto de la literatura, pues constituye el primer momento del debate social sobre el tema en el siglo XX. A pesar de la masacre de miles de negros en la mal llamada Guerrita de Agosto, en 1912, y del rechazo «oficial» a la masa de braceros caribeños, en el plano literario y de otras artes, durante la década de los 20, comienza una mirada a la raíz africana de nuestra cultura. La adscripción al **negrismo** de

¹⁴⁰ Guillén, Nicolás, « Me bendo caro », en *Motivos de son*, op. cit.

¹⁴¹ Guillén, Nicolás, “Hay que tené boluntá”, en *Motivos de son*, op. cit.

varias manifestaciones artísticas que irrumpen en esa época, el controvertido debate sobre el nacionalismo musical y otros temas identitarios, entre el fervor de universalización que traen las corrientes vanguardistas, condicionan el campo cultural para valorar la obra de una figura como Nicolás Guillén, que expresa preocupaciones etno-raciales, y les da un peso importante dentro de las reflexiones socioculturales del momento.

Desde el punto de vista etimológico:

“Negritud s.f. Conjunto de los valores históricos y culturales propios de los pueblos que se caracterizan por el color de piel. [...] ETIMOL. Del francés *negritude*.”¹⁴²

¿Negrismo o mulatismo?

Para el desarrollo de este epígrafe tuvimos en cuenta uno de los artículos más polémicos, a nuestro modo de ver, en el debate que en estos momentos se lleva en Cuba, sobre el tema del racismo, nos referimos a “Raza, literatura y nación : *el triángulo invisible del siglo XX cubano* » de Roberto Zurbano, aparecido en la revista Temas y referido anteriormente y que en un recorrido histórico de la problemática en Cuba, nos dice que la poesía de Guillén está construida sobre un diálogo que rompe los cánones y una mirada que integra los componentes étnicos de la nación. Junto a autores como Alejo Carpentier, Lydia Cabrera y Fernando Ortiz promueve una obra que rompe con la mirada eurocentrista y colonial de la cultura oficial, y por eso, la recepción adversa no se hace esperar, incluso en voces tan autorizadas como la de Gastón Baquero y Cintio Vitier.

Fernando Ortiz polemiza advirtiendo que estas visiones no son sino las perspectivas que arrancan, involuntariamente, desde un ángulo prejuicioso [...] son muchos en Cuba los negativistas; pero la verdadera cultura y el positivo progreso están en las afirmaciones de las realidades y no en los renegos. Todo pueblo que se niega a sí mismo está en trance de suicidio. Lo dice un proverbio afrocubano: «Chivo que rompe tambó, con su pellejo paga».

En la mayoría de las recepciones críticas de estas obras se esconde un intento por desconocer o invisibilizar las realidades sociales que encarnan dichos textos y los juicios críticos de sus autores. Solo valiosas excepciones supieron ver, por ejemplo, cómo la llamada poesía negrista planteaba equívocas interrogantes y evasivas respuestas a la sociedad cubana. La voz crítica de **Carlos Rafael Rodríguez**, se expresaba, en 1936, en una conocida publicación comunista:

¹⁴² Clave

(...)Al hablar de “lo negro” no es posible andarse con circunloquios. Lo negro requiere que se vaya hasta el mismo centro pungente. La sandunga de María Belén, el relambimiento de Bito Manué, el alborozo cumbancheril de Papá Montero son epidermis aunque se trate evidentemente de epidermis oscurecidas. En ellos encontramos modos del ser; pero solo detrás de ellos está el ser en carne desollada”

El propio Carlos Rafael Rodríguez pensó que a Guillén no le habían gustado mucho estas palabras, porque parecía reducir el sentido de sus primeras obras. Realmente el ensayista cubano pensó que esas primeras obras de Guillén seguían el juego folklórico de los textos “negristas” que solo tocaban la epidermis. Solo que en ese mismo artículo avizoró que esos textos abrían el camino sirviendo de antesala a una lírica de tono y anchura revolucionaria.

Simulando una grata convivencia de blancos y negros, hemos querido diferir aquí [en Cuba] el encaramiento inevitable del problema. Y esa apariencia aleatoria transmite su compromiso a los versos de nuestra poesía afrocriolla [...] Sustraigámonos de la apreciación crítica a que esos poemas nos convidan, para reparar tan solo en el problema que con ellos emerge.¹⁴³

Críticas como estas no eran usuales, pues fue bastante celebrada la llamada *poesía negrista*, y aún hoy se tiene como un proceso de legitimación literaria de las voces y las realidades de los negros.

Sería Guillén quien encontraría en el tratamiento de este tema, un punto de partida y en cierta forma de llegada. Él sintió en carne propia la discriminación racial, por su condición de mestizo. Entendió que esa “condición” se la otorgaba la sociedad y no la herencia genética venida de sus abuelos y poco a poco va separándose de una poesía meramente “negrista”.

Deduciéndose de esta primera constatación que el “negrismo” (o “negritud”), término con que se suele calificar a la poesía de Nicolás Guillén, no es suficiente para describir correctamente una poesía de la síntesis. La poesía de Nicolás Guillén, quizás empezó en la misma línea de “poesía negra” pero en su evolución y superación total, no corresponde a la definición dada al negrismo, o sea una poesía negra, que rechaza la civilización europea para buscar el “alma” negra. Al contrario, lo que busca Guillén es el “alma” cubana, nacida de africano y español. Por eso no rechaza en absoluto a los españoles, sino que los reconoce como uno de los antepasados de los cubanos, como lo recuerda Nancy Morejón:

¹⁴³ Carlos Rafael Rodríguez, «Aforo de la poesía negra», Mediodía, n. 1, La Habana, julio de 1936, p. 4.

“Lo supuestamente negro – en verdad nuestro patrimonio de antecedente africano – siempre aparece en su obra en función del mestizaje afrohispano. De ahí el inherente carácter nacional de su poesía”¹⁴⁴

En efecto, la prioridad primera de Guillén es permitir una mejor comprensión de la nación por sí misma, para llegar a la resolución de la cuestión de la identidad racial en la isla.

Así entra el poeta en uno de los índices de la cubanía. Con *Motivos de Son*, cuestiona una *imagen* de la cultura cubana, imagen que se ha ido conformando en estos primeros años de República, en los cuales se pretendió enarbolar un único criterio de belleza, parcializado hacia la cultura europea y excluyentemente «blanca». Desde este ángulo, *Motivos de son* no es tanto una incursión en el tema negro al estilo de la moda africana en París, sino un replanteamiento del rostro cultural de Cuba, donde se había procurado silenciar sistemáticamente los elementos populares afrocubanos que, sin embargo, habían sido incorporados en el siglo XIX en la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, y en la obra pictórica de Víctor Landaluze. Bajo el aparente pintoresquismo paródico, *Motivos de son* en realidad atacaba el problema desde una perspectiva ajena a la imagen edulcorada y el cromó costumbrista, pues los tipos humanos retratados, aparecen bajo una fuerte luz sarcástica, con siluetas casi grotescas, que resaltan la miseria material y moral de zonas enteras de la población urbana del país

Por eso intenta hacer la poesía de la verdadera composición racial de Cuba, que no es ni europea ni africana, sino afroeuropea, o sea cubana. El negrismo parece pues incompleto, ya que no traduce el sincretismo cubano, lo más exacto sería hablar de “mulatismo”, que refleja una sociedad salida de una mezcla de dos culturas adaptadas a un ambiente insular particular, el de las Antillas, y construida según una realidad histórica particular, en torno al azúcar y la esclavitud. La poesía de Guillén, cubana y mulata, traduce esta realidad, como él mismo dice:

“Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición de Cuba, donde todos somos un poco níspero. [...] La inyección africana es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestro bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Morejón, Nancy, prólogo de *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 23

¹⁴⁵ Guillén, Nicolás, prólogo de *Sóngoro cosongo*, en *Obra poética 1920-1958*, p. 176

Así, aunque el negro tiene un papel esencial en la obra de Guillén, lo tiene porque forma parte integrante de la población cubana. El negrismo atribuido a Guillén sería pues más bien mulatismo, y no importa sólo por su carácter racial, sino también por su carácter nacional y social.

El negrismo como cuestión socio-política, como búsqueda de la unidad.

La negritud de autores como Aimé Césaire o Léopold Sedar Senghor es una corriente literaria que exalta la herencia cultural africana, y lo hace en un espíritu de rechazo de la asimilación cultural para buscar una expresión cultural auténticamente negra. Sylvia Washington Bâ, que estudia la negritud en la poesía de Léopold Sedar Senghor, la define así:

“sum of cultural values of the black world as expressed in the life, the institutions and the works of black men ; the sum of the values of the civilization of black men.”¹⁴⁶

En efecto, la negritud separa los negros, sus costumbres y su cultura, de los blancos. Guillén, al contrario, no rechaza la cultura blanca sino que la ve como parte integrante de la cultura cubana, mezclada con la cultura negra, como lo escribe Robert Márquez:

“Estrictamente hablando, Guillén no es un poeta de la negritud. A diferencia de Aimé Césaire y los poetas del Caribe francés e inglés, su interés por la cultura y su condenación de la hipocresía blanca no conllevan su repudio directo a las tradiciones culturales europeas.”¹⁴⁷

Preguntado por Ciro Bianchi Ros¹⁴⁸, si se consideraba un poeta de la **negritud**, Guillén respondió:

_ No... Con la negritud sucede como con el Realismo Socialista, del que todo el mundo da una explicación distinta y tal vez todos tienen razón (...) Yo creo que la

¹⁴⁶ Washington Bâ, Sylvia, *The concept of négritude in the poetry of Léopold Sedar Senghor*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 44, “suma de los valores culturales de los negros como se expresan en la vida, las instituciones y los trabajos de los negros; la suma de los valores de la civilización de los negros.”

¹⁴⁷ Márquez, Robert, « Introducción a Guillén », trad. Armando Álvarez Bravo, 1970, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 127-138, p. 128

¹⁴⁸ Bianchi Ross, Ciro, Nicolás Guillén sobre Motivos de son en *Motivaciones : lecturas sobre Motivos de son*, La Habana, Editora José Martí, 2008.

negritud tiene su explicación en la lucha de los pueblos oprimidos, alienados y negados, contra el imperialismo representado por norteamericanos, franceses, ingleses, etc., es decir por hombres blancos que los oprimen, alienan y niegan (...) En Cuba, antes de la Revolución, se explicaba la negritud o el negrismo porque reivindicaba los valores artísticos, políticos, humanos del negro. Pero cuando esa revolución borra esa lucha y da el poder a la clase obrera sin tener en cuenta el color de la piel, ese concepto de diferenciación racial deja de existir.

Tal como predijo Carlos Rafael, supera los primeros momentos y da un salto cualitativo en el tratamiento del tema, pues su primer objetivo es la unidad nacional. El “negrismo” de Guillén existe en su interés por el aspecto social de los negros en una sociedad en que ser negro equivale a ser pobre y marginado. Lamenta esta situación de separación discriminatoria entre blancos y negros, que es un obstáculo a la cubanía tal como la imagina. En 1937, dice Guillén:

“Los que zanzan la población en dos mitades, en dos colores, quizás sueñen en una discriminación más, la artística. Ya que no hay modo de llevar a la ley el esclavismo latente en ciertas capas sociales, bueno sería encenderlo en la esfera sutil de la creación estética, de modo que los negros tuvieran “su” poesía, como pudieran tener, a ejemplo de la democracia norteamericana, sus colegios o sus iglesias.”¹⁴⁹

Como la discriminación es el fruto de la hipocresía blanca y burguesa, no quiere crear otra más, no quiere ceder a la tentación de separar poesía blanca y poesía negra.

Una significación detrás del folklore.

Lo que trata pues de hacer Guillén es demostrar que la cultura afro no es sólo un elemento folklórico sino un elemento integrador a la sociedad cubana, otorga un rol social esencial al negro cubano. La poesía negra pone en escena personajes en una atmósfera de violencia, de sensualidad, entre los tambores y los bailes y transes. Pero Guillén ve más allá:

“El negro ha cesado de ser meramente una personalidad superficial del folklore popular para convertirse en un personaje de alguna profundidad,

¹⁴⁹ Guillén, Nicolás, “Cuba, negros, poesía”, en *Hora de España*, Valencia, noviembre de 1937

parte del dilema nacional, y una parte indispensable de la heredad nacional. Guillén avanzaba hacia una más clara definición de su rol como poeta nacional.”¹⁵⁰

El folkllore toma un papel mínimo en la poesía de Guillén. Aun los poemas que parecen más folklóricos esconden una significación más grave. En realidad tienen como tema el imperialismo, la esclavitud o la oposición combativa contra la discriminación racial. La aparente ligereza de los poemas sirve para atraer al lector que no puede hacer otra cosa que ver y confrontarse con las realidades crueles escondidas detrás de esta primera impresión. Utiliza los instrumentos musicales como primer recurso para hacerlo. El verso “y yo que sin sangre estoy” en el “Pregón”¹⁵¹ echa una sombra e introduce el sufrimiento y la muerte en un canto altamente alegre y folklórico. El poema “Organillo” tiene el mismo efecto: el título, que remite a un instrumento musical popular, atrae al lector, pero el poema revela la ausencia de armonía que representa la cuestión económica ya que la pobreza aun mata la música:

“El sol a plomo. Un hombre
va al pie del organillo.
Manigueta: “Epabílate, mi conga,
mi conga...”
Ni un cobre en los bolsillos,
y la conga
muerta en el organillo.”¹⁵²

El poema “Pequeña oda al negro boxeador cubano”, con el mismo objetivo, sintetiza la música de Broadway, la sangre y el cañaveral en una misma estrofa:

“ese mismo Broadway,
es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda,
para lamer glotonamente
toda la sangre de nuestro cañaveral”¹⁵³

¹⁵⁰ Márquez, Robert, Op. cit., p. 132

¹⁵¹ Op. cit.

¹⁵² Guillén, Nicolás, « Organillo », en *Sóngoro cosongo*, op.cit.

¹⁵³ Guillén, Nicolás, « Pequeña oda al negro boxeador cubano », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

En tan pocos versos consigue reunir toda la violencia que representa el imperialismo, y da una imagen del horror puro. El poema “Balada del güije”, detrás de la creencia popular del güije, es una perfecta evocación del horror, por el llanto de la madre, la muerte visual de un niño. La muerte es tanto más violenta cuanto que es la madre del niño que la describe directamente:

“¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
que la beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!

Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.”¹⁵⁴

En un espíritu antiesclavista como el de Guillén, podemos pensar que el güije, monstruo de forma humana que mata a los niños negros es una representación simbólica de la esclavitud, y que convoca la memoria de una experiencia colectiva, común a toda la comunidad negra. En esta situación de extrema violencia, una voz de conjuro, repitiendo siempre el mismo estribillo, sigue existiendo, es la voz de la esperanza que repite:

“¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!”¹⁵⁵

Esta misma voz encantadora sirve para matar la culebra, alegoría del imperialismo norteamericano, en “Sensemayá”. El yanqui blanco tiene los “ojos de vidrio”, y la elección de la serpiente no es anodina: es el animal pecador por excelencia, el que incita el hombre al pecado, y que hace que sea cazado en el jardín del Edén. Pero en este poema, contrariamente

¹⁵⁴ Guillén, Nicolás, « Balada del güije », en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹⁵⁵ Ibid.

al precedente, el hechizo consigue matar al animal, lo que se ve con la anáfora de “la culebra muerta”, signo de que sigue existiendo una posibilidad de cambio.

En resumidas cuentas, Guillén escribe una poesía plenamente cubana, inspirada de todas las componentes de su cultura, una poesía unificadora en torno a un apego común: la nación. Por eso se puede considerar a este poeta como un poeta nacional.

El canto cubano de Nicolás Guillén es una búsqueda, una esperanza y una lucha orientada hacia el futuro. Conforme está avanzando en la producción, y sobre todo después del fin de la dictadura de Machado, el canto de la cubanía folklórica y cultural (aunque esconde un sentido más profundo de denuncia de las injusticias sociales y políticas) se convierte en un grito revolucionario apenas escondido, en una llamada colectiva a un cambio que sería consagración de la utopía. La poesía de Nicolás Guillén traduce una experiencia personal del yo lírico, la voz poética lleva a cabo una exploración del lenguaje, pero esta voz también es la voz colectiva del pueblo.

II.4 Del canto al grito revolucionario: el dolor del exilio

Guillén es un caso diferente al de la mayoría de los jóvenes intelectuales que van a estudiar al extranjero. Ya tiene un prestigio, ya su voz y su nombre son conocidos, cuando se ve obligado a permanecer fuera Cuba. Como parte de esta experiencia en el exilio, Guillén llevará a su obra un sentir inconfundible : escribirá uno de los poemas que, dentro de su vasta obra, resultan más importantes para analizar la relación del poeta con África, ese referente poético que, como se ha visto, una y otra vez emerge en la poesía de estos años de la década del 20 y el 30. Se trata de la elegía “El apellido”, que comienza a escribir en París y que publicaría ocho años más tarde, en Argentina, como parte de *La paloma de vuelo popular*.

El exilio aparece pues aquí como expresión violenta del desarraigo que viven los que se ven obligados a dejar la Madre Tierra. En Guillén es imagen y proyección de otro exilio impuesto por los amos blancos, a los negros esclavos arrancados de África por la fuerza. Para proponer una curación del malestar del exilio, Guillén propone pues una vuelta hacia los tiempos primitivos, y va a encontrar cierta armonía en la naturaleza, que se apropia en las *Elegías*:

“sangre remota mía,
con duro pie aplastando las hierbas asustadas;
sé que vendrán los hombres de vidas verdes,

remota selva mía,”¹⁵⁶

En este mismo poema, vuelve a las angustias originales de su pueblo para expresar las actuales:

“De algún país ardiente, perforado
por la gran flecha ecuatorial,
sé que vendrán lejanos primos,
remota angustia mía disparada en el viento;”¹⁵⁷

Guillén asume como destinatario de “El apellido” al cubano y al hombre caribeño en sentido general, y lo demuestra con la incorporación de los tres idiomas más importantes del mundo antillano para protestar, de manera pareja, por la mutilación de su cultura:

¡Gracias!
¡Os lo agradezco!
¡Gentiles gentes, thank you!
Merci!
Merci bien!
Merci beaucoup!

Aunque “El apellido” es un poema escrito durante la experiencia del exilio, con él Guillén corroboraba que, independientemente de la distancia física con su suelo natal, su interés podía permanecer anclado en la cultura nacional, desde su dimensión caribeña. La reivindicación familiar es, por tanto, entendida en dimensiones mayores. La herencia que se comparte es interminable, suya y ajena, porque pertenece a todos.

Los poemas escritos desde el exilio introducen una nueva temática en la poesía de Guillén: en la serie de las *Elegías*, expresa la tristeza acentuada por la ausencia. El poema “Exilio” evoca esta tristeza y melancolía en una oposición entre el “yo” y la “patria”:

“Mi patria en el recuerdo
y yo en París clavado
como un banco murciélagos.

¹⁵⁶ Guillén, Nicolás, « El apellido », op. cit.

¹⁵⁷ Ibid.

¡Quiero
el avión que me lleve,
con sus cuatro motores
y un solo vuelo!”¹⁵⁸

El poema reúne en una sola el ansia de la vuelta y la ausencia de raíces en el exilio. Junto al apego por la tierra, lo que se destaca es la impotencia de la voz poética, que aparece ya antes, en el poema “Guadalupe, W. I.”, cuando por mucho que grite, no se oye el grito del poeta:

“Yo grito: ¡Guadalupe!, pero nadie contesta”¹⁵⁹

Las *Elegías* dan una visión del exilio como un esfuerzo inútil y una imposibilidad de actividad. Uno de los motivos que vuelve frecuentemente es el mar, símbolo del exilio, en muchos casos, del exilio forzado que sufrieron los negros arrancados de su tierra, como en el poema “Elegía” en el que la presencia de la muerte es patética.

“Por el camino de la mar,
el pergamino de la ley,
la vara para malmedir,
y el látigo de castigar,
y la sífilis del virrey,
y la muerte, para dormir
sin despertar,
por el camino de la mar”¹⁶⁰

Aniquilando las fronteras temporales, Guillén recrea la historia y la identidad, cuyo objetivo primero es encontrar la raíz, permitiendo olvidar las discrepancias que separaban antiguamente a España y Cuba. Olvida de cierta manera el pasado colonial para presentar España como la madre de Cuba:

“Yo la siento,
la raíz de mi árbol,
de tu árbol,
de todos nuestros árboles”¹⁶¹

¹⁵⁸ Guillén, Nicolás, “Exilio”, en *Elegías*, op. cit.

¹⁵⁹ Guillén, Nicolás, “Guadalupe, W. I.”, op. cit.

¹⁶⁰ Guillén, Nicolás, « Elegía », en *El son entero. Suma poética.*, op. cit.

El exilio permite una toma de conciencia aún más activa, de la violencia humana, y resulta como un acelerador de la conciencia revolucionaria en el espíritu del poeta, que no puede convivir más con un sistema esclavista y segregacionista que no permite el equilibrio necesario. Por eso es en el período del exilio en el que aparece la urgencia de un cambio en las producciones del poeta.

La poesía de Nicolás Guillén, aún más en el periodo del exilio, se hace poética de la lucha. Ya desde los primeros poemas se destaca la impaciencia y la necesidad urgente de cambio en el ritmo de los poemas. Si la producción periodística promueve claramente la revolución soviética, esto aparece también en la producción poética: según los preceptos marxistas, traduce la universalidad de la voz popular y la necesidad urgente de cambio radical.

Urgencia e impaciencia

El mar, o sea el exilio, tiene un doble sentido: la muerte, como lo vimos, pero también la esperanza. Lo que predomina es la voluntad de volver, lo que no es posible sin un cambio revolucionario en el país. Así el exilio acelera la perspectiva revolucionaria en la mente del poeta. *La paloma de vuelo popular*, publicado al final de la fase prerrevolucionaria, muestra un tono de impaciencia, condena los sistemas aun coloniales cuando se ha conocido a sociedades posrevolucionarias, relatadas en poemas como “Tres canciones chinas”, “Sputnik 57” o “La pequeña balada de Póvdiv”¹⁶². En el poema “Epístola” sobresale la tristeza, pero también y sobre todo la esperanza de la revolución:

“Si lo hay, voy volando,
mejor dicho, corriendo,
que es como siempre ando.
Pero si no, pues seguiré soñando.”¹⁶³

El poema, como muchos de los poemas escritos desde el exilio, siempre es en movimiento para adelante, hacia un futuro que se espera mejor. La poesía de Guillén siempre muestra una esperanza de cambio, siempre es optimista, como el carácter cubano, la esperanza de alcanzar la utopía es constante. Este movimiento está acompañado de un espíritu de desafío, expresado por el motivo omnipresente de la sangre, en el poema “Elegía a Jacques Roumain”

¹⁶¹ Guillén, Nicolás, « Angustia II », en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza.*, op. cit.

¹⁶² Guillén, Nicolás, “Tres canciones chinas”, “Sputnik 57”, “La pequeña balada de Póvdiv”, en *La paloma de vuelo popular*, op. cit.

¹⁶³ Guillén, Nicolás, « Epístola », en *Elegías*, op. cit.

por ejemplo, con la anáfora de “sangre en”¹⁶⁴. En el poema “El apellido”, la sangre se asocia con el combate:

“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.”¹⁶⁵

Guillén quiere despertar al pueblo y hacerlo responder a la violencia que sufre. Esto es el objetivo de la “Canción de cuna para despertar a un negrito”. Aquí la palabra “despertar” tiene un doble sentido, y detrás de la aparente “Canción de cuna”, es una llamada a la sublevación de los oprimidos:

“Negrón, negrito,
ciruela y pasa,
salga y despierte,
que el sol abrasa;
diga despierto
lo que le pasa...
¡Que muera el amo,
muera en la brasa!
Ya nadie duerme,
ni está en su casa:”¹⁶⁶

El poema “El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés” pone en escena dos soldados dando su opinión sobre la historia de su vida, y vemos evolucionar su conciencia. La idea que se destaca de la reflexión de José Inés es que es el hombre quien forma su destino:

“El futuro es una puerta
por la cual sólo se cabe
si el que quiere abrirla sabe

¹⁶⁴ Guillén, Nicolás, « Elegía a Jacques Roumain, en *Elegías*, op. cit.

¹⁶⁵ Guillén, Nicolás, « El apellido », en *Elegías*, op. cit.

¹⁶⁶ Guillén, Nicolás, « Canción de cuna para despertar a un negrito », en *La paloma de vuelo popular*, op. cit.

encontrar la cerradura
y en ésta con la mano dura
a tiempo mete la llave.”¹⁶⁷

El poeta, a través de estos dos personajes, llama al pueblo a salir de su pasividad y reaccionar bajo forma de rebeldía.

El territorio de la palabra libre

El exilio, y también los viajes que hizo antes, son una oportunidad para Guillén para conocer el mundo, y más particularmente naciones que ya vivieron una revolución, como México, que considera como un país popular y democrático. Lamenta la falta de libertades en su país, lamenta también la falta de cultura entre la masa, contrariamente a Venezuela:

“En el orden cultural, añadí que nada me ha complacido tanto como la vigilante disposición que en ellos he visto para las más puras preocupaciones del espíritu. No es cosa de una minoría selecta, de un grupo enterado y culto, sino de la gran masa popular, que ama las artes y agasaja a los artistas.”¹⁶⁸

Quiere que el pueblo cubano siga el ejemplo de esos países que se opusieron a los opresores, como lo hace España cuando va a participar a la guerra civil.

Además de una fuente de ejemplos democráticos, el extranjero permite expresarse más libremente. En el artículo “Palabras en México”, alude directamente a los opresores del pueblo cubano, o sea Estados Unidos y un gobierno fascista:

“hay un gobierno extranjero y cercano que está contra el pueblo de la Isla, Como consecuencia de ello, Cuba vive actualmente sumergida en un estancamiento social verdaderamente patético: apenas puede alentar allí una prensa de oposición, y cuando alienta, ha de estar defendiéndose desesperadamente contra las agresiones de la policía; [...] una atmósfera de opresión, de mordaza, cubre el ambiente hasta hacerlo asfixiante.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Guillén, Nicolás, « El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés », en *Cantos para soldados y sones para turistas*, op. cit.

¹⁶⁸ Guillén, Nicolás, « La vida intelectual », en *El Nacional*, Caracas, 23.04.1946

¹⁶⁹ Op. cit.

El exilio permite al poeta expresar directamente su opinión y su programa revolucionario sin tener que esconderlo para escapar a la censura y la policía. Guillén entona, a lo largo de su obra, un canto revolucionario.

II.5 Canto revolucionario

Crescendo: del canto al grito

Según avanza la producción de Guillén se compromete social y políticamente. El acento gana en tonos y se marca como un acento revolucionario. El canto se hace nota desgarrada que termina en grito de protesta. Empieza la acusación de las disfunciones sociales y políticas en *West Indies, Ltd.*, como lo escribe Manuel Navarro Luna:

“En *West Indies, Ltd.* ya se encuentra, totalmente de pie, no sólo la presencia de un gran poeta sino de un gran líder de la poesía revolucionaria de nuestro tiempo. [...] Ahora es el poeta, [...] el que hace la revolución de su canto, con el grito de su fe, con la afirmación de su esperanza.”¹⁷⁰

Olga García Yero¹⁷¹ explica que «*West Indies Ltd*», el poema que da título a la colección, sin abandonar el hallazgo y la destreza melódicas empuñadas en *Motivos de son y Sóngoro cosongo*, constituyen una incisión profunda, que va a calar en las capas oscuras del inconsciente colectivo, la cual es obtenida a través de un metaforismo que está ya presente desde el poema que da inicio al libro, «Palabras en el Trópico». En este poemario el trópico se abre como espacio dialogante que se emparenta con «Llegada», aquel texto que dio inicio a su libro anterior, *Sóngoro cosongo*. Pero si «Llegada» era la entrada en otro espacio y otro tiempo histórico que constituiría el punto de partida de una nueva cultura, «Palabras en el Trópico» va más allá del paisaje (humano y natural) para situar al lector en medio de una realidad que se presenta como desgarradora »:

*Te debo los días altos,
en cuya tela azul están pegados
soles redondos y risueños;
te debo los labios húmedos,
la cola del jaguar y la saliva de las culebras;*

¹⁷⁰ Navarro Luna, Manuel, « Un líder de la poesía revolucionaria », 1952, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, op. cit., p. 101-115, p. 109

¹⁷¹ García Yero, Olga, La identidad cultural en la obra poética de Nicolás Guillén, ISLAS, 44(134):88-97; octubre-diciembre, 2002

*te debo el charco donde beben las fieras sedientas;
te debo, Trópico.,*¹⁷²

En esta colección de versos percutientes y sonoros, el poeta se mantiene fiel a su hallazgo de lo poético cubano pero acentuando su incursión en el dominio de lo social, de tal manera que la protesta, que apenas se esbozaba en *Sóngoro cosongo*, termina por transformarse en la rebeldía de la charanga de Juan *el Barbero* cuyo ritmo y cuya letra ya no invitan al baile sino a la lucha frontal y definitiva que ha de suprimir la injusticia secular y trazar un futuro de esperanza y libertad para la isla:

*De entre la oscura
masa de pordioseros que trabajan,
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!*

No creemos que para hablar de poesía revolucionaria en Guillén haya que esperar a su obra hecha después del triunfo de La Revolución. El “grito de su fe” revolucionaria aparece tanto en la forma como en el contenido: en el tono que se intensifica en todos sus poemas, y también en el ritmo acelerado que se logra con el uso de diferentes recursos, por ejemplo veamos el uso de los verbos, analizado por José María Ruscalleda¹⁷³:

“El presente del indicativo que a veces aparece en serie, domina como forma verbal en *West Indies LTD*. El recrudecimiento del conflicto social se refleja en la angustia y la violencia con que el negro y el cubano en general se enfrentan a sus dolorosas problemáticas. Por otro lado, el gerundio sirve para prolongar hasta lo inacabable la dolorosa condición de los explotados en *Caminando, Calor y Guadalupe, W.I.*

¹⁷² Guillén, Nicolás: «Palabras en el trópico», en *West Indies, Ltd.*, op. cit.

¹⁷³ Ruscalleda, Jorge María, La poesía de Nicolás Guillén: cuatro elementos sustanciales; op. cit, página 264

Sugiere y alaba el espíritu de sacrificio, ya que si existe, permite reconstruir un futuro mejor. Este poema en homenaje a Jesús Menéndez alude a Jesucristo seguido por sus discípulos, ya que Jesús, en el poema, come pan con ellos. Entonces da una visión optimista del porvenir, este poema es la promesa de una vida mejorada por la acción social. Con su vida, muerte y resurrección, la voz de Jesús se vuelve inmortal y universal. Jesús, como Guillén, habla en nombre de la colectividad para asegurarle un futuro asegurado por la revolución.

Un yo poético plural: yo lírico y yo colectivo.

Nancy Morejón en Introducción a la obra de Nicolás Guillén¹⁷⁴, dice que los hallazgos 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 (un monólogo plural casi, proveniente del nosotros whitmaniano). Por ejemplo, en *West Indies, Ltd.*, poema fluvial, prosaico, quevedesco, Guillén se arriesga a experimentar con nuevas formas poéticas no tocadas por él ni acostumbradas en su poesía. El estilo formal de este poema es el embrión de la *Elegía* a Jesús Menéndez. Aquí, pues, Guillén pone en tela de juicio su concepto del verso libre, agudizando la expresividad del verso whitmaniano. *West Indies* es un fresco patético. Es un Guillén irónico, amargo, iracundo. En este texto aflora un desajuste entre el poeta y su contexto social: la frustración de la revolución del 30.

El yo de los poemas de Guillén es exigido por la situación del discurso. Aunque muchos pueden identificarlo empíricamente con el propio autor cuando escribe “Yo, hijo de América, hijo de ti y de África”¹⁷⁵, porque se asume como sujeto lírico en su nombre propio, como cubano y mulato.

Manuel Navarro Luna nos propone la idea que la poesía de Guillén, por ser popular, es revolucionaria:

“En los *Motivos de son* y en *Sóngoro cosongo* no están, solamente, la motivación musical y la expresión rítmica que suelen bailar los hombres y las mujeres de nuestro pueblo, sino mucha de su propia vida, mucho de sus propios sentimientos, de sus propias costumbres. Por eso la poesía de Guillén comienza a ser, desde esos momentos, poesía revolucionaria. [...] La palabra

¹⁷⁴ Morejón, Nancy, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml

¹⁷⁵ Guillén, Nicolás, « La voz esperanzada », en *España.*, op. cit.

de Sabás y la de Simón Caraballo es la misma y recorren el mismo sendero.
[...] Porque son el pueblo.”¹⁷⁶

Escribe los *Cantos para soldados* en homenaje a su padre matado por soldados. El soldado es un integrante más del pueblo, hacia quien el poeta siente a la vez resentimiento y compasión. Sobre todo compasión, porque el soldado es el agente y la víctima de un sistema dirigido por opresores utilizando unos oprimidos contra otros oprimidos.

La forma del poema y la persona tienen su importancia: utiliza el son y la primera persona del singular dirigiéndose al soldado para asegurar cierta proximidad, incluirlo en un interés común:

No sé por qué piensas tú,
soldado, que te odio yo,
si somos la misma cosa,
yo,
tú.”¹⁷⁷

En este texto, hay tanto un hablante como un oyente figurados o representados gramaticalmente en la primera y segunda personas del singular; en este caso, por identificación semántica de una realidad que tiene como referente mediato la situación ciudadana de Guillén el escritor, podríamos decir que el "yo" que habla¹⁷⁸ es la figura ficticia del poeta que, aunque creación en la obra, corresponde a la realidad que conocemos empíricamente. La mediación se logra por el acto del lenguaje artístico.

Vemos entonces que la voz de Guillén grita para entonar un canto colectivo, canta en armonía con el pueblo, le abre el camino para llegar poco a poco a la revolución.

Una obra sin fronteras

Si los *Motivos de Son* y *Sóngoro cosongo* presentan las particularidades cubanas, a partir de *West Indies, Ltd.*, la voz del poeta extiende su campo de influencia a las Antillas, que según él comparten o deben compartir los mismos combates que Cuba. Así de simplemente popular, la poesía de Guillén pasa a ser universal:

¹⁷⁶ Navarro Luna, Manuel, op. cit., p. 107-110

¹⁷⁷ Guillén, Nicolás, « No sé por qué piensas tú », en *Cantos para soldados y sones para turistas*, op. cit.

¹⁷⁸ Teoría desarrollada en el artículo “Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio” de Eliana Rivero.

El poeta tiene una relación íntima y personal con las Antillas, como todos los antillanos, manifiesta su apego a la tierra, y a su particularidad insular relacionada con la caña.

En efecto, además de la relación de poder que simboliza el cañaveral, el clima tropical hace sufrir a los trabajadores. La caña contiene esta misma ambigüedad: es la que permite a los campesinos vivir, y a la vez los mata poco a poco. “Cañaveral”¹⁷⁹ evidencia la paradoja de la relación hostil del trabajador con su objeto de trabajo.

“Cañaveral y platanal, oscura
sangre derraman de una misma herida
de puñal, en la misma noche oscura.”¹⁸⁰

En *El son entero. Suma poética* y *La paloma de vuelo popular*, Guillén multiplica los poemas en homenaje a islas o países de América latina, como “Canción en el Magdalena” dedicado a Colombia, “Barlovento” a Venezuela o “Chile”.

II.6 Cubanía y poesía

Erotismo y revolución : las expresiones de la violencia

Lo que sobresale de la obra de Guillén en cuanto a la isla de Cuba, es la desarmonía y la violencia que allí predominan. Es violencia racista, y violencia imperialista. En la “Elegía a Jesús Menéndez”, personifica la caña, que esta vez como amiga de tantos infortunios, trata de avisarle de la inminencia de la muerte.

“Las cañas iban y venían
desesperadas, agitando
las manos.
Te avisaban la muerte,
la espalda rota y el disparo.”¹⁸¹

Su antimperialismo, que ha permeado sensiblemente toda su obra, se hace fundamento en la *Elegía a Jesús Menéndez* (1958), cuyo antecedente integral es *West Indies, Ltd.* (1934), como se dijo antes. El “violento azúcar” connotación que alcanza por traslación automática de la explotación a que es sometido el obrero azucarero. El trabajo en ella

¹⁷⁹ Guillén, Nicolás, « Cañaveral », en *La paloma de vuelo popular*, op. cit.

¹⁸⁰ Guillén, Nicolás, « A Guatemala », en *La paloma de vuelo popular*, op. cit.

¹⁸¹ Guillén, Nicolás, « Elegía a Jesús Menéndez », op. cit.

mata al pueblo cubano condenado y víctima del mercado norteamericano, como lo hace la culebra en “Sensemayá”¹⁸². Pero siempre queda la esperanza:

“Alguna vez anduve con Jesús transitando de
sueño en sueño su gran provincia.”¹⁸³

Reina un sentimiento de inseguridad en la isla, que quedará hecho realidad si se mantiene tal desarmonía. La muerte está omnipresente en la obra de Guillén, y la quiere afrontar en “Muerte”:

“Mas ya me veis: espero
mi momento postrero,
curioso, preparado,
pues quizá me sea dado
sentir que llega, armada,
y herido por su espada
gritar: ¡Te vi primero!”¹⁸⁴

Este poema es como un desafío a la muerte, ya que el poeta se dirige a ella con humor, aun negando su existencia. Es una manera de conjurar la toda potencia de esta muerte inevitable. Otro modo de expresar la violencia es el erotismo, muy presente en la poesía de Guillén, especialmente en sus primeros poemas. La violencia a la mujer aparece meramente en el título del poema “Secuestro de la mujer de Antonio”, en que reúne en una misma estrofa la mujer, el alcohol y la música:

“Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa
de un son,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción.”¹⁸⁵

En este poema, como en “Chévere”, la mujer sufre la violencia viril y mortal del hombre:

“Chévere del navajazo,

¹⁸² Op. cit.

¹⁸³ Guillén, Nicolás, « Elegía a Jesús Menéndez », *op. cit.*

¹⁸⁴ Guillén, Nicolás, « Muerte », en *La paloma de vuelo popular*, *op. cit.*

¹⁸⁵ Guillén, Nicolás, « Secuestro de la mujer de Antonio », en *Sóngoro cosongo*, *op. cit.*

se vuelve él mismo navaja:
pica tajadas de luna,
mas la luna se la acaba;”¹⁸⁶

El hombre se vuelve arma: esto es lo que quiere el poeta, pero quiere que se vuelva arma para defenderse contra el agresor, emprender un movimiento revolucionario, así como lo dice Nancy Morejón, Guillén utiliza el tema del erotismo para servir la causa revolucionaria. Guillén pide una última violencia revolucionaria para poner un fin a las múltiples que hieren y matan al pueblo cubano.

Desde el principio y en un crescendo, la poesía de Guillén sigue la misma meta, que es una Cuba armoniosa. Nancy Morejón ve esta mezcla entre política y literatura como la vanguardia de nuestro poeta:

“Aquí está la transcendencia americana de Guillén: su genio para conjugar vanguardia artística y vanguardia política; su genio político mantuvo la coherencia temática y estilística hasta diseñar una espiral; su genio histórico revela una conciencia de clase y de origen al hombre negro de América, descendiente de cautivos africanos; su genio, visionario, vislumbró la revolución cubana que dirigiría Fidel Castro. La “Elegía a un soldado vivo” contiene los elementos de un verdadero programa revolucionario:

La vanguardia cierta de Guillén es que supo escribir una poesía plena y entera, cubana, popular y universal. Todos se pueden reconocer en sus versos que a la vez remiten a una realidad concreta y despiertan en todos la esperanza y el optimismo. Abarca todos los planos, yendo de la literatura y el arte a las preocupaciones sociales. Es sumamente la voz de Cuba que canta en su *Son entero*.

¹⁸⁶ Guillén, Nicolás, « Chévere », en *Sóngoro cosongo*, op. cit.

A MODO DE CONCLUSIONES

Después de un estudio que interpreta los conceptos de nación, mestizaje y cubanía en función del pensamiento que resulta de la poesía prerrevolucionaria de Nicolás Guillén, arribamos a las siguientes conclusiones:

Su poesía es revolucionaria por ser popular. En esta meta emprende un trabajo minucioso de búsqueda de la esencia de la cultura popular, que encuentra en el mestizaje y sincretismo original del pueblo cubano y de todas sus producciones culturales.

Con “Motivos de son” se inicia una revalorización del tratamiento del tema negro en la poesía cubana avalado por una estructura melódica popular y esencias sociales suprimidas de la “cultura oficial”.

A partir de “Sóngoro Cosongo” y a un ritmo que no se detendrá, el componente africano se integra al español para avalar una nueva entidad: el cubano y lo cubano.

En sus colecciones prerrevolucionarias, Guillén suprime las referencias a un color u otro de la piel, pues ha reconocido que lo que nos distingue y tipifica es “el color cubano”: éste es su aporte cualitativo al concepto de cubanía en la poesía cubana y latinoamericana.

RECOMENDACIONES

Recomendamos trabajar sobre el vínculo entre cultura popular, patrimonio y revolución, viendo también cómo la revolución supo utilizar la cultura popular para servirla.

Como el tema musical es el que predomina en la poesía de Guillén, proponemos un estudio sobre los cantos populares como lugar de memoria, así como un estudio de género que profundice en los tipos y roles femeninos que intencionalmente o desde el subconsciente reflejó.

Proponemos además, desde nuestra experiencia en la carrera de Estudios Socioculturales, y por la profundización sociológica y cultural que implica, incorporar este tipo de estudio literario al ejercicio final de los estudiantes de la carrera.

BIBLIOGRAFIA

- Adriana Tous. (1971). *La poesía de Nicolás Guillén*. Madrid: Cultura hispánica.
- Aimé Césaire. (1947). *Soleil cou coupé*. Paris: K.
- Alejo Carpentier. (2002). *Ecué Yamba O*. Madrid: Alianza.
- Alfred Melon. (1990). *L'anti-impérialisme de la poésie cubaine : R. Pedroso, M. Navarro Luna, N. Guillén*. Paris: Publications de l'équipe de recherche de l'université Paris VIII.
- Alfred Melon. (1992). *Sobre poesía cubana: realidad, poesía e ideología, La Habana, Unión, 1974 Identité nationale ; idéologie, poésie et critique à Cuba (1902-1959)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Ana Belén, & Víctor Manuel. (1976). *La paloma de vuelo popular*. disco, La Habana.
- Angel Augier. (1975). Prólogo. In *Prosa de prisa. 1929-1972* (Vols. 1-3, Vol. 1). La Habana: Arte y Literatura.
- Carlos Rafael Rodríguez. (1996). Aforo de la poesía negra. *Temas*, 46, 111-123.
- Cintio Vitier. (1958). Breve examen de la poesía social y negra. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del son. In *Lo cubano en la poesía* (pp. 340-368). La Habana: Universidad Central de las Villas.
- Cintio Vitier. (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro.
- Claude Couffon. (1997). *Poésie cubaine du XXe siècle*. Genève: Patiño.
- Darcy Ribeiro. (2005). Las culturas latinoamericanas. In *Fuentes de la cultura latinoamericana* (Vol. 1, pp. 228-285). México: Fondo de Cultura Económica.
- Eduardo Sánchez de Fuentes. (1927). Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. In *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*. La Habana.
- Emilio Ballagas. (1972). *Obra* (2º ed.). La Habana: Instituto cubano del libro.

- Ernesto Che Guevara. (1967). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Instituto del libro.
- Eugenio Florit. (1948). Presencia de Cuba: Nicolás Guillén, poeta entero. *Revista de América*, XIII, 234-248.
- Ezequiel Martínez Estrada. (1977). *La poesía de Nicolás Guillén*. Buenos Aires: Calicanto.
- Fernando Ortiz. (1924). *Glosario de afronegrismos. Estudio de lingüística*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- Fernando Ortiz. (1934). La poesía mulata. *Revista Bimestre Cubana*.
- Fernando Ortiz. (1940a). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: J. Montero.
- Fernando Ortiz. (1940b). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, 2.
- Fernando Ortiz. (1950). *Africanía y música folklórica en Cuba*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- Guillermo Rodríguez Rivera. (2008). Prólogo. In *Motivos de son 75 años después*. La Habana: José Martí.
- José Antonio Fernández de Castro. (1933). *Tema negro en las letras cubanas*. La Habana: Mirador.
- José Cantón Navarro. (2003). La república en Martí. In *Cuadernos cubanos de Historia II*, (p. 2). La Habana: Editora política.
- José Lezama Lima. (1957). *La expresión americana*. La Habana: Instituto nacional de cultura/Ministerio de educación.
- José Martí. (2000). *Nuestra América*. La Habana: Centro de estudios martianos.
- Juan Marinello. (1972). En los primeros setenta años de Nicolás Guillén. Idioma y mensaje. *La Gaceta de Cuba*, 4.
- Keith Ellis. (1977). *Nicolás guillén : poesía e ideología*. La Habana: Unión.
- Keith Ellis. (1983). *Cuba's Nicolás Guillén poetry and ideology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Laureano Fuentes Matons. (1580). Ma Teodora. In *Las Artes de Cuba*.
- Léopold Sedar Senghor. (1948). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF.
- Luis Iñigo Madrigal. (2007). Introducción. In *Summa poética*. Madrid: Cátedra.

- Magdalena Jiménez Romero. (2007). *El ritmo, la música y el lenguaje popular en Nicolás Guillén*. La Habana: Colegio de Estudios latinoamericanos, UNAM.
- Mariano Brull. (1983). *Poesía*. La Habana: Letras Cubanas.
- Marina Catzaras. (1995). *Transculturation et négritisme à Cuba à travers la pensée de Fernando Ortiz et les œuvres d'Alejo Carpentier : ¡Ecue-yamba-o! et de Nicolás Guillén : Motivos de son, Sóngoro cosongo et West Indies, Ltd.*, Doctorado, Paris IV.
- Mirta Aguirre. (1980). El cincuentenario de Motivos de Son. In *Motivos de son* (50º ed.). La Habana: Letras Cubanas.
- Nancy Morejón. (1974). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas.
- Nancy Morejón. (1982). *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: UNEAC.
- Nancy Morejón. (1988). *Fundación de la imagen*. La Habana: Letras Cubanas.
- Nicolás Guillén. (1930). *Motivos de son*. La Habana: Rambla, Bouza y Cía.
- Nicolás Guillén. (1931). *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos*. La Habana: Ucar, García y Cía.
- Nicolás Guillén. (1934). *West Indies, Ltd*. La Habana: Ucar, García y Cía.
- Nicolás Guillén. (1937a). *Cantos para soldados y sones para turistas*. México: Masas.
- Nicolás Guillén. (1937b). *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. México/Valencia: México Nuevo/Ediciones españolas.
- Nicolás Guillén. (1947). *El son entero. Suma poética. 1929-1946*. Buenos Aires: Pleamar.
- Nicolás Guillén. (1958). *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Buenos Aires: Losada.
- Nicolás Guillén. (1964). *Tengo*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- Nicolás Guillén. (1966). Nación y mestizaje. *Casa de las Américas*, 36-37.
- Nicolás Guillén. (1967). *El gran zoo*. La Habana: Unión.
- Nicolás Guillén. (1975). *Prosa de prisa. 1929-1972* (Vols. 1-3). La Habana: Arte y Literatura.
- Orlando Castellanos. (1989). *Formalmente informal*. La Habana: UNEAC.
- Paul Ricoeur. (1997). *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Seuil.
- Paul Ricoeur. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Pierre Nora. (1984). *Les lieux de mémoire* (Vols. 1-3). Paris: Gallimard.
- Regino Boti. (1932). La poesía cubana de Nicolás Guillén. *Revista Bimestre Cubana*, XXIX, 343-353.

- Renée Clémentine Lucien. (2006). *Résistance et cubanité, trois écrivains nés avec la Révolution cubaine*, Eliseo Alberto, Leonardo Padura, Zoé Valdés. Paris: L'Harmattan.
- Roberto Fernández Retamar. (1954a). Nicolás Guillén: su poesía negra. In *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (pp. 56-62). La Habana: Orígenes.
- Roberto Fernández Retamar. (1954b). Nicolás Guillén: su poesía social. In *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (pp. 69-75). La Habana: Orígenes.
- Roberto González Echevarría. (2008). Nicolás Guillén barroco, El significado en Motivos de son. In *Motivaciones: Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí.
- Roberto Zurbano. (1996). Raza, literatura y nación: el triángulo invisible del siglo XX cubano. *Temas*, 46, 111-123.
- Santiago Cortés Hernández. (2007). *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León.
- Silvestre de Balboa. (1960). *Espejo de paciencia*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- Virgilio López Lemus. (2008). Los personajes populares en la obra Motivos de son. In *Motivaciones: Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí.