

TESIS DOCTORAL

CURSO ACADÉMICO 2022-23



EL LENGUAJE ESTÉTICO EN LA POESÍA DE NICOLÁS GUILLÉN

EZEQUIEL MATOS RIZO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

DIRECTORA: Prof.^ª Dr.^ª D.^ª ROCÍO LUQUE COLAUTTI

TESIS DOCTORAL

CURSO ACADÉMICO 2022-23



EL LENGUAJE ESTÉTICO EN LA POESÍA DE NICOLÁS GUILLÉN

EZEQUIEL MATOS RIZO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

DIRECTORA: Prof.^ª Dr.^ª D.^ª ROCÍO LUQUE COLAUTTI

Con amor infinito...

A mis padres

Plinio Ezequiel Matos Pérez

Belkis Ángel Rizo Maimot

A mi esposa

Arisbel Cerpa Naranjo

A mis hermanos

Plinio Fidel Matos Rizo

Teresa Rodríguez Rizo

Belkis Rodríguez Rizo

A mi directora, Dra. Rocío Luque Colautti por su valioso asesoramiento profesional y gran ayuda personal en la elaboración de esta tesis doctoral. ¡Gracias!

Al Dr. Salvatore Bartolotta por su gran ayuda profesional y personal. ¡Gracias!

A la Dra. Arisbel Cerpa Naranjo por su apoyo incondicional. ¡Gracias!

A la Fundación Nicolás Guillén de Cuba por su apoyo institucional. ¡Gracias!

Al Departamento de Programación de la televisión camagüeyana por su colaboración en la elaboración de los dos audiovisuales sobre Nicolás Guillén. ¡Gracias!

A la licenciada en Historia del Arte, Beatriz García Rizo por su valioso asesoramiento profesional. ¡Gracias!

Al periodista de la radio y televisión cubana, Sergio Martínez Martínez por la entrega de materiales sonoros de obras de Nicolás Guillén. ¡Gracias!

Al especialista en bailes folclóricos, Alejandro Riverón Ajo por su colaboración. ¡Gracias!

Al profesor de artes plásticas y pintor cubano, Carlos José Carballo Durán por regalarme una caricatura de Nicolás Guillén. ¡Gracias!



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
A. Planteamiento y objetivos de la investigación.....	17
B. Estructuración del trabajo.....	19
C. Métodos de investigación.....	21
PARTE I.....	23
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FIGURA Y OBRA POÉTICA DE NICOLÁS GUILLÉN.....	23
Capítulo 1. Breve esbozo bio-bibliográfico.....	25
Capítulo 2. Apuntes sobre el movimiento modernista en la literatura latinoamericana e influencias en la poesía de Nicolás Guillén.....	67
2.1. Características del Modernismo en Latinoamérica.....	69
2.2. Influencias de escritores modernistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de Latinoamérica en la poesía guilleniana	74
2.3. Poemario <i>Cerebro y Corazón</i>	88
2.3.1. “Rosas de elegía”	93
2.3.2. “Rima amarga”.....	95
2.3.3. “Solo de flauta”	96
2.3.4. “Madrigal”.....	98
Capítulo 3. Notas sobre el movimiento vanguardista en la literatura latinoamericana e influencias en la poesía de Nicolás Guillén.....	101
3.1. Aportaciones de los vanguardistas a la obra guilleniana	106
3.2. La poesía negra e influencias en el poeta cubano	115
3.3. Posibles raíces de los poemas-sones	126

PARTE II.....	131
PRODUCCIÓN LITERARIA DE NICOLÁS GUILLÉN	131
Capítulo 4. La poesía guilleniana entre 1920 y 1934	133
4.1. Poemario <i>Motivos de son</i>	147
4.1.1. “Negro Bembón”	148
4.1.2. “Si tú supiera...”	151
4.1.3. Búcate plata	153
4.2. Poemario <i>Sóngoro cosongo</i>	156
4.2.1. “La canción del bongó”	158
4.2.2. “Canto negro”	160
4.2.3. “Caña”	162
4.3. Poemario West Indies, Ltd.....	164
4.3.1. “Adivinanzas”	167
4.3.2. “West Indies, Ltd. (1)”	168
4.3.3. “Canción de los hombres perdidos”	171
Capítulo 5. La nueva poesía social guilleniana entre 1935 y 1958	175
5.1. Poemario <i>Cantos para soldados y sones para turistas</i>	179
5.1.1. “Soldado libre”	180
5.1.2. I. “Cantaliso en un bar”	182
5.2. Poemario <i>España. Poema en cuatro angustias y una esperanza</i>	184
5.2.1. “Angustia cuarta”	185
5.3. Poemario <i>El son entero</i>	190
5.3.1. “Cuando yo vine a este mundo”	192
5.3.2. “Elegía”	195
5.4. Poemario <i>Elegías (1948-1958)</i>	197

5.4.1. “Elegía cubana”	198
Capítulo 6. Etapa revolucionaria en la poética guilleniana desde 1959 a 1982	201
6.1. Poemario <i>Tengo</i>	203
6.1.1. “Che Guevara”	204
6.1.2. “Tierra en la sierra y el llano”	205
6.1.3. “Son más en una mazorca...”	207
6.1.4. “Pasionaria”	210
6.2. Poemario <i>Poemas de amor</i>	213
6.2.1. “Un poema de amor”	214
6.3. Poemario <i>El Gran Zoo</i>	215
6.3.1. “Bomba atómica”	217
6.3.2. “El hambre”	219
Capítulo 7. La prosa poética de Guillén de los años setenta del siglo XX.....	223
7.1. <i>El Diario que a diario</i>	226
7.1.1. “Avisos, mensajes”	227
7.1.2. “Pregones”	228
7.1.3. “Hoteles, fondas y restaurantes”	231
7.1.4. “Búsqueda de un director general”.....	232
7.2. <i>Soneto</i>	233
Capítulo 8. Los últimos poemarios del Poeta Nacional de Cuba	235
8.1. Poemario <i>Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad</i>	237
8.1.1. Adivinanzas con “analogías”	239
8.2. Poemario <i>Sol de domingo. Poemas por avulsión</i>	241
8.2.1. “La vida tiene sus secretos. Conga”	243

8.2.2. “Yo nunca digo..., Guaguancó”	245
CONCLUSIONES	249
CONCLUSIONS	257
BIBLIOGRAFÍA	265
Bibliografía primaria de Nicolás Guillén	265
Bibliografía secundaria sobre Nicolás Guillén	267
Biobliografía general	270
RESUMEN	281
ABSTRACT	313
ANEXOS	343
A. Narrativa de los cortometrajes: Nicolás y Guillén y nosotros	343
B. Fotos de Nicolás Guillén con diferentes edades	350
C. Ilustraciones de portadas de obras de Nicolás Guillén.....	352

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotos de Nicolás Guillén en diferentes etapas de su vida. (Cortesía de la Fundación Nicolás Guillén de La Habana, Cuba).....	350
Figura 2. Imagen de Nicolás Guillén (Década de 1950)	351
Figura 3. Ilustración de <i>Cerebro y corazón</i> (1922).	352
Figura 4. Ilustración <i>Motivos de Son</i> (1930).	352
Figura 5. Ilustración <i>Sóngoro cosongo. Poemas mulatos</i> (1931).....	353
Figura 6. Ilustración <i>West Indies, Ltd</i> .(1934).	353
Figura 7. Ilustración <i>Cantos para soldados y sones para turistas</i> . (1937).....	354
Figura 8. Ilustración <i>España. Poema en cuatro angustia y una esperanza</i> (1937).....	354
Figura 9. Ilustración <i>El Son Entero</i> (1947).	355
Figura 10. Ilustración <i>Las Grandes Elegías</i> (1948-1958).	355
Figura 11. Ilustración <i>La Paloma de Vuelo Popular</i> (1958).	356
Figura 12. Ilustración <i>Tengo</i> (1964).	356
Figura 13. Ilustración <i>En algún sitio de la primavera</i> (1966).	357
Figura 14. Ilustración <i>El Gran Zoo</i> (1967).	357
Figura 15. Ilustración <i>La Rueda Dentada</i> (1972).	358
Figura 16. Ilustración <i>El Diario que a diario</i> (1972).	358
Figura 17. Ilustración <i>El corazón con que vivo</i> (1975).	359
Figura 18. Ilustración <i>Poemas manuales</i> (1975).	359
Figura 19. Ilustración <i>Por el Mar de las Antillas anda un barco de papel</i> (1977).	360
Figura 20. Ilustración <i>El Libro de las Décimas</i> (1980).	360
Figura 21. Ilustración <i>Sol de Domingo</i> (1982).	361
Figura 22. Ilustración <i>Todas las Flores de Abril</i> . (1993).	361

Figura 23. Ilustración *Buenos días Fidel*. (2016)..... 362

INTRODUCCIÓN

A. Planteamiento y objetivos de la investigación

Este trabajo investigativo se centra en el estudio, análisis y comentarios de trece poemarios y un texto prosístico que abarcan las distintas etapas literarias del poeta Nicolás Guillén, el Poeta Nacional de Cuba, con la intención de contribuir al prestigio y reconocimiento de su figura y obra, ubicándolo entre los grandes escritores e intelectuales de la cultura cubana y latinoamericana del siglo XX.

Para ello nos hemos propuesto como objetivo principal indagar en las posibles influencias de la estética modernista y vanguardista en su obra; profundizar y comprobar sus aportes literarios a la denominada poesía negra, los cuales lo llevaron a ser reconocido en el mundo intelectual como su máximo representante en el continente latinoamericano; y analizar cómo desarrolló un sentido político y evolucionó hacia una poesía de carácter social que se puso al servicio de una progresiva ideología de izquierdas. Esta ideología se fue consolidando desde sus primeras obras, donde se encuentran tímidas denuncias civiles y sociales, hasta su posterior literatura cargada de preocupaciones políticas y antimperialistas con marcadas tendencias comunistas.

Con el fin de alcanzar las metas propuestas en esta tesis doctoral, hemos organizado nuestro trabajo en tres partes y ocho capítulos, siguiendo un orden cronológico. En cada una de estas secciones, interpretamos los diferentes contextos biográficos, sociales e históricos que influyeron en las diversas etapas creativas del poeta y, al mismo tiempo, profundizamos en el lenguaje poético de Nicolás Guillén y examinamos cómo este se relaciona con su evolución ideológica y su compromiso

social. El objetivo específico de esta tesis, de hecho, es analizar la estética del lenguaje que el autor emplea en su producción literaria.

Partiendo de la taxonomía que Roman Jakobson propuso para las funciones desempeñadas por el lenguaje en la comunicación verbal –a saber, expresiva o emotiva, apelativa o conativa, representativa o referencial, fática o de contacto, poética y metalingüística o código–, nos hemos centrado precisamente en la función poética o estética, que el lingüista ruso definió “[...] como aquella que proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de combinación [...] (Jakobson 1981, 353), y en lo que dijo sobre la creación artística:

[...] los enunciados producidos con el ánimo de atraer la atención de la audiencia acentúan su fuerza ilocutiva y su efecto perlocutivo [...] indica que en este tipo de enunciados se cumple la función poética del lenguaje, aquella en la que éste es objeto de manipulación y creación artística. El rasgo que caracteriza la presencia de la función poética es la potenciación de significados múltiples [...] (Calsamiglia y Tusón 1989, 337).

Significados múltiples que nuestro autor logra por medio de figuras literarias y recursos estilísticos que dotan sus obras de una riqueza semántica y estética única. La maestría con la que emplea metáforas, símiles, aliteraciones y otros recursos retóricos nos muestra su esmero y atención en la escritura, y cómo buscaba hacer disfrutar al lector de su producción literaria.

Para el análisis de estos recursos expresivos, nos hemos basado principalmente en los estudios de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón sobre la tradición retórica, cuyo objeto “[...] es tratar los modos de decir o de expresar que tienen como finalidad resultar atractivos para los interlocutores [...] los modos de decir son resultado de la creación y la imaginación aplicables al uso lingüístico, de tal modo que ocupa el espacio

estético y lúdico de la actividad verbal [...], lo que refuerza su valor artístico y su relevancia en el ámbito literario (1989, 337).

En este sentido, interpretar la función estética del lenguaje en las obras de Guillén nos permite descubrir su compromiso con el lenguaje y su habilidad para jugar con las palabras haciendo de su poesía una experiencia enriquecedora y con múltiples capas de significado. Al mismo tiempo, nos da la posibilidad de distinguirlo de otros escritores de su generación, nos brinda un panorama más completo de su singularidad como poeta y nos permite apreciar su legado a la literatura cubana y latinoamericana.

B. Estructuración del trabajo

La elección de utilizar números romanos y cardinales para las partes y capítulos, respectivamente, proporciona una clara jerarquía y facilita la navegación a lo largo del documento. Esta estructura también ayuda al lector a comprender la progresión del análisis y la evolución del poeta a lo largo de su vida y obra.

En la Parte I, titulada "Contextualización de la figura y obra poética de Nicolás Guillén", se destaca el énfasis en proporcionar un marco histórico y literario para comprender mejor al poeta y su producción artística. Los tres capítulos abordan diferentes aspectos fundamentales. El Capítulo 1 sitúa al lector en los diversos contextos biográficos, sociales e históricos que influyeron en la creación poética de Guillén. Esto permite comprender cómo su entorno y vivencias personales incidieron en su obra. El Capítulo 2 se enfoca en la etapa modernista de Guillén, lo que implica un análisis detallado de las características de este movimiento estético y cómo pudo haber sido influenciado por otros escritores. Este enfoque proporciona una base para comprender el desarrollo temprano del poeta y su relación con las tendencias literarias de la época. El

Capítulo 3 se adentra en el vanguardismo y la poesía negra, dos aspectos fundamentales en la obra de Guillén. El análisis de las contribuciones de los vanguardistas a su poesía muestra cómo logró una evolución artística significativa. También, el estudio de la llamada poesía negra destaca su identificación con las raíces culturales afrodescendientes y cómo esto influyó en su estilo y temáticas.

En la Parte II, "Producción literaria de Nicolás Guillén", se profundiza en las obras específicas del poeta y su papel en el contexto histórico y cultural de Cuba. La inclusión de su texto prosístico amplía la mirada hacia otras facetas de su producción, lo que enriquece el análisis. Explorar el período prerrevolucionario y revolucionario en el que vivió Guillén es esencial para comprender su papel como líder cultural y su relevancia como poeta nacional de Cuba.

La Parte III, reservada para las conclusiones y otras secciones complementarias, brinda un cierre adecuado al trabajo investigativo. Las conclusiones ofrecen una síntesis de los hallazgos y contribuciones literarias de Guillén. Las referencias bibliográficas y bibliografías consultadas aseguran la base académica de la investigación, mientras que los anexos, videografía y fotos proporcionan material adicional para enriquecer la comprensión de su figura.

En general, esta estructura permite una comprensión detallada y exhaustiva de la figura y obra de Nicolás Guillén, destacando su importancia como poeta y su influencia en la cultura cubana y latinoamericana del siglo XX. Al organizar el trabajo de manera ordenada y lógica, se facilita la lectura y se invita al lector a explorar cada capítulo en busca de nuevas perspectivas y análisis literarios. La inclusión de ejemplos de figuras literarias y análisis métricos añade profundidad y claridad a su investigación, permitiendo a los lectores comprender mejor los recursos estilísticos utilizados por el poeta para crear su poesía única y cautivadora.

C. Métodos de investigación

En el presente trabajo, llevamos a cabo un riguroso análisis de la obra poética de Nicolás Guillén, aplicando cuatro métodos científicos de investigación. Nuestro enfoque metodológico nos ha permitido profundizar en la comprensión de su producción literaria y apreciar su valiosa contribución al lenguaje estético y las figuras literarias empleadas en su obra.

El primer método utilizado en nuestra investigación fue el método analítico. A través de este enfoque, desmembramos el todo, es decir, las obras poéticas del autor, descomponiéndolas en sus partes o elementos poéticos. Este proceso nos permitió identificar los temas recurrentes, los recursos estilísticos y las estructuras poéticas utilizadas por Guillén a lo largo de su carrera. El análisis exhaustivo de sus poemarios nos permitió apreciar la evolución de su estilo y vislumbrar cómo su voz poética se fue desarrollando con el paso del tiempo.

El segundo método empleado fue el método sintético. Ante la vasta producción literaria de Guillén, compuesta por trece poemarios y una prosa poética, decidimos escoger cuidadosamente aquellos textos representativos de las distintas etapas creativas del autor. De esta manera, pudimos comprender mejor su proceso creativo y cómo su poesía refleja los cambios sociales, políticos y culturales que vivió Cuba durante el siglo XX.

El tercer método utilizado en nuestro estudio fue el método deductivo. A partir de las premisas y conocimientos previos sobre la vida y obra de Guillén, realizamos razonamientos lógicos que nos permitieron llegar a conclusiones ciertas sobre su estilo literario, su posicionamiento ideológico y su relevancia en el contexto literario

latinoamericano. La aplicación de este método fortaleció las bases teóricas de nuestra investigación y nos permitió establecer vínculos significativos entre diferentes aspectos de su obra.

Finalmente, el cuarto método empleado fue el método inductivo. A través de la observación detallada de los poemarios y la comparación de distintos textos, ampliamos nuestros conocimientos sobre el lenguaje estético y las figuras literarias empleadas por Guillén. Este enfoque nos permitió identificar patrones recurrentes en su poesía y comprender cómo su obra ha influenciado a generaciones posteriores de poetas y escritores.

Además de la aplicación de estos métodos científicos, también empleamos procedimientos metodológicos como herramientas para recopilar datos. Utilizamos diversas fuentes primarias, como los textos originales de Guillén, así como fuentes secundarias y recursos audiovisuales y digitales que nos proporcionaron una visión más amplia del contexto histórico y cultural en el que se desarrolló su obra. Asimismo, recurrimos a fuentes terciarias, como entrevistas y publicaciones sobre el autor, para enriquecer nuestro análisis y obtener una visión más completa de su figura como escritor.

Durante el proceso de investigación, formulamos preguntas científicas que nos permitieron apreciar la dimensión poética de Guillén y su contribución a la literatura cubana y latinoamericana. En cada paso de nuestra indagación, aplicamos los métodos de investigación según las circunstancias concretas que nos fuimos encontrando en sus poemarios y contextos históricos. Así, pudimos adentrarnos en el mundo literario de Guillén y entender cómo su poesía trasciende las barreras temporales y sigue siendo

PARTE I

**CONTEXTUALIZACIÓN DE LA FIGURA Y OBRA POÉTICA DE NICOLÁS
GUILLÉN**

Capítulo 1. Breve esbozo bio-bibliográfico ¹

En 1902 nació en Cuba Nicolás Cristóbal Guillén Batista, más conocido como Nicolás Guillén. En ese año, Cuba fue declarada oficialmente como República. Su primer presidente electo fue el General, Tomás Estrada Palma. Este militar nació en la ciudad de Bayamo el 9 de julio de 1835 y falleció en la ciudad de Santiago de Cuba el 8 de noviembre de 1908, a los 73 años. Estuvo en el poder hasta 1906, y contó con la oposición del escritor Enrique Collazo, que denunció la corrupción político-administrativa y del político Salvador Cisneros Betancourt, quien calificó al gobierno de antidemocrático. Era una República que nacía sin libertades ya que en su incipiente Constitución tenía un agregado llamado Enmienda Platt (Tratado Permanente)² donde realmente el poder económico y político lo tenía la “nación vecina”, es decir, la estadounidense. Ese Tratado de anexión, nació en 1901 impulsado por el senador norteamericano Orville H. Platt, bajo la “máscara” de la prosperidad, pero realmente supuso una dependencia neocolonial a los intereses de los Estados Unidos de América. Dicho Tratado fue derogado el 29 de mayo de 1934.

Guillén nació en la antigua ciudad de Santa María de Puerto Príncipe, más conocida en la actualidad como Camagüey. Fue el primogénito del matrimonio formado por Nicolás Guillén Urra y Argelia Batista Arrieta. Su padre fue fundador del periódico

¹ Para la reconstrucción de la biografía de Nicolás Guillén nos hemos basado en (Augier 2002),(Augier 2011a, b).

² La Enmienda, que autorizaba a Washington a intervenir de manera legal en los asuntos internos del país ante la posibilidad de una amenaza en contra de sus intereses políticos y económicos, era el resultado lógico de la intervención de EE.UU. en la guerra hispano-cubana. Considerando que la Joint Resolution había establecido una negativa explícita de Cuba, para EE. UU. la Enmienda venía a ser la válvula de seguridad que garantizaba la posibilidad de intervenir cuando las crispaciones internas cubanas amenazasen la creación de un apetitoso foco de inestabilidad justo en frente de sus costas (Naranjo 2009, 342).

camagüeyano *Las Dos Repúblicas* y consejero provincial del Partido nacional Liberal. Además, fue elegido senador por su provincia entre 1909 y 1913. Ambos progenitores tuvieron un elevado nivel cultural y social. Eran mulatos con ascendencia española y africana, por lo que, al nacer el pequeño Nicolás, heredó la piel mestiza. “Nicolásito” tuvo una infancia feliz, como él mismo cuenta en sus memorias, y recibió todo el amor de su entorno familiar. En 1917, a los quince años en pleno cambio de la niñez a la adolescencia perdió a su padre en una guerra civil conocida como La Chambelona, acontecida en Camagüey. Ese nombre fue tomado de una pieza musical (conga) muy contagiosa por sus ritmos y melodías de la época, escrita por el compositor Rafael Hurtado Blanco en 1916. El Partido Nacional Liberal la utilizó como himno en sus campañas electorales para promocionarse. Guillén Urra fue asesinado el 18 de marzo en Arroyo Hondo, por soldados dirigidos por un teniente coronel de origen español, José María Ramón Lezama Rodda³. Ese oficial estuvo vinculado al Partido Conservador Republicano, rivales políticos del señor Guillén Urra, que, como ya hemos comentado, era senador del Partido Nacional Liberal. Estos graves sucesos “marcaron” a la familia Guillén ya que perdieron su sustento económico; la madre se quedó al cuidado de sus seis hijos, tres varones y tres mujeres. El poeta, años más tarde, utilizó como símbolo poético el “sable del coronel” para expresar su rechazo a las muertes y barbaries cometidas en esa contienda bélica. Lo podemos apreciar en el poema titulado “La muralla” del poemario *La paloma de vuelo popular* (1958). Expresó en un fragmento: “¡–Tun, tun! / –¿Quién es? / –El sable del coronel.../ –¡Cierra la muralla!” (14).

Los Guillén poseyeron en la biblioteca de su casa libros de los escritores clásicos del Siglo de Oro español como Quevedo, Góngora, Lope de Vega y Cervantes. Este ambiente propició el amor por la lectura del joven Guillén que empezó a descubrir su

³ Padre de un niño de 7 años llamado José Lezama Lima, considerado después de la década del treinta del siglo pasado, una de las grandes figuras que ha dado la literatura cubana e hispanoamericana.

vocación por las letras y más adelante por la poesía. El joven Guillén siguió su evolución académica y pasó los cursos de la enseñanza de Secundaria Básica. Luego, a los dieciséis años, Guillén aprendió el oficio de tipógrafo y consiguió su primer trabajo en el periódico *El Nacional*, en su ciudad natal.

En 1919 se graduó de los estudios de Bachillerato en el Instituto de Enseñanza Libre. Según su biógrafo cubano Ángel Augier, en ese año comenzó a escribir sus primeros poemas, los cuales publicó en la revista *Camagüey Gráfico* (2002, 6). Esas producciones literarias trascendieron su ciudad siendo publicadas también en la revista *Orto* de Manzanillo, lugar ubicado en la región oriental de Cuba. A finales de ese mismo año, en el país se empezó a hablar de un nuevo género musical llamado “son”⁴, proveniente de las zonas rurales del Oriente cubano. Para 1920 este género musical destacaba por su cadencia, ritmo y musicalidad y se había extendido por el occidente de Cuba haciendo bailar y gozar a sus bailadores. Más adelante veremos cómo ese “son” repercutirá en la poesía de Guillén. En ese mismo año, el poeta viajó a La Habana y se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana. En 1921 terminó el primer año de Derecho, pero finalmente decidió volver a su ciudad natal. Al parecer no se llegó a sentir a gusto con su elección universitaria abandonando los estudios.

En 1922 recogió su incipiente producción lírica en un poemario titulado *Cerebro y Corazón*⁵, en el cual, expuso gran parte de sus sentimientos, realidades y sueños. Se observó por primera vez a un Guillén melancólico, romántico, elegíaco. Para enero de 1923, Guillén fundó la revista *Lis*, en Camagüey. Es oportuno decir que, en cada provincia cubana hubo revistas orientadas a las nuevas tendencias literarias, y a la

⁴ El “son” es un estilo de canto y danza que combina la estructura y características de la música española con elementos e instrumentos musicales afrocubanos.

⁵ Estuvo inédito hasta que lo publicara Ángel Augier en la reedición de su biografía, *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico* en 1965.

promoción de jóvenes escritores y poetas. En el contexto nacional la comunidad intelectual “consumía” diarios (*El Triunfo*, *La Voz de Cuba*, *El País*, *Diario de la Marina*) y revistas de alta calidad intelectual como *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Cuba Intelectual* (1909-1926), *Social* (1916-1938). La revista *Lis* tuvo a Nicolás Guillén como director, a su hermano Francisco Guillén de subdirector, al poeta Félix Nápoles de jefe de redacción y a Pedro Cebrián en la administración. Se publicó el 10 de enero de 1923 y solo se llegaron a editar dieciocho números. Estuvo enfocada a la difusión de trabajo de carácter históricos, didácticos y culturales. En junio dejó de existir, aunque el Guillén, periodista, no dejó de escribir y empezó a colaborar en otros medios de comunicación masiva como el diario *El Camagüeyano*, allí se ocupó de una sección titulada “Pisto Manchego”, que le dio gran notoriedad con el tiempo. Además, colaboró con el semanario *Versos de ayer y de hoy*. Tres años después, en 1926, decidió irse a vivir para la capital cubana, donde sus amigos le ayudaron a conseguir un empleo como mecanógrafo en la Secretaría de la Gobernación. A partir de ese momento, no volvió a vivir de forma permanente en Camagüey.

En Cuba para principios de la segunda década del siglo XX surgió un nuevo movimiento de intelectuales que impulsó el cambio social y político. Se fundó el *Grupo Minorista*⁶ (1924-1927), el cual elaboró un Manifiesto⁷ insistiendo en el compromiso político y literario de sus firmantes. Más adelante, en marzo de 1927 apareció en el panorama cultural la vanguardista, *Revista de Avance* (1927-1930). Entre esos jóvenes

⁶ Agrupó a creadores de las ciencias sociales, artistas, literatos, músicos, los cuales profesaban la defensa de los valores relacionados con la cultura, el rechazo a las dictaduras. Propulsaron el desarrollo de las vanguardias en Cuba a través de diversos géneros y por diferentes vías de realización, lo que propició que se establecieran fuentes vinculadas con grupos afines del Continente latinoamericano y de España.

⁷ Dado a conocer en diciembre de 1926 con el lema “Por la independencia de los pueblos contra el imperio norteamericano”.

de nueva generación, estuvieron Jorge Mañach, Emilio Roig de Leuchsenring (director literario de revista *Social*), José Antonio Fernández de Castro (dirigió el suplemento literario dominical *Diario de la Marina*), Francisco Ichaso, Juan Marinello, Martín Casanovas, Alberto Lamar Schweyer, Félix Lizaso, Rubén Martínez Villena, José Zacarías Tallet, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ángel Augier, Manuel Navarro Luna, Lydia Cabrera, Enrique Serpa, Lino Novás Calvo, Carlos Montenegro, Enrique Labrador y Onelio Jorge Cardoso, entre otros. Estos jóvenes escritores reformularon su lenguaje público, a partir de la adscripción a las vanguardias artísticas occidentales, la defensa del afrocubanismo y la oposición liberal o marxista a la dictadura de Gerardo Machado (1928-1933). Aunque la revista duró solo tres años, sus principales animadores mantuvieron una presencia constante en la academia y la opinión republicanas hasta 1959 (Ripoll, 1968; Cairo, 1979; Lesmes, 1996; Manzini, 2001). El ensayista cubano Duanel Díaz nos dio sus apreciaciones sobre quiénes eran para ellos intelectuales de más prestigio en Cuba: “[...] Enrique José Varona, Ramiro Guerra, Fernando Ortiz, y Jorge Mañach, tal vez, los cuatro intelectuales públicos más importantes de la primera mitad del siglo XX (Díaz 2003, 15).

Según Rafael Rojas:

Con una población cercana a los 4 millones de habitantes, y más de un millón de negros, mulatos y asiáticos, el nacionalismo cubano no sólo debió ramificarse en versiones liberales, católicas y comunistas, sino que tuvo que posicionarse frente a la cuestión racial de la isla, [...] (2006, 92-112).

Guillén publicó el poemario titulado *Poemas de transición* (1927) y se pudo apreciar el incipiente cambio que hizo en su lírica desde el modernismo al vanguardismo. Dos poemas conservaron el estilo moderno: “El aeroplano” y “La voz desconocida”. Unos meses después de ese mismo año, escribió los poemas A la nueva

musa y Sol de lluvia, con un estilo vanguardista. Estos cuatro poemas se incluyeron junto con otros como: “Tu recuerdo”, “Futuro”, “Viaje interior”, “2 semanas”, “Reloj” y “Piedra Pulida”.

El poeta para 1929 tiene ya en sus textos influencias de la vanguardia europea y de la poesía que se estaba haciendo en otras regiones del Caribe, específicamente con la poesía “negroide”, reflejada en *Pueblo Negro* (1926) del escritor puertorriqueño Luis Palés Matos. Guillén publicó en “Ideales de una raza” el poema “Oda a Kid Chocolate” donde alabó al famoso boxeador cubano, a la par que aludió sutilmente a la explotación imperialista que imperaba en Cuba. Más adelante, le cambió el nombre al poema y apareció en el poemario *Sóngoro Cosongo* (1931) como “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”. En el poema dijo sobre al vecino del norte:

El Norte es fiero y rudo, boxeador. / Ese mismo Broadway, / que en actitud de vena se desangra/ para chillar junto a los rings/ [...] ese mismo Broadway, / es el que estira su hocico con una enorme lengua húmeda, / para lamer glotonamente/ toda la sangre de nuestro cañaverall/ [...] (96).

En 1930 le dedicó a su amigo “mestizo” oriundo de Matanzas, Regino Pedroso, el “Romance del insomnio”, elogiando a este poeta de la poesía social cubana. Pedroso fue el iniciador de la poesía de temática social en Cuba. Recibió el Premio Nacional de poesía en 1939 por su poema “Más allá canta el mar”. Guillén publicó “Romance del insomnio”, en el suplemento dominical “Ideales de una raza” del *El Diario de la Marina* y unos días después publicó ocho poemas que conforman su primer libro, publicado: *Motivos de son*, estos poemas son su primera colección de poemas mulatos: “Negro bembón”, “Mulata”, “Si tú supiera...”, “Sigue...”, “Hay que tené boluntá”, “Búcate plata”, “Mi chiquita” y “Tú no sabe inglés”. Solo se imprimieron en esa ocasión cien ejemplares debido a que fue un regalo del señor José María Bouza, gerente de la

Imprenta Rambla, Bouza y Cía situada en La Habana. Este gran regalo facilitó a Guillén el trámite para el Registro de la Propiedad Intelectual. Guillén y la gerencia de la Imprenta tuvieron la genial idea de enviar los ejemplares publicados a prominentes figuras de las artes y la cultura de la sociedad para la presentación del joven poeta. Como señaló Ángel Augier,

[...] por primera vez en Cuba, se planteaban en un diario importante e influyente, los problemas del negro, sin eufemismos, con franqueza. El negro podía asomarse a una tribuna a protestar por su preterición, a reclamar el reconocimiento efectivo de sus derechos civiles y sociales, [...] (1984, 89).

Estos poemas se convirtieron en un acontecimiento cultural y social debido al molde rítmico empleado en sus composiciones poéticas. El poeta utilizó por primera vez el nuevo género musical llamado “son”. Aprovechó la dicción y vocabularios de los habitantes de esos barrios habaneros, retratando la variada vida de ese estrato social de La Habana “negra”, llamada también en los “bajos fondos” como chula; pero en realidad, estamos hablando de una ciudad empobrecida, sin trabajo donde sus clases marginales estaban muy alejadas de los salones pulcros y de la dicción “casi perfecta” del hombre blanco. Esos breves poemas, además, fueron escritos con un lenguaje gracioso, irónico y cómico sin una denuncia social explícita en las letras de estos.

Según Guillén, en Camagüey no hubiese podido escribir esos versos, ya que el habla, entonación, cadencia y musicalidad de los habitantes de su provincia era diferente a la diversidad lingüística de la capital; donde convivían negros, mulatos, blancos, chinos, como si fuesen un mosaico vivo de la transculturación étnica. Por otro lado, expresó el intelectual Ángel Augier que el poemario *Motivo de son*: “[...] es el punto de partida de su obra propiamente dicha, de la obra que el poeta ha reconocido como su

expresión genuina y definitiva, empieza su poesía de acento personal y de resonancia nacional. [...]” (Augier 1962, 3).

El poeta, en agosto de 1930 dio una conferencia en el Club Atenas de la capital de Cuba para presentar sus poemas. Tuvo que titularla “Motivos literarios” porque la aristocracia negra no quería ni oír ni saber de la palabra “son”, mientras que los blancos no le hacían “asco” y bailaban con entusiasmo ese nuevo ritmo musical. Al parecer, no se cumplían las costumbres raciales de la época, donde los negros se sentían más cómodos entre ellos al bailar géneros musicales como el danzón, el bolero, los valeses, los foxtrots. Les cedieron esos privilegios a los blancos en cuanto al son, las rumbas, los mambos, bailes que a veces terminaban en una conga “callejera”. Los negros “finos” no hicieron suyos esos poemas por ser escritos en un lenguaje “tan bajo” y pensaron que no eran propios de la raza negra. Ellos consideraron que Guillén los quería ridiculizar; así pensaban los negros aristócratas, temían que los blancos los llamasen “negros rumberos” y los discriminaran, más. Guillén ignoró esos tabúes, dándoles a entender que su propuesta poética era novedosa y que solo deseaba reflejar que existía realmente esa dicción y ese lenguaje popular. El poeta solo quería reivindicar esa peculiaridad existente en el lenguaje como parte de la identidad cubana.

A tenor de la historiadora cubana Zoila Lapique Becali, en el contexto nacional cultural, el “son” como género musical llegó a la capital cubana a través de músicos como Ignacio Piñero, Miguel Matamoros, que le dieron vida en sus grabaciones musicales y lo difundieron por el mundo. También aparecieron numerosas orquestas tipo jazzband por toda Cuba; destacaron orquestas como la de los hermanos López, los Palau, los Castro, los Letard, la Casino de Playa con su cantante Miguelito Valdés, la Riverside, la orquesta de mujeres, Anacaona, entre otras. Además, el gran maestro Ernesto Lecuona organizó la jazzband Lecuona Cuban Boys, integrada por músicos

estelares de la talla de Chano Pozo, Alberto Socarrás, Don Aspiazu, Mario Bauzá y Armando Oréfiche, entre otros.

En octubre de 1931, fue publicado el segundo libro de Guillén, titulado *Sóngoro cosongo*, en el suplemento dominical “La Marcha de una Raza” del periódico *El Mundo*. Había desaparecido a principios de ese mismo año el suplemento dominical “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*. Los responsables de la política editorial del periódico entendieron que el suplemento dominical literario ya no era útil por los ideales sociales que se divulgaban, molestando en alto grado a los intereses imperialistas y a la burguesía nacional. El *Diario de la Marina* se mantuvo en circulación diaria por toda Cuba durante más de cien años y se ganó el calificativo de “El decano de la prensa cubana”.

Sóngoro cosongo es un libro que trae como subtítulo “poemas mulatos” y donde se anuncia de una forma premonitoria que algún día se dirá “color cubano” y que esos poemas “quieren adelantarse a ese día” y que “el espíritu de Cuba es mestizo”. El poeta buscó reivindicar la fusión étnica de la raza blanca y negra del archipiélago cubano. Manejó un lenguaje poético con un exuberante colorido, donde se “respira” el verde y azul del Caribe, con la presencia indiscutible de las imágenes metafóricas, las onomatopeyas que encabezaron el título del poemario y el carácter alegórico al describir la naturaleza en general. Guillén repitió, al igual que en *Motivos de son*, las notas ant imperialistas y los versos rebosantes de ritmos musicales en el poema “Caña” de *Sóngoro cosongo*. Escribió una sola vez la palabra “yanqui” en el poema, aunque al avanzar en la lectura observamos que está también de forma implícita y sugerente ese sustantivo “yanqui” en todo el corpus de la obra.

El poeta, en su “Prólogo”, dijo:

[...] / Mi prologo es mío. / [...] / en eso soy un poco más honrado que ciertos autores cuando anuncian su obra sin haber redactado una sola línea [...] no ignoro que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa / O mejor dicho: me alegra / [...] / Diré que estos son unos versos mulatos. / [...] todos somos un poco níspero [...] /. Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro / [...] (Guillén 2011, 92).

Sóngoro cosongo es una producción genuinamente cubana, dando ese mestizaje la verdadera identidad étnica de Cuba en este Mundo. Guillén prefirió decir “color cubano”, cuando nos expresó: “Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. / Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. / Algún día se dirá: color cubano” (92).

En los poemas afloraron sentimientos y el espíritu de una declaración de una nación cubana, reivindicando sus libertades sociales. El libro está compuesto por los poemas: “Llegada”, “La canción del bongó”, “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, “Mujer nueva”, “Madrigal”, “Canto negro”, “Rumba”, “Chévere”, “Velorio de Papá Montero”, “Organillo”, “Quirino”, “Caña”, “Secuestro de la mujer de Antonio y Pregón”. Estos poemas recibieron grandes alabanzas por parte de los lectores y simpatizantes del poeta Guillén.

Para 1934 Guillén presentó su tercer libro titulado *West Indies, Ltd.*; el país en ese momento estaba gobernado por un nuevo presidente, el señor Carlos Mendieta, pero realmente en la sombra, el poder lo ostentaba el militar Fulgencio Batista. En muchos de los versos de este tercer poemario, Guillén llamó a la insurrección social con aires desafiantes al poder con la utilización de versos irónicos desde el nombre en inglés del título “*West Indies, Ltd.*”. Fue el Guillén más auténtico desde que empezó a escribir poemas. Según Augier, es el punto de partida de su verdadera poesía social y

posvanguardista. Nos comentó: “Hay una tendencia elegíaca que convierte a este poemario en su primera elegía heroica” (Augier 1982, 139).

El bardo decidió utilizar su astucia poética para reírse de las cosas y de algunos personajes públicos, empleando su “chispa” en la sátira política. Abordó el fiasco de 1933 con el golpe militar de Batista y el dominio aplastante de los monopolios norteamericanos en la economía doméstica. Empleó palabras sugestivas, en su poema “Lápida”, expresó: “Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano/ en el año de mil novecientos treinta y cuatro”. Dio a entender que no deseaba un futuro así para Cuba y que se debía cambiar por cualquier vía, ya fuese por medio de las armas o por el levantamiento social. Fue un poemario que reclamó la lucha social, aunque Guillén prefirió decir, irónicamente: “¡Qué siga el son!”. Nos hizo sonreír con su buen humor por esas palabras tan ocurrentes e irónicas. Su mensaje poético fue optimista a pesar de lo difícil que fuese su situación personal, él trató de “escapar” de una realidad cotidiana aplicando un estilo desenfadado a su lírica.

El poemario *West Indies, Ltd.* contiene dieciocho poemas, estos son: “Palabras en el Trópico”, “Balada de los dos abuelos”, “Madrigal”, “Sabás”, “Nocturno en los muelles”, “Balada del güije”, “Adivinanzas”, “Maracas”, “Sensemayá”, “El abuelo”, “Caminando”, “Calor”, “Dos niños”, “Balada de Simón Caraballo”, “Canción de los hombres perdidos”, “West Indies Ltd”. (8 secciones), “Lápida y Guadalupe”. Para finales de 1934, compaginó el trabajo de jefe de redacción del semanario satírico *El loco* con el de redactor del diario *Información*. Aprovechó la sátira en defensa del compromiso y el deber social. En el entorno cultural, la revista *Masas* fue censurada porque su perfil era de contenido político. Formó parte también del consejo de redacción, el destacado intelectual y escritor cubano Juan Marinello. El movimiento llamado “La Liga Antimperialista” fue quien editó esta revista. Tuvo destacados

colaboradores, entre ellos, Raúl Roa, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarías Tallet, Mirta Aguirre y Ángel Augier. Por otra parte, Guillén se vinculó a la prensa comunista como redactor del semanario *Resumen*.

Para finales de 1935, el poeta camagüeyano obtuvo un trabajo en el departamento de cultura del Municipio de la Habana por sus méritos y reconocimientos alcanzados por su obra en el ámbito nacional e internacional. Al año siguiente, en el contexto político nacional ocupó el cargo de presidente de la República Miguel Mariano Gómez, exalcalde de la Habana e hijo del fallecido expresidente José Miguel Gómez. Para junio salió publicada la revista progresista *Mediodía*, con una tirada mensual, siendo tribuna de los escritores de izquierdas, y de los simpatizantes de la ideología marxista. Formaron parte del comité editor Juan Marinello, Nicolás Guillén, José Antonio Portuondo, Carlos Rafael Rodríguez y Ángel Augier. En agosto de ese año perdió su empleo, por estar asociado a la revista *Mediodía* de corte izquierdistas. Al poeta lo encarcelaron junto a muchos de sus compañeros del comité editor, a los pocos días, fueron absueltos sin cargos. También en el aspecto personal fue desahuciado de su apartamento por no pagar el alquiler, escaseaba el dinero en su economía doméstica. Y en Cuba para diciembre hubo cambios políticos y la presidencia de la República la ocupó entonces el abogado y político Federico Laredo Brú. Este político estuvo en el poder entre 1936 y 1940.

El 25 de enero de 1937 se publicó el poema “Elegía a un soldado vivo” en el primer número de la revista *Mediodía*. Unos días antes de que difundiera esa publicación, Guillén salió para México. Fue su primer viaje al exterior⁸ para participar en el Congreso de Escritores y Artistas convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México. En la ciudad de México, escribió y publicó para el mes de

⁸ Después viajó a más de cuarenta países a lo largo de su vida. El último que visitó fue Perú en 1985.

mayo un extenso poema titulado *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Aunque publicó primero el poema *Cantos para soldados y sones para turistas* con prólogo de su amigo Juan Marinello. Para junio viajó a España como invitado a participar en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en la República Española asistiendo a diferentes actos en las ciudades de Valencia, Barcelona y Madrid. En Valencia editaron su libro *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Guillén tuvo el deseo y la voluntad explícita de ayudar con su “pluma” a consolidar de forma práctica los lazos de hermandad de los cubanos con la República Española. En el Congreso, su compañero de viaje y después biógrafo Ángel Augier expresó sobre Guillén:

[...] el público vibraba con la voz sonora de Guillén [...] es la voz potente, ya con resonancia universal, que se eleva desde su isla del trópico, desnuda y fervorosa, cálida y fuerte, para cantar en nombre de su pueblo y de muchos pueblos la epopeya española, la que encarnó la lucha perenne y sin limitaciones geográficas, del hombre por la libertad y que su mensaje es “como una lengua que no calla, que nunca callará” (1964, 3).

El poeta en julio viajó desde Valencia a Madrid. Después fue a París, invitado por la intelectualidad francesa donde continuaron con las sesiones de trabajo del Congreso. El 17 de julio de 1937, comenzó la guerra Civil Española, conocida también como Guerra de España. Este gran acontecimiento bélico cambió el ideario del poeta, participó activamente en el envío de crónicas a los distintos medios de difusión masiva, dio conferencias, recitales y entrevistas. Para octubre, entrevistó al poeta alicantino Miguel Hernández (1910-1942) y dijo sobre este:

Era un joven de 26 años, fuerte, que hablaba con voz gruesa y como enronquecida” además sigue diciendo que Lorca y Miguel Hernández eran dos poetas completamente distintos: Lorca, muy brillante, extremadamente simpático y abierto, [...] Miguel era

un sincero comunista que desde su cargo de comisario político, se esforzaba diariamente en capacitar a los soldados de la República [...] (González Santana 7 de agosto de 1983, s.p.).

El mundo intelectual se conmocionó con la guerra, y se puso al lado del pueblo español por su heroísmo. Surgieron en ese contexto bélico, poesías de alto contenido patriótico. Algunos escritores latinoamericanos escribieron textos poéticos como: *España, aparta de mi ese cáliz*, de Cesar Vallejo; *España en el corazón* de Pablo Neruda y *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, de Nicolás Guillén. Los tres poemas de altísima calidad reflejaron la tragedia y el dolor humano que se vivió en dicha contienda. No se pudo callar a la intelectualidad mundial, apoyaron al combatiente republicano con sus versos vibrantes y enérgicos. Afloró la lealtad en cada esquina, en cada trinchera de la Península española, y se crearon brigadas internacionalistas en apoyo al ejército popular, los intelectuales quisieron contribuir al derrocamiento de los militares falangistas.

Según María Dolores González-Ripoll, en el contexto nacional aparecieron algunas publicaciones en esos años de la década del 30-40 del siglo XX, como *Ahora* (1931-1935), con artículos de variados contenidos y un suplemento *Magazine Dominical* dedicado a la cultura con las firmas de Pablo de la Torriente Brau, Juan Marinello, Raúl Roa, Emilio Roig de Leuchsenring. También estuvo el semanario satírico *La semana*, firmado por Sergio Carbó, donde figuró “El bobo”, popular personaje cómico que daba sus apreciaciones sobre la situación política del país. Surgieron múltiples periódicos como *El Crisol* (1934), *Alerta* (1935), *La Mañana* (proveniente del *Diario de la Marina*), y proliferó la prensa obrera y de izquierdas como *Bandera Roja*, *Mella*, *Línea*, y *El Comunista*. Revistas de contenido político como *Masas* (1934) dirigida por Juan Marinello, *Revista Cubana* (1935) de José María Chacón y Calvo, *Mediodía* (1936) a cargo de Nicolás Guillén y *Páginas* (1937) de

orientación histórica con la colaboración de Mirta Aguirre y Julio Le Riverend. Además, hubo espacio en esos medios para las colaboraciones de intelectuales como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

En 1937 en el ámbito nacional cubano hubo un creciente desarrollo del cine sonoro⁹. Guillén no estuvo para ese gran estreno de la primera película sonora cubana, estaba en el exterior. Para junio de 1938 regresó a Cuba. Al mes siguiente de su llegada, volvió a La Habana para continuar con su colaboración en la revista literaria *Mediodía*. Según Augier, se publicaron catorce entrevistas y crónicas del poeta en el contexto de la Guerra Civil española por la Editorial Facetas, en la Imprenta La Milagrosa de La Habana, bajo el título *Hombres de la España leal*.

En 1939, ejerció como jefe de información del periódico *Hoy* editado por el Partido Comunista de Cuba. Se convirtió en su redactor habitual y, bajo el título de “Motivo”, escribió su primera columna. Se dedicó hasta 1942 a esa labor política y cultural. No hizo poemas en esa etapa, al parecer le afectó anímicamente la Guerra Civil española y la muerte de su amigo, Federico García. Años más tarde, en agosto de 1961, escribió y pronunció un discurso en La Habana, titulado “Homenaje a García Lorca”, para el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba. Afirmó:

[...] el único que murió violentamente es García Lorca; él es también el único que pudo estar en Cuba. Por una gracia, me fue dado el honor de conocer a los tres (se refiere a los otros poetas, Antonio Machado y a Miguel Hernández)” y continuó diciendo: “A García Lorca lo conocí en La Habana Lorca, [...]. Me lo presentó José Antonio Fernández Castro, [...]. Aquel día –renuncio a la fecha exacta–, anduvimos juntos desde la mañana y almorzamos en una casa de la calle de Ánimas [...]. Habían

⁹ Se proyectó *La Serpiente roja*, primera película sonora cubana basada en episodios radiofónicos del detective Chan Li Po, dirigida por Ernesto Caparrós. Después apareció *Romance del palmar* en 1938 dirigida por Ramón Peón y con la cantante cubana Rita Montaner en el papel principal. Antes, en 1935 apareció la revista *Cinema* creada por Enrique Perdices que se convirtió en el órgano oficial de la Unión de Empresarios de Cuba, fue publicada de forma continua hasta 1965.

aparecido por aquel entonces *Motivos de son*. Él retuvo el ritmo de esos poemas y luego escribió un “son” suyo, un “son” lorquiano, que dedicó a Fernando Ortíz. Ustedes lo recuerdan: “Iré a Santiago” [...]. Nadie como él ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos [...]. Pero la figura de Lorca desborda su alta condición lírica para convertirse en un símbolo de lo que es la barbarie, la estupidez fascista [...] a García Lorca lo matan no porque ignoran que era él, sino precisamente por ser él, lo mata la reacción granadina, que no pudo ponerlo de su parte, lo mata el clero, lo mata la guardia civil, lo matan los señoritos y señorones, lo mata el fascismo, en fin, que es todo eso empapado de sangre, [...]. Hemos llorado largas noche al poeta, lo hemos llamado sin consuelo, pero no lo lloraremos más. Renueva nuestro amor cada día una rosa de Cuba en su recuerdo [...]. Fino andaluz de sueño, gitano principal, junto a nosotros esta noche, García Lorca sonríe, seguro de su esperanza (El Camagüey 1962, s.p.).

El poeta camagüeyano tuvo la ilusión de viajar a Nueva York en 1941, pero el gobierno de Fulgencio Batista le denegó el visado para asistir al IV Congreso de la Liga de Escritores Americanos para la Defensa de la Cultura. En el año 1940, Guillén se presentó como candidato a la alcaldía de ciudad natal, pero no tuvo éxito, se había presentado por la Unión Revolucionaria Comunista. Además, se hizo miembro del Frente Nacional Antifascista, órgano solidario con los combatientes soviéticos durante la Segunda Guerra Mundial¹⁰. En 1942, viajó a Haití invitado por el poeta Jacques Roumain, director del Instituto de Etnología. Y en ese mismo año, Guillén escribió el poema “Guitarra”, dedicado a su hermano Francisco Guillén y en una de su estrofa, expresó: “Cógela tú, guitarrero/ límpiale de alcol la boca, / y en esa guitarra, toca/ tu son entero/.”(Augier 2011a, 186). Esta expresión poética “son entero”, le sirvió de inspiración para darle nombre a su próximo libro *El son entero* (1947).

En 1943 escribió el ensayo teatral *Poemas con niños*, donde criticó la discriminación racial poniendo ‘en bocas’ de esos cuatro niños (blanco, negro, judío, y amarillo) el asunto del ensayo, es decir, desarrolló los argumentos alrededor de esa

¹⁰ 1 de septiembre de 1939 - 2 de septiembre de 1945.

niñez que se censuró por el color de sus razas. Este ensayo, se agregó al final del poemario *El son entero*. Un año más tarde, escribió algunos poemas como “Ácana”, “Mulata de oro fino”, “Elegía” y “Ronda”. Y, para 1945 elaboró los poemas: “Sudor y látigo” y “Mi Patria es dulce por fuera...”.

Para marzo del año 1944 fundó la revista cultural *Gaceta del Caribe*¹¹ En septiembre, murió su amigo haitiano, Jacques Roumain. Guillén tres años después, para diciembre de 1947, le dedicó una bella y larga elegía, titulada *Elegía a Jacques Roumain*. Fue publicada por Ediciones Yagruma, “Casa de Cándido Portinari” en Río de Janeiro, Brasil. En octubre de 1944 fue elegido presidente de Cuba el médico pinareño Ramón Grau San Martín (1881-1969). Se establecieron por primera vez las relaciones diplomáticas con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Al año siguiente, Guillén viajó a Caracas, invitado por escritores de reconocido prestigio internacional como Miguel Otero Silva, Vicente Gerbasi, Otto D’Sola, Carlos Augusto León Fernando Cabrices. El objetivo fue darse a conocer e intercambiar con los intelectuales y escritores de esos países.

Pablo Neruda dijo: “Cuba es un punto de tierra, rodeada por todas partes, por el mar y por la poesía de Nicolás Guillén [...] patrimonio sonoro de su pueblo”. El argentino Carlos Sabat Ereasty, expresó: “Alto hermano”, [...] su lírica es un grito [...] que abarca la trinidad de los tres continentes América, Europa, África”. El uruguayo Gastón Figueira calificó la obra de Guillén como: “Obra inconfundible, única, [...] ironía fina y penetrante. El chileno Hernán Uribe Ortega habló de “Gran poeta del idioma”, “Mejor poeta de Cuba”. Todos querían saludar al “hermano”, ya que sabían que a cualquier acto que fuese Guillén, iba lo más auténtico y original de la poesía criolla de Cuba.

¹¹ De la que solo se publicaron seis números. Sus editores fueron Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Ángel Augier y Nicolás Guillén.

En el escenario cultural nacional cubano entre 1945 y 1948, jóvenes directores de cine como Tomás Gutiérrez Alea y Néstor Almendros experimentaron con películas de cortometraje como *La Caperucita roja* en 1946 y *Una confusión cotidiana* en 1948. Y junto a Guillermo Cabrera Infante fueron de los primeros integrantes del “Cine Club de La Habana”, que más tarde se llamó Cinemateca de Cuba. Por otro lado, surgió el “feeling”¹².

En mayo de 1947 se publicó el libro *El son entero* en la ciudad de Buenos Aires por la Colección Mirto de la Editora Argentina Pleamar. Esta obra poética se convirtió en acontecimiento artístico por su calidad literaria y por la colaboración de grandes figuras internacionales del ámbito intelectual, la música y la pintura. Incluyó una carta de Don Miguel de Unamuno, textos musicales de músicos cubanos como Eliseo y Emilio Grenet, Alejandro García Caturla, del músico mexicano Silvestre Revueltas y como colofón de lujo tuvo las ilustraciones del famoso pintor cubano Carlos Enríquez. *El son entero* estuvo compuesto por veintiséis poemas, algunas de sus temáticas incluyeron, la fiesta criolla, los ritmos contagiosos del “son”, la sensibilidad cubana y el canto a la naturaleza. Los poemas fueron: “Guitarra”, “Mi patria es dulce por fuera...”, “Sudor y látigo”, “Ébano real”, “Son número 6”, “Turiguanó”, “Cuando yo vine a este mundo”, “Una canción en el Magdalena”, “Elegía”, “Son venezolano”, “Barlovento”, “Glosa”, “Palma sola”, “Agua del recuerdo”, “Un son para niños antillanos”, “La vida empieza a correr...”, “Pero que te pueda ver”, “El negro mar”, “Ácana”, “Apunte”, “Iba yo por un camino”, “¡Ay, señora, mi vecina!”, “La tarde pidiendo amor”, “Rosa tú, melancólica”, “Una canción a Stalin” y el ensayo teatral *Poema con niños*. Un año

¹² Movimiento de la cancionística cubana influenciado por la música norteamericana. Tuvo como temáticas principales la sensibilidad y el sentimiento amoroso. Entre esos esos compositores e intérpretes, estuvieron Ángel Díaz, Cesar Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, también, cantantes como Elena Burke, Omara Portuondo y Moraima Secada.

después, el poeta regresó a Cuba. Su poesía estaba teniendo gran repercusión internacional y en esos momentos el poeta era considerado como una de las principales voces de Latinoamérica. El novelista Jorge Amado que, con el pasar de los años fue considerado el mejor novelista de las letras brasileñas, en un ensayo titulado *Algunos problemas de la moderna literatura hispanoamericana*, dijo sobre Nicolás Guillén:

[...] en Cuba, los ritmos populares de Guillén no son solamente de él. Son de toda la mejor poesía cubana. Allí como en ninguna otra parte de América, contenido y forma se equilibran, se corresponden [...] Mientras Neruda es el poeta de los intelectuales, mientras Tuñón es poeta de intelectuales y de masa políticamente esclarecida, Guillén es un poeta de todos, desde el más culto al más analfabeto, desde el hombre de letras al último campesino de los campos de azúcar o del tabaco de la isla de Cuba. Este hijo del pueblo ensaya una importantísima experiencia poética. Sin duda, está en su voz el camino más correcto de la moderna poesía hispanoamericana (Amado 1943, 48).

En marzo de 1949 visitó la ciudad de Nueva York en compañía de la poetisa Mirta Aguirre e intelectuales como Domingo Villamil y Juan Marinello para participar en la Conferencia Cultural y Científica por la Paz Mundial. Después viajó a Europa, invitado a participar en el Congreso por la Paz, en París. También fue a Praga invitado al IX Congreso de los Comunistas Checoslovacos y desde allí se trasladó a la Unión Soviética. Más adelante, cruzó el Atlántico para recorrer México.

En 1950 el presidente de Cuba Carlos Prío Socarrás (1903-1977) clausuró el periódico *Hoy* por entender que era un periódico que se burlaba y conspiraba contra el gobierno. Guillén fue acusado de conspirador y llevado a juicio, pero salió absuelto ya que los jueces no vieron indicios de esas causas acusatorias de culpabilidad. Guillén esta vez se vio como un ciudadano con plenos derechos a la libertad de expresión. El poeta escribió el 18 de febrero de 1949 la sátira política "¡Deja eso!", en donde expresó: "Su eminencia Carlos Prío, Cardenal presidencial [...] es de yuca y ñame" (298). En

igual forma, el 21 de enero, en el poema “El Único”, se refirió de nuevo al presidente Prío, diciendo: “[...] es que en Cuba no conspira... ¡sino el propio Presidente!” (288).

Y, en el entorno social se hicieron grandes obras civiles, como: “[...] la creación de las Universidades de Las Villas y Oriente, bajo los gobiernos “auténticos” de Ramón Grau San Martín (1944-1948) y Carlos Prío Socarrás (1948-1951) y la fundación de la Sociedad Cubana de Filosofía, el Instituto Cubano de Filosofía y la revista Cubana de Filosofía, la producción teórica de la isla llegó a su madurez” (Jardines 2005, 81-82).

El literato cubano Humberto Piñera (1911-1986) expresó:

A mediados del siglo XX, la actividad filosófica cubana no era nada despreciable, si se repasan las obras que, entre los años 40 y 50, publicaron Medardo Vitier, Luis A. Baralt, Roberto Agramonte, Jorge Mañach, Humberto Piñera Llera, Pedro Vicente Aja, Mercedes y Rosaura García Tudurí, Rafael García Bárcena, José J. Nodarse, Máximo Castro Turbiano, Antonio Sánchez de Bustamante y Montoro, Miguel Márquez de la Cerra, Justo Nicola Romero, Antonio Hernández Travieso, Ernesto González Puig, José Ignacio Rasco y Luis Aguilar (1960, 99-111).

En el contexto socio cultural cubano, el escritor Jorge Luis Arcos argumentó en su libro *Historia de la literatura cubana*:

En los años 40 y 50 completaron sus obras historiográficas los más importantes estudiosos del pasado cubano: Ramiro Guerra, Emilio Roig de Leuchsenring, Herminio Portell Vilá, José Manuel Cabrera, Juan J. Remos y Rubio, Emeterio Santovenia, Enrique Gay Calbó, Francisco José Ponte Domínguez y tantos otros. La obra historiográfica acumulada en esas décadas, cuya mejor muestra tal vez sean los diez volúmenes de la Historia de la nación cubana, aparecidos entre 1950 y 1952 (Arcos 2003, 663-776).

Guillén, años más tarde, al ser entrevistado en el periódico *El País*, el 5 de octubre de 1978, argumentó que:

Su obra responde al proceso social cubano, de un país compuesto por descendientes de esclavos africanos y amos españoles. Así se consolidó la población y ahora es mestiza a y mulata. “La expresión de ese complejo racial compone el fondo de mi poesía, que también es mulata”. Y continuó diciendo: “La historia de la literatura cubana empieza muy a finales del siglo XVIII, con la poesía española y francesa. A veces, la influencia francesa llega a través de España y está presente por el modernismo español, por Rubén Darío (*El País* 1978, s.p.).

En 1951, Guillén publicó la “Elegía a Jesús Menéndez”. Esta obra la empezó con unas pinceladas referidas al dramaturgo y escritor del Siglo de Oro español Luis de Góngora y a su poema “Aquel rayo de la guerra” (1584): “[...] armado/ más de valor que de acero. / [...]”. En ese año visitó a varios países para la divulgación y promoción literaria de sus obras. Fue a Alemania, Francia, Bulgaria, Hungría, Polonia, y a la Unión Soviética, por segunda vez. Guillén fue un incansable y curioso viajero. Siguió su recorrido en 1952, esta vez, desde la Unión Soviética a la República Popular de China, y se desplazó, entre ambos países, en el tren transiberiano, en donde escribió el libro de décimas *El soldado Miguel Paz y el Sargento José Inés*. Meses más tarde, ya estando en Cuba, fue recibido con honores y participó en actos públicos por las ciudades de Santiago de Cuba, Holguín, Matanzas, Cienfuegos y Camagüey. Además, el semanario español *Última hora* le dedicó un número completo; este semanario de sucesos se editó en Madrid entre los años de 1952 y 1997, pero realmente fue un semanario que se fundó en 1893, en la ciudad mallorquina de Palma. Dos años después, Guillén aprovechó el viaje que hizo a Brasil como invitado al Congreso Continental de la Cultura para viajar al otro lado del Atlántico y exiliarse en París, de ese modo, empezó un largo destierro que duró hasta el año 1959. Tuvo que huir porque el gobierno de Batista quiso encarcelarlo por ser miembro del Partido Comunista y simpatizante de la llamada “Generación del Centenario”, los cuales habían atacado los cuarteles Guillermon Moncada en Santiago de Cuba y Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo, provincia de

Granma. Los atacantes no lograron su propósito de derrocar al gobierno de Batista algunos de ellos fueron a prisión junto a líder Fidel Castro que tuvo la gran suerte de encontrarse con Pedro Sarría, un militar con rango de teniente que no lo quiso entregar a otros oficiales que querían “sangre” y “ojo por ojo” por los diecinueve muertos que habían ocasionado los jóvenes atacantes. Además, el arzobispo de Santiago de Cuba, monseñor Enrique Pérez Serrantes, intercedió decididamente para que se hicieran juicios y no los asesinaran. Algunos jóvenes apresados no tuvieron esa misma suerte, fueron torturados y masacrados sin piedad hasta la muerte. Solo seis asaltantes al Cuartel Moncada habían perecido en la lucha, pero realmente en la sombra, asesinaron a cincuenta y cinco asaltantes y los presentaron como caídos en combate. Según las combatientes del Moncada, Melba Hernández y Haydeé Santamaría, entre esos asesinados estuvieron el doctor Mario Muñoz Monroy que no llevaba armas ni uniforme y vestía su bata de galeno, Abel Santamaría Cuadrado (hermano de Haydeé) que le trituraron los testículos y arrancaron los ojos, Boris Luis Santa Coloma (novio de Haydeé) le quemaron con colillas de tabaco en los brazos y extirparon los testículos, a Marcos Martí le dispararon por la espalda mientras iba caminando con los brazos en alto. Todos ellos, fueron capturados vivos y después asesinados por sus captores.

A pesar de haberse cerrado el periódico *Hoy*, Guillén continuó escribiendo sus sátiras políticas hasta 1953 en otros medios de difusión masiva, con su tono habitual de humor, ironía y sarcasmo. Escribió cincuenta y seis décimas cargadas de críticas políticas y sociales. En el exilio tuvo la fortuna de ser invitado por diferentes organizaciones internacionales que simpatizaron con su poesía. Visitó diferentes ciudades de Italia como Turín, Venecia, Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles. Posteriormente, cruzó el océano Atlántico para viajar a México. Volvió a Europa para acudir a Suecia, Polonia, y una vez más, a la Unión Soviética. En Moscú, en 1954

recibió el Premio Internacional “Lenin de la Paz”. Antes que Guillén, recibieron ese gran galardón el intelectual brasileño Jorge Amado (1951) y el poeta chileno Pablo Neruda (1953). Y, después de Guillén, el líder cubano Fidel Castro Ruz (1961) y en 1977, la dirigente de la Federación de Mujeres Cubanas Vilma Espín Guillois, quien compartió su vida íntima con Raúl Castro, hermano de Fidel Castro. Para 1955, el poeta continuó su peregrinar por otras ciudades como Helsinki, Budapest y Varsovia; dando recitales de poesías y conferencias. También, se publicaron varias *Antologías* de los versos de Guillén. En Moscú en 1952, Ilya Enrenburg publicó una *Antología* monográfica de los versos de Guillén en idioma ruso con una tirada de 150 mil ejemplares. En 1953, en Eslovenia se publicó por Milán Lajciak, *Antilské spevy*. En Francia en 1955, Claude Couffon publicó *Chansons cubaines et autres poèmes* y para 1956 en Bulgaria salió a la luz pública *Versos escogidos* de Alexander Muratov. En ese mismo año de 1956, publicó la Elegía a Emmett Till, donde retomó su poesía desafiante y aguerrida, en contra de la discriminación racial. En esos versos denunció como un niño negro de catorce años era mutilado y asesinado con brutalidad por hombres blancos y arrojado al río Tallahatchie, de Chicago, Illinois. Dijo el poeta: “[...] un niño negro asesinado y solo/ que una rosa de amor arrojó al paso de una niña blanca [...] / [...] este mínimo muerto sin venganza, / este cadáver colosal y puro”. Se cree que fue linchado porque coqueteó con una mujer blanca y eso no era bien visto, ni permitido por la sociedad racial del imperio norteamericano. (255)

En 1956 la revista literaria cubana *Orígenes*, fundada en 1944 por los escritores José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, dejó de publicarse. Tuvo una frecuencia trimestral y alcanzó a publicar cuarenta números¹³. A lo largo de sus diez años de vida,

¹³ Para algunos críticos como Roberto Rodríguez Reyes “[...] fue un espacio de conspiración que rehuyó de un programa que presumiera los futuros, y se negó a perpetuar la idea de la poesía como exterioridad ornamental, como acto artificio, para devolverle en un acto permanente de restauración [...]” (2020, s.p.).

colaboraron varias figuras de la cultura. Además, de Lezama Lima, estuvieron Cintio Vitier, Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Octavio Smith, José Rodríguez Feo, Dulce María Loynaz, Octavio Smith, Mariano Rodríguez, Wilfredo Lamy René Portocarrero. Y, entre los colaboradores extranjeros, Aimé Césaire, Paul Valéry, Vicente Aleixandre, Albert Camus, Luis Cernuda, Paul Claudel, Gabriela Mistral, Octavio Pazy Alfonso Reyes, entre otros. En 1954, una polémica entre Lezama Lima y Rodríguez Feo provocó el alejamiento de este último, quien era el principal soporte financiero, tras los cuales solo se publicaron dos números más hasta su cierre en 1956. A partir de 1959 la crítica revolucionaria menospreció a estos escritores por considerarlos desvinculados de las nuevas circunstancias sociales de Cuba.

En 1958 el poeta estuvo acompañado en sus viajes por su esposa Rosa Portillo. Desde París, que era donde vivían, fueron a Buenos Aires. El poeta había mandado con anterioridad las obras *Elegías* y *La paloma de vuelo popular* a esa ciudad de Argentina para que fueran publicadas en la Editorial Losada. Sin embargo, no pudo seguir viviendo en París en su condición de exiliado porque la prórroga de su pasaporte había expirado. No obstante, cuando se disponía a abandonar Francia, sus fieles amigos Rafael Alberti y su primera esposa María Teresa León, que en aquel entonces vivían en Argentina, al tener amistades con ese gobierno les ayudaron a resolver los documentos y visados para que pudieran viajar el matrimonio cubano para allá. Desde que llegaron a finales de julio, Guillén empezó a trabajar dando recitales y conferencias. Recorrió ciudades como Santa Fe, Rosario y Corrientes. Participó en la “Fiesta de la Poesía”, organizada por la Sociedad Argentina de Escritores en memoria de Leopoldo Lugones. Guillén era muy conocido y querido en la Argentina y para diciembre se publicó la primera edición de su poemario *La paloma de vuelo popular*. Es un libro que habla de la dura realidad de ser exiliado y que tiene una preciosa carga poética ya que resalta en un

lenguaje lírico e imágenes alegóricas a ese “batir de las alas de esa paloma”, símbolo de esperanzas y “puntas de lanzas” contra la injusticia. Por otra parte, el poeta manifiesta sus anhelos de ver una Cuba que lucha contra el llamado “imperio” norteamericano. Expresó en la primera estrofa del poema-romance “Un largo lagarto verde”: “Por el Mar de las Antillas/ (que también Caribe llaman) batida por olas duras/ y ornado de espumas blandas, / bajo el sol que la persigue/ y el viento que la rechaza, / cantando a lágrima viva/ navega Cuba en su mapa:/ un largo lagarto verde, / con ojos de piedra y agua/ [...]” (2011b, 8).

La paloma de vuelo popular fue aclamada por el público al ser una obra que afianzó los lazos de la solidaridad con todos los oprimidos del mundo, algunas de sus temáticas están enfocadas hacia la injusticia que sufren los hombres por el colonialismo planetario, a las muertes provocadas por los invasores económicos, disfrazados de poderes políticos. Es un poemario que empieza con una gran imagen “la paloma que bate las alas buscando la paz y justicia de los pueblos” El bardo utilizó un lenguaje vigoroso, reflexivo, donde podemos apreciar la musicalidad, el ritmo y la destreza en el uso de las figuras literarias. Es un extenso poemario, compuesto por cincuenta poemas, algunos de ellos, se han hecho muy famosos ya que se continúan recitando y declamando de después de sesenta años de ser publicados. Entre ellos están: “Arte poética”, “Un largo lagarto verde”, “Cañaveral”, “Canción de cuna para despertar un negrito”, “La Muralla”¹⁴, “Exilio”, “Epístola”, y “Little Rock” En su primer poema titulado “Arte Poética”, expresó: “[...] / Y el plomo que zumba y mata? / ¿Y el largo encierro? / ¡Duro mar y olas de hierro, / no luna y plata! [...] Se alza el foete mayoral. / Espadas hierre y desgarrar. / Ve y con tu guitarra/ dilo al rosal”. (2011b, 7). En igual forma, en el contexto internacional, la escritora checa Sylvie Vodaková recopiló poemas

¹⁴ Hasta ahora el poema más conocido y versionado musicalmente.

de Nicolás Guillén en una Antología titulada *Písné a elegie*. El año anterior Zofia Szleyen en Polonia había publicado la Antología *Trzystrunna gitara*.

En 1959 el presidente Fulgencio Batista huyó del país. Los llamados “barbudos” encabezados por su líder Fidel Castro Ruz, tomaron el poder político y económico de la nación. Comenzó así una nueva realidad para millones de cubanos y para otros empezó una gran decepción, un desastre para sus vidas, negocios y propiedades, por lo que decidieron abandonar su país. Guillén se burló con fina ironía de estos exiliados¹⁵. A principios de 1959 estaba como exiliado en la ciudad de Buenos Aires. Allí, al enterarse del triunfo de los “rebeldes” cubanos, participó en múltiples actos organizados para festejar la victoria. En homenaje a ellos, escribió el soneto “Che Guevara” en el semanario *Propósitos*. A finales de enero, regresó a Cuba después de estar seis años en el exilio. Nunca más tuvo que exiliarse por sus ideas comunistas y fue hasta su fallecimiento un hombre fielmente comprometido con la nueva Revolución de carácter socialista. El poeta camagüeyano estaba orgulloso de poder dar recitales y conferencias en su querida Patria, por lo que era invitado a labores culturales en ciudades como La Habana, Santiago de Cuba y Villa Clara. Retomó su colaboración con el periódico *Hoy*. Guillén era un incansable viajero, aunque hay que reconocer que eso era un privilegio al alcance de muy pocos cubanos que no podían ni soñar con esas realidades del poeta. En el contexto cultural se fundó el 24 de marzo, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, con el objetivo de producir un cine para la divulgación de las ideas revolucionarias en el ámbito artístico. Esta Institución se convirtió con los años en la autoridad cinematográfica nacional, es la principal productora de largometrajes, documentales, animados. Y, por otro lado, mantiene a su cargo la Cinemateca de Cuba,

¹⁵ Cuando cinco años más tarde al triunfo de los llamados “revolucionarios” aparecieron reflejadas esas críticas en el poemario *Tengo* (1964), poesía comprometida con el poder y de paso, fomentar los mensajes de alabanzas a la revolución socialista.

los Archivos Fílmicos, Festivales de cine, la promoción y distribución nacional del cine cubano. Recorrió en agosto países como Hungría, Austria y China, ya que fue invitado por las respectivas organizaciones culturales de esos países. Se publicó la segunda edición de su libro, *La paloma de vuelo popular*, en Buenos Aires, incluida dentro de la prestigiosa colección “*Poetas de España y América*”, que dirigió el poeta Rafael Alberti. Asimismo, en idioma chino se publicó la *Antología. Poesías seleccionadas* de Yi Chien.

En 1960 volvió a la Unión Soviética, como jefe de la delegación cultural para celebrar el primer aniversario del triunfo de la revolución cubana. En abril regresó a Cuba e invitó a una actividad cultural a su fiel amigo Rafael Alberti, ambos organizaron esa velada artística con el nombre “mano a mano” en el Teatro de la Central de Trabajadores de Cuba. Fue un bonito encuentro de dos grandes amigos que eran a su vez, famosos poetas del mundo. En 1961, Guillén fue designado miembro del Consejo Nacional de Educación. Viajó en marzo a México, como miembro de la delegación cubana a la Conferencia Latinoamericana por la Soberanía Nacional, la Emancipación Económica y la Paz. Ofreció recitales en las provincias de Mérida y Yucatán. Para agosto se creó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y fue elegido por unanimidad, Nicolás Guillén como su primer presidente (cargo que no abandonó hasta su fallecimiento en 1989). Para 1961, se publicó la Antología en idioma italiano *Canti cubani* por Dario Puccini. El poeta, al año siguiente, visitó una vez más países como la Unión Soviética, Rumania y Checoslovaquia. En este último país, se firmó un convenio de colaboración entre la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos y la Unión de Escritores Checoslovacos. Al volver a Cuba fue designado por decreto presidencial Embajador Extraordinario y Plenipotenciario del Servicio Exterior de la República de Cuba. Con motivo de la celebración del sesenta aniversario de su nacimiento, se

organizaron actos en su honor por varias Instituciones. Entre ellas, la Universidad Central de Las Villas publicó *Prosa de prisa* recopilación de crónicas hechas por Guillén que se dividieron por secciones (tiene XII) y por años. Un año más tarde, continuó sus viajes por el extranjero siendo invitado una vez más, a países conocidos como: Chile, Brasil y Checoslovaquia.

Según Consuelo Naranjo Orovio:

En los primeros años de la Revolución se publicaron un gran número de novelas a favor del contenido social y político. Rodríguez Coronel expresó que a este ciclo se le denominó la “novela de la revolución cubana” y entre tantas, estuvieron: *El sol a plomo* (1959) de Humberto Arenal, *Bertillón 166* (1960) y *El derrumbe* (1964) de José Soler Puig, *Tierra inerme* (1961) de Dora Alonso, *La búsqueda* (1961) de Jaime Sarusky, *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema, *La situación* (1963) y *Pasión de Urbino* (1966) de Lisandro Otero, *El perseguido* (1964) de César Leante, *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoe (base de la película homónima de Tomás Gutiérrez Alea), *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz; también estuvieron unos años después, Ezequiel Vieta, *Vivir en Candonga* (1967), David Buzzi, *Los desnudos* (1967), Humberto Arenal, *Los animales sagrados* (1967), Reynaldo González, *Siempre la muerte, su paso breve* (1968) y Pablo Armando Fernández, *Los niños se despiden* (1968) (Naranjo 2009, 423).

En 1964 se publicó *Cuadernos de amor* por Ediciones La Tertulia en La Habana. Son algunos poemas de amor recogidos de los distintos poemarios. La Universidad Central de Las Villas unos meses después publicó su libro de poemas *Tengo*, donde Guillén mostró con satisfacción y orgullo los logros de la Revolución cubana. Expresó en el poema “Tengo” que da título al poemario, en su segunda estrofa:

Tengo, vamos a ver, / tengo el gusto de andar por mi país, / dueño de cuanto hay en él,
/ mirando bien de cerca lo que antes / no tuve ni podía tener. / Zafra puedo decir, /

monte puedo decir, / ciudad puedo decir, / ejército decir, / ya míos para siempre y tuyos, nuestros, / y un ancho resplandor / de rayo, estrella, flor” (2011b, 162).

Este libro reflejó los primeros cinco años de la Revolución, el poeta cantó a su tierra liberada. Hay mucha fuerza lírica, alegría desbordada e intensidad que emanaba de su verbo. El poeta utilizó el “son” como género musical y auténtico de la nación para responder a cada conquista revolucionaria, a cada situación adversa a la revolución y con su habitual ironía, expresaba en la primera estrofa del poema “Son del bloqueo”:

“Kennedy con su bloqueo/ nos quiere cerrar el mar, /Quenedí, quenedá/afeitar a los barbudos, /volvemos a esclavizar. / Quenedí, quenedá, ¡qué bruto que es el Tío Sam! / Quenedá/ [...]” (2011b, 134).

En el poema-son titulado “¡Ay, qué tristeza que tengo!”, en su segunda estrofa, expresó:

[...] Se asustó, / parece que se asustó, / de Cuba se fue, salió, / llegó a Miami/ y allá se quedó. [...] / –A Miami te fuiste un día, / vendiste tu libertad, / tu vergüenza y tu alegría/ ¡yo sé que te pasará! Y en la tercera estrofa ironiza del negro cubano que se ha exiliado y declara: “Un negro en Miami/ no tiene casa donde vivir;/ un negro en Miami/ no tiene mesa donde comer;/ un negro en Miami/ no tiene cama donde dormir;/ [...] Ay, qué tristeza que tengo/ ay, qué tristeza tan grande, / viendo correr a este negro/ sin que lo persiga nadie” (2011b, 133).

En junio de 1964 salió de recorrido por varias regiones de Europa, siendo invitado al Congreso de Escritores de Rumania y de Hungría. Una vez más, pasó por su querida Unión Soviética. Un año más tarde, recorrió gran parte de España y de Francia. Y en el mes de febrero de 1965, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba publicó en su colección de Bolsilibros Unión la *Antología mayor de Guillén*. Esta gran obra poética fue el resultado del trabajo de compilación, prólogo y notas de Ángel

Augier. Además, en el contexto familiar el 4 de junio falleció la madre de Guillén, doña Argelia Batista Arrieta, en su ciudad natal, Camagüey.

En el contexto cultural estaba cogiendo auge la cultura televisiva y audiovisual en Cuba. Paulo Antonio Paranaguá, manifestó:

Entre los años sesenta y setenta del siglo XX, empezaría la “década dorada” del cine cubano, se realizaron películas, documentales, dibujos animados por parte de diversas instituciones entre ellas la Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Estudios Cinematográficos de la Televisión Cubana y Servicio de Medios Audiovisuales de la Universidad de La Habana. Asimismo, Tomás Gutiérrez Alea se convirtió en el más destacado realizador cubano tras dirigir *Historia de la Revolución* (1960), *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata*, dando paso después a *Memorias del subdesarrollo*, (1968). También aparecería en 1968, la película de Humberto Solás, *Lucía*. También aparecieron otras cintas cinematográficas como *El joven rebelde* (1961) y *Las Aventuras de Juan Quinquín*, (1967) de Julio García Espinosa, *Manuela* (1966) de Solás, *Cumbite* (1965) de Gutiérrez Alea, *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez, y los documentales *Ciclón* (1963), *Hasta la victoria siempre* (1965), *Hanoi, martes 13*(1967) y *79 primaveras* (1969) de Santiago Álvarez (1999, 379-396).

Algunos escritores e intelectuales se marcharon de Cuba entre los años de 1959 y 1965 desde entonces fueron apodados como “gusanos o gusanas”¹⁶. En este “primer momento” del exilio intelectual cubano estuvieron Severo Sarduy, Guillermo Cabrea Infante, Calvert Casey y José Kozer. En el “segundo momento” para 1971 estuvo Antón Arrufat. En el “tercer momento” en los años 80, estuvieron Reinaldo Arenas, Antonio Benítez Rojo y Carlos Victoria. En el “cuarto momento” en los años 90, estuvieron Eliseo Alberto, Norberto Fuentes, Jesús Díaz, Abilio Estévez y Zoé Valdés.

¹⁶ Estaban en contra del gobierno, usualmente usado para disidentes del país.

La década del sesenta del siglo XX fue considerada como el período de la consagración de la narrativa hispanoamericana de los grandes novelistas¹⁷. Entre los más destacados estuvieron Julio Cortázar con *Rayuela* (1960), Gabriel García Márquez con *La mala hora* y *Los funerales de la mamá grande*, ambas en 1962, y *Cien años de soledad* en 1967, Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966).

Para 1967 retomó con gran vigor su agenda internacional. Viajó como máximo responsable de los escritores cubanos a países como México, Costa de Marfil (y Chile). Por otro lado, en el ámbito político internacional, el 9 de octubre fue abatido por disparos de fusil en Bolivia Ernesto Guevara de la Serna, más conocido como el Che. Fue capturado vivo e hicieron prisionero, pero decidieron asesinarlo los militares bolivianos en colaboración con la Agencia de Inteligencia Norteamericana. Este gran acontecimiento del asesinato del Che repercutió en todo el continente latinoamericano. Parte de la población cubana lloró a unos de sus queridos comandantes, hubo mucho dolor y tristeza en las calles. También debemos decir que, para otros cubanos y ciudadanos del mundo, el Che fue un asesino despiadado y se alegraron de su prematura y trágica muerte. Guillén, que se consideró un gran amigo del argentino, escribió un vigoroso poema titulado “Che Comandante”, que incluyó más adelante en el poemario *La rueda dentada* publicado en 1972. En ese poema, en sus últimas estrofas, argumentó:

Cuba, te sabe de memoria. Rostro/ de barbas que clarean. Y marfil/ y aceituna en la piel de santo joven/ Firme la voz que ordena sin mandar/que manda compañera, ordena amiga, / tierna y dura de jefe camarada. / Te vemos cada día ministro/ cada día soldado, cada día/ gente llana y difícil/ cada día/ Y puro como un niño/ o como un

¹⁷ Entre los más destacados estuvieron Julio Cortázar con *Rayuela* (1960), Gabriel García Márquez con *La mala hora* y *Los funerales de la mamá grande*, ambas en 1962, y *Cien años de soledad* en 1967, Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966).

hombre puro, / Che Comandante, / amigo/ [...] ¡Salud, Guevara! / [...] Queremos/
morir para vivir como tú has muerto, / para vivir como tú vives, / Che Comandante, /
amigo (273).

En la esfera cultural en el marco internacional entre 1967 y 1968, se publicaron varias novelas que con el devenir de los años de volvieron famosas y célebres¹⁸.

Guillén, antes de escribir el poemario *La rueda dentada* (1972), obsequió a su público con el poemario *El Gran Zoo* en 1968. Esta excelente obra traslada a un gran “zoológico imaginario” la acción, donde interactúan animales de distintas especies, fenómenos naturales, objetos, frutas, personas, que no escapan a los problemas mundanos y galácticos, como es el caso del poema “Luna”: “[...] mamífero metálico. Nocturno/ Se le ve/ el rostro comido por su acné/ Spunitks y sonetos/” (189). Utilizó en *El Gran Zoo*, los epigramas¹⁹. El poeta nos deleitó con su “difícil facilidad” de palabras, con un oxímoron como diría Ángel Augier.

En 1969 continuó con sus visitas a ciudades de Mongolia, Corea del Norte, Bulgaria y la Unión Soviética. En agosto se publicó en Cuba la segunda edición de su *Antología mayor* y en noviembre el poemario *Cuatro canciones para el Che*. Posteriormente, en marzo del año 1970, fue invitado a los actos de aniversario de la Academia de Letras de Alemania de la que era miembro de honor. Visitó de nuevo a Mongolia, Unión Soviética, España, Perú y Vietnam. De ese gran periplo regresó casi a finales de año a Cuba para participar en la inauguración de la nueva sociedad “Amistad entre los Pueblos” de Cuba y Mongolia donde se le designó presidente. Un año más tarde, se le presentó una afección cardiovascular, por lo que se vio obligado a estar hospitalizado y a guardar reposo unos meses. Al estar recuperado de su salud

¹⁸ Entre ellas, *Tres tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Y, en 1968, *Paradiso* de José Lezama Lima.

¹⁹ Estas composiciones breves sirven para expresar un sentimiento festivo o satírico de forma ingeniosa y están “aderezados” con un lenguaje gracioso, fresco, ingenuo, irónico.

cardiovascular, acudió como invitado al V Congreso de Escritores Soviéticos. Además, en Cuba se publicó la segunda edición del libro *El Gran Zoo*.

En 1972 el poeta cumplió setenta años y lo celebró regalando a su público dos excelentes creaciones artísticas *La rueda dentada* y *El diario que a diario*. Expresó el poeta que: “esta última obra iba a ser una sección de la primera, pero fue creciendo hasta reclamar su propia independencia artística” (Augier 2002, 36-37). Se efectuaron numerosos actos públicos, recitales, conferencias en su honor por distintas organizaciones políticas, de masas e instituciones culturales. También se le condecoró con varias medallas, entre ellas, la “Primero de Mayo” de la Central de Trabajadores de Cuba, la “Jesús Suarez Gayol” del Sindicato Azucarero, la “Félix Elmuza” de la Unión de Periodistas de Cuba. Además, el Presídium del Soviet Supremo de la Unión Soviética le otorgó la orden “Bandera Roja del Trabajo”, El Consejo de Estado de Bulgaria le concedió la orden “Cirilo y Metodio” en primer grado. Para noviembre siguieron las celebraciones por el onomástico de Guillén y apareció publicada la primera edición de su *Obra poética (1920-1972)*, tomo I, de la Colección Letras Cubanas. Y en el contexto musical internacional, la cantante chilena Marta Contreras junto con el grupo Manguaré de Cuba grabaron en Chile el álbum *Música para Guillén* a partir de varios poemas de distintos poemarios.

En enero de 1973, la Asociación de Amistad Italia-Cuba editó el disco *Cuba a través de Nicolás Guillén* y en marzo se publicó el tomo II de su *Obra poética (1920-1972)*, por la Editorial Colección Letras Cubanas. A partir de junio realizó como de costumbre visitas por varios países, entre ellos: Hungría, Polonia, Rumania, Alemania y la Unión Soviética. Además, fue designado miembro de honor de “La Modern Language Association of America” de la ciudad de Nueva York. En junio de 1974, en el aula Magna de la Universidad de La Habana, recibió el título de “Doctor Honoris Causa

en Lengua y Literatura Hispánicas”. En el mes de septiembre, la Universidad Sorbonne Nouvelle de París seleccionó el texto poético *España, poemas en cuatro angustias y una esperanza* para ser analizada en la Cátedra de Estudios Ibéricos. En noviembre asistió como invitado a la Jamaica a la Universidad West Indies y al Instituto de Jamaica, donde le fue otorgada la Medalla de Oro “Musgrave”, la más alta distinción cultural del país.

Para 1974, se terminaron de imprimir los Tomos I y II de *Prosa de prisa* por la Editorial, Colección Letras Cubanas. Son libros con una selección de artículos, ensayos y conferencias del poeta. Para mayo, la Biblioteca Nacional “José Martí” editó la *Bibliografía de Nicolás Guillén*. Además, se publicaron por la Unión de Artistas y Escritores de Cuba una recopilación de poemas con los títulos de *El corazón con que vivo* y *Poemas manuales*. En los meses sucesivos viajó por varios países empezando por Inglaterra y en su capital fue invitado por el “Ars Council” a participar en el Festival de la Poesía Internacional. También colaboró en actos y ceremonias en las Universidades de Bristol y Oxford. Después, siguió viaje para Portugal, invitado por la Sociedad de Amistad Portugal-Cuba, donde dio conferencias y recitales en las ciudades de Lisboa y Oporto.

En el ámbito político y cultural cubano, el diecisiete de diciembre de 1975 se celebró el primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. En esa mañana, Guillén fue designado como miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, con ese nuevo cargo político, sumado a los otros, que ya ocupaba en el Gobierno, lo afianzaron dentro del gran poder político de la cúpula directiva. Además, en el contexto musical, el

cantautor cubano Pablo Milanés (1943-2022) publicó el álbum *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*²⁰.

Un año después, el poeta camagüeyano continuó con su ardua labor de divulgación y promoción de su obra poética por el Mundo. Visitó la República de Guyana y, una vez más, la Unión Soviética y Bulgaria. En agosto la Biblioteca Nacional “José Martí” editó el tomo III de *Prosa de prisa* (fue el último de los tomos) dándole así un homenaje sociocultural. En el entorno cultural, Cuba sufrió la pérdida de uno de sus grandes intelectuales, José Lezama Lima (1910-1976). En ese mismo mes, se creó el Ministerio de Cultura, presidido por el miembro del Buró Político del Partido Comunista de Cuba Armando Enrique Hart Dávalos²¹.

El poeta cumplió setenta y cinco años en 1977. Lo celebró encabezando a la delegación cubana al Festival de las Artes y las Culturas negras y africanas, en la República Federal de Nigeria. Continuó con la delegación viajando hacia Madrid donde fueron homenajeados con una cena brindada por numerosos intelectuales españoles. Entre ellos, estuvieron: Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y Rafael Alberti. Además, Guillén ofreció una entrevista al periódico *El País* el veintitrés de enero, donde le preguntaron sobre la creación del Ministerio de Cultura, y su respuesta fue: “Creo que se va a respetar totalmente la libertad desde el punto de vista de la creación, [...]”. Asimismo, dijo: “Literatura y política son inseparables”, como ya lo había dicho el gran Aristóteles en su sentencia “El hombre es un animal político”. Después la delegación cubana continuó viaje para la ciudad de Sofía donde participó en “Encuentro

²⁰ A partir de once poemas escogidos de entre varios poemarios, de esta forma le brindó su homenaje al poeta. El álbum de Milanés le dio a conocer como joven promesa de la canción trovadoresca de la nación.

²¹ (La Habana, 1930-2017). Destacado intelectual y político cubano. Fue designado ministro de Educación desde 1959 a 1965. Organizó la Campaña de Nacional de Alfabetización en 1961, la cual redujo considerablemente el analfabetismo en Cuba, llevándolo al 3,9 por ciento al finalizar la misma. Además, fue ministro de Cultura desde 1976-1997.

Internacional de Escritores por la Paz”. En junio, de regreso a Cuba, se publicó la primera edición del poemario *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* con el subtítulo *Poemas para niños mayores de edad*. Esta obra contiene más de treinta poemas escritos con un lenguaje fresco y juvenil, donde sus diversos temas sirven tanto para niños como para adultos. La principal intención del poeta fue provocar risas y que sus versos fuesen cantados para contagiar la alegría y en lo posible que sirvieran de reflexiones en el público más joven. También, incluyó poemas políticos como el poema “Fidel”, dedicado a ensalzar la figura del líder supremo de la Revolución. En “¡Qué mundo tan feliz!”, expresó: “[...] La vida empieza ahora, / qué alegre es el vivir! ¿Tocas la pandereta? / Yo toco el cornetín/ En Cuba un mundo nace, /un mundo libre al fin. / Un mundo sin esclavos.../ ¡Qué mundo tan feliz!” (362-363).

Entre los años 1978 y 1979 se dedicó principalmente a viajar por diversos países invitado por sus diferentes instituciones culturales. Abanderó, una vez más, la delegación cubana a Francia, Japón y España. En el país ibérico fueron atendidos en el Ateneo de Madrid por Pío Cabanillas, ministro de Cultura; y por el gran intelectual Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española. Además, la delegación fue invitada a las Fiestas del Partido Comunista Español. En Angola fueron recibidos por el poeta y presidente de la nación Agustino Neto. Después, cruzaron el océano Atlántico para continuar viajando por Venezuela, México, República Dominicana y Panamá. Y de nuevo, vuelta a Europa, para ir una vez más, a la Unión Soviética, Alemania, Bulgaria y Rumania.

En 1980 el poemario *Motivos de son* cumplió cincuenta años de haber sido publicado por primera vez. Se hicieron numerosos actos conmemorativos y se preparó en octubre una edición especial por la Editorial Letras Cubanas. Anteriormente, para el mes de enero el poeta había asistido a la presentación en la sede de la Unión Nacional

de Escritores y Artistas de Cuba de su libro, *Las Coplas de Juan Descalzo*, publicado también, por la Editorial Letras Cubanas. En marzo se publicó la segunda edición de *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Y, para abril, salió publicada la segunda edición del libro *El Diario que a diario* y la primera edición de *El libro de las décimas*. En ese mismo año, participó en un programa artístico-musical preparado por la Televisión cubana, que contó con la presencia de los cantantes españoles Ana Belén y Víctor Manuel. Esa velada se grabó en formato audiovisual en los jardines de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, ubicados en la capital cubana. Unos días más tarde, fue retransmitido por la Televisión para los programas dedicados a las actividades artísticas y culturales. Para septiembre, viajó de nuevo a la Unión Soviética, esta vez presidiendo la comisión oficial cubana para la bienvenida a los cosmonautas Yuri Romanenko y Arnaldo Tamayo, del vuelo espacial soviético-cubano. Del poemario *La rueda dentada*, el cosmonauta cubano se llevó al Cosmos una copia del poema “El Cosmonauta”²² como agradecimiento a los versos dedicados a las personas entrenadas, equipadas y desplegadas por una agencia espacial para programas de vuelos espaciales tripulados.

Para septiembre de 1981, con casi ochenta años, le concedieron la Orden “José Martí”, la más alta condecoración que otorga el Estado cubano. Se realizó en una solemne ceremonia en el Palacio de la Revolución, impuesta por el presidente de Cuba Fidel Castro Ruz. Además, la Unión de Periodistas de Cuba le entregó la medalla “Julio Fucik”, por acuerdo del Congreso de la Organización Internacional de Periodistas, celebrado en Praga. Y se reeditó su *Obra poética* en dos tomos por la Editorial Letras Cubanas.

²² En sus últimas estrofas, expresó: “El cosmonauta/ sigue su pauta. / Sube sube sube/ sube sube sube/ sube. / (...) / Deja atrás la última nube. /Rompe el ultimo velo. / El Cielo. ¿El Cielo? / Frío. /El vasto cielo frío. / Hay en efecto un butacón, / pero está vacío” (Augier 2011b, 222-223).

En 1982 por sus ochenta años de vida recibió múltiples homenajes por parte de organismos oficiales, organizaciones culturales y sociales de Cuba. En su honor, se hizo el III Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y fue reelegido como su presidente. Asimismo, países amigos lo homenajearon por su larga y fructífera vida. Recibió numerosas condecoraciones y órdenes como “Amistad de los Pueblos”, concedida por el Presídium del Soviet Supremo de la Unión Soviética, la “Orden al Mérito” de la República Popular de Polonia, la “Orden de la Amistad” por la República de Viet Nam, la Orden “Jorge Dimitrov” de la República Popular de Bulgaria, la Orden “Bandera Roja del Trabajo” por la República Popular de Mongolia y la “Orden del Águila Azteca” por los Estados Unidos Mexicanos. En igual forma, se efectuaron actos de presentación de los libros *Páginas vueltas: memorias* y *Sol de domingo*. Ambos poemarios contienen prosas y poemas no recogidos en libros anteriores.

Los apasionados de la obra poética de Guillén pudieron disfrutar de la publicación de una edición facsimilar de la primera edición de 1931 de *Sóngoro cosongo* por la Editorial Letras Cubanas. Además, salió una edición especial semifacsimilar de la primera de 1951 de la *Elegía a Jesús Menéndez* y *El libro de los sones* con la compilación y prólogo del escritor e intelectual cubano Ángel Augier. En otros países como Alemania (en la Universidad de Humboldt, en Berlín), Holanda (en la Universidad de Leyden) y Venezuela (en la Universidad Central de Caracas) se celebraron actos conmemorativos por los ochenta años del poeta cubano.

En 1983 recibió por parte del Ministerio de Cultura de Cuba el *Premio Nacional de Literatura* que se otorga a los escritores que hayan destacado por el conjunto de toda su obra. De la misma manera, se le concedió el Premio de la Crítica a su libro *Páginas vueltas: memorias* publicado el año anterior. Ambos galardones fueron entregados por primera vez en Cuba. En cuanto a los viajes al extranjero en 1984, participó en

Colombia en el Congreso de la Unidad Latinoamericana por la Paz, y en su sesión inaugural, por decreto de su presidente Belisario Betancourt fue condecorado con la orden “Cario y Cuervo” en el grado de “Gran Cruz” con placa de oro. Además, la Universidad Simón Bolívar y la Universidad Nacional de Colombia acordaron concederle el título de “Doctor Honoris Causa”.

Por otro lado, en acto celebrado en el Museo de la Ciudad de La Habana le fue entregado el certificado de fundador del Partido Comunista de Cuba. Se publicó *Cronista en tres épocas* por la Editora Política, donde se recogió gran parte de su destacada labor periodística. El poeta camagüeyano presidió en noviembre el acto de apertura de la Feria del Libro en la ciudad de La Habana. En el año 1985 entre marzo y abril visitó a Buenos Aires, donde ofreció una conferencia de prensa por ser invitado al IV Congreso de Unidad Latinoamericana. Aprovechó ese viaje a Argentina para visitar después a Lima en Perú. Allí, le fue concedido el título de “Doctor Honoris Causa” de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Para junio, el Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, pueblo natal del gran poeta español, Federico García Lorca, en la provincia de Granada acordó ponerle el nombre de Nicolás Guillén, a una de sus calles, por ser uno de los grandes amigos que cantó e hizo poesía sobre el bardo granadino. En ese mismo mes de junio al regresar a Cuba, Guillén fue ingresado de urgencia en un hospital de la capital e intervenido quirúrgicamente de la próstata. Aunque se recuperó, su estado de salud empezó a sufrir gran deterioro por otras patologías que padecía. En los próximos cuatro años de su vida desarrolló la enfermedad de Parkinson. Es triste decir que ese homenaje del Ayuntamiento y el pueblo de Fuente Vaqueros fue uno de sus últimos homenajes en vida ya que para junio de 1989 desarrolló, además, problemas de azúcar en la sangre por lo que hubo que amputarle parte de la pierna izquierda

haciendo que su estado de salud empeorara. Lamentablemente, el 16 de julio a los pocos días de estar ingresado, falleció a consecuencia de sus graves patologías.

El gobierno cubano declaró duelo oficial en la nación y el féretro fue expuesto en la base del monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución de La Habana. Se rindieron guardias de honores y desfilaron por la Plaza de la Revolución decenas de miles de personas de todo el país. Fue enterrado en el cementerio de Colón de La Habana y la despedida fue hecha por el político, Armando Hart Dávalos, ministro de Cultura.

La Editorial Letras Cubanas, el treinta de noviembre del año 1993, publicó el libro póstumo *Todas las flores de abril*. Y, entre 1995-1996, la misma editorial publicó tres libros póstumos titulados: *Cuba en el ala de nuestro tiempo* (1995), *América: sueña y fulgura* (1995) y *España. Al alcance del sueño* (1996).

En 1997 fue creado El Premio Internacional de Poesía “Nicolás Guillén” con el fin de aglutinar a los poetas de la zona caribeña, en torno a un concurso literario celebrado en el estado mexicano de Quintana Roo. Asimismo, para el 2000 la Editorial Letras Cubanas, la Fundación Nicolás Guillén y el Instituto Cubano del Libro crearon el Premio de Poesía Nicolás Guillén, destinado a fomentar la creación y promoción de obras poéticas. Y, en el 2014 la Fundación Nicolás Guillén creó una Distinción con el nombre del poeta para homenajear a personalidades con una relevante trayectoria artística. Además, ese mismo año, el escritor camagüeyano Manuel Villabella Marrero (1936-2018) publicó un texto compilatorio titulado *Pisto Manchego* (Montero 2014) con más de cuatrocientas crónicas escritas por Guillén entre 1924 y 1926 y divulgadas por el periódico *El Camagüeyano*. Es conveniente comentar que en el 2022 por el cumpleaños ciento veinte del natalicio del poeta, en Camagüey se inauguró una estatua de bronce con una altura de 1.87 metros en la Plaza de los Trabajadores. La obra la

realizó la escultora cubana Martha Jiménez y representa “la imagen de Guillén peregrino y eterno caminante” (On cubanews 2022, 11 de julio). La pieza está en correspondencia con el gusto manifiesto del protagonista por recorrer la urbe, tal como enfatizó en “Mis queridas calles camagüeyanas”, título de uno de sus poemas y de crónicas periodísticas. Además, le agregó a la estatua, en una de sus manos, un documento con los siguientes versos de la “Elegía camagüeyana”: “Vengo de andar y aquí me quedo, / con mi pueblo. / Vengo con mis recuerdos, / vengo con mis heridas y mis versos” (265).

Capítulo 2. Apuntes sobre el movimiento modernista en la literatura latinoamericana e influencias en la poesía de Nicolás Guillén

El modernismo como movimiento literario en la literatura de lengua española se desarrolló entre los años 1880 y 1920. Se caracterizó por la tendencia a formas cultas en la elaboración de los textos poéticos, culturalismo cosmopolita, anticonformismo creativo, refinamiento narcisista y, lo más importante, una profunda renovación estética del lenguaje y la métrica en el ámbito de la poesía. Según algunos teóricos, el modernismo no solo fue un movimiento literario, sino también un reflejo artístico de toda una época y su apogeo alcanzó hasta la Primera Guerra Mundial que coincidió con el desarrollo del capitalismo como modelo económico y social. Fue una síntesis de tres corrientes literarias como fueron el parnasianismo, el simbolismo y el romanticismo. Además, similar a corrientes artísticas como: Art Nouveau en Francia y Bélgica, Modern Style en Inglaterra, Jugendstil en Alemania, Liberty en Estados Unidos de América, Floreale en la Península Itálica o Sezession en Austria.

Para Robert Schmutzer:

Se llama Art Nouveau o modernismo a aquel estilo que se desarrolló alrededor de 1900, cuyo leitmotiv era un largo y sensual movimiento. Sus ondulantes trazos curvos, que hacen pensar en algas y las lianas, asemejándose también a la piel de una pantera o al brusco movimiento de un golpe de látigo, encuentran en el juego, ya suave o centellante, ya moderado o furioso, su razón de ser. El modernismo vibra en el dibujo de un papel pintado de cisnes, traduce en ondas y céfiros las curvas líneas de muchachas con formas de ninfa, y llena el espacio de reflejos metálicos, delicados como tallos de lirio, y eléctricas umbelas de luz (Schmutzer 1996, 9).

Para Juan Ramón Jiménez:

[...] el Modernismo empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines de ese siglo, y fue un movimiento general en diversos aspectos, teológico, científico, artístico, social, literario [...]. Para el poeta andaluz, el Modernismo fue un movimiento envolvente, en el que caben escuelas tan diferentes como el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo o el creacionismo (ultraísmo) (Torres Shu 2020, 21-42).

Continuó Torres Shu, diciendo sobre Juan Ramón Jiménez:

Jiménez divide el Modernismo hispano en dos grupos: el Modernismo hispanoamericano y el Modernismo español. El primero representado por Darío y el segundo, por Unamuno. Destaca también que el Modernismo hispanoamericano es inicialmente parnasianista, como hemos mencionado anteriormente, debido a la influencia de José María de Heredia, el cual hizo que en este hemisferio se extendiera esa escuela poética francesa. Al contrario, el Modernismo español fue inclinándose cada vez más hacia el simbolismo. Ambos tienen la misma idea de pretender unir la tradición española con las innovaciones formales, de revisar los dogmas y tomar los más valiosos de los descubrimientos modernos (2020, 21-42).

Para Antonio Lorente Medina y Julio Francisco Neira Jiménez:

El Modernismo es un movimiento espiritual que nace como un revulsivo **contra el estancamiento de la estética romántica**, enferma de retoricismo, y en su arte epigonal, de provincialismo y prosaísmo. Viene determinado por los cambios operados en el modo de pensar como consecuencia de las **transformaciones sociales y económicas** de la sociedad occidental del siglo XIX: la industrialización, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y de la burguesía (2017, 47).

Max Henríquez Ureña en Breve Historia del Modernismo sostuvo que:

[...] el modernismo fue ante todo un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo [...] el punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y presentaran, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura de aquel momento (1962, 11-12).

Henríquez Ureña, dijo de Rubén Darío que fue el primero en utilizar “Modernismo” con el valor que hoy le damos a ese vocablo. Por otro lado, el escritor nicaragüense Víctor Selva Gutiérrez en su artículo periodístico “Rubén Darío de aquí y de allá” planteó:

[...] Consigo llevó trópico para cantar en verso. [...] será recordado como el “Padre del Modernismo”, que dio fisonomía, perfil propio e identidad a las letras latinoamericana. El propio Darío lo definió en pocas palabras así: “El Modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa castellana pasado por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa francesa”. Y continuó argumentando Víctor Selva que “[...] Darío con el tiempo sea constituido en el representante máximo de nuestra cultura, en el transcurso de los siglos XIX y XX que le tocó vivir [...] es nuestro poeta de resonancia universal, por ser el maestro del ritmo y la armonía y por su extraordinario oído musical (Nicoraocalli 2016, 7 de enero, s.p.).

2.1. Características del Modernismo en Latinoamérica

El modernismo en el continente latinoamericano surgió entre los años de 1885 y 1915. Desde América Latina se expandió a la península ibérica por lo que se convirtió en el primer movimiento literario en invertir el flujo de las influencias estéticas. Tuvo una profunda renovación en el lenguaje, donde la figura humana desempeñó un papel protagónico como paradigma estético ya que su primordial objetivo era resaltar la belleza absoluta, el refinamiento expresivo con cierto sentido aristocrático y la búsqueda

de la sonoridad del lenguaje. Esas vocaciones e intenciones estéticas fueron plasmadas en las creaciones artísticas y poéticas que sirvieron para evadirse de lo mundano y de la visión materialista del realismo. Entre sus principales temáticas estuvieron: el intimismo, la angustia existencial y sensualidad, evasión de la realidad, así como, el cosmopolismo (conocer otras tradiciones literarias y redescubrir el pasado indígena).

Para Miguel Ángel Feria, el modernismo latinoamericano anticipó su llegada a la región caribeña:

Hoy en día parece no admitir ya discusión la tesis que propone la anticipación del modernismo en la zona geográfica del Caribe respecto a otros ámbitos del mundo hispánico. En el mismo sentido, la influencia del parnasianismo francés en la génesis del propio modernismo ha resultado un hecho incontestable, ab initio, en la historiografía sobre la materia (2017, 46)

Continuó argumentando Miguel Ángel Feria que, en el contexto literario de la Cuba española, a la hora de rastrear los orígenes del modernismo en Latinoamérica, ocupó un lugar destacado la poesía parnasiana francesa debido:

[...] a la temprana asimilación de la estética del Parnasse francés en su sistema literario. Desde la década del 1870, el parnasianismo, fuese leído directamente en francés o traducido, supuso uno de los estímulos fundacionales que llevaron a los Martí o Julián del Casal a operar un cambio radical en su concepción literaria. (Feria 2017, 45).

A continuación, presentamos las principales características de las obras modernistas.

Por lo que concierne a la métrica:

- ❖ Junto a los metros tradicionales basados en versos octosílabos y endecasílabos aparecieron en forma profusa versos que apenas se empleaban

como el eneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino. Todo ellos, enriqueciendo la poesía castellana con nuevas posibilidades rítmicas.

- ❖ Se cultivaron los ritmos tradicionales yámbico y trocaico como binarios.
- ❖ Se practicaron los ritmos dactílicos y anfibráquico como ternarios.
- ❖ Se innovaron en un mismo verso ritmos binarios y ternarios (en el ritmo binario se repiten tiempos en el compás, las pulsaciones son de “dos pulsos” o de “dos por cuatro” y el ritmo ternario es más cíclico e indica un compás de “tres pulsos” o de “tres por cuatro”).

Por lo que atañe al léxico:

- ❖ Renovación del lenguaje poético con creación de efectos exotistas.
- ❖ Cambios semánticos que connotaron refinamientos en los versos. Por ejemplo, al referirse a flores (jazmines, dalias, lotos, magnolias, crisantemos), piedras preciosas (ágata, rubí, topacio, esmeralda, diamante, gema), materiales de lujos (seda, mármol, porcelana, alabastro, armiño), animales exóticos (cisne, bulbules, sátiros, centauros) e instrumentos musicales (lira, violoncelo, clave, arpegio).
- ❖ Cultismos procedentes del latín o del griego como: canéfora, liróforo, hipsípila.

Por lo que respecta a las figuras literarias:

- ❖ Sinestesia, se logró asociar sensaciones de distintos sentidos en especial con la vista, creando efectos cromáticos. También, con las sensaciones auditivas se recrearon lo musical y las distintas variedades de ritmos de los distintos metros.

- ❖ Interés por el color. En especial, para referirse al color “blanco”, se utilizaron adjetivos como “albo”, “ebúrneo”, “cándido”, “lilial”, “eucarístico”.
- ❖ Metáforas: Se pueden apreciar en las:
 - Exuberantes imágenes de animales, “el cisne”, como símbolo característico de la poesía modernista que exaltaba la belleza, lo moderno, lo sensual y lo erótico.
 - Manejos de las imágenes espaciales con contenidos simbólicos. Atracción por el color azul como símbolo que favorece el equilibrio de las energías, la comprensión, la comunicación, la perfección.
- ❖ Aliteraciones frecuentes. Por ejemplo, en “[...] /Bajo el ala aleve del leve abanico! / [...]” del poema “Era un aire suave²³...” de *Prosas profanas* de Rubén Darío (Darío 1896, 51-54).

Algunos de los grandes temas tratados fueron:

- ❖ Erotismo sensorial, cuya finalidad era el placer. Por ejemplo, es el tema principal en el poemario *Prosas profanas* de Rubén Darío. Nos expresó: “[...] / plural ha sido la celeste / historia de mi corazón [...] / La atracción erótica encarnada en el misterio esencial del universo. En “Coloquio de los centauros”: “[...] ¡Oh aroma de su sexo! ¡oh rosas y alabastros! / ¡oh envidia de las flores y celos de los astros!”.

²³ Escrito en 1893 y publicado en diciembre 1896 en Buenos Aires en la conocida imprenta porteña de Pablo Coni e Hijos. Este poema salió publicado en la primera parte del poemario *Palabras liminares* (contiene siete partes) pero Rubén Darío no quedó del todo satisfecho y añadió otros poemas. Más adelante, hizo una segunda edición, cambió el nombre de *Palabras liminares* por *Prosas profanas y otros poemas*, en 1901, en París. Y, desde entonces se le conoce por ese título.

- ❖ Exotismo, escenarios exóticos, lejanos en el espacio y el tiempo, lugares remotos que ya no existen, evasión de la realidad apelando a seres mitológicos como centauros, ninfas, sátiros, caballo alado como Pegaso.
- ❖ Esoterismo, para referirse a posibles cualidades ocultas en lo más íntimo y profundo de las sensaciones extracorpóreas.
- ❖ Decadencia social para denunciar y criticar contextos sociopolíticos. En el poema, “A Roosevelt” del poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío, manifestó la capacidad de resistencia de la cultura latina frente al imperio anglosajón, le inquietaba el futuro de la cultura hispánica al frente del aplastante predominio de los Estados Unidos de América. Expresó: “[...] ¿Seremos entregados a los barbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? / ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? / ¿callaremos ahora para llorar después?”.

El modernista venezolano Rufino Blanco Fombona, con respecto a las características de esta poesía, afirmó:

La poesía modernista cuenta con rasgos psicológicos precisos: el pesimismo, el refinamiento verbal, la exaltación de la sensibilidad, una actitud de espíritu rebelde; un desafío tácito, pero evidente, a todo lo viejo-imágenes, metrificacón, sentimientos, ideas; un anhelo desbocado de hermosura y de liberación. [...] algunos de estos caracteres del modernismo son artificiales; otros, no: corresponden a la raza hispanoamericana. De estos últimos, el sensualismo y la tristeza, muy nuestros. [...] (Gullón 1980, 134).

Continuó Fombona diciendo:

Los poetas modernistas y, en general, los escritores de la América hispánica, ¿son sinceros de sentimiento e ingenios de expresión? De todo hay. Pero lo afectado,

insincero y de imitación priva. [...] no hemos sabido descender al fondo de nuestra alma. Ignoramos nuestro yo. Hemos sido, a menudo, monos, loros. Es decir, imitadores de Europa. [...] carecemos de raza espiritual. No somos hombres de tal o cual país; somos hombres de libros, espíritus sin geografía, poetas sin patria, autores sin estirpe, inteligencias sin órbita, mentes descastadas, [...] nuestro corazón no tiene sangre, sino tinta; [...] (Gullón 1980, 135).

También Gullón dio su criterio:

El modernismo es un lenguaje y un estilo [...]. El estilo de los modernistas, generalizando, como es obligatorio hacerlo, es el estilo del paso adelante, de la aventura intelectual, [...] la modernidad implicaba una actitud diferente, un ser distinto, unos modos de situarse frente a la vida y el arte que no podían coincidir con sus predecesores, [...] José Olivio Jiménez, vuelve hoy a considerar el modernismo como estilo: “Sus supuestos y condicionamientos de toda índole cristalizaron en un estilo, más allá de sus variadísimos y aun opuestos elementos temáticos”, [...], la escritura modernista responde a una voluntad de estilo acomodada, a su vez, a la exigencia vital de identificar ser y parecer, o dicho más crudamente, de utilizar la obra literaria para engendrar la verdad en que el escritor pueda reconocerse y reconocer a los escurridizos peces en las aguas oscuras de una realidad entrañable, intuida más que pensada (1980, 21-24).

2.2. Influencias de escritores modernistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de Latinoamérica en la poesía guilleniana

Debemos aclarar que en este apartado no ahondaremos en las vidas y obras de todos los poetas de estéticas modernistas del Continente latinoamericano. Solo destacaremos a los que tuvieron posibles influencias sobre nuestro protagonista, Nicolás Guillén, por sus lenguajes e ideales estéticos que se aproximan a la lírica guilleniana. Hemos razonado desde unas perspectivas generales indagando en algunos de estos escritores de estéticas modernistas que, aunque no todos fueron contemporáneos con Guillén, sí tuvieron coincidencias a la hora de plasmar temáticas y principios estéticos

como el intimismo, la evasión de la realidad, cosmopolismo, erotismo sensorial, cultismos procedentes del latín o del griego, congoja existencial y decadencia social. Asimismo, destacaremos los autores en cuyas obras hay concurrencias en las métricas, léxicos y figuras literarias con el lenguaje empleado por Guillén.

Entre esos grandes escritores podemos destacar a Manuel Gutiérrez Nájera, considerado por los expertos literarios el iniciador del modernismo en México. Este poeta nació en Ciudad de México en 1859 y falleció en el 1895 en esa misma ciudad, a los 35 años debido a una hemorragia corporal. Fue creador de centenares de poemas, un sinfín de crónicas, críticas literarias y más de ochenta cuentos. También fue periodista, ensayista y cronista. Publicó en varios periódicos como *El Federalista*, *La Libertad* y *El Cronista Mexicano*, con múltiples seudónimos, entre ellos, “El Duque Job”, “Nemo”, “Omega”, “Puck”. Fundó la revista *Azul* en 1894, publicación que lideró el modernismo durante dos años. Entre sus obras más famosas están: *Cuentos frágiles* (1883), *Cuentos color de humo* (póstuma, 1917) y *Cuaresmas del Duque Job* (póstuma, 1922). Su estilo modernista se caracterizó por la ternura de sentimientos, su elegancia, y gusto por lo afrancesado y lo clásico –gustó de escritores franceses como Musset, Baudelaire, Flaubert–. Se le definió como una “especie de sonrisa del alma” (Gutiérrez 2019, 2). Algunas de las temáticas de *Cuentos frágiles* (1883) están relacionadas con mujeres, infidelidades, celos, amores, suicidios, como por ejemplo, en “Los suicidios”, “En la calle”, donde el personaje Cecilia debido a su miserable vida se dedicaba a la prostitución para no morir de necesidades, en “La venganza de Milord”, donde los celos e infidelidades son el pan de cada día, o “En el Hipódromo”, donde compara a un caballo con una mujer por sus atributos “bellos, enormes y nerviosos” (Guillén comparó a una mujer con una pantera en “Granate”). En “El desertor del cementerio” (1880) que aparece en *Cuentos color de humo* (1917) idealizó a mujeres y las convirtió en bellas

obras de arte, semejantes a esculturas de la estética neoclásica. Guillen utilizó muchas de esas temáticas en poemas de *Cerebro y Corazón* (1922) dándoles un toque muy personal, como en “Granate”: “Ya en tu carne hay ardores meridionales, / y en tu cuerpo magnifico de pantera / una jocunda y cálida primavera / dibuja esplendorosas curvas triunfales” (11). “Siempre”, relacionado con su amor primero “(...) / aquel amor jamás podrá olvidárseme, / porque fue amor y porque fue el primero” (17) o en “Gota de hiel”, los pesares y angustias “(...) / ¡alcé mi corazón, como en una copa, / y me bebí de un trago mis pesares! (16).

Por otro lado, tenemos al poeta y político peruano Manuel González Prada, admirado por el gran Miguel de Unamuno. Nació en Lima en 1844 y falleció en 1918 por problemas cardíacos en su ciudad natal a los 74 años. Como modernista realizó innovaciones sobre métrica y estofa. Sus principales obras fueron *Minúsculas* (1901), *Exóticas* (1914) y *Grafitos* (1917). Esta última obra, es una colección de epigramas y sátiras. También, fue un gran ensayista, tenemos su *Discurso en el politeama* (1888), donde planteó si Perú existe o no como nación. Además, en ese discurso proclamó la frase célebre: “¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!” (Voltairent 2004, 1). Por otro lado, está su famoso *Páginas libres* (1894), obra admirada, como hemos dicho, por Miguel de Unamuno. Dijo el escritor español: “Es uno de los pocos, de los muy pocos libros latinoamericanos, que he leído de una vez; y uno de los pocos, de los poquísimos, de los cuales tengo un recuerdo vivo” (Pacheco 1977, 105). En igual forma hemos de destacar los ensayos: *Nuestros indios* (1904), *Horas de lucha* (1908). Sus sátiras y epigramas presentes en *Grafitos* fueron fuentes de inspiración para muchos escritores, entre ellos, Guillén, que gustó de ese tipo de composiciones poéticas breves con pensamientos ingeniosos o satíricos donde destaca el lenguaje preciso y agudo para mostrar defectos ajenos. González Prada dijo en el epigrama “13” de *Grafitos*: “-La

vida o la bolsa! / En el bosque el bandido nos grita / Nos dice el Estado / –¡Venga toso: la bolsa y la vida!” y el “14”: “¿ Roba al rico el paupérrimo? Cuestión / De simple y natural restitución” (González 2013 ep.13). En igual forma, Guillén cultivó con vehemencia las sátiras y entre 1949 y 1953 publicó un poemario con el título de *Sátira Política*, donde se recogen esos tipos de pensamientos ingeniosos con intención moralizadora o meramente burlesca. El 10 de febrero de 1949 escribió “Crisis” en el cual expresó: “En los repartos hay muertos, / hay fugas en las prisiones. / ¿La Bolsa? ¡Baja de acciones! / Sin barcos casi los puertos. / Pronto se verán desiertos / muchos comercios, de fijo.../ ¡Tiene razón el que dijo / que en Cuba la cosa está / de cuando la mona ya / no quiere cargar al hijo!” (T.I. 295) o en “La alcancía”: “Se siente el pueblo intranquilo, / jorobado y descontento, / porque dice que el aumento, / señores, le zumba el kilo. / Presidente, toma tilo, / pues tu mente desvaría / el pueblo ante tu porfía: / que es, además, un ultraje, / el kilito del pasaje / ya lo escondió en su alcancía!” (T.I. 290).

Otro gran modernista fue José Asunción Silva, que nació en Bogotá en 1865 y falleció en el año 1896 por suicidio de arma de fuego a los 30 años en su ciudad natal. Fue iniciador o precursor del modernismo en Colombia. Visitó varios países, entre ellos, Francia, Suiza, Reino Unido y Venezuela. Sus obras más importantes fueron *El libro de versos* (póstuma, 1923), la novela *De Sobremesa* (póstuma, 1925) y el poemario de versos satíricos *Gotas amargas* (póstuma, 1908), compuesto de quince poemas, publicado inicialmente con el título de *Poesías*. Considerado un gran maestro del verso sensible, se nota la influencia de “Rimas y leyendas” del gran maestro posromántico Gustavo Adolfo Bécquer. Asunción Silva experimentó con la poesía, readaptó elementos tradicionales a los nuevos, y esas mezclas hicieron posibles cambios en los acentos y ritmos en las estrofas. Los temas principales de sus obras fueron: reflexiones

sobre la muerte, la infancia perdida, el amor no correspondido, los sueños rotos, lo inaccesible. Algunos investigadores y escritores lo suelen llamar como “el gran precursor o iniciador del modernismo hispanoamericano”, que alcanzó su culminación con las obras del nicaragüense Rubén Darío. En sus poemas están presente su gran sentido del humor, la sátira y la ironía. En “Avant-propos” expresó: “Deja las comidas que llenan, / históricas, leyendas y dramas / y todas las sensiblerías / semi-románticas” (Asunción 1908). Guillén supo aplicar la maestría del gran poeta colombiano y lo imitó con temáticas de cortes irónicos y satíricos como en “Nocturno”: “En la paz de la estancia mortuaria / vagaba un piadoso perfume de incienso / e igual que una loca bandada de búhos / volaban los rezos” (Augier 2011a, 52).

Leopoldo Antonio Lugones nació en Córdoba (Argentina) en 1874 y falleció en 1938 en Buenos Aires. Para Alfonso Sola González fue el principal exponente del modernismo argentino. Fue narrador, poeta, periodista, filólogo, docente, historiador, traductor, político y diplomático. Entre sus obras más importantes están: *Los Mundos* (1893), *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental* (1909), *Odas seculares* (1910), *El libro fiel* (1912), *Romancero* (1924). Fue el primer escritor en hacer uso del verso libre en la literatura hispánica, además es considerado el pionero de la literatura fantástica y de ficción en Argentina, al hacer uso de esas temáticas en sus cuentos como *La guerra gaucha* (1905), *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1926). Lugones escribió múltiples ensayos: *Didáctica* (1910), *El problema feminista* (1916), *Mi beligerancia* (1917), *La torre de Casandra* (1919) y *Política revolucionaria* (1931). Su obra poética es considerada como la inauguración en lengua castellana de toda la poesía moderna e “inicio de todas las experiencias y experimentos de la poesía moderna en el idioma español” (Sola 1999, 4-6). Asimismo, al ser “el primer escritor en hacer uso del verso libre en la literatura hispánica” (Paraíso

1985, 149), y al no estar sujetos sus poemas a rima ni a medida, como en “Lunario sentimental” (1909), fue imitado por los escritores modernistas de la época. Guillén asimiló esas nuevas formas de contar y narrar en los textos que quebraron las antiguas reglas que regían la composición de la poesía tradicional y aplicó esas técnicas del verso libre en algunas de sus obras publicadas como “Elegía a Jesús Menéndez” (1951), escrita en siete secuencias o cantos. Para Denia García Ronda, con este extraordinario poema “Guillén alcanzó con esta obra borrar las fronteras entre la prosa y el verso, un logro que a su juicio no se ha repetido en la poesía cubana” (UNEAC 2021, s.p.).

Julián del Casal fue el precursor de máxima expresión de la literatura modernista en Cuba a principios de la última década del siglo XIX, convirtiéndose en una de las más destacadas personalidades del movimiento. Nació en La Habana en 1863 y falleció en el año 1893, a los 29 años, en su ciudad natal. Su primer libro lo tituló *Hojas del viento* (1890), después publicó *Nieve* (1891) y *Bustos y Rimas* (1893), donde se puede apreciar las influencias de escritores franceses como Charles Baudelaire y Paul Verlaine. Fue creador de algunas combinaciones métricas en la utilización de versos endecasílabos que el modernismo generalizó como en los sonetos *Salomé* y *Pax Animae*. En “Tardes de lluvia”, empleó el eneasílabo y, en “Profanación”, el verso alejandrino. Su estilo fue renovador ya que buscó la belleza del verso con nuevas formas métricas y sintió la necesidad del refinamiento con bellas imágenes cargadas de tristezas y angustias, por lo que se le conoce como “el poeta de la angustia”²⁴. José Martí y Rubén Darío –a quien conoció en La Habana en 1881– lo alabaron; este último le dedicó “El clavicordio de la abuela” (1891). Los poemas casalianos fueron excelentes referencias didácticas para los modernistas por su exquisita musicalidad, gusto por lo

²⁴ Se le conoce entre los expertos literarios como “el poeta cubano de la angustia porque forjó una lírica de inquietud íntima que expresa una angustia de sentido universal desde una oscura habitación en que vivía en La Habana” (Fernández and Tamaro 2004, s.p.)

exótico, exaltación por los sentimientos como la angustia, melancolía, tristeza. Se pueden observar en esos textos poéticos el predominio de estructuras métricas bien cuidadas y armoniosas sonoridades. Guillén apreció la exquisita poesía de Casal y supo ver en el poeta habanero un posible referente estético en cuanto al componente parnasiano y simbólico del movimiento literario francés. La lírica modernista guilleniana utilizó en muchas ocasiones esos símbolos para expresar las ideas y emociones, como en *Cerebro y corazón* (1922). Ese mundo simbólico acompañó a Guillén no solo en la etapa modernista, sino también en sus posteriores etapas literarias representando de forma abstracta las cargas espirituales, de fantasías, sueños y anhelos del bardo.

Por último, destacaremos a dos poetas del modernismo latinoamericano que tuvieron grandes influencias en la poética de Guillén: Rubén Darío y José Martí. Según Mercedes Serna Arnáiz, estos extraordinarios poetas se conocieron en 1895 en el Harmand Hall del Hotel América de Nueva York. Martí estaba dando un discurso ante una asamblea de cubanos y a Darío lo invitaron para escuchar la oratoria del cubano. Dijo al respecto:

Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único, a quien había conocido por aquellas formidables y líricas correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos, como *La Opinión Nacional*, de Caracas, *El Partido Liberal*, de México y, sobre todo, *La Nación*, de Buenos Aires (2003, 66).

Y agregó: “Cuando concluyó, los aplausos eran una tempestad” (1917, 19). De ese encuentro, recordó Darío cómo aquel hombre, cuya fama le precedía, lo trató como a un padre: “[...] me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo y que me decía esta única palabra: ¡hijo!” (1917, 14). Darío no dudó de que Martí “es el escritor amazónico”, “el escritor

más rico en lengua española es el Vanderbilt de nuestras letras” (1917, 19). Por otro lado, la primera mención de Darío sobre Martí fue en un ensayo titulado “La literatura en Centro América”, que salió publicado en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile en 1888. Afirmó refiriéndose a Martí: “[...] ese hombre es famoso, triunfa, esplende, porque escribe, a modo de juzgar, más brillantemente que ninguno en España y de América, porque su pluma es rica y soberbia; porque cada frase suya si no es hierro, es de oro, o huele a rosas, o es llamarada” (1934, 201). Es decir, ya Darío en el año que publicó *Azul...* ha asimilado el estilo martiano. Y, un año después de la muerte de Martí, cuando publicó *Los raros* (1896), dijo:

Y ahora, maestro y autor y amigo, perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a expones el tesoro de tu talento...Cuba quizá tarde en cumplir contigo como debe. La juventud americana te saluda y te llora; pero ¡oh, maestro!, ¡qué has hecho! (1998, 272). Y en 1913, reconoció en otros ensayos la calidad y estética modernista del poeta cubano: “A aquel Arcángel de coraza de acero se le vieron en ese tiempo, en Nueva York y en Washington, alas de cisnes (Arnáiz 2016, 48-60).

Rubén Darío nació en Metapa, República de Nicaragua, en 1867 y falleció a los 49 años en la ciudad de León, siendo enterrado en su Catedral en 1916. Su nombre y apellidos verdaderos eran Félix Rubén García Sarmiento. Fue poeta, periodista, diplomático; y fue considerado por la crítica literaria como el máximo representante del Modernismo literario en lengua española. Además, fue conocido con el epíteto “príncipe de las letras castellanas”. En sus inicios y aprendizajes literarios, tuvo las influencias de la poesía francesa, entre otros, del “simbolista” Paul Verlaine y del romántico Víctor Hugo; de grandes escritores españoles como Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce y Ventura de la Vega; y del poeta cubano “parnasiano” José María Heredia. Adaptó el verso alejandrino francés a la métrica castellana y su uso se

convirtió en un rasgo distintivo de su obra que influyó en toda la poesía modernista. Su primer libro de poemas lo tituló *Abrojos* (1887). Después vendría el famoso libro *Azul...* (1888), la obra más representativa del Modernismo. La primera edición, del poemario estuvo conformado por 18 breves cuentos y 7 poemas. Una de sus características más importantes fue la mezcla de prosa y verso y en todos sus cuentos cortos y poemas podemos apreciar una descripción pictórica de los paisajes. Contribuyó a la fama de Darío el influyente novelista y crítico literario español Juan Valera (1824-1905), que dijo del poeta nicaragüense: “es un prosista y un poeta de talento”, frase que está escrita en una de las dos cartas que fue publicada en el prestigioso *Diario El Imparcial* de Madrid. En 1890, salió la segunda edición del libro con prólogo de Juan Valera. Dos años más tarde, en 1892, viajó a Madrid, donde se reunió con Salvador Rueda, Juan Zorrilla, Emilia Pardo Bazán, Juan Varela, Marcelino Menéndez Pelayo y los destacados políticos Emilio Castelar y Antonio Cánovas del Castillo. Para 1896, se publicaron dos valiosos libros en Buenos Aires: *Los raros*, donde expresó su profunda admiración por los escritores José Martí, Edgar Allan Poe, Eugenio de Castro, León Bloy y Paul Verlaine; y *Prosas profanas y otros poemas*, que lo consagraron en la cumbre del modernismo literario español. En 1901, se publicaron en España las obras *España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios y Peregrinaciones*. Y en París, se publicó la segunda edición de *Prosas profanas*. En 1905, se publicaron *Cantos de vida y esperanza* y *Los cisnes y otros poemas*, editado por el gran escritor modernista Juan Ramón Jiménez. En 1912 se publicó en la revista *Caras y caretas* la *Historia de mis libros*, donde disertó sobre sus libros *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. En 1915, hizo una autobiografía titulada, *La vida de Rubén Darío*. Un año

antes publicó *Cantos a la Argentina y otros poemas* (tiene más de mil versos, es el poema más extenso del poeta)²⁵.

Guillén, en el poemario *Otros poemas* (1920-1923), le dedicó un soneto titulado “A Rubén Darío”:

Señor Rubén Darío: ¿qué arcaicas mariposas / tejieron sus ensueños de luz en tu pensil? /¿Qué céfiro les dijo rondeles a tus rosas?/ [...]¿Qué fuente fue tu fuente de plata y de marfil? Señor Rubén Darío: por eso es que mi lira/ también tiene en sus cuerdas la cuerda que suspira/ con el temblor alado de un blanco madrigal (Augier 2011a, 49).

Y, años más tarde, en el poemario *La paloma de vuelo popular* (1958) el ya reconocido Guillén nos recordó a su venerado y querido maestro Darío, con los versos simbólicos “Un pájaro principal me enseñó el múltiple trino” (Augier 2011a, 8). Dijo en unos de los versos del poema titulado “Arte poética”: “Conozco la azul laguna/ y el cielo doblado en ella/ Y el resplandor de la estrella / Y la luna / [...] Un pájaro principal / me enseñó el múltiple trino/ [...] / que aplauda y grite la flor” (Augier 2011d). Y, en 1967, Guillén expuso sobre Rubén Darío: “su sensibilidad habría comprendido el carácter de nuestra época y la responsabilidad que toca al escritor en ella” (*Prosa de prisa*: III, 310).

José Julián Martí Pérez, más conocido por José Martí, nació, un 28 de enero de 1853 en La Habana, Cuba y falleció en Dos Ríos un 19 de mayo de 1895 en el Oriente del país²⁶. Fue el gran iniciador del modernismo en Latinoamérica. Max Henríquez Ureña planteó que este movimiento estético apareció con la publicación en 1882 de

²⁵ El archivo de Rubén Darío fue donado al gobierno de España en 1956 por la familia del gran poeta nicaragüense y, en la actualidad, se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

²⁶ Tras haber fundado el Partido Revolucionario Cubano y haber organizado la Guerra de Independencia de Cuba, murió en combate. Este hecho de haber muerto en batalla lo transformó en el mártir de las aspiraciones cubanas a la Independencia.

Ismaelillo (compuesto por 15 poemas), dedicado a su hijo José Francisco Martí Zayas-Bazán. En uno de los poemas donde predomina el octosílabo, titulado “Hijo del alma”, expresó: “Tú flotas sobre todo, / Hijo del alma! / De la revuelta noche / [...] / Fiero te alzas, / Tus alas blancas! / Hijo del alma!” (Martí 1996, 38). Las temáticas que desarrolló fueron principalmente la esclavitud, la libertad, el sentimiento amoroso, la muerte, la angustia y desesperación de no estar presente para la patria y para su hijo. En los poemas de *Versos libres* –que fueron escritos en su mayor parte en 1882, pero que no vieron la luz hasta su publicación póstuma en 1913, predominan las simbologías y las habilidades en el empleo de las figuras literarias. En “Isla famosa”, por ejemplo, expresó: “[...] / ¿Dónde, Cristo sin cruz, ¿los ojos pones? / galanes / Blancos, y Venus negras, de unas / flores/ [...] / Aves tintas en hiel, aves de muerte” (13). En *Versos sencillos* (1891) predomina el lenguaje vigoroso, pasional y los males de épocas pasadas que nos recuerdan algunas peculiaridades de la estética modernista. Además, distinguimos símbolos patrios como la palma y la estrella, como en el poema “Yo soy un hombre sincero”: “Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma. / [...]” (2-4). Por otro lado, escribió más de cuatrocientas crónicas periodísticas y textos de educación. Fundó la revista para niños *La Edad de Oro* (1889); escribió obras teatrales como *Abdala* (1869), *La Adúltera* (1873) y *Amor con amor se paga* (1875). Escribió una única novela, titulada *Amistad funesta* (1885), considerada por expertos literarios como precursora de la prosa modernista. Esta novela, también llamada *Lucía Pérez*, la firmó con el seudónimo de Adelaida Ral. La prosa de Martí se vio influenciada por los escritores norteamericanos Walt Whitman y Ralph Waldo Emerson. Para este último, “la palabra debería ser tan elocuente como poética e intensa dentro de un discurso sencillo y conciso” (Poesía más Poesía 2020).

A tenor de Miguel Ángel Feria, Martí tuvo conocimiento de los autores del Parnaso y de la prosa francesa de estirpe parnasiana. Llamó la atención de Rubén Darío y en *Los raros* el nicaragüense apuntó sobre su “saber universal y políglota” que mezclaba “en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt” (Feria 2017, 49). También Martí estaba familiarizado con las obras de autores como Baudelaire²⁷, Leconte de Lisle, Banville, Coppée²⁸, en su lengua original. En igual forma, Martí siguió a su primer maestro Rafael María de Mendive (1821-1886), poeta cubano de la segunda generación de romántica Mendive proponía una lírica intimista, preocupación por la forma, por la materia fónica del verso. Mediante la variedad de esquemas de entonación y la preferencia por un léxico sencillo y musical a la vez. Una poesía artísticamente noble pero emotiva, a la vez musical.

En el “Prólogo” que escribió en Nueva York (1882) para el *Poema del Niágara* (1880) del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, dijo Martí sobre “el único asunto legítimo” de la poesía moderna:

Suspensa, pues, de súbito, la vida histórica; hartos nuevas aún y hartos confusas las instituciones nacientes para que hayan podido dar de sí, –porque a los pueblos viene el perfume como al vino, con los años,– elementos poéticos; sacadas al viento, al empuje crítico, las raíces desmigajadas de la poesía añeja; la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luz bélica; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna (1882, 5).

La escritora Deicy G. Jiménez argumentó:

²⁷ Sobre Charles Baudelaire afirmó que “escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco” (Feria 2017, 50).

²⁸ Alabó a Françoise Coppée en su maestría en los planos estéticos y ético: “[...] se trata de un poeta que odia la verbosidad odiosa, y las fáciles acumulaciones rimbombantes, los abalorios de la poesía [...] Toda la poesía de la honradez [...] encaja en un arte sencillo en sus versos: y eso viene a ser Coppée [...]” (Feria 2017, 53).

José Martí inicia la fe en el mestizaje como panacea latinoamericana. La América mestiza de Martí se convierte rápidamente en un espacio imaginario de identidad común. Esta herramienta ideológica y política contagia a los pensadores de principios del siglo XX tanto en Cuba como fuera de ella. El mestizaje martiano sienta las bases para diferentes acercamientos a la realidad latinoamericana que comparten el ideal de la mezcla como característica única y sobresaliente de un contexto (2008, 176-177).

Según Ángel Augier, José Martí sirvió como referente estético y pedagógico en algunas obras de Guillén. Se puede apreciar en algunos rasgos creativos de su literatura infantil, que son el reflejo de aprendizajes específicos de dos producciones martianas como el *Ismaelillo* (Nueva York, mayo de 1882) y de la revista cultural *La Edad de Oro* (1889). Guillén, tuvo presente algunos de esos conocimientos adquiridos al escribir su poemario infantil *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, publicado en 1977, donde se puede disfrutar de poemas tales como “Suave amiguito...”, “Sapito y Sapón”, “Viaje de Sapito y Sapón”, “¡Qué mundo tan feliz!”, “Elefante”, “Adivinanzas” y “Paloma linda”, entre otros. Dijo Guillén en su primer poema, “Suave amiguito...”: “Suave amiguito que a la vida vienes, / césped hollando con tus pies desnudos, / ven y comparte tu inocente goce, / juega conmigo” (357).

Guillén y Martí fueron grandes apasionados del amor erótico y sensual hacia la mujer. En “Hierro” de *Versos libres* (1882) destacan algunas características de exaltación a la belleza ideal femenina del modernismo, así como la utilización de un estilo culto y refinado en el lenguaje donde abundan los léxicos y expresiones enriquecidos con metáforas sensoriales, alegorías y erotismos. Martí expresó: “[...] / de amor me muero! / No de vulgar amor: estos amores/ Envenenan y ofuscan: no es hermosa/ La fruta de la mujer, sino la estrella. / [...]” (Martí 1982, 6). Y Guillén, tampoco puso freno al resaltar y ensalzar esa “estrella” o “dicha” femenina como ideal de la belleza absoluta. Dijo en “Mujer”: “Mujer: síntesis absoluta/ de todo lo que es

bueno y grande/ [...] / –tu trono admirable–/ el Dolor te redime.../ ¡El dolor de dejar de ser virgen/ y el dolor de ser madre!” (Augier 2011a, 24). O en el poema “Tras la Dicha”, donde el poeta dio a entender que no fue correspondido o agraciado con esa “estrella” que tiene algunos cuando es correspondido por el amor de una mujer. Expresó: “[...] / Pero me temo que si/ para muchos brilla ya, / la estrella no brillará/ para mí” (Augier 2011a, 22). Y, en “¡Dolor! ¡Dolor! Eterna vida mía”, Martí se descarna recordándonos los diversos valores sentimentales del poema “El enemigo”: “–¡Oh dolor!, oh dolor! / El tiempo se come la vida/ y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón/ con la sangre que perdemos ¡crece y se fortalece! / [...]” (Zenda 2021, s.p.). Inspirándose en *Las Flores del mal* del precursor de la poesía moderna Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), donde de forma simbólica se retrataron temáticas como la muerte, la desesperación, la afirmación del yo, escribió Martí: “¡Dolor! ¡Dolor! eterna vida mía, / Ser de mi ser, sin cuyo aliento muerto! / [...] Yo,? embriagado de mis penas,? me / devoro, / Y mis miserias lloro, / [...] / Y me hiero y me curo con mi canto, / [...]” (Martí 1891). Y siguiendo las temáticas modernistas de la desesperación, angustia y muerte, en “Nocturno”, expresó: “En la paz de la estancia mortuoria/ [...] / e igual que una loca bandada de búhos/ volaban los rezos/ se alargaban la angustia del féretro.../ a veces/ rodaba en el triste y profundo silencio/ de la fúnebre estancia/ un lamento, / un anhelo/ de llorar por los vivos / y rezar por los muertos...” (Augier 2011a, 32).

2.3. Poemario *Cerebro y Corazón*

Cerebro y corazón (1922)²⁹ es el poemario en que, en mayor medida, podemos apreciar influencias modernistas. Observamos la huella de José Martí en los cultismos procedentes del latín o griego, las exuberantes imágenes de animales (palomas, águilas cisnes), el gusto por el color blanco (como en “Cultivo una rosa blanca”, poema XXXIX de *Versos sencillos*), las imágenes simbólicas (la flauta, el sol, las manos) y el erotismo sensorial (en la búsqueda del placer); haciendo que el estilo de su poesía fuese culto, fresco, vigoroso y preciosista³⁰. Pero, al parecer, Guillén interpretó y aplicó también a su obra poética y compromiso político militante la frase martiana: “la mejor manera de decir es hacer” (Martí 1963, 197).

En el caso del poema “El mal del siglo”, desempeña un lugar destacado el tratamiento del “cisne” como reencarnación de bellos sueños e ideas por cumplir de algunas personas y que les cuestan mucho por los obstáculos en forma de “jaula”, que la civilización humana les pone a los que quieren o desean alzar el “vuelo” del progreso y del cambio en positivo. Expresó:

Señor, Señor, ¿por qué odiarán los hombres/ al que lucha, al que sueña y al que canta?
/ que puede un cisne dulce/ guardar sino ternura en el alma? / ¡Cuán doloroso es ver

²⁹ Según Keith Ellis, “Guillén empezó a escribir poesía en 1917 y tuvo terminado su primer poemario *Cerebro y Corazón* en el año 1922 en su ciudad natal, Camagüey y no llegó a publicarlo por insatisfacción artística del autor” (1983, 233-239).

³⁰ Estos grandes escritores tuvieron que renovar el viejo estilo literario para evadirse de la realidad cotidiana. Además, no quisieron una literatura para el consumo masivo, tenía que ser exquisita, armoniosa, perfectas en las formas, donde el “arte por el arte” fuese la única finalidad. Vivieron los nuevos problemas económicos y políticos de esa región; entre ellos, el regionalismo, caudillismo, latifundio, dependencia, inmigración antillana, por ello “(...) utilizaron sus creaciones artísticas y literarias con un repertorio simbólico que producía las tensiones entre desencanto y fundación, panhispanismo y panamericanismo, sajonofilia y latinofobia, nacionalismo y cosmopolitismo, afrocanianismo y anticaribeñismo” (Rojas 2009, 399).

que cada ensayo, / para volar, provoca una pedrada, / [...] / ¡Cómo castiga el mundo/
al que nació con alas/ y sueña con la luz del infinito/ desde las lobregueces de una
jaula! / [...] (Augier 2011a, 15-16).

Y Martí, en “Oda a Rosario Acuña y Villanueva”, expresó su deseo de libertades, dando rienda suelta a la sensualidad y pureza del cisne: “[...] / Oh, vuelve, cisne blanco, / Paloma peregrina, / Real garza voladora, / vuelve, tórtola parda, / [...] / vuelve a Cuba, mi tórtola/ gallarda. / [...]” (Fernández 2016, s.p.).

En el poemario, compuesto por cuarenta y seis poemas, se aprecia asimismo la influencia Rubén Darío:

[...] este libro participa de las virtudes y defectos que presentaba la poesía cubana durante los tres primeros lustros del siglo en la que predominó la influencia todopoderosa de Rubén Darío y sus corifeos. El modernismo en su período declinante, ya reducido a imágenes literarias manoseadas, a giros resabios, a simples fórmulas de lugar común (Augier 2011a, Prólogo XI).

Esta aseveración de Augier no es del todo convincente ya que alegan algunos críticos literarios que el gran escritor nicaragüense había fallecido en 1916 y en esa última etapa de Darío no se aprecia una poesía declinante, más bien, es de enorme fuerza inventiva, reflexiva, riqueza de expresión y compromiso social. De esa etapa están sus poemarios *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Historia de mis libros* (1912) y *Cantos a la Argentina y otros poemas* (1914). Quizás, Augier se refirió a otros poetas que solo se quedaron en la parte de la tendencia de la literatura sensual donde predominan las sensaciones como la luz, el color, la sonoridad, la musicalidad y los espacios exóticos (lejanos geográficamente o distantes en el tiempo). Por otra parte, en esas dos primeras décadas del siglo, destacaron también otros jóvenes poetas en el contexto nacional. Estuvieron modernistas de la talla de Regino Boti (*Arabescos mentales*, 1913), Agustín Acosta (*Ala*, 1915) y José Manuel Poveda (*Versos*

precursores, 1917), estos poetas empezaron la senda de la renovación lírica cubana de inicios de la segunda década del siglo XX.

Los poemas de *Cerebro y Corazón* reflejaron las grandes influencias de *Azul* (1888). Guillén se sirvió de algunos manejos y usos de variadas temáticas poéticas como: el amor, la muerte, soledad, melancolía, símbolos, personajes grecolatinos. Empleó el amor en muchas de sus facetas. Lo distinguimos en “Poema de las manos amables”: “Manos de terciopelos y azucenas, / hecha para tejer las musicales/ urdimbres de dorados madrigales, / [...] que urgen el corazón de los mortales/ [...]” (Augier 2011a, 42). Y Darío en “Venus”: “¡Oh, reina rubia! –díjale?, mi alma/ quiere dejar su crisálida/ y volar hacia ti, y tus labios de fuego / besar;/ [...] / no dejarte un / momento de amar” (Imaginario s.f). En el poema “Amo, amas”, del libro *Cantos de vida y esperanza* (1905), expresó Darío sobre el amor: “Amar, amar, amar, amar siempre, / con todo/ amar por todo anhelo/ [...]” (Imaginario s.f, s.p.). Y en ese mismo poemario, la temática de la muerte en “Lo fatal”: “Y el espanto seguro de estar mañana muerto/ y sufrir por la vida y por la sombra y por/ [...] y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos” (Escolar 2020, s.p). Y Guillén abordó de igual forma con éxito la temática de la muerte en poemas como “Gota”, “Señor”, “Salmo Lírico” y “De Profundis”. En este último expresó: “Sin la voz de los cantos inútiles, / con el sol de los días de invierno, / con la sombra de noches sin luna, / llevadme en el féretro” (Augier 2011a, 36). El poeta nicaragüense, maestro al expresar los estados anímicos de tristeza, desánimos y apatía. Dijo en Poema “Melancolía” perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (1905): “Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;/ a veces ne parece que el camino es muy largo, / [...] Y en este titubeo de aliento y agonía, / [...] ¿No es caer las gotas de mi melancolía?” (Dario 2009, 411). Y el poeta cubano en las temáticas de soledades y la melancolía destacó con poemas como: “Silenter”, “Rima triste”, “Gota de Hiel” y

“Soledad”. Dijo en “Soledad”: “No Hay martirio más grande que el hondo consuelo / de suspirar ausente de los paternos lares / y deshojar la rosa negra de los pesares / bajo la indiferencia de otro sol y otro cielo” (Augier 2011a, 30).

También hay influencias de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), libro que mejor caracterizó las aspiraciones del movimiento modernista y que Darío llamó su “estética acrática”³¹, como podemos ver en “Que el amor no admite cuerdas reflexiones”: “Señora, Amor es violento, / y cuando nos transfigura/ nos enciende el pensamiento / la locura” (Rafael 2013, 39); y en “Sonatina”: “[...] / el feliz caballero que te adora sin/ verte, / y que llega de lejos, vencedor de la/ Muerte,/ a encenderte los labios con su beso de amor!” (Darío 1896, 33). Influencias visibles en los textos poéticos de Guillén “Tú”, “Siempre”, “Mujer” y “Madrigal Trirrimo”: “Tus finas manos son lirios hermanos, / Yo siempre sueño, en mis delirios vanos, / besar los finos lirios de tus manos” (Augier 2011a, 36). Notamos, en ambos poetas un lenguaje exquisito y culto para exaltar la belleza y la sensualidad de la mujer.

En igual forma, reconocemos influencias del poema que da título al libro *El canto errante* (1907): “El cantor va por todo el mundo/ sonriente o meditabundo/ [...] / En canto vuela, con sus alas: / Armonía y Eternidad” (Imaginario s.f, s.p.). Y en el poema “Alma-Música”, donde el poeta expresó en su segunda estrofa: “Tengo el alma hecha ritmo y armonía;/ todo en mi ser es música y es canto, / desde el réquiem tristísimo del llanto/hasta el trino triunfal de la alegría” (Augier 2011a, 21). Predominan las alegrías en las palabras hechas musicalidad que, como se sabe, fue muy importante en la estética modernista. Aquí Guillén nos enseñó el papel central que iba ser la música en su vida poética, demostró su aprendizaje rápido al maestro Darío, mostró su “trino triunfal”.

³¹ Es decir, sus deseos de encontrarse a sí mismo, la necesidad de cultivar la individualidad espiritual y la libertad temáticas y sin complejos en torno al amor, el erotismo, la pasión y la locura desmesurada.

Por último, hay predominio de los manejos y usos de léxicos de influencias parnasianas de la nueva poesía francesa, y sus principios estéticos del llamado “el arte por el arte”, así como, el culto a la belleza, inclinación a los temas mitológicos y grecolatinos, evocación a las épocas pasadas y las dificultades de la vida. Guillén, en “La amarga ironía”, dijo: “Si tienes hambre piensa en que has comido;/ –¡llénate la barriga de ilusión!– / pero no te suicides ni protestes, / que te castiga Dios.../ [...] La vida hay que aceptarla como es;/ y aun en el lodo, di dentro del lodo:/ “luchar para vencer” (Augier 2011a, 17). En “Salutación a Leonardo”, Poema VI de *Cantos de vida y esperanza*, hizo reverencia a la belleza de la Gioconda. Expresó: “Maestro: Pomona levanta su cesto. Tu estirpe/ saluda la Aurora. / [...] Sonrisa más dulce no sabe Gioconda/ [...] y así soberano maestro / del estro, / las vagas figuras/ del sueño, se encarnan en líneas tan puras/ que el sueño/ recibe la sangre del mundo mortal” (Darío 1905, VI). Y distinguimos esas influencias en la poética guilleniana en “La amarga ironía”, “Pétalo”, “Mariposa de Cristal”. En “Mariposa de Cristal”: “Margarita: tu nombre da una / sensación de recuerdo o promesa. / [...] (...con alguna encantada princesa) / y azul y gentil Margarita/ Gautier” (Augier 2011a, 25). En esta obra, Guillén hizo alusión a la protagonista de *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas (hijo), joven cortesana mantenida por distinguidos señores parisinos. Sin embargo, en los poemas “Sonata Crepuscular” (“Lleno del leve aroma de lejanos jardines/ besa el aire que pasa los abiertos jazmines. / Los árboles son liras y las fuentes violines”, (Augier 2011a, 26), en “Nácar”, “Madrigal” y “Hoja de álbum”, identificamos las influencias de la escuela francesa simbolista, debido a los elementos simbólicos subjetivos como los efectos plásticos, táctiles, olfativos, gustativos, énfasis en la musicalidad y armonía en los versos.

Guillén resume y clausura con *Cerebro y corazón* su etapa de transición lírica de influencias modernistas. Ángel Augier expresó:

Este libro participa de las virtudes y los defectos que presentaba la poesía cubana durante los tres primeros lustros del siglo, en la que predominó la influencia todopoderosa de Rubén Darío y sus corifeos. El modernismo en su periodo declinante ya reducidos a imágenes manoseadas, a giros resabidos, a simples fórmulas de lugar común [...] (2002, 6).

A continuación, presentamos el análisis de “Rosas de elegía”, “Rima amarga”, “Solo de flauta” y “Madrigal”, cuatro poemas que destacan en alto grado por su lirismo poético y sintetizan su incipiente concepción poética y su peculiar dominio de la técnica del verso. Para analizar estos textos hemos utilizado el modelo que nos brinda la disciplina poética para el proceso de clasificar y analizar las obras de arte verbal o creaciones literarias (Fisher 2020, s.d.). Manejamos algunos conceptos, entre ellos los de:

- movimiento lírico o tema: representación de los posibles escenarios, contextos, emociones y pensamientos del poeta;
- versificación: para poder categorizar el poema (por ej., en soneto, son, elegía, oda, sátira, epigrama), tipos de estrofas (por ej., décima, copla, silva, romance), rimas (por ej., asonante o consonante) y recursos literarios (por ej., metáforas, jitanjáforas, repetición, personificación, anáforas, prosopopeya, hipérbole, onomatopeya, ironía).

2.3.1. “Rosas de elegía”

Es el segundo poema del libro. Está compuesto de forma estructural por cuatro sonetos; cada uno contiene catorce versos de arte mayor, los mismos tienen versos de

endecasílabos y presenta rimas consonantes que se distribuyen en dos cuartetos y dos tercetos. El poeta utilizó los números romanos del I al IV para nombrar sus sonetos.

Presenta en su primer cuarteto del Soneto II temas de influencias modernistas como son: el amor, el desamor, la angustia y el dolor. En su segundo cuarteto, Guillén desarrolló la idea central de estos principales temas poniendo mucha carga emotiva: “[...] Ya no me quieres, y la cruel saeta/ del destino, mató mis ruiseñores:/ solo me quedan, junto a mis dolores/ mis quiméricas ansias de poeta” (Augier 2011a, 4-5). En el primer terceto reflexionó sobre la idea central del poema, es decir, su amor hacia esa mujer que lo ha dejado sin esperanzas: “[...] Y tú lo sabes, porque tú me has visto/ llevar auestas, cuál un nuevo Cristo,/ la negra cruz de mi esperanza trunca” (Augier 2011a, 5). Y el segundo terceto remató lleno de emociones con un sentir profundo, emotivo, vibrante en sus sentimientos desatados de los versos anteriores. En el texto se habla de un amor que tuvo en su juventud, que no sabemos si llegó a concretarse en un contacto físico, aunque lo sugiere en “Sentí otra vez tu cuerpo perfumado/ junto a mi pobre cuerpo abandonado/ ardiente, como en otros días/ [...] tú corazón, que me quisiera tanto, / ¿por qué hoy me mira indiferente y frío? / [...]” (Augier 2011a, 4-5).

Entre las principales figuras del estilo literario, se pueden apreciar en el Soneto I:

- Adjetivaciones, en: amor feliz, llaga torturante, ilusión amante, pobre cuerpo. En el soneto II. Símil, en: “[...] como si fuera tu cariño un ala” (Augier 2011a, 4).
- Hipérbole, en: “Yo quisiera doblégar la frente” (exageración, es imposible este deseo) (Augier 2011a, 5).

- Usos continuados de las oraciones coordinadas y subordinadas. En: “[...] y callar la ardiente queja inmoral; [...] que mi dolor exhala; / (...)” (Augier 2011a, 5) .

En el Soneto III y IV, apreciamos términos rebuscados con abundantes adjetivaciones: noche funeral, guadaña punzadora, negra cruz, hada cruel. En el IV, en: daga cruel, fatal quebranto, negra copa, noche tenebrosa y mortal espanto.

2.3.2. “Rima amarga”

Este poema presenta una composición estrófica de cuarteto (estrofas de arte mayor de cuatro versos). Se puede apreciar el uso continuado del pretérito indefinido de indicativo (cerré, / sentí, / oí, / sentí, / volví, / abrí, / forjé, / debí/) y formas no personales como el infinitivo de la tercera conjugación (vivir, / morir, / latir, / bendecir/). “Rima amarga” es un poema de corte melancólico donde el poeta utilizó un léxico rebuscado como es el caso de la palabra “hundíme”, que es una palabra arcaica que significa estado de confusión, abatimiento, hundimiento. Son “rimas amargas” de desconsuelo y desamor: “[...] hundíme de repente en el vacío.../ ¡al fin iba a morir! [...]” (Augier 2011a, 12). En su contenido hace alusión a un amor que se pierde y que se torna en una angustiosa situación amorosa que acaba lamentablemente como todo en la vida y que desea olvidar “pasando página” para centrarse en la búsqueda de un amor nuevo.

Como en el anterior poema, predomina un lenguaje con técnicas creativas de la vieja escuela modernista, como son: el desamor, la búsqueda de un nuevo amor o de lo desconocido, la ilusión, la esperanza; fusionándolas con ideas subjetivas que tienen

fuerte carga e intensidad emocional que busca redimir al hombre hacia una vida sin soledades. Se aprecian usos abundantes de las adjetivaciones, de verbos en infinitivo, de tiempos pasados de las formas verbales personales. Todos estos recursos literarios sirven de apoyo al eje central del discurso poético que se mueve entre las exageraciones y las simbologías.

En cuanto a las figuras literarias:

- hizo uso continuado de los signos de exclamación o ecfonesis. Intenta transmitir fuertes emociones al destinatario del mensaje. En: “¡al fin iba a morir!”, “¡y retomé a vivir!”, “¡que no debí vivir!” (Augier 2011a, 12).
- Asimismo, el uso del apóstrofe cuando se dirige con vehemencia o emoción a su interlocutora, que puede estar presente o ausente, utilizando invocaciones y como si se dirigiese a sí mismo, para aumentar la receptividad, en: “Sentí en mi boca el roce de otra boca, / oí un rumor extraño junto a mí:/ Abrí los ojos, te encontré llorando.../ ¡y retomé a vivir! / [...]” (Augier 2011a, 12).
- Y, sinécdoque, en: “mi corazón (por la zona del cuerpo) no pudo ya latir” (Augier 2011a, 12) .

2.3.3. “Solo de flauta”

En cuanto al esquema estrófico distinguimos la sucesión de cuatro versos conocida como Seguidilla. Presenta rima asonante en los impares donde predominan los hexasílabos. Es un poema de arte menor, con cinco estrofas de cuatro versos (ABBA).

Guillén deseó que conociéramos su transformación de ser humano a instrumento musical de viento. El propio poeta es la flauta: “[...] Yo soy cual la flauta que ritma con

ritmo sonoro [...]” (Augier 2011a, 23). Utilizó de forma simbólica, por influjo modernista, este instrumento (objeto concreto) para referirse a los sentimientos, angustias y desamores (conceptos abstractos) de un joven de veinte años que busca en su interior el “yo poético”³². Sobre la simbología empleada en el poema, expresó Guillén: “La música es mejor que las palabras para expresar inquietudes” (Castillo 2015) y, por eso, empleó la flauta como referente musical. La flauta es descrita en el poema como un instrumento que produce un sonido sensual, melodioso, suave, dulce y armónico, que permite transmitir múltiples sensaciones a sus oyentes.

Para Guillén fue fundamental indagar en ese mundo interior donde sentimientos y ensoñaciones dieron forma a diversos estados de ánimos que tuvieron la melancolía o la tristeza como protagonistas. Manejó con vehemencia esas tendencias de vocablos intimistas propios de la literatura introspectiva modernista. Con respecto a los tiempos verbales personales, se pueden apreciar los usos continuados del pretérito imperfecto simple y presente del modo indicativo, por ejemplo: *gemía,/ decía,/ y /lloro/,/ canto/* (Augier 2011a, 23).

Presenta una estructura circular el poema porque en el discurso poético el término “Flauta” se “mueve” por todo el texto. Lo podemos encontrar repetido en las cinco estrofas, y “ella misma” nos describe su estado emocional. La flauta aquí no es el “solo de flauta” que entendemos para referirse a una pieza musical o parte de aquella, en la que no hay acompañamiento, sino solo ejecución instrumental, aquí es otra cosa, es simbología modernista. Como he dicho anteriormente, la flauta “mueve” al poema y lo termina con las mismas o similares sensaciones con que empezamos al principio de la obra. Es la descripción de un círculo infinito donde es fundamental el recurso de la

³² En este caso, el narrador es homodiegético, es decir, un narrador que forma parte de la historia, que se cuenta en primera persona singular.

repetición del tema central, adoptando una perspectiva fija en la exposición poética, cambiando de forma conveniente las posiciones de las palabras.

Guillén aplicó diferentes recursos literarios como la personificación o prosopopeya, un tipo de metáfora que consiste en atribuir propiedades humanas a un animal o algo inanimado (objeto concreto o abstracto), a los que se les hace hablar, actuar, reaccionar como si fuera una persona. Se repite de forma continuada: “La flauta gemía, / su melancolía, / la flauta decía/ [...] si lloro [...] si canto [...]” (Augier 2011a, 23). Distinguimos también los usos continuados de la hipérbole, una exageración de las cualidades y características de las personas y objetos, como cuando se compara con la flauta: “Yo soy cual la flauta que ritma con ritmo sonoro / su fino y sonoro quebranto: / si canto, parece que lloro; / si lloro, parece que canto.../” (Augier 2011a, 23). Y la anáfora, la repetición de varias palabras al principio de un verso para dar mayor sonoridad y ritmo a las palabras: “La flauta gemía / su melancolía. / La flauta decía:” (Augier 2011a, 23).

2.3.4. “Madrigal”

“Madrigal” es un poema breve, cuyo título procede del tipo de composición lírica que empleó, el madrigal. El poema está compuesto de diversos tipos de verso (trisílabo, pentasílabo, eneasílabo y pentadecasílabo³³). Por otro lado, su estilo de escritura como ya habíamos dicho es breve: en este caso, consta de once versos con rima consonante.

El tema principal en el poema es el amor hacia otra persona y el deseo de ser correspondido con este noble y ardiente sentimiento romántico. Se vale del simbolismo

³³ Este último es un tipo de verso muy poco utilizado en español, al que se le conoce también como verso público o político.

del “ave” para manifestar esos fogosos e impetuosos deseos que no son correspondidos. Se aprecia un discurso poético donde el uso del diálogo enfatiza las ideas centrales del poema por medio de palabras sustanciales: ave y hombre y viceversa.

Como figuras retóricas, detectamos la presencia de la personificación o prosopopeya, por medio de la cual se atribuyen propiedades humanas a un objeto inanimado: “Ser ave quisiera:/ cantar mis canciones al pie de tu reja que el sol/ besa y dora, / [...]” (Augier 2011a, 31).

Capítulo 3. Notas sobre el movimiento vanguardista en la literatura latinoamericana e influencias en la poesía de Nicolás Guillén

El movimiento vanguardista o vanguardismo es el conjunto de corrientes artísticas y literarias surgidas a inicios del siglo XX entre los años de 1906 y 1940 en Occidente. La palabra vanguardia³⁴ era usada en los escenarios militares, pero en los nuevos contextos europeos de las artes y la literatura cambió su interpretación. Sus representantes lo interpretaron como experimentación e innovación estética de sus obras, como vías para expresarse libremente y romper con lo establecido por la tradición académica.

Algunos expertos literatos e intelectuales pertenecientes a movimientos modernistas posteriores al alemán Hugo Friedrich (conocido, entre otras obras, por *La estructura de la lírica moderna*) consideran al poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891) como el padre del vanguardismo. De él afirmó Peter Bürger: “Hizo del lenguaje no-lógico una poética” (2010, 84). Rimbaud influyó sobre algunos poetas franceses posteriores, especialmente dentro del grupo de los surrealistas (André Bretón, Henry Miller, Anaïs Nin), William Seward Burroughs (generación beat), Paul Valéry (decadentismo), Yves Bonnefoy (surrealismo), Michel Butor y Nathalie Sarraute (nueva novela/ Nouveau roman), entre otros. Destacan sus obras poéticas *Iluminaciones* (1874), *Cartas completas* (1870-1891), *El barco ebrio* (1871), *Vocales* (1883), *Ofelia* (1891), y *Mi bohemia* (1870).

Este movimiento literario vanguardista apareció en un nuevo contexto social que estaba en plena transformación política, tecnológica y económica. Surgieron nuevas tecnologías que desarrollaron la imagen audiovisual, como las cámaras fotográficas y el

³⁴ Proviene del término francés *avant garde*, que en español significa ‘adelantado a los demás’, ‘en primera posición’.

cinematógrafo. Además, con la segunda revolución industrial llegaron los autos, aviones, telégrafos y teléfonos. El consumismo se abrió paso en la nueva sociedad dando paso a nuevas clases sociales como fueron la alta burguesía, la clase media y el proletariado

En sus orígenes el vanguardismo literario buscó romper con la métrica, los sistemas de rimas y estructuras estróficas preestablecidas por la tradición académica. Ahora, además de estas libertades querían que importase la tipografía en la escritura, que se usaran pocos o ningunos de los signos de puntuación o que se dejaran las frases sin terminar para que el lector diera su versión final. La característica primordial del vanguardismo es la libertad de expresión, la cual se manifiesta alterando la estructura de las obras, abordando temas tabúes y desordenando los parámetros creativos. “De este modo, la vanguardia se transforma en un arte más de época” (Bürger 2010, 125).

Para algunos críticos literarios en el siglo XX surgieron los primeros “ismos” literarios; entre ellos, el modernismo (escape de la realidad; amor a lo nuevo y bueno), ultraísmo (uso de metáforas e imágenes chocantes e ilógicas), creacionismo (creación de una realidad con la belleza como esencia), cubismo (lo espontáneo e irracional) y futurismo (exaltación de progreso, máquina, revolución). Por ejemplo, dentro del ultraísmo estuvo Guillermo de Torre Ballesteros, teórico y poeta español que, en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, definió la importancia capital de la metáfora en la poesía de vanguardia:

La mayor parte de los poetas actuales, perseguidores de módulos intactos, manipulan básicamente en sus laboratorios con elementos eternos: las imágenes y las metáforas. [...] En el conjunto maravilloso del poema liberado, sintético, aéreo y velivolante, despojado de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales, y podado de toda su secular hojarasca retórica y de su sofisticada finalidad pragmática, resalta la imagen múltiple, purificadora, autónoma, extrarradial [...] vehículo accesorio de sentimientos o ideas (Torre 1925, 296-297).

Ramón Oteo Sans comentó al respecto sobre el texto de Guillermo de Torre:

Al margen del léxico vanguardista –«velivolante», «extrarradial»– y a la preferencia por las formas esdrújulas de la tradición modernista, hay en el texto de Torre conceptos básicos de la nueva estética –la supresión de lo anecdótico y sentimental, el abandono de la retórica vieja, la esencialidad de la imagen–, que permiten incluso una aproximación entre los objetivos del vanguardismo y la voluntad revitalizadora del lenguaje poético (Oteo Sans 1996, 63).

A principios del siglo XX los expertos y críticos literarios de varias regiones se pusieron de acuerdo en los enfoques y directrices que había tomado la poesía universal. La clasificaron en tres grandes direcciones. La primera fue denominada poesía pura ya que se oponía a la lógica; a la segunda le pusieron, poesía folclórica porque se basaba en el ritmo, la música popular, contenidos sencillos y pintorescos y, a la tercera, se le llamó poesía social porque tenía como base un contenido de protestas y denuncias ante los opresores. E igualmente opinaron que, dentro de esa poesía folclórica, se desarrolló una vertiente conocida como “poesía negra”.

Esta última poesía se sirvió del juego libre de la poesía pura, de la imagen infantil cercana al disparate lírico, de la “jitanjáfora”, que son un enunciado lingüístico constituido por palabras o expresiones que en su mayor parte son inventadas y carecen de significado en sí mismas. Acerca del por qué se le llamó jitanjáfora se debe al poeta y ensayista mexicano Alfonso Reyes, al leer el poema “Leyenda” del poeta camagüeyano Mariano Brull, entendió que la única palabra que sonaba graciosa era “jitanjáfora” y empezó a llamarla así por considerarla semejantes a expresión poéticas y palabras sin sentido que había leído y escuchado en el pasado. Este nuevo vocablo fue aceptado

después entre los críticos quedando con ese nombre³⁵. También, la poesía folclórica sirvió como instrumento de propaganda social en la sociedad civil cubana.

En Cuba, Fernando Ortíz (1881-1969)³⁶ hizo un estudio sobre la psiquis afrocubana en el que analizó las características del negro y mulato según sus regiones de procedencias y utilizó el método de la observación para desentrañar el desenvolvimiento de esta raza en interacción con la raza blanca. En 1906 publicó *Los Negros Brujos*, en donde introdujo por vez primera el vocablo “afrocubano” para evitar los riesgos de emplear voces de acepciones prejuiciadas. Además, comentó que ese “breve ensayo de investigación elemental” le proporcionó la experiencia necesaria para elaborar un método investigativo de trabajo que aplicó a lo largo de su fecunda carrera, mostrando la complejidad étnica y los detalles de los procesos cognitivos referentes a la psicología social de los afrocubanos, así como también sus costumbres, música y lenguaje, engranados en el contexto social cubano.

La poesía cubana se dirigió por dos vías fundamentales la poesía pura y la poesía social. En el ámbito universal, el vanguardismo ofreció una actitud iconoclasta donde se rechazó las normas, modelos y tradiciones. Federico Poletti dijo que “Con el término vanguardia se designan las nuevas experimentaciones artísticas, literarias, musicales y teatrales que, a partir de finales del siglo XIX, manifiestan un carácter de rebelión y de abierta ruptura frente al arte y la sociedad dominante” (Poletti 2005, 8), pero en el contexto nacional, la poesía pura conservó su literatura verbal y la poesía social derivó

³⁵ En el pasado ya grandes autores como sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Lope de Vega (1562-1635) se divertían con el efecto sonoro y juego de palabras. Lope de Vega, en su poema “Piraguamonte, Piragua” expresó: “(...) Piraguamonte, piragua / piragua, jevizarizagua/ Bío, Bío/ mi tambo le tengo en el río. / (...)” (Ríos 2019, s.p.).

³⁶ Es considerado como “el tercer descubridor de Cuba”, después de Cristóbal Colón y Alejandro de Humboldt, por su labor investigativa, especialmente, sobre la presencia africana en la cultura cubana y la profundidad de sus temas de estudios de transculturación y formación histórica de la nación cubana.

en un sentido insurgente, revolucionario. Ambas direcciones mantuvieron en general su empuje literario, que cada una utilizó de acuerdo con sus propios fines estéticos. Para 1927 aparecieron los primeros brotes de la poesía pura y social, al año siguiente, los de la poesía negra, derivada de la poesía folclórica, aunque desde 1916 en Cuba se había inaugurado la corriente vanguardista con el surgimiento de la revista *Social*, dirigida por el caricaturista Conrado Massaguer. Este artista era de ideas liberales y en la revista combinó la plástica con crónicas sociales y anuncios eróticos. Representó una época de extraordinaria experimentación y creatividad artísticas que dio paso al desarrollo y consolidación de la vanguardia cubana.

En 1923 un grupo de jóvenes intelectuales y artistas conformaron el *Grupo Minorista* con el propósito de incidir en las conciencias de las minorías sociales y que estos desarrollaran una conciencia nacional reivindicativa de los nuevos valores. Con Martí como ideal, sus objetivos primordiales fueron sacar del atraso cultural el país, luchar contra el imperialismo en América y la corrupción de los gobiernos cubanos (Machado, Zayas). En 1927 surgió la *revista de avance* que duró hasta 1930. En la misma aparecieron cruces de tendencias estéticas, políticas e ideológicas³⁷. Ya desde el título de la publicación es estéticamente revolucionario por el uso de las minúsculas y su actitud orientada a lo lúdico y burlón. Siempre en la década de los veinte cabe destacar el *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, de José Antonio Fernández de Castro, un periódico conservador donde se llegaron a publicar poemas relativos a las clases obreras y gentes desfavorecidas; *Salutación Fraternal al Taller Mecánico*, de Regino Pedroso o *Motivos de son*, de un joven Guillén, que aprovechó esos “motivos” para concebir lo cubano como una mezcla de identidad transcultural (española y

³⁷ Esa flexibilidad ideológica y cosmopolitismo intelectual los encontramos en su consejo editorial, donde figuraban Carpentier, Marinello, Tallet y Casanovas, que eran de izquierdas y, por otro lado, Mañach, Lizaso e Ichaso, que eran de derechas.

africana), y a su vez, provocar un “alboroto” literario por la ironía que manejó al hablar de la convivencia racial de los blancos y los negros³⁸.

Por último, en el Oriente cubano hay que destacar la revista *Orto* (1917-1958), dirigida por Francisco Sariol en Manzanillo, que hizo una gran labor de promoción y divulgación de la cultura cubana y extranjera (publicó a autores como Wilde, Valéry, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Nerval y Oswald de Andrade, entre otros); así como, la revista *Atenas* (1928-1929) de Camagüey, la revista *Hatuey* (1927-1928), encabezada por Víctor Raúl Haya de Torre, los Grupos *Per Se* y *H*, este último dirigido por el poeta surrealista Juan Breá.

Según José Alberto de la Fuente:

La vanguardia latinoamericana desarrolla su acción y propuesta en dos momentos importantes, uno que va de 1915 a 1929 y otro que va de 1930 a 1940. Estos dos momentos en que se desarrolla el proceso de la vanguardia se enmarcan históricamente por los hitos que corresponden a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la crisis económica mundial conocida como el crack del '29 (1929-1930) y el inicio de la Segunda Guerra Mundial (2005, 16).

A tenor del poeta, ensayista, dramaturgo y diplomático mexicano, Octavio Paz Lozano: “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una retórica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (Paz 1990, 148).

3.1. Aportaciones de los vanguardistas a la obra guilleniana

³⁸ Para muchos estudiosos del vanguardismo cubano, como Carlos M. Luis (1932-2013) y Jesús David Curbelo (1951-), Motivos de son es “el más típicamente vanguardista de su obra” por las mezclas y empleos de arcaísmos, términos de raigambres locales y concepción simbólica de la belleza negra.

A continuación, comentaremos las vidas y obras de los vanguardistas que pudieron tener algunas influencias literarias en nuestro protagonista, Nicolás Guillén.

Entre los grandes del vanguardismo literario español, estuvo Federico García Lorca (1898-1936), que, además de poeta, fue dramaturgo, prosista y seguidor del surrealismo fundado en Francia por André Bretón. Esa corriente buscó la unión de la realidad con la fantasía e imaginación. Los surrealistas como Lorca utilizaron las metáforas como si fuese la “puerta” de la creación, así lo expresó el maestro granadino. En 1926 en una conferencia que impartió en su ciudad natal en 1926 con el título “La imagen poética de Góngora”, en la misma expresó sobre la metáfora:

Para que una metáfora tenga vida necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume. La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. (...) La metáfora une dos mundos antagónicos por medio un salto ecuestre que da la imaginación (Boj Corral 2014, s.p.).

García Lorca publicó en Granada su primer libro titulado *Impresiones y Paisajes* en 1918. Otros poemas aparecieron más tarde en *Libros de poemas* (1921), donde destacaron las metáforas, el acento elegíaco y el sentimentalismo. Continuó con su prolífera producción poética con *Canciones* (1927), *Romancero Gitano* (1928), *Son de negros en Cuba* (1930) (luego se recogerá en *Poeta en Nueva York*), *Poema del cante jondo* (1931), y póstumamente en 1940, *Poeta en Nueva York*.

También perteneció a la “Generación del 27”, que como se sabe, se formó en diciembre de ese propio año y aglutinó a jóvenes poetas en el Ateneo de Sevilla, la cual fundó el médico y poeta, José María Romero Martínez para homenajear el tercer centenario del fallecimiento de Luis de Góngora. Su dramaturgia está considerada entre

las cimas del teatro español del siglo XX: *María Pineda* (1927), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) son algunas de sus famosas obras teatrales.

El propio Guillén reconoció su relación de amistad con los poetas de la Generación del 27 pues muchos de los poetas de esa generación fueron a Cuba a intercambios culturales, entre ellos: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Para Antonio Benítez Rojo, “[...] apostar sólo por la herencia española es desconocer el legado cultural africano y del Caribe entendido éste como área sociocultural” (Benítez 1989, 165).

Para muchos expertos literarios, García Lorca, pasó de la “poesía pura” a la experimentación vanguardista, al compromiso y denuncia social donde la autorrealización hacía peligrar la vida. Él llamó “fuerzas hostiles” a ese contexto social, en sus obras se apreciaron la asimilación de lo popular, la tradición del folclore español y andaluz, reflejo de esto es el libro, *Poema del cante Jondo*, escrito en 1921 y publicado en 1931.

Durante un viaje a Cuba, el poeta español se convirtió en un admirador del “son” y regresó a la península con algunos discos de sones cubanos, entre ellos, del trío Matamoros y de los sextetos Habanero y Nacional. Lorca se relacionó con Nicolás Guillén y otros intelectuales y artistas cubanos de renombre como Fernando Ortíz, Wilfredo Lam, Alejo Carpentier y Rita Montaner. El poeta granadino fue invitado a Cuba por don Fernando Ortíz³⁹, el cual dirigía desde 1924 la Sociedad del Folklore

³⁹ Según algunos expertos como Guillermo Rodríguez Rivera, Lorca dedicó a don Fernando Ortíz su poema “Son de negros en Cuba”, aunque el manuscrito del poeta granadino que se guarda en La Habana tiene tachaduras en su título y solo se puede leer la palabra “Son”.

Cubano, entidad que contaba con la revista *Archivos del Folklore*, y la revista *Surco* (1930-1931) en el momento que llegó Lorca a la capital cubana.

Lorca y Guillén incorporaron elementos populares en sus poesías e imitaron las formas musicales de Andalucía y Cuba, respectivamente. Ambos lograron sus objetivos poéticos a través de un rico lenguaje estético donde predominan las figuras literarias. Lorca siempre manifestó su compromiso con la preservación de la tradición cultural de su región y para ellos recreó en sus creaciones lugares populares, al mencionar a Granada, Sevilla o Córdoba; o los lugares del mundo gitano, por ejemplo, a través del *Cante jondo*. En igual forma, Guillén empleó esa misma estrategia poética, pero para homenajear lugares populares en un contexto político socialista. El poeta cubano en “Unión Soviética” alabó el poder y en “Primero de octubre” (Augier 2011b, 125-126) del poemario *Tengo* nos enseñó la transición de una China “endémica” de “La mano hambrienta encada esquina” a una China que “Enciende el pueblo ahora / su lampara y su aurora. / Arde la calle; es una gran serpiente sonora/” (126). Además, Guillén, al igual que Lorca, trató de reproducir la música popular en sus poesías. El poeta granadino la siguió del canto popular; mientras que el poeta cubano la estructura lírica del son, por medio de aliteraciones y repeticiones que marcaran el ritmo musical en muchos textos líricos de *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo*.

Vicente Huidobro fue un escritor chileno representante del creacionismo. Nació en 1893 y falleció en 1948. Fue para muchos críticos literarios “el fundador de las vanguardias latinoamericanas”. Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, argumentó que, al publicarse en Madrid *Ecuatorial* y *Poemas Árticos*, Huidobro se convirtió en un escritor representativo de la identidad vanguardista americana. El poeta marcó un estilo con su creacionismo ya que consideraba la poesía como una herramienta absoluta de la creación que compara con Dios y está completamente desligada de la realidad. Entre sus

grandes obras tenemos *Ecos del alma* (1911) y *La gruta del silencio y Canciones en la noche* (1913). En 1916 apareció *El espejo del agua, Adán, Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* y *Poemas árticos* (1918), *Altazor* (1931), *La próxima* (1934), *El ciudadano del olvido* (1941), *Antología. Poesía y creación* (póstuma, 2013). Existen interconexiones entre *Poemas ártico* (1918) de Huidobro y *Otros poemas* (1920-1923) de Guillén en cuanto al tratamiento sentimental y amor hacia la mujer. En “Horizonte” de *Poemas árticos* de Huidobro, expresó varias veces la expresión: “Eras tan hermosa”. Y, en “Marino”: “[...] / Te hice la más bella de las mujeres/ Tan bella que enrojecías en las tardes/ [...]”. En *Otros poemas* y en *Cerebro y corazón*, Guillén expresó su sensualidad y erotismo hacia la mujer en “Al Oído”: Tú eres sutil y ligera / [...] / o azul mariposa/ que salta en el cofre de la Primavera. / [...] / tu voz cristalina / parece / la voz dulce y suave / de un ave / que trina/ la fina / y divina/ canción peregrina que solo cantar ella sabe.../ [...]” (Augier 2011a, 50). En “Antiguos versos a un lirio”, expresó: “En su lecho de amor, la tarde viola / tu desnudez de virgen asombrada / y da tu palidez una sagrada/ virtud solar que ilustra tu corola. / [...]” (Augier 2011a, 53). Y, en la prosa poética de “Granate”: “Eres una obsesión en mi pensamiento [...] tu amor espurio, encendido, voluptuoso. [...]. Y así vivo, es decir, así muero...” (Augier 2011a, 55).

Continuando con otro de los representantes de la República de Chile tenemos en la segunda década del siglo pasado a un escritor que empezó sus primeros pasos en el posmodernismo, pasó después por el vanguardismo (surrealismo) y culminó su etapa creativa en la poesía social al igual que Guillén. Nos referimos a Ricardo Eliécer Neftalí Reyes, más conocido por Pablo Neruda (1904-1973). Dijo el poeta Juan Larrea (1895-1980) sobre Neruda: “Puede decirse que la personalidad del poeta chileno es el primer dominio establecido por el surrealismo en América” (Larrea 1944, 85-86). Llegó a escribir más de cuarenta y cinco libros, diversas recopilaciones y antologías, su

popularidad y vigencia son permanentes a través de sus lectores de todo el mundo. Entre sus principales obras están *Crepusculario* (1923) y segunda edición de *Crepusculario* (1926) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Además, se publicó *El hondero entusiasta* y *Residencia en la Tierra (1925-1931)*. En octubre de 1933 conoció a García Lorca, dicen los críticos literarios que fue el comienzo de una amistad entrañable. Para 1935, se publicaron la revista *Caballo verde para la poesía* y el libro *Residencia en la Tierra (1925-1935)*. Continuó con *España en el corazón* (1937), en agosto de 1947 *Tercera Residencia (1935-1945)*, *Canto general* (1950), *Oda al hombre sencillo* (1952), *Oda a las flores de Datitla* (1953), antología de su poesía amorosa, *Todo el amor* (1953) y antología *Poesía política* (1953). Por otro lado, le fue otorgado ese mismo año el “Premio Stalin para la consolidación de la paz entre los pueblos”. Para 1956 apareció la obra *Nuevas odas elementales, Estravagario* (1958), *Navegaciones y regresos* (1959) *Canción de gesta* (1960), *Cien sonetos de amor* (1960), *Cantos ceremoniales* (1961), *Memorial de isla negra* (1964). En 1967 salió a la luz su única obra dramática que escribiría *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Publicó *Fin del mundo* (1969), *El mar y las campanas* (póstumo en 1973). En 1974, se publicaron seis libros póstumos de poesía: *Libro de las preguntas, Elegía, Defectos escogidos, Jardín de invierno, 2000, El corazón amarillo*. Según Selena Millares:

[...] la poética nerudiana no es en absoluto ajena a las nuevas propuestas de la vanguardia. [...] Neruda bebió del mismo aire de época, y de las mismas fuentes: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y demás patriarcas de las nuevas estéticas son también los autores que pueblan el imaginario del más joven poeta Neruda (2022, s.p.).

El poeta cubano no reconoció influencias o influjos de Neruda en sus producciones poéticas, no le dedicó ningún poema en los cincuenta años que estuvo activo escribiendo, como hizo en cambio con otros poetas que admiró. No obstante, sí

observamos interconexiones temáticas con respecto al estilo simbolista a la hora de afrontar sus inicios literarios. Esas interconexiones temáticas estuvieron vinculadas a renovaciones formales y a experimentaciones estéticas con la finalidad de plasmar libertades en sus creaciones literarias. La poesía de Neruda y Guillén destacó por la gran variedad de términos dotados de una intensa plasticidad artística, que se apoyan en la efectividad de las figuras literarias. Estos grandes poetas utilizaron la estética simbolista para representar ideas en las cuales algunas cosas representan a otras. Emplearon fundamentalmente, las metáforas sinestésicas para concebir la poesía como algo misterioso, que no refleja la realidad de manera directa, sino a través de sugerencias que permiten las imágenes, los símbolos y las intuiciones. Estas sensaciones están asociadas a elementos procedentes de los sentidos físicos, así como, a sensaciones internas o espirituales. Neruda escribió centrándose en los sentidos para la descripción de escenas o sentimientos, fue preciso en los manejos de palabras adecuadas que emocionaran al lector, sobre todo, cuando hablaba de cosas inanimadas, aquellas difíciles de escribir, como en su primera obra, *Crepusculario* (1923), donde prevalece el tono melancólico, sugestivo, combinado a lo sentimental y romántico. Guillén, en su primer poemario, *Cerebro y corazón* (1922), al igual que Neruda expresó sus emociones con imágenes sugestivas combinado el tono melancólico con la tristeza y soledad, por ejemplo, en “Sonata crepuscular”: “[...] la tarde se sonrío con la sonrisa incierta / de una muerta muy joven. La luna se despierta / y hace temblar sus rayos en cada flor abierta. / [...] Y siento que mi espíritu soñador se despierta/ em medio de la noche silenciosa y desierta (Augier 2011a, 26). En *Odas Elementales* (1954) Neruda vinculó la temática de la naturaleza con la personificación de las cosas inanimadas; en “Oda al mar” expresó: “[...] dice que sí, que no, / que no, que no, que no,/ dice que sí, en azul,/ en espuma, en galope, [...] me llamo mar, repite, [...] Oh mar, así te llamas, oh camarada océano, [...]

ayúdanos/ te obligaremos, mar / a hacer milagros” (1999a, s.p.). Guillén en “Sensemayá” de West Indies, Ltd., (1934) manejó la personificación para atribuir cualidades humanas a un reptil: “[...] la culebra tiene los ojos de vidrio, [...] la culebra camina sin patas, / caminando se esconde en la yerba; / Sensemayá, la culebra/ sensemayá. [...] no puede comer, / no puede silbar, no puede mirar, no puede correr [...] ¡Mayombe-bombe-mayombé!” (Augier 2011a, 118-119).

Tanto Guillén como Neruda dieron a sus escritos savia, emoción y aliento a sus producciones poéticas, partiendo casi siempre, de la plasticidad de las imágenes simbolistas, sonoridad, ritmo y sentido del humor de sus léxicos y expresiones lingüísticas que tuvieron como finalidad estética la empatía con los lectores. Fueron grandes amigos que se respetaron y admiraron, defendieron la ideología comunista de la época y profesaron su amor infinito hacia ese poder político. También, ocuparon altos cargos de responsabilidad gubernamental en sus respectivos países y fueron pro-soviético al alabar con composiciones poéticas del género lírico al máximo dirigente ruso José Stalin (1878-1953) en “Oda a Stalin” las cuales destacaron por los ideales de patria, amor, paz y esperanza.

En la década del 20 del siglo pasado, el escritor argentino, Jorge Luis Borges (1899-1986) fue una figura destacada del ultraísmo⁴⁰. Su primer libro de poesía titulado, *Fervor de Buenos Aires* (1923), constó de treinta y tres poemas. Borges, en *Lo profundo de una brusca guitarra*, nos trasladó a la Pampa, tierra inmensa, da la sensación de que el espacio y el tiempo se alargan en el infinito, aunque se hable de lo cotidiano y, además, el poeta humaniza a la guitarra: “He mirado la Pampa/ desde el traspatio de una casa de Buenos Aires/ Cuando entré no la vi. / Estaba acurrucada/ en lo profundo de una brusca guitarra. / [...] / (La vi también a ella, /cuyo recuerdo aguarda en toda música) /

⁴⁰ El objetivo principal de sus representantes fue eliminar todo lo innecesario del escrito, intentando que metáforas e imágenes, cobraran más protagonismo.

Hasta que un brusco cataclismo/ se apagó la guitarra apasionada/ y me cercó el silencio/ [...]” (Borges s.d., s.p.) Nos recordó la Guitarra del poemario *El son entero* (1947) de Guillén, donde está también humanizada la guitarra: “Tendida en la madrugada/ la firme guitarra espera;/ voz de profunda madera/ desesperada. / [...] Arde la guitarra sola/ mientras la luna se acaba/ [...] Alta siempre, no caída/ traiga su risa y su llanto;/ clave las uñas de amianto/ sobre la vida” (Augier 2011a, 185-186).

Por otro lado, la poetisa cubana Nancy Morejón, en *Introducción a la obra de Nicolás Guillén*, dijo sobre el poeta: “es el más ‘español’ de los poetas cubanos sin ninguna duda porque aprendió de sus maestros de la tradición española (Quevedo, Góngora, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Cervantes)” (Morejón 1972, s.p.).

Guillén fusionó ambas razas en sus primeros poemas de temáticas sobre la mulatez. Nos recordó Augier, los argumentos de Guillén: “No hay en Cuba una poesía negra, como tampoco una poesía blanca. Hay simplemente una formidable contribución del hombre negro a la poesía española, la cual puede dar pie a nuestra poesía nacional, liberada al fin, dueña de sí misma” (Augier 1972, 21).

El poeta camagüeyano le dio sus impresiones sobre el vanguardismo a su amigo, Félix Nápoles, en carta fechada en mayo de 1929:

¡Oh, si pudiera expresarse la poesía eliminando el verso! Se está desde luego, en un plano de tanteos, de búsquedas, de inquietudes. Hay muchos disparates, los míos inclusive, por supuesto. Hay una gran cantidad de gentes que no escribieron nunca, que no estudiaron nunca y que ahora están haciendo versos vanguardistas, porque estiman que el procedimiento es fácil [...] Pero todo eso pasa. Pasará. Tiene que pasar (Augier 2011a, Prólogo XV).

En Cuba “esa nueva poesía” del vanguardismo fue una estación de tránsito para Guillén, no hizo desdén hacia la métrica, la rima, el ritmo, las figuras literarias. Ángel Augier expresó:

[...] el tono vanguardista de Nicolás Guillén es mesurado, sin estridencia, ni dislocamientos. Le basta la despreocupación formal, el desdén hacia la métrica y la rima, la naturalidad rayana en prosaísmo, y que predomine lo temático sobre lo metafórico, la idea sobre la imagen (2011a, Prólogo XV).

Continuó Augier, argumentando:

[...] el vanguardismo cubano, tanto en Guillén como en los demás poetas ganados por la nueva poesía, tuvo, en su diversidad, acentos peculiares [...]. Son los casos de Mariano Brull, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, Manuel Navarro Luna, y también el de Regino E. Boti, todos, como Guillén, con punto de partida en el modernismo o en el posmodernismo (2011a, Prólogo XV).

3.2. La poesía negra e influencias en el poeta cubano

“...una poesía criolla entre nosotros no lo
será de un modo cabal con olvido del
negro”

(Nicolás Guillén)

Como comentábamos al comienzo del capítulo, entre las principales aportaciones de los vanguardistas tenemos la recuperación del legado negro para las letras americanas, además del rescate del pasado indígena y precolombino –en las obras de escritores como Ricardo Alegría, José Juan Arrom, René Marqués– y sobre todo la explotación temática y artística del negrismo con escritores de la talla de Fernando Ortiz, Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Lydia Cabrera, Jacques

Roumain y Aimé Césaire⁴¹. Asimismo, el afán reflexivo, auto analítico por la indagación de lo autóctono y el tratamiento de la idiosincrasia nacional que hacen apreciar y reflexionar la realidad latinoamericana y universal. Todo ello, en función de una conciencia de identidad cultural independiente frente a España y Europa, del anhelo de renovación artística, lingüística y formal y de un nacionalismo e internacionalismo que hacen soñar con una independencia cultural, compartida con otras regiones latinoamericanas como son los pueblos Antillanos⁴² y del Caribe.

También, la poesía contemporánea de inspiración negra va a incluir una dimensión política no siempre declarada con frecuencia sin conciencia de sí misma o incluso como una conciencia negativa pero siempre presente, pues el poeta parte de la presencia del negro dentro de la trama de interacciones socioeconómicas de una sociedad que de cuyo destino político es eco y participa.

Algunos poetas y críticos literarios como Emilio Ballagas, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Morales, Jorge María Ruscalleda Bercedóniz y Mihai G. Grünfeld, coinciden en trazar el desarrollo del negrismo poético en las literaturas de República Dominicana, Cuba y Puerto Rico, de acuerdo con los años en que fueron publicados, quedando así el orden cronológico:

- ❖ 1925: *Elogio de la Negra* del español de ascendencia asturiana radicado en Cuba, Alfonso Camín, y *La Ciudad de los Espejos* del camagüeyano Felipe Pichardo Moya.

⁴¹ Si hiciésemos un paralelismo entre la literatura que trató el tema del indigenismo y la que trató el tema del negrismo, hallaremos que ambas se iniciaron bajo el signo de lo exótico. Su vinculación con lo social se produce de un modo asincrónico debido a la preocupación por las desventuras del hombre africano que no comenzó hasta avanzado el Romanticismo, mientras que el indio había entrado ya en el campo del análisis humanitario de los historiadores del siglo XVI y XVII.

⁴² En las Antillas fue donde existió mayor concentración de población de origen africano en relación con los índices demográficos totales y, por ende, donde la poesía negra contará con mayor número de poetas de primera categoría.

- ❖ 1926: *Pueblo Negro* de Luis Palés Matos.
- ❖ 1927: *Poemas negros* del poeta uruguayo Ildefonso Pereda Valdés.
- ❖ 1928: traducción del poema *The Weary Blues* del poeta negro norteamericano
- ❖ 1930: *Elegía de María Belén Chacón* de Emilio Ballagas y *Motivos de son* de Guillén.
- ❖ 1931: *Sóngoro Cosongo* de Guillén.
- ❖ 1932: *Doce poemas negros* de Manuel del Cabral.
- ❖ 1934: *West Indies, Ltd.* de Guillén, *Cuaderno de poesía negra* de Ballagas y *Bongó* de Ramón Guirao.
- ❖ 1935: *Antología de la poesía negra-americana* de Emilio Ballagas.
- ❖ 1936: *Antología de la poesía negra americana* de Ildefonso Pereda Valdés.
- ❖ 1937: *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos y *Cantos para soldados y sones para turistas* de Guillén.

A partir de 1937 la poesía negra en el mundo hispanohablante se disolvió dentro de otras corrientes literarias. El llamado “negrismo” se da solo a través de manifestaciones aisladas y no constituye un movimiento, sino que se aborda desde otra perspectiva para adentrarse en la lengua y en el espíritu del negro como sujeto cultural y social.

En el tema y problemática de la poesía negra tenemos expertos como Manuel Moreno Friginals, que argumenta que los calificativos de “poesía negra” o “negrista” no son del todo exactos y tienen “mestizaje” en su creación ya que había poetas negros y poetas blancos que trataban la misma materia. Para los poetas blancos como Domingo

del Monte el tema negro no podía eludirse, ni apartarse del criterio oficial. En el romance “*La Patria*”, la censura suprimió los cuatro últimos versos que expresaban sus anhelos abolicionistas: “Que nunca escuchar yo pude/ sin que hirviese en ira el alma, / el bárbaro atroz chasquido/ del látigo en carne esclava” (Pia 2016, 93). Y, por otro lado, los poetas negros como Plácido-Gabriel de la Concepción Valdés, Agustín Baldomero, y Vicente Silveira tenían vedado hablar todos los temas sociales.

Algunos expertos remontan el origen de esta poesía negra al cubismo francés y a las artes primitivas de África y Oceanía. En Europa el interés por el arte primitivo representó una continuación de una tradición exotista de larga trayectoria que tuvo su reflejo en la otra parte del océano Atlántico con la experiencia negra en las regiones de las Antillas, Brasil y el Caribe. Ese componente negro quedó incorporado a esas culturas regionales y a sus manifestaciones literarias. A veces, fue tratado el negro con burla despiadada, otras con intenciones buenas pero paternalistas y otras, como un simple objeto exótico.

La poesía negra que se cultivó en las Antillas de habla hispánica como Cuba, Puerto Rico y República Dominicana fue en su origen poesía española. En el siglo XV aparecieron las primeras obras que trataron por curiosidad el tema negro, donde se vio el color negro como sinónimo de fealdad moral. Por ejemplo, en el Tratado primero del *Lazarillo de Tormes*, Lázaro contó que sintió miedo del amante negro de su madre, “viendo el color y mal gesto que tenía” (Anónimo 2004, s.p.). En el siglo XVI Lope de Rueda, en *La novia negra* y *La negra liviana*, utilizó mediante los personajes de mujeres negras, criadas o esclavas, un castellano incorrecto para conseguir efectos cómicos. También Lope de Vega en su vasta obra, por ejemplo, en *El santo negro Rosambuco*, utilizó a personajes negros. Miguel de Cervantes en una de sus novelas ejemplares más logradas, *El Celoso Extremeño*, utilizó el habla con efecto cómico en la

negra esclava “Guiomar”. Luis de Góngora, en sus *Coplas*, empleó los efectos rítmicos separando los contenidos de las formas con el propósito de cubrir la vulgaridad con una lengua poética.

En las Antillas españolas existió la posibilidad de desarrollarse una poesía de la negritud porque las canciones de cabildos de los esclavos negros comenzaron a mezclarse con las canciones hispánicas. Los escasos poetas negros y mulatos del siglo XIX no aprovecharon para recrear su dialecto como objeto humorístico, quizás por identificarse con la cultura blanca. A finales del siglo XIX cubano el régimen esclavista estaba en decadencia, la lucha entre negreros y partidarios de abolir la esclavitud se tornó violenta. Surgió el Siboneyismo con ansias nacionalistas, con representantes como José Fornaris, Francisco de Orgaz y Nápoles Fajardo, poetas que enseñaron a amar a la patria. Para principios del siglo XX la poesía negra presenta nuevos valores como el reconocimiento de la negritud de una cultura original y válida en el contexto mestizo de lo hispanoamericano y en el contexto sociopolítico cubano la nueva Constitución dio criterios censitarios para tener derecho al voto los negros y sectores marginales. Además, esa poesía derivó hacia planteamientos sociales y sirvió para confirmar con rotundidad la orgullosa presencia del “hombre de color” como enriquecedor de la realidad, “aunque en teoría tanto el partido Conservador como el Liberal se declararon representantes de la comunidad de color. Los Liberales asumieron la función de representar a la población de color sobre todo a partir de 1905” (Ibarra Cuesta 2007, 296).

El romántico José Jacinto Milanés (1814-1863) fue el primero de los grandes poetas cubanos que abordó el tema negro en la colonia. Suyas son las poesías “Esclavo soy, pero cuyo”; “El negro alzado”, “El poeta envilecido” y “Escenas cubanas”. Los versos de Milanés iniciaron la protesta antiesclavista en la poesía nacional: “Esclavo me

llamo yo/ de Dios, sí, del hombre, no:/ Dios quiere que libre sea...” (Moreno 2015, 7). La poesía mostró cierta evolución ya que la barrera social que dividía a los cubanos comenzaba a ceder⁴³. Años más tarde, la poetisa cienfueguera Mercedes Matamoros del Valle (1858-1906) habló también sobre el esclavo negro y para 1902 publicó en *El Fígaro* su poemario *El último amor de Safo*, compuesto por veinte sonetos. Uno de los sonetos, titulado “La muerte del esclavo”, versa sobre el tema antiesclavista. En el fragmento final de ese soneto, expresó: “¡Atleta del dolor, descansa al cabo / Que el que vive en la muerte nunca llora, / Y más vale morir que ser esclavo!” (Matamoros 1851, s.p.).

Por otro lado, en la tercera década del siglo XX sale a luz pública *Nosotros* (1930) del modernista Regino Pedroso (1896-1983), en donde se puede apreciar expresiones y vocablos con raíces africanas y mulatas en su poesía. Fue el primer poeta en trabajar la temática de la poesía social en Cuba, viendo al negro antillano como parte de su propia cultura. También, se sumaron a la labor de promoción y divulgación de la cultura negra en el territorio nacional excelentes recitadores como Eusebia Cosme y Luis Carbonell. Estos “artistas de la voz” hicieron posible que la poesía negrista y la poesía oral se siguieran desarrollando. A veces, esa lírica en sus voces se recuerda mucho más que los poemarios o antologías. A partir del año 1970 renació este tipo de poesía y la crítica literaria la rebautizó de diversas formas, llamándolas a veces como afroantillana⁴⁴, afroamericana, negrista o negroide.

La poesía negra tuvo entre sus principales características:

⁴³ Guillén sobre el tema de los derechos de los negros opinó en el Diario de la Marina el 9 de junio del año 1929 que: “Junto a la condición de negro, que limitaba a aquélla, y la verdad es que la ley no le niega ningún derecho, pero el blanco le reconoce muy pocos”.

⁴⁴ El puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) es considerado el creador del género poético conocido como “afroantillano”, que abrió el camino a la creación, divulgación y expansión de la poesía negra Antillana.

- ❖ La presencia de los símbolos profanos y sagrados del negro en la poesía dicha o cantada. Liberación social, racial y humana del negro desde la poesía.
- ❖ Se orienta hacia la música, los ritmos del son, danzón, rumba, conga.
- ❖ El mestizaje racial y espiritual entre negros y blancos.
- ❖ Temáticas del mundo negro o mulato: costumbres, tradiciones, mitos.
- ❖ La métrica se inspira en la estructura rítmica del son y de forma tradiciones castellanas: silvas, redondillas, sonetos.
- ❖ Hay mezcla de lo popular y lo culto.

Además, los recursos onomatopéyicos trataron de reproducir el sonido de los instrumentos de percusión empleados en los bailes de negros y la rima aguda cumplió parecida función. Por una parte, las jitanjáforas representaron a voces negras o topónimos africanos que funcionaron como significantes carentes de significados, pero otorgaban “sabor” negro al conjunto de las expresiones del lenguaje. Los tipos de jitanjáforas eran eminentemente folclóricas y su presencia, como veremos, en la poesía de Guillén, afirmó justamente el carácter popular de ellas.

En Cuba en los primeros años del siglo XX a la cabeza de los poetas que escribieron sobre este tipo de poesía estuvieron los poetas camagüeyanos Emilio Ballagas con *Cuaderno de Poesía Negra, Colección de poemas folklóricos* (1934) y Nicolás Guillén con los poemarios *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931). Además, surgieron otros poetas jóvenes que con sus obras enriquecieron la lírica nacional, entre ellos: Ramón Guirao, con el poema “Bongó” (1934); el poeta matancero José Zacarías Tallet, con *La Rumba* (1928)⁴⁵, considerado por la fecha de publicación

⁴⁵ Expresó, en un fragmento de *La Rumba*: “¡Zumba, mamá, la rumba y tambó! / ¡Mabimba, mabomba, mabomba y bomgó! / [...] ¡Cómo baila la rumba la negra Tomasa! / ¡Cómo baila la rumba José Encarnación! / [...] ¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui! / [...]” (Zacariat 2003, 2).

como el precursor de la poesía negra en Cuba; y el escritor santiaguero Vicente Gómez Kemp, con su texto poético *Acento negro* (1934).

Alfonso Camín, emigrante español con raíces asturianas que vivió en Cuba una gran temporada, también cultivó la poesía afrocubana. Fue considerado el Poeta Nacional de Asturias. En el año 1925 compuso los poemas “Elogio de la Negra” y “La Negra Panchita”; y en 1931 *Carey (poemas de Cuba)*. Estas poesías gozaron de un gran lenguaje metafórico, imágenes coloristas y simbólicas. Sus temáticas giraron en torno a la naturaleza, los cañaverales de la nación, el mar antillano, las vegas de tabacos, los cayos, las bahías, las casonas señoriales. Además, colocó a la mujer negra y mulata en el mismo lugar que la mujer blanca.

En cuanto al contexto nacional cubano, Consuelo Naranjo Orovio expresó:

Muchas instituciones culturales creadas durante la Primera República, como la Institución Hispano-Cubana de Cultura, el Lyceum de la Habana, la Sociedad del Folklore Cubano, la Sociedad de Estudios Afrocubanos o la Sociedad Colombista Panamericana [...] continuaron su labor durante la segunda República. El fluido contacto entre instituciones y publicaciones otorgó a la esfera pública cubana un carácter letrado [...], el campo intelectual de la isla comenzó, desde entonces, a funcionar con autonomía, no solo respecto al Estado, sino también a la cultura popular religiosa y musical [...] (Naranjo 2009, 401).

Nicolás Guillén, como el puertorriqueño Luis Palés Matos, mostró un primer tipo de testimonio directo de una problemática social específica del área caribeña como fueron el mestizaje racial y espiritual, temas frecuentes en las obras cubanas y puertorriqueñas, donde se retrataron con cierta ironía y sentimentalismo el cuerpo y alma del negro, denunciaron las discriminaciones y defendieron las libertades.

Jorge Luis Morales comentó sobre estos dos grandes poetas de la poesía afroantillana:

[...] en Palés como en Ballagas, lo negro está hondamente sentido, pero desde afuera, ya que ellos son blancos. Como se ha visto muy bien, los atractivos, los problemas y las angustias del alma negra están vividos por ellos no sólo como espectadores más o menos turísticos, sino compartiéndolos fundamentalmente en cuanto hombres que aman la patria, la suya, que quedaría amputada si se prescindiera del negro.[...], en el caso de Nicolás Guillén es distinto, [...] cuanto se junta un temperamento apasionado de hombre y poeta, puede el canto alcanzar un hondura trágica o sarcástica que le es difícil conseguir a un poeta de otra raza, por mucho talento que se tenga y por mucha hermandad cristiana o social o patriótica que les ligue a sus prójimos de color. [...]. Tal es el caso de Nicolás Guillén y de sus más profundos poemas. [...]. No es que su poesía sea mejor que la de Palés Matos, sino que nos hiere más profundo, como sentida desde el alma (1976, 25).

La poesía afroantillana de Guillén hizo un “retrato” celebrador del negro y del mulato en el cual “dibujó con pincel poético” los rasgos fisonómicos y psicológicos. Este “retrato” lo fue cambiando poco a poco y sus personajes transitan hacia la protesta social. Guillén describió una sociedad colonial multirracial, mayoritariamente mulata, en cuyo seno hay una conciencia de las diferencias raciales y de los prejuicios en contra de la gente de color. En el poema “West Indies, Ltd”, manifestó: “Desde luego, se trata de colores baratos, / pues a través de tratos y contratos/ se han corrido los tintes y no hay un tono estable/” (Augier 2011a, 128). Anteriormente había expresado, Nicolás Guillén en su “Prólogo” al poemario *Sóngoro Cosongo* (1931): “Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no será de un modo cabal con olvido del negro. El negro-a mi juicio-aporta esencias muy firmes a nuestro coctel [...]. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo [...]. Algún día se dirá: “color cubano” (Augier 2011a, 92).

El poeta camagüeyano sabía desde su juventud que, en la literatura cubana, por mencionar un ejemplo, la primera novela romántica y costumbrista de la nación titulada *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde tenía personajes negros y mulatos. Y tuvo como referentes teóricos algunos textos de Fernando Ortiz, como *El engaño de las razas*, *Los negros brujos*, *Los negros curros*, *Los negros esclavos*, *la música afrocubana* y *Glosario de afronegrismos*, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*; obras que le permitieron ampliar el vocabulario de sus argumentos poéticos y apreciar el aporte vital de la mezcla de razas y culturas, tanto de la española como de la africana en la creación de la identidad cubana

Nicolás Guillén, en los poemas mulatos, solía mezclar en cantidades variables el castellano estándar con las deformaciones lingüísticas características del negro, como en “Mulata” de *Motivos de son* (1930) (“[...] / mulata, ya sé que dice / que yo tengo la narise/ como nudo de cobbata. / [...] / poqqe tu boca e bien grande, / y tu pasa, colorá. / [...]” (Augier 2011a, 84), y había recreado el habla “mulata”, con un castellano incorrecto, pero sin mezclas de otras lenguas, y muchos vocablos de origen parcial o totalmente africano incorporados al lenguaje de los barrios marginales habaneros. Buscó lo novedoso o peculiar para sorprender al lector, apelando al humor y a la risa fácil.

Fernando Ortiz dio su valoración sobre los *Motivos de son*:

[...] insistí en el encanto musical de la obra y con buen humor consignaba que el autor es un poeta que ha escrito para la música popular [...], ajustándolos a uno de los muchos ritmos musicales y espontáneos de la musa afrocubana que retoza entre los hijos del pueblo, dando a nuestro acervo artístico muy legítimos valores, de los cuales ya han pasado al teatro universal, como la “habanera” y otros están penetrando en su conocimiento como “la rumba” y el “son”. Los versos de Guillén traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas (Pérez and Arévalo 1930, 222-238).

Asimismo, recurrió a expresiones de origen o de mera resonancia africana y voces sin significado traducible creadas para imitar o evocar sonidos que buscaban sentidos rítmicos relacionados con la música africana, como en “Canto Negro” del poemario *Sóngoro cosongo* (“[...] El negro canta y se ajuma, / el negro se ajuma y canta, / el negro canta y se va. / Acuememe serembó, / aé;/ yambó, / aé. / [...]”) (Augier 2011a, 99). En el poema “Sensemayá” del poemario *West Indies, Ltd.* (1934), también recreó palabras de resonancia africana, en la cual los sonidos funcionaban como base de asociaciones mentales cada vez más ricas y complejas, o sea, de jitanjáforas sonoras: “[...] ¡Mayombe- bombe- mayombé! Sensemayá, la culebra.../ Mayombe- bombe- mayombé ¡/ Sensemayá, no se muere.../ Mayombé-bombe- mayombé! [...] Sensemayá, se murió” (Augier 2011a, 119-120).

Se puede aseverar que estas primeras obras de Guillén, *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.*, ofrecieron en sus contenidos y esencias poéticas las mezclas de contextos raciales y culturales que de forma acertada fueron conceptualizados como “transculturación”. El poeta salió reforzado en sus argumentos al exponer en sus temas esos modelos de mestizajes, coincidiendo además con el ensayo titulado *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, en donde expresó:

[...] se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social [...] Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizajes de culturas. Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe [...]. Y para el año 1947, con la publicación de *El Son entero*, cierra la magistral serie de libros que tienen como tema el mestizaje como sujeto y objeto cultural de las vanguardias caribeñas y Antillanas (1940, 31-32).

Guillén utilizó los valores del ritmo y de la música para su versificación, empleando una tropología cargada de simbolismo como la jitanjáfora, imágenes

alegóricas, metáforas y efectos onomatopéyicos, entre otros recursos retóricos. Esos ritmos hacen recordar instrumentos musicales como las maracas, el tambor, el tres montuno y la guitarra española; que parecen estar organizados para ser disfrutados dentro una estructura fónica, por eso algunos críticos literarios suelen llamarles “poemas-sones”⁴⁶.

3.3. Posibles raíces de los poemas-sones

Guillén reconoció en una entrevista a Nancy Morejón que él tuvo las influencias de la base rítmica del son para hacer sus *Motivos de son* y que después continuó utilizando la musicalidad, cadencia y ritmo de ese género musical para la producción poética de otros poemas. Expresó: “[...] La influencia más señalada en los “Motivos” (al menos para mí) es la del *Sexteto Habanero* y el *Trío Matamoros*. Recuerdo que luego fueron personajes de mis poemas la mujer de Antonio y Papá Montero” (Morejón 1974, 41). Y continuó

La música ha sido para Guillén una influencia central desde la niñez, en la misma entrevista le pregunta a Guillén ¿Dónde oyó son por primera vez? En Camagüey siendo yo niño, en casa de una vecina, una simpática mulata llamada Rosario Díaz. Todas las noches se cantaba allí son, que empezaba a tener influencia popular, hablo de los años 10,11 y 12...los sones...que influyeron en mí fueron los del Sexteto Habanero...y los Matamoros (Morejón 1974, 46).

⁴⁶ En *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* predominan el ritmo y la música acompañando las letras de los poemas, sin embargo, en *West Indies, Ltd.*, prevalecieron más los recursos tropológicos en las letras, lo que hace que se vuelvan más lentos y cadenciosos.

Sabemos por los musicólogos y estudiosos del tema que sobre este género musical falta documentación acertada y precisa, es imposible saber a ciencia cierta sobre el origen del son cubano. Hay testimonios de rumbitas rurales y proto-sones que se consideraron manifestaciones parecidas a lo que se llamó “son”. Entre ellas, en Ciego de Ávila (rumbitas), Guantánamo (changüí) y en Isla de la Juventud (sucu-sucu). No obstante, según Fernando Ortíz, “[...] el son es un estilo de canto y danza originario de Cuba que combina la estructura y características de elementos e instrumentos musicales afrocubanos con la música española” (Martínez 2021, s.p.). Otro estudioso del tema, Argeliers León, expresó que:

[...] el son surgió en la región oriental de Cuba a finales del siglo XIX en el año 1890 y que un tresista (músico que toca un tre cubano, instrumento cordófono derivado de la guitarra) llamado, Nené Manfugás, lo llevó de la zona rural de Baracoa perteneciente a la provincia de Guantánamo a los carnavales de Santiago de Cuba (EcuRed 2023, s.p.).

Por otro lado, el tresero cubano Pillo Ortega en 1892 argumentó que “[...] él con solo 10 años vio a un ‘negro colorao’ que bailaba al ritmo de la melodía que sacaba de un instrumento rústico que tenía forma de caja cuadrada de pino sin pulir con un brazo parecido al de una guitarra, pero más corto y con tres cuerdas de hilo encerado”. Ese negro fornido y alto que él vio era Nené Manfugás.

Peter Manuel expresó que el “son” se originó a partir de la contradanza en La Habana, en la segunda mitad del siglo XIX, porque incluye muchas de sus características, como la presencia de ritmo clave, pequeños versos prestados de canciones populares y sincopas distintas. Por otra parte, Alberto Muguercia no cree que el primer “son” tenga nada que ver con el “Son de la Má Teodora” (escrito en el año 1562), pues esa obra musical es solo una canción con melodía popular atribuida por Alejo Carpentier a

Teodora Ginés, cantante dominicana radicada en esos años en Santiago de Cuba. Además, expresó que para aquel año en Cuba no existían los instrumentos musicales para componer ese tipo de género musical.

Según Ofilio Urfé, el “son” es: “el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural cubana”. Para Rosendo Ruiz Quevedo (1918-2009) y Vicente González-Rubiera Cortina (1908-1987): “Una de las características fundamentales que definen el carácter del son cubano, se da en la singular distribución de las diferentes franjas o líneas tímbricas que componen su complejo percusional y rítmico-armónico, determinando en el conjunto instrumental una sin igual polirritmia” (LumBeat 2012, s.p.).

Para Armando Rodríguez Ruidíaz:

Fue La Habana donde se llevó a cabo el encuentro de los estilos que se habían estado gestando separadamente durante la mitad del siglo XIX, la rumba rural y la rumba urbana. En los solares de La Habana, los Guaracheros y rumberos, que se acompañaban con la guitarra y el güiro se encontraron con otros rumberos que cantaban y bailaban al son del cajón y la clave; el resultado de ese encuentro fue la fusión de los dos estilos en un nuevo género que sería llamado son (2020, s.p.).

En 1917 el Cuarteto Oriental grabó el primer “son” que está documentado en el catálogo de la discográfica norteamericana *Columbia Records*. Para el año 1918 la discográfica norteamericana *RCA Víctor* organizó un grupo de músicos para grabar varias canciones y al nuevo grupo se le llamó Sexteto Habanero Godínez, por su director Carlos Godínez. En el año 1920 el Cuarteto Oriental se convirtió en Sexteto y se renombró Sexteto Habanero. Su director, guitarra y segunda voz fue Guillermo Castillo. Estuvo compuesto por guitarra, tres, bongos, claves, maracas y contrabajo. Y para el año de 1925 se les unió el cantante Abelardo Barroso, que se convirtió en uno de

los más famosos soneros de la época. A finales de ese mismo año, los *Sextetos* se convirtieron en *Septetos* y la popularidad del “son” creció exponencialmente. Surgió el famoso *Septeto Nacional* dirigido por Ignacio Piñeiro (autor de canciones famosas como “Échale salsita”). La cantante Rita Montaner interpretó *El Manisero*, este texto musical fue el primer gran éxito que tuvo la canción cubana en Francia. Para 1930 obtuvo gran éxito la Orquesta Habana Casino en Estados Unidos de América.

El Trío Matamoros fue uno de los más grandes grupos soneros de aquellos tiempos, lo formaron el santiaguero Miguel Matamoros (voz y primera guitarra), Siro Rodríguez (voz y maracas) y Rafael Cueto (voz y segunda guitarra). Luego, en 1928 ampliaron la agrupación musical y contratan a los músicos Lorenzo Hierrezuelo, Francisco Repilado (Compay segundo) y Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, conocido como Benny Moré, apodado el “Bárbaro del Ritmo” y el “Sonero Mayor de Cuba”. Fueron a Nueva York y grabaron con la discográfica *RCA Víctor*. Entre los años de 1940 y 1950, los cantantes Benny Moré, Arsenio Rodríguez y Roberto Faz eran los máximos exponentes de “son” cubano. También, aparecieron otros soneros como Ñico Saquito, Carlos Embale, el dúo Los Compadres, Celia Cruz, Pacho Alonso. Todos ellos, dieron fama mundial al género musical cubano.

Emilio Grenet (1893-1950) puso música a los poemas de Guillén, entre ellos a: “Negro bembón”, “Tú no sabe inglés” y “Sóngoro cosongo”. Sobre la estructura del son, expresó:

[...] consiste en la repetición de un estribillo de no más de cuatro compases originalmente llamado montuno, que se canta a coro, y un motivo de contraste para una voz a solo que no solía pasar de ocho. Inicialmente los grupos de son estaban formados por guitarra, tres bongós, botija o marímbula (luego contrabajo), claves y maracas (LumBeat 2012, s.p.).

Mirta Aguirre, en su libro dedicado a Guillén, *Un poeta y un continente*, expresó: “[...] Por su parte, los músicos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla se entusiasmaron con los “sones” de Guillén, lo mismo que el crítico musical español Adolfo Salazar (Aguirre 1982, 110).

Los grupos soneros estaban conformados por el tres cubano (guitarra de tres cuerdas), un bongó, maracas, unas claves y una marímbula que hacía las veces de bajo en el son tradicional cubano. Después, se fueron agregando otros instrumentos como la guitarra y el contrabajo, este último, sustituyó a la marímbula. Y en 1927 se adicionó la trompeta, elemento característico de los Septetos de “son”. El “son” a través de los tiempos ha influenciado en otros géneros musicales de Latinoamérica, entre ellos, a la salsa, que es el resultado de una síntesis del son cubano y otros géneros de música caribeña (tienen su origen en la fusión de ritmos europeos, indígenas y africanos y se caracterizan por el uso de instrumentos de percusión y de viento) y música estadounidense afroamericana como el jazz (utiliza instrumentos como el piano, la batería, trombón, tuba, guitarra, contrabajo, saxofón, trompeta, flauta, entre otros) y el blues (emplea instrumentos como la guitarra, bajo, piano, armónica, saxofón, voz, trombón y trompeta).

PARTE II

PRODUCCIÓN LITERARIA DE NICOLÁS GUILLÉN

Capítulo 4. La poesía guilleniana entre 1920 y 1934

El periodo entre 1920 y 1934 representa la primera quincena de su producción literaria, en la que se inició y desarrolló gran parte del movimiento vanguardista en Latinoamérica y el Caribe. El joven Guillén pasó de ser un poeta modernista y postmodernista a un poeta vanguardista y dentro de esa vanguardia se consagró como uno de los fundadores de la poesía negra antillana que él llamó mulata.

Utilizó en sus líneas argumentativas temas y contenidos que reflejaron sus grandes deseos de integración de la región latinoamericana, logrando despertar de esta manera la sensibilidad del lector. Guillén contó historias en esos poemas sobre las vidas de personas que tuvieron sus identidades como pueblos, y a su vez, cómo esos pueblos coexistieron en una región llena de conflictos económicos, políticos y sociales.

Entre 1920 y 1934 publicó seis poemarios que engloban un total de ciento treinta y cuatro poemas:

- ❖ *Cerebro y corazón* (46 poemas);
- ❖ *Otros poemas* (24 poemas);
- ❖ *Poemas de transición* (22 poemas);
- ❖ *Motivos de son* (8 poemas);
- ❖ *Sóngoro cosongo* (un Prólogo y 16 poemas);
- ❖ *West Indies, Ltd* (18 poemas).

Al cerrarse este periodo, como veremos más adelante, su pluma tomará un nuevo rumbo hacia una poesía de denuncia y compromiso social, convirtiéndose así en un poeta comprometido.

Los poemarios que escribió entre los años 1920 y 1923 no se conocieron hasta que el poeta Ángel Augier (1910-2010), amigo de Guillén, en el año 1965 se empeñó en clasificarlos y editarlos. Según Augier, en la primera etapa de la poesía de Guillén:

[...] Hay una evidente crisis, manifestada en la renuncia a los estudios universitarios y en el regreso a la ciudad natal, una crisis que se agudizó al fracasar la entusiasta aventura de la revista *Lis* (1923), y que determinó el largo silencio poético de cinco años [...] es posible también que su desilusión no fuera de origen literario solamente, sino más general, ante la chata realidad de la república mediatizada (2011a, Prólogo XII).

El joven poeta camagüeyano, entre 1924⁴⁷ y 1927, no escribió ningún verso, se dedicó al periodismo y a la vida bohemia en su ciudad natal.

Al analizar este periodo de la obra de Guillén, debemos decir que él nunca estuvo en África para inspirarse en los temas y contenidos de la poesía negra que le dieron fama mundial. Sin embargo, fue un gran observador de su época y acertó al describir en sus versos las necesidades del negro y mulato habanero. Esas necesidades sociales y económicas las aprovechó y convirtió en oportunidades poéticas para denunciar la situación precaria de la sociedad.

Fue intrépido en el uso del lenguaje: rozaba lo grotesco e incorrecto en la gramática castellana (*Motivos de son, Sóngoro cosongo*) y sus vocablos fueron reproducciones de las voces de las gentes negras, mulatas y ecos de “cuarterías” (chabolas). Por otra parte, el manejo de un lenguaje malsonante dio mucha imaginación al lector, animándole a la risa por lo lastimoso y mísero que evocaba esa realidad social. Ni los propios negros querían oírse ya que les daba sorpresa a ellos mismos su gran

⁴⁷ En 1924, Gerardo Machado, miembro del Partido Liberal y ex general del ejército, fue nombrado presidente y decretó reformar la Constitución para prolongar sus años de mandato, dando así, rienda suelta a la feroz represión policial que caracterizó todo el “Machadato”.

realidad grotesca. Guillén con su discurso poético atacó con sutil desprecio las condiciones marginales y de infraestructuras en que vivían gran parte de la población negra y mulata, destapando de paso una realidad racial de la capital cubana en los años 30 del siglo XX.

En numerosos versos hay mucha tristeza y rabia contenida en los personajes, En “Guadalupe W.I.”, de *West Indies, Ltd.*, leemos: “Los negros, trabajando/ junto al vapor. Los árabes, vendiendo, / los franceses, paseando y descansando/ y el sol, ardiendo. / [...]” (Augier 2011a, 137). Y en la primera parte del poema “West Indies, Ltd.”, que da título al poemario: “[...] Éste es un oscuro pueblo sonriente, / [...] donde siempre se vive muy mal. [...]” (Augier 2011a, 127). El poeta años más tarde dijo en una entrevista que no hubiese podido escribir estos poemas si se hubiese quedado en su ciudad natal ya que el contexto social y étnico eran diferentes.

Ezequiel Martínez Estrada expresó:

[...] no es la gramática lo esencial sino la voz, [...]. El negro no puede expresarse ni en gramática ni en música porque no la ha aprendido, y canta el spiritual. El negro cubano apenas conoce del idioma que los españoles trajeron a la isla, su léxico es muy pobre: repite como el tambor, la repetición es angustia, cepo, estar atado, fatalidad, girar en la noria, cansancio, soledad (1966, 49).

Marilyn Grace, al referirse a algunas líneas temáticas que desarrolló Guillén sobre el componente africano de Cuba, expresó:

En la mayoría de los casos en que toca el tema de la esclavitud, Guillén recurre a figuras literarias: imágenes, símbolos o metáforas más que a referencias explícitas. Términos de mucha carga significativa en cuanto a historia esclavista, como son, por ejemplo, látigo cuero, sudor. [...] Guillén se apropia de ese catálogo de vocablos aparentemente antipoéticos con atención rigurosa

[...] encuentra en el espacio un lugar para (re)insertar al esclavo en la historia nacional [...] insiste en una (re)visión del esclavo como sujeto expresivo de esa misma historia (2005, 5).

Este período del poeta fue de innovación y experimentación en su lenguaje estético. Destacó por dotar sus poemarios de metáforas coloristas, imágenes que daban cualidades humanas a la naturaleza y, a objetos abstractos o concretos. Asimismo, empleó abundantes onomatopeyas sonoras y jitanjáforas.

Para Hugo Achugar el libro más característico de Guillén fue *Motivos de son*:

[...] abre la posibilidad de una re-evaluación de su poesía afrocubanista como un paso más de una representación literaria del Otro en la literatura latinoamericana. Y sin duda la primera de sus colecciones afrocubanistas, *Motivos de son*, las que mejor se presta a este tipo de análisis por reflejar la exterioridad de Guillén (Achugar 1994, 237).

Recordemos que este gran poemario, que salió a la luz pública el 20 de abril de 1930 en las páginas “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*⁴⁸, periódico cubano más conservador de entonces, le dio la oportunidad de darse a conocer en Cuba y después en parte de Latinoamérica. Hernán Uribe Ortega dijo sobre Guillén que era el “Mejor poeta de Cuba” (Uribe 1946, s.p.) y Jorge Amado expresó que “Guillén es un poeta de todos, desde el más culto al más analfabeto” (Amado 1947, s.p.). También dio sus valoraciones de *Motivos* Federico García Lorca: “El verso de Guillén es negro, elástico, sabroso [...] Ritmo de semilla” (Leante 2014, 94-95).

Cintio Vitier argumentó:

⁴⁸ Esta sección estuvo dirigida por el periodista Gustavo E. Urrutia. Además, los poemas fueron editados en folletos en la imprenta y papelería de Rambla, Bouza y Cía., para la inscripción de la propiedad intelectual.

[...] la gloria del primer poeta de la raza negra o mulata en Cuba, no se le puede discutir a Nicolás Guillén. Sin embargo, a pesar de su porfiado africanismo, yo entiendo que lo mejor de Guillén no es lo calificadamente negro o mulato de su obra, sino lo específica y libremente cubano [...] no estoy negando la influencia obvia del mestizaje de nuestro carácter, sino señalando que hay otro plano ni blanco ni negro ni mestizo [...] es una zona no racial, aunque sí profundamente popular, es la que toca Guillén [...] en los momentos más altos de su poesía. Entonces no es el poeta negro o mulato, sino el poeta cubano tocando una cuerda [...] esa cuerda es el son liberado de sus amarras ancestrales y telúricas. [...] utiliza el son como ritmo para sus poemas [...]. Guillen va con la música (1998, 307).

En 1966, Ezequiel Martínez Estrada en *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* comentó las características más destacadas del poemario *Motivos de son*:

Son composiciones poéticas breves, Su construcción es libre en cuanto a forma, ritmo, rima, vocabulario, asunto, sintaxis. Utilización de un lenguaje sencillo con tendencia a lo popular, no vulgar. Uso intencionado de lo humorístico, la burla e ironía. Rompe con las reglas gramaticales y léxicas del idioma castellano. Se aprecia el aprovechamiento del molde rítmico de la composición musical y vocal llamada “son”, para hacer sus “Motivos” (1966, 49).

Por otro lado, Guillén, en una entrevista que le realizó José Antonio Fernández de Castro en mayo de 1930 para *Diario de la Marina*, aclaró sobre su poemario *Motivos de Son*:

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 popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén

escritos precisamente con ese fin, cuadros de costumbres hechos de esos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan, tal como piensan. Mis poemas son [..] sirven para reivindicar lo nuestro [..] la búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y de sus goces (1930, s.p.).

El poeta norteamericano Langston Hughes escribió una simpática carta bilingüe a Guillén, fechada en Westfield, New Jersey, en julio de 1930: “[..] ¡hombre! ¡Qué formidable tus Motivos de son! Son poemas muy cubanos y muy buenos. Me alegro que tú lo has escrito y que han tenido tanto éxito” (De la Hoz 2022, s.p.). Agrega que quería mandarle un cable cuando recibió el periódico con los *Motivos*:

[..] pero no tenía dinero, fue muy sin plata...estuve yo en Washington y un joven cubano allí me ayudó a traducir tus versos. Que risa me da Tú no sabe inglés con su “etrái guan”. Negro bembón también [..] me gustan todos [..] no comprendo el Sóngoro cosongo, / songo be; (ni el cubano de Washington tampoco), explícamelo [..]”. Langston se refirió al poema, Si tú supiera..., que, en la segunda estrofa, su primer y segundo versos, dicen así: Sóngoro cosongo, /songo be;/ sóngoro cosongo / de mamey; / [..] (Augier 2011a, 84).

Con casi 30 años, Guillén escribió *Sóngoro Cosongo* (cuyo título es anunciado ocasionalmente en el poema “Si tú supiera...” de *Motivos de son*), pero este libro no tuvo la misma suerte porque en 1931 cesó la publicación de la página “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*, en donde se publicó el anterior poemario. No obstante, se inició la publicación de otra página titulada “La Marcha de una raza”, a cargo del periodista Lino Dou, en el suplemento dominical del periódico *El Mundo*, y ahí sí pudo publicarlo en octubre de ese mismo año. Su título, *Sóngoro Cosongo*, contiene una aliteración de sonidos que reproducen el ritmo y la resonancia de raíces africanas; mientras que su subtítulo es “Poemas mulatos”.

En el poema “Caña” describió la enorme tragedia económica concretada en la producción azucarera en Cuba, nuevamente asomó la nota antimperialista: “El negro junto al cañaveral, / El yanqui sobre el cañaveral, / La tierra bajo el cañaveral/ ¡Sangre que se nos va!”, versos en los que mediante preposiciones y locuciones preposicionales nos hace reflexionar acerca de quién era ese negro –que podía ser cubano, pero también haitiano o jamaicano, pues la zafra necesitaba “manos de obras baratas”– y cuál era esa tierra, que puede ser cualquier nación de una región explotada. El bardo empleó veinte palabras para escribir este bello poema y solo un verbo que está en la cuarta estrofa “/ que se nos va! /”. Se aprecia una vez más cómo no habló de forma clara y concisa de la esclavitud, aunque la dejó implícita en la carga semántica del poema. Por eso, este decimocuarto poema mostró el cambio de mentalidad hacia su futura poesía social.

Regino Eladio Boti dijo que *Sóngoro Cosongo* formó parte de ese cancionero criollo genuinamente cubano por sus “[...] temas, ritmo, color, imagen, movimiento, atmósfera, lenguaje; todo arrancaba directamente del complejo nacional. Condensación, estilización, destilación del perfume inconfundible de la flor del folclor, crecida de la raíz inagotable de la vida del pueblo” (Augier 1972, Prólogo XVIII).

Ángel Augier, en su estudio sobre *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico*, señaló algunas reflexiones hechas por Cintio Vitier:

Guillén trató de acercarse al romance de estirpe española para plantear ya los dos elementos originales de su sensibilidad: lo africano y lo español (aludiendo a poemas como la “Canción del bongó”, “Velorio del papá Montero”, la “Balada del güije”, la “Balada de los dos abuelos” y la “Charanga de Juan el barbero” (Augier 1964, 150).

En 1932 Miguel de Unamuno le escribió a Nicolás Guillén una carta donde alabándolo y mostrando mucha satisfacción por ese texto poético:

[...] que había recibido el poemario Sóngoro Cosongo, que ha oído hablar de él por su amigo Federico García Lorca, que le gustaron los poemas Rumba, Velorio de Papá Montero y los Motivos del son (sic). Me penetraron como poeta y lingüista. La lengua es poesía. Usted habla al final del prólogo “color cubano”, llegaremos al color humano, universal o integral (Marino 2015, s.p.).

El 16 de enero de 1934 publicó *West Indies, Ltd.*, un extenso poemario escrito en ocho secciones o fragmentos numéricos, en los cuales utilizó una métrica variada empleando versos endecasílabos y eneasílabos con otros de arte menor. Fue el inicio de su evolución ideológica hacia posiciones más radicales ante el problema nacional cubano. Manejó de forma hábil ese topónimo para referirse a las Antillas, su traducción al idioma español sería *Indias Occidentales*. Prefirió ponerle en inglés “West Indies” y agregarle la sigla “Ltd.” para que satíricamente le confiriese a Cuba el carácter de empresa global de explotación de “socios exclusivos”. Apreciamos el tono irónico, burlón y satírico, pero con cierta angustia en su primer fragmento:

1/ “West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.../ Este es un oscuro pueblo sonriente, / conservador y liberal, / ganadero y azucarero, / donde a veces corre mucho dinero,/ pero donde siempre se vive muy mal/ El sol achicharra aquí las cosas,/ desde el cerebro hasta las rosas/ Bajo el relampagueante traje de dril/ andamos todavía con taparrabos; / gente sencilla y tierna, descendiente de esclavos/ y de aquella chusma incivil/ de variadísima calaña/ que en nombre de España / cedió Colón a Indias con ademán gentil (Augier 2011a, 127).

Resalta en ese mismo fragmento la alienación cultural de esos pueblos antillanos, expresándose en un idioma que no es el suyo, el servilismo lingüístico a que es sometida la región, la penetración cultural que hoy se conoce como globalización. Esa alienación vista por el poeta sugiere que esos pueblos deben evitar perder su

identidad, sus culturas y creencias. Guillén argumentó: “¡Ah, tierra insular! / ¡Ah, tierra estrecha! / [...] tierra en la ruta del Orinoco/ [...] puertos que hablan inglés/ que empieza en yes y acaba en yes. / (inglés de cicerones en cuatro pies.)” (Augier 2011a, 128) También, en: “Me río de ti/ negro imitamicos / que abres los ojos ante el auto de los ricos/ y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro/ cuando lo tienes tan duro! [...] me río de todos;/ me río del mundo entero. / [...]” (Augier 2011a, 129)

Este poemario marcó la transición en la lírica guilleniana ya que pasó de la poesía folclórica (poesía negra o negroide) a la poesía social. El poeta simultaneó su labor poética con la de periodista en varios medios de difusión masiva. Por ejemplo, hizo de redactor del periódico *Información* y, a su vez, de jefe de Redacción del semanario humorístico *El Loco* (de muy efímera existencia).

Por otro lado, el poemario es el resultado de las vivencias del año anterior, es decir, del caótico año de 1933. Guillén habló de pobreza extrema en el poema “Canción de los hombres perdidos”: “[...] Nos come el hambre día a día, / y van cavándonos los dientes, / charcos bermejos en la encía. / [...]. Así andamos por la ciudad, / como perros abandonados/ en medio de una tempestad” (Augier 2011a, 125-126).

Ángel Augier rememoró:

[...] en la entrevista que dio Guillén a Jaime Sarusky, en la cual le preguntaba al escritor y periodista cubano ¿Qué acontecimientos ha influido en usted con mayor fuerza, dando un sentido profundo a su vida? Guillén respondió así: Podría hablar de cinco. La muerte de mi padre, en 1917. La caída de Machado, en 1933. La cercanía española, en 1937. Mi ingreso en el Partido Comunista ese mismo año. La revolución en 1959 (1972, Prólogo XXI- LXIV).

Ciro Bianchi Ross le hizo una entrevista muy interesante a Guillén, que recogió la poetisa Nancy Morejón en su libro *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Expresó Bianchi:

De Sóngoro cosongo a *West Indies, Ltd.*, distan tres años. De un libro a otro hay una maduración de su poesía y de su pensamiento. De poesía negra se ha pasado a poesía social. ¿Podría trazarnos el porqué de esa evolución? Guillén le responde: “La caída de Machado tuvo una gran influencia en el curso de mi poesía y de mi vida. Yo vivía al margen de la política cubana...Yo era un joven inconforme, decepcionado de aquel tipo de actividades, que me recordaban la muerte de mi padre, [...]. Después de su muerte tuve la clara conciencia de haberlo perdido en una guerra estúpida, la guerra civil llamada -La Chambelona- (1917), en la que se enfrentaron conservadores y liberales, grupos que no se diferenciaban entre sí más que en el nombre [...]Desde 1934 me uní como – compañero de ruta – a las filas del Partido Comunista de Cuba...Amigos de mí misma promoción y yo (Portuondo, Augier, Mirta Aguirre) fundamos la revista “Mediodía” que pronto cambió su carácter enteramente literario para convertirse en un órgano político, comunista [...] (Morejón 1974, 46-47).

Como ya venía siendo casi habitual, la situación en Cuba para 1935 era de extrema inseguridad ciudadana en el panorama social. La fuerza bruta predominó bajo el mando militar de los coroneles; se beneficiaron a políticos corruptos y a monopolios extranjeros que hacían crecer sus altas ganancias en medio de la crisis económica. Se impuso la censura a la revista *Masas* dirigida por el escritor Juan Marinello, fundador del *Instituto Hispano Cubano de la Cultura* en el año 1926 y de la *revista de avance* en 1927. Por otro lado, en el contexto nacional para diciembre de ese mismo año renunció el presidente provisional de la República de Cuba, el político Carlos Mendieta y asumió la Presidencia el secretario de Estado, José Antonio Barnet. En ese período, Nicolás Guillén con ayuda de algunas amistades obtuvo un empleo de funcionario en el departamento de Cultura del Municipio de La Habana.

En otro orden de ideas, en *West Indies, Ltd.*, apreciamos el cambio de mentalidad del autor y el principio hacia una nueva perspectiva en el discurso poético influenciados por la realidad y el contexto social. El poeta quitó importancia a las contradicciones raciales en Cuba dándole un carácter exclusivamente político, pero

sabemos que se mantuvieron estos conflictos raciales en el trasfondo panorámico de las Antillas y el Caribe. Expresaba Guillén, en la sección seis del poemario:

Aquí están los servidores de Mr. Babbit. / Los que educan a sus hijos en West Point. / Aquí están los que chillan: hello baby/ [...] aquí están los que piden bread and butter/ y coffee and milk/ [...] fumadores de opio y mariguana/ [...] pero también están [...] lo humillados, / los preteridos/ los olvidados/ los descocidos/ los amarrados (Augier 2011a, 133).

El poemario va aumentando de forma progresiva su intensidad con términos que nos hacen sonreír a veces de manera fácil, aunque sabemos que en el “fondo” tienen realmente sus propósitos intrínsecos. Hay que mirar con sutileza para poder interpretar bien los mensajes subliminales que a cada rato nos quiso decir o dejar entredicho con su ironía y sarcasmo.

En el poema “Balada de los dos abuelos”, evocó el proceso de formación de la identidad cubana (negros y blancos), también llamada como “síntesis de los criollo o mestizaje blanquinegro (Augier 1974a, Prólogo XIV-XV). Esas mezclas raciales representadas por el abuelo blanco, Don Federico, y por el abuelo negro, Taita Facundo. Expresó: “África de selvas húmedas/ y de gordos gongos sordos.../ –¡Me muerdo! / (Dice mi abuelo negro.) / Aguaprieta de caimanes / verdes mañanas de cocos.../ –¡Me canso!”⁴⁹ (111)⁵⁰. Como sabemos, este tema no es nuevo, ya lo había tratado con

⁴⁹ El poeta manejó aquí distintos tipos de métricas. Apreciamos el valor rítmico del verso octosílabo que se ve interrumpida por dos versos pentasílabos (mi abuelo negro, mi abuelo blanco) y después, de manera intermitente, por el trisílabo que forman las exclamaciones de los dos personajes del poema (“me muerdo” del abuelo negro y “me canso” del abuelo blanco), terminando con un bisílabo: “Cantan”. Además, empleó de forma eficaz la ecfonesis para dar entonación exclamativa al enunciado y transmitirnos fuertes emociones que van dando un tono final descendente a ese universo metafórico implícito a lo largo de los versos como es el tema de la esclavitud y la trata negra.

⁵⁰ A partir de ahora, la referencia a Augier 2011 aparecerá solo con la indicación del número de página entre paréntesis para no cargar demasiado la lectura.

anterioridad uno de los precursores del modernismo, José Martí. El prócer cubano expresó⁵¹: “El hombre de color tiene derecho a ser tratado por sus cualidades de hombre, sin referencia alguna a su color y si algún criterio ha de haber, ha de ser el de excusarle las faltas a que lo hemos preparado, y a la que lo convidamos por nuestro desdén injusto” (Martí 1991, T: 254), palabras que nos hacen pensar en el “color cubano” que Guillén evocó para la integración racial en su prólogo de *Sóngoro cosongo*.

Guillén argumentó a su amigo Augier que:

[...] en Cuba no había una poesía negra, como tampoco una poesía blanca. Hay simplemente una formidable contribución del hombre negro a la poesía española, lo cual puede dar pie nuestra poesía nacional, liberada al fin, dueña de sí misma, y en la que no sea fácil discriminar las esencias que la integran (1974b, 29).

En ese sentido de la búsqueda de una propia identidad, Raymundo Mier dijo: “Las palabras de Guillén buscan dar nombre, tiempo, amparo a acontecimientos destinados a la desaparición, a las presencias que disipan, que acaso se habrán de preservar en el dominio de las claves secretas de la propia identidad” (Mier 2006, 72).

Marilyn Grace, en “Sangre, sudor, tinta: esencias poéticas en Nicolás Guillén”, expresó:

Guillén, seguía insistiendo en una poesía nacional que no fuera ni blanca ni negra, que no fuera producto del “esclavismo” y que la sangre asumiese otra resonancia: digamos pues, poesía negriblanca. [...] en dos colores en uno, mezcladas, hechas de sangre de Cuba [...], daría pie a una poesía nacional, liberada al fin, dueña de sí misma [...] (2005, 4).

⁵¹ En su ensayo “Nuestra América”, promovió el hermanamiento de todas las razas que convivían en la región latinoamericana y en especial, hizo un llamamiento de hacer un esfuerzo para “ir haciendo lado al negro suficiente” (Martí 1993, 125).

En el poema “Madrigal”, describió en solo seis versos la belleza de la mujer africana que provoca atracción y “furor genital” entre sus “muslo de metal”. Hay semejanzas con el estilo poético y sensual de los madrigales del poemario *Sóngoro Cosongo*. Argumentó en el segundo madrigal: “Tu vientre sabe más que tu cabeza/ y tanto como tus muslos/” (98). En “Maracas” observamos un canto de reproche al artista que vende su talento artístico al mejor postor: “[...] Cuando hay un barco a la vista, / están ya las maracas en el puerto, vigilando la presa excursionista/ con ojo vivo y ademán despierto, / ¡Maraca equilibrista/ güiro adulón del dólar del turista! / [...]” (118).

Guillén adelantó parte de la línea argumental del poemario *Sones para Turistas* publicado en 1937. En “I. Cantaliso en un bar” describió con tono burlesco algunos comportamientos de los turistas norteamericanos “[...] Todos estos yanquis rojos/ son hijos de un camarón/ y los parió una botella, / una botella de ron/ ¿Quién los llamó/ gasten su plata, / beban su alcohol / cómprense un güiro, / pero a mí no, [...]” (164). En “II Visita a un solar”, Guillén de forma implícita e irónica expresaba como estaba la situación de muchos hogares cubanos: “-Y la que tose, señores/ sobre esa cama, / se llama Juana:/ tuberculosis en tercer grado. / por un resfriado/ muy mal cuidado. / La muy idiota pasaba el día / sin un bocado. ¡Qué tontería! / ¡Tanta comida que se ha botado!” (166-167).

En el poema “Sensemayá” con subtítulo “Canto para matar a una culebra” se sirvió de vocablos de conjuros mágicos religiosos procedentes de Nigeria en África, conocidas allí como “yorubas” para explicarnos como “acabar o matar a una culebra con los ojos de vidrio”. Observamos los usos de la simbología léxica que sugiere el canto y ritmo acústico de un tambor que va *in crescendo*, donde la música retumba como una canción cantada a viva voz por negros de solar que no dejan de bailar sus

danzas africanas. También, distinguimos la presencia mágica de los “yorubos” desde el principio del poema: “¡Mayombe-bombe-mayombé/ Mayombe-bombe-mayombé/ Mayombe-bombe-mayombé” (118).

Guillén, relató sobre el poema Sensemayá:

[...] que lo escribió el 6 de enero de 1932, Día de Reyes, yo estaba enfermo, en cama y vivía en un hotel habanero de la calle San Rafael, el ocio forzado dio tal vez alas a mi pensamiento, que voló hacia mi infancia, desde niño, en mi Camagüey natal, resonaba en mí una canción de negros, una canción popular también para matar una culebra: Sámala, culembe, Sámala culembe, Sámala, culembe (Augier 1964, 212-213).

En estos poemas, que integran la primera parte del libro *West Indies Ltd.*, enfatizó en el carácter cubano⁵². El poeta quiso dejar constancia del dolor del hombre de piel “negra” que se siente cubano. Manifestó en “Dos Niños”:

Sus cabezas unidas están sembradas de piojos;/ sus pies muy juntos y descalzos; / las bocas incansables en un mismo frenesí de mandíbulas, / y sobre la comida grasienta y agria, / dos manos: una negra, otra blanca. / [...] Dos niños, ramas de un mismo árbol de miseria, comen en un portal, bajo la noche calurosa (123).

En “West Indies Ltd.” Describió, a través de las diversas figuras literarias, la gran belleza de la fauna, el mar, la flora y la naturaleza esplendida que rodeaba a la región Antillana y caribeña, sin dejar de sumergirse en las miserias que sufrían los seres humanos de las Antillas. Dijo en su último poema “Guadalupe W.I.”: “[...] Los negros, trabajando/ junto al vapor. / Los árabes, vendiendo/ los franceses, paseando y descansando/ y el sol, ardiendo” (137).

⁵² Entendido desde la fusión racial de negros y blancos que aportaron las “semillas” y huellas étnicas de la cubanía como identidad nacional (Augier 2011a, 127).

4.1. Poemario *Motivos de son*

A continuación, analizamos detalladamente los poemas “Negro Bembón”, “Si tú supiera...” y “Búcate plata” porque los consideramos relevantes en cuanto a sus líneas creativas. Además, el poema “Si tú supiera...” nos parece conveniente seleccionarlo porque adelantó el título del próximo libro de Guillén, *Sóngoro cosongo* (1931).

En los tres se aprecian que las unidades rítmicas suelen ser breves para las posibles sincronizaciones de la rítmica oral con la musical y así poder ser utilizados como “poemas-sones” que pudieran ofrecer sellos de cubanía. Distinguimos deformaciones fonéticas en una lengua modificada ortográficamente. Hay acentos en vocales donde no van e infinitivos sin declinar, haciendo de esto cadencia rítmica y musical.

Asimismo, se manifiestan algunas características de la poesía vanguardista donde los fundamentos del ritmo derivados en polirritmia fortalecen la comprensión orientada a lo lúdico y lo burlón. Guillén utilizó términos que se repiten y dan vueltas como una noria dejándonos apreciar la configuración de una estructura circular. Por otra parte, Martínez Estrada expresó “La repetición, es angustia, cepo, estar atado, fatalidad, cansancio, soledad” (Martínez 1966, 6). Aportó creatividad en sus argumentos e introdujo temas de carácter negroide que otros escritores no se atrevieron ni a enunciar por los tabúes sociales. Dio al negro la oportunidad de expresarse en sus propias voces deformadas al describir su mundo cotidiano sin oportunidades ni derechos; donde el poder hegemónico de las clases dominantes los arrinconaba al “refugio” del descontento. Y, a pesar de todo ese drama, sugirió que disfrutásemos de su lenguaje grotesco, contagioso y burlesco. Nos invitó con sus verbos y versos al movimiento, al baile, a la música, a disfrutar de la vida.

Además, insinuó fondos musicales para acompañar los versos. Esto viene dado con el acompañamiento del ritmo del tambor en las reproducciones de las voces negras, por consiguiente, tenemos un ordenamiento en el axis rítmico que condiciona la organización de la estrofa, en la cual se concentran los factores rítmicos: intensidad, tono y timbre en una sílaba de cada verso, aportando periódica simetría a la estructura múltiple en este caso los poemas.

Predominó la intuición poética para entender al sujeto negro y en especial a la mujer, al describir de manera sensual y erótica sus cualidades físicas. El poeta invitó al lector a un juego en el que le da la oportunidad de descifrar el “esencialismo”⁵³ que rige el sistema de significados creados por los dominadores para referirse a los descendientes de África.

4.1.1. “Negro Bembón”

El tema central del poema se manifiesta en la búsqueda de la identidad del negro como ser social, haciéndole sentir orgulloso de su raza. Y como temas secundarios se exaltan la belleza negra alejada de los cánones griegos o latinos y los prejuicios raciales. El “yo poético” actúa a través de un coloquialismo descriptivo, donde el anclaje es el punto de partida de la descripción (Negro bembón), que coincide con el título del poema y es a su vez, el núcleo de entrada que generará una expansión en el texto descriptivo.

El poema está estructurado en cuatro estrofas, de ellas dos son estribillos que presentan una rima asonante constante ABAB: “Bembón así como ere / tiene de to; /

⁵³ Por “esencialismo” se entiende una concepción que adscribe a un grupo particular determinadas características fijas. En el caso del negro y la negra cubana se pueden observar comportamientos sociales reflejados en el descontento, la falta de desenvoltura, la pereza, la soberbia y la desilusión (Baldwin 2004, 166).

Caridá te mantiene, / te lo da to” (83). La métrica varía entre versos pentasílabos, heptasílabos y octosílabos. Solo los versos pares riman en consonancia, los impares no.

Guillén, para imitar la prosodia de los habitantes humildes de los arrabales de la capital cubana, utilizó varias figuras de dicción como:

- el seseo: “dicen” por “dicen”, “sapato” por “zapato”;
- el apócope o metaplasmo de las consonantes finales “l”, “d”, “s” y “r”:
“dri” por “dril”, “Caridá” por “Caridad”, “do” por “dos”, “ere” por “eres”,
“tono” por “tonos”, “po” en vez de decir “por”;
- la apócope de sílabas: “to” por “todo”;
- cambios de la consonante: “b” por “v” en “todavía” por “todavía”.

El poema recrea el habla malsonante y la forma graciosa de chulear de personas que viven a expensas de otras. Se aprecia en la conversación de la “negra Caridad”, que le reprocha a su amante con gran ironía que no debe molestarse porque le digan que tiene la boca grande, pues a ella le gusta así y lo mantiene con gran confort. Asimismo, ella espeta que es un “negro con suerte” porque puede complacerlo en todo.

Se aprecian también personajes comunes a las tres composiciones poéticas: los “solares” habaneros como pueden ser la mulata, el negro con los labios gruesos al que llaman “bembón”, el negro adulator, el opresor, el vanidoso, la negra “mala” a la que solo le interesa el dinero de sus amantes, el chulo, la negra que se rebela contra su amante explotador de su misma condición y raza. Guillén les dio voz a esos “negros de solares” que no dominaban con fluidez el idioma castellano, se aprovechó para imitar su prosodia. Recordemos que Ezequiel Martínez Estrada expresó en *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* que “[...] no es la gramática lo esencial sino la voz, expresa lo inexpresable [...] es una poesía para ser comunicada de viva voz”. Y continuó diciendo

que “la poesía más expresiva de Guillén es oral” (1996, 41). Es decir, Guillén dejó que el “universo negro” hablase a los lectores, haciéndolos reflexionar hacia una posible “puerta abierta” a espacios de integración racial y social.

Se percibe también el sarcasmo desde la primera estrofa. Guillén elaboró el texto dándole una proyección pintoresca y caricaturesca al negro y al mulato de Cuba y, por ende, extensible a las clases más humildes de la región:

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to. (83)

Además del sarcasmo, apreciamos el empleo de la hipérbole al aumentar de forma exagerada el poeta a la parte física de las personas como son, los labios de la boca, diciéndole “bembón”, provocando risas en el lector.

Asimismo, se sirvió de las adjetivaciones: “si tiene la boca santa” (atributo físico que le da al negro una belleza exótica única), dri blanco, negro bembón. Este último, que se encuentra en el título del poema, se reduplica, incidiendo en el carácter peyorativo del epíteto racial. Guillén lo usó para dar “gracia” y resaltar las características físicas “grotescas”. Fue una gran estrategia emplear la gracia como “arma” ideológica para denunciar la situación marginal del negro habanero. El epíteto describe una realidad de desprecio, fealdad, servidumbres de la raza más humilde y desfavorecida de la sociedad cubana. Según Ewelina Szymoniak, “Es como si el poeta quisiera convencernos de que la legua, independientemente de cuán fugaz y, por ende,

inofensiva parezca ser, es una de las herramientas de opresión más poderosas” (2011, 118).

4.1.2. “Si tú supiera...”

Al igual que el anterior poema, “Si tú supiera...” tiene un carácter negroide. El tema del poema gira alrededor de la belleza y atributos de la mujer negra. Y como temas secundarios están presentes los prejuicios raciales y el déficit económico de los más humildes de las capas sociales. Y el asunto versa sobre los deseos amorosos hacia una mujer, aunque esos sentimientos están contenidos porque el pretendiente no tiene recursos económicos (“plata”, “dinero”) para complacerla en “gustos” materiales.

Se estructura en dos largas estrofas, una de ocho versos y la otra de catorce versos; mezclándose versos de arte menor y mayor. La métrica es un tanto inconsistente pues varían los versos en monosílabos, trisílabos, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos y eneasílabos.

Al seguir con el mismo patrón del componente negro cubano, continuó de forma brillante con esa calidad fonética de las palabras basadas más en el ritmo y la musicalidad que en el propio significado, sentido o interpretación. Apreciamos la utilización desde el principio y hasta el final de:

- signos de exclamación o ecfonesis (¡!): “¡Ay, negra / si tú supiera! / [...] / bamo pa be / [...] / sóngoro cosongo de mamey!” (85), con los cuales transmitió fuertes emociones a los lectores;
- apócope o aspiración de las consonantes finales “r”, “l” y “s” (ya en el título): “pasá” por “pasar” (con una acentuación indebida de la “a”), “be” por “ver” (con una modificación ortográfica de la consonante), “é” por “él”, “supiera”

por “supieras”, “hará” por “harás”, “tre” por “tres”, “bamo” por “vamos” (con una modificación ortográfica de la consonante);

- apócope de sílabas: “pa” por “para”;

- duplicación y cambios de consonantes: “acoddadte” por “acordarte”;

- cambio de consonantes: “bi” por “vi”, “tuve” por “tuve”, “biera por viera”;

- repetición de las figuras de ritmo y melodía para referirse a los elementos fónicos como la jitanjáfora y onomatopeyas: “Sóngoro cosongo, / songo be, / [...] / Aé, / bengan a be;/ aé”.

Como si fuese un sello de identidad para la integración de ideas, emociones, sentimientos, “suena” esa voz lírica donde se identifica con grandes emociones y pretensiones amorosas: exclamar “¡Ay negra / Si tú supieras!” es como decirle que desborda en amor por su amada. Y para eso imitó la prosodia de uno más de esos habitantes de los arrabales y solares de la capital cubana, aplicando las reglas generales de acentuación de forma curiosa, con duplicación de vocablos esdrújulos, llanos y agudos:

Sóngoro cosongo,
songo be;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre. (84-85)

4.1.3. Búcate plata

Guillén nos ubicó al igual que en el anterior poema, en un escenario socioeconómico de una Cuba marginal y precaria de los años treinta donde la voz “marginal” de los negros cubanos es la protagonista. Recordemos que el poeta, aunque era mulato, no perteneció a estos sectores negros y marginados ya que él provenía de una clase media culturalmente europeizada, pero esto no fue impedimento para captar con su sensibilidad poética el patrimonio sonoro del habla de las capas más bajas de la población habanera.

Encontramos desde el primer momento figuras de dicción como:

- metaplasmo o pérdida de sílabas o fonemas en medio de una palabra: “búcate plata” por “búscate plata”, “estoy” por “estoy”;
- apócope de las consonantes finales “s”, “r”, y “j”: “má” por “más”, “depué” por “después”, “comé” por “comer”, “amó” por “amor”, “corré” por “correr”, “reló” por “reloj”;
- apócope de las sílabas finales: “na ma” por “nada más”;
- duplicación y cambios de consonantes: “poqque” por “porque”, “quedrán tratá” por “querrán tratar”, “viejo” por “viejo”, “ba” por “va”, “nuevo” por “nuevo”.

Y el poeta para para tramitarnos ese poderío expresivo, manejó de forma frecuente la ecfonesis (¡!):

¡qué ba!
Con tanto reló, compadre
¡qué ba!
Con tanto lujo, mi negro

¡qué ba! (87)

También, destaca la presencia del asíndeton por el uso frecuente de las comas que confieren al texto una mayor fluidez verbal aportando sensación de dinamismo que intensifican la fuerza expresiva del poema:

Búcate plata,
búcate plata,
Poque no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má. (86)

Los poemas que Guillén eligió de *Motivos de son* para publicarlos en 1930 en el periódico cubano de carácter conservador *Diario de la Marina* se ajustaron a un discurso poético construido de forma inteligente y pendiente del contexto sociopolítico y cultural cubano. El poeta tuvo la intuición de observar de forma casi cotidiana en los barrios marginales de la Habana los usos y manejos de un castellano deformado por sus habitantes. Aprovechó esas carencias lingüísticas para sacarles provecho y plasmarlos como temáticas en su obra, por lo que se sirvió de un lenguaje incorrecto, grotesco e incomprensible a veces por sus deformaciones léxicas. Ese contexto le ayudó a describir un cuadro racial, en este caso, de la gente negra y mulata que algunos llamaban “la chusma” de forma despectiva. Esas personas humildes eran también gentes alegres que tenían en esos solares “sus corazoncitos” llenos de sueños e ilusiones. Guillén se situó en calidad de narrador omnisciente (3ª persona), fue la voz que estuvo fuera y dentro del “barrio”, relatando las historias (acciones pasadas, presentes y futuras) de todos sus personajes. De forma jocosa quiso que viésemos la miseria humana de los barrios periféricos de la capital de todos los cubanos. Por otro lado, los versos presentan una

alocución de exageraciones y de realidades grotescas donde la acción gira alrededor del negro⁵⁴.

Motivos de son se ganó un espacio notorio dentro de la vanguardia literaria cubana porque sus versos rompieron con la estética modernista y, además, porque su fuerte intencionalidad social dio voz al negro. Ese propósito social está declarado por Guillén en los versos que muestran arquetipos del pueblo como la “mulata” y el “negro”, con sus deformaciones idiomáticas del castellano que provocaron conmoción literaria en Cuba y el Mundo; hasta los mismos negros de esos solares se extrañaban al verse representados en sus grotescos cambios fonéticos del habla. Por otro lado, como ya se sabe, dijo en una entrevista que el *Sexteto Nacional* y el *Trío Matamoros* fueron las influencias más destacadas en su *Motivos* porque las canciones de estos dos grupos musicales le ayudaron a crear y elaborar algunos personajes en los poemas “Secuestro de la mujer de Antonio” y “Papá Montero” de *Songoro cosongo*. Expresó en un fragmento de “Secuestro de la mujer de Antonio”: “Te voy a beber de un trago, / como una copa de ron; / te voy a echar en la copa / de un son / prieta, quemada de ti misma, / cintura de mi canción / [...] ¡la mujer de Antonio / tiene que bailar aquí!” (104). Además, muchos de los estribillos de sus poemas sugieren música y ritmo contagioso.

⁵⁴ Guillén alabó la belleza de ese “color” y nos hizo recordar a otro gran poeta como fue el puertorriqueño Luis Palés Matos que, con su poema “Majestad Negra”, destacó también el esplendor de la belleza de la raza negra: “Por la encendida calle antillana/ Va Tembandumba de la Quimbamba/ Entre dos filas de negras caras/ Ante ella un congo-gongo y maraca/ ritma una conga bomba que bamba/ Culipandeando la Reina avanza/ [...] Cuba te dice: ¡dale mulata! / Y Puerto Rico: ¡melao, melamba! [...] / [...]” (CiudadSeva 1995, s.p.).

4.2. Poemario *Sóngoro cosongo*

Sóngoro cosongo fue publicado por Guillén en 1931 siendo este su segundo poemario. Contiene quince composiciones poéticas, siete más que en su primer libro *Motivos de son*.

Su título es una expresión onomatopéyica que se clasifica dentro de la llamada jitanjáfora, término del que ya hemos hablado con anterioridad. Solo agregar que fue tomado de un poema vanguardista titulado “Leyenda” del poeta cubano seguidor del simbolismo francés, Mariano Brull Caballero (Camagüey, 1891 - La Habana, 1956), donde escribió: “Filiflama alabe cundre/ ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáfora/ liris salumba salífera” (1928, s.p.)

Es el único libro del autor que tiene un prólogo, en el que definió que sus versos son “mulatos” y aprovechó para tratar el problema de la identidad del pueblo cubano y la negritud:

Opino por tanto que una poesía entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro –a mi juicio– aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino como esos puentes hondos que se unen en secreto dos continentes. Por tanto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: “color cubano”. Estos poemas quieren adelantar ese día (2011, 92).

Guillén en los versos de este poemario tuvo el propósito de plasmar las influencias de las raíces africanas en el archipiélago cubano, con sus voces y ritmos sonoros. Y añadió: “No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque tratan asuntos de los negros y del pueblo...” (91).

Observamos el deseo intencionado del poeta de mostrarnos el proceso de identidad cubana que trajo como resultado un mestizaje racial y espiritual, una sociedad colonial multirracial, donde se aprecian las diferencias raciales y los prejuicios en contra de la gente de “color”. Hizo un “retrato” celebrador del negro y del mulato, cantando su especificidad étnica, sus rasgos fisionómicos y psicológicos, sus músicas y lenguajes; y una exaltación de la voluptuosidad del cuerpo femenino, que resalta de forma acompañada con los ritmos africanos.

Además, destaca su postura política activa y comprometida de izquierdas, como en el primer poema titulado “Llegada”: “¡Aquí estamos! / [...] / El puño es fuerte / y tiene el remo. / [...] / y el cuchillo, como un duro pedazo de luna, / apto para las pieles bárbaras ;/ [...] / Traemos / nuestro rasgo al perfil definitivo de América. / [...] / ¡Eh, compañeros, aquí estamos! / [...]” (93-94). Y, entre sus ideales estuvieron la liberación social, racial y humana del negro desde la poesía.

El libro le valió el reconocimiento de la crítica como precursor de la llamada poesía negra antillana, pero el tema de la negritud en la poesía ya había sido tratado por algunos escritores blancos como Alfonso Camín (*Elogio de la Negra*), Felipe Pichardo Moya (*La Ciudad de los Espejos*), Luis Palés Matos (*Pueblo Negro*), Ildefonso Pereda Valdés (*Poemas de negros*), Emilio Ballagas, (*Elegía de María Belén Chacón*), Manuel del Cabral (*Doce poemas negros*) y Ramón Guirao (*Bongó*) y de escritores negros como Langston Hughes (*The Weary Blues*) y Aimé Fernand David Césaire (*Cuaderno de un retorno al país natal*); o mulatos como Jacques Romain (*Madera de Ébano*)⁵⁵.

⁵⁵ Recordemos un fragmento de *Madera de Ébano* de Jacques Romain: “[...] / He aquí para tu voz un eco de carne y de sangre / negro mensajero de esperanza / porque tú conoces todos los cantos el mundo / [...] / Mandinga Aranda Bambara Ibo / gimiendo un canto que los cepos estrangulan / [...] / Mandinga Bambara Ibo” (1954, s.p.).

Esta temática del negro vino también por las influencias de destacadas figuras europeas, entre ellas, el alemán Leo Viktor Frobenius, que defendió el difusionismo cultural y a través de sus estudios de la cultura africana dio gran importancia a sus valores culturales; y de pintores como Henri Matisse, que utilizó el color y las formas negras en sus cuadros; y Pablo Picasso, que para *Las señoritas de Aviñón*, por ejemplo, se inspiró en las máscaras africanas.

Todos los poemas de *Songoro cosongo* responden a una estética vanguardista donde la sugestión sonora y asociativa del lenguaje importa más que su significado, los versos suenan e insinúan, más que dicen. Las palabras tienen múltiples ecos y se cargan de contenidos misteriosos como en “Madrigal”: “Piel, / carne de tronco quemado / que cuando naufraga en el espejo, ahúma / las algas tímidas del fondo” (98). O de significados equívocos (doble sentido) en “Velorio de Papá Montero”: “[...] / el son te salió redondo / y mulato, como un níspero. / [...] ¡Ahora sí te rompieron, / Papá Montero!” (101-102).

4.2.1. “La canción del bongó”

Es el segundo poema que apareció en la publicación de esta colección de poemas. Presenta cuatro estrofas y cuarenta y cuatro versos, estructurados en forma de canción romance. Está escrito con una métrica regular de versos octosílabos y rima asonante en los pares.

“La canción del bongó” focaliza la narración en un “bongó”, instrumento de percusión creado en la zona oriental de Cuba y marginado hasta que en 1909 se hizo popular entre los grupos musicales del “son montuno cubano” de la capital, desarrollándose con todo su esplendor. Es considerado un instrumento membranófono

compuesto por una pareja de pequeños tambores (uno mayor que otro), cuya función principal es marcar el ritmo musical con un sonido muy agudo. Guillén utilizó este instrumento de percusión como hilo conductor para anunciarnos la sonoridad del poema, al decirnos “esta es la canción del bongó” (94), y para invitar a las diferentes razas a bailar con su ritmo contagioso, como observamos en el estribillo “Aquí el que más fino sea, / responde, si llamo yo” (94). Se aprecia también la personificación del bongó, una figura de pensamiento por la que se le atribuye propiedades y cualidades humanas a un objeto inanimado, en este caso un instrumento musical: “bailarás a mi voz”, “repique bronco”, “ya me golpearás el cuero”.

Para transmitir fuertes emociones al lector, además de recrear el axis rítmico del bongó, recurre a la ecfonesis (¡!) de tipo dialógica o patética: “¡que aquí el más alto soy yo!” (95). Por otra parte, predominan los tiempos verbales presente y futuro del modo indicativo, que ubican las acciones en un tiempo real determinado y transmiten mucha fuerza ilocutiva: bailan/ responde/ llamo / andamos /. Y venideras o probables, como en: comerás, / darás, / bailarás, / estarás, / vendrás, habrá, / golpearás, / y pedirás.

En cuanto al léxico el poeta utilizó contracciones o fusión de palabras. Entre ellas, neologismos como “cueripardos” para referirse a los afrocubanos de piel “morena” y “almiprietos” para los españoles blancos que por lo general eran católicos y tenían entre sus propiedades a negros y mulatos en sus haciendas, haciéndolos trabajar largas jornadas laborales de forma indiscriminada. La intención del bardo era la de denunciar la discriminación racial a que son sometidas esas personas que para muchos colonizadores valían menos que los animales que poseían. Guillén deseó que los habitantes de Cuba fuesen tratados como iguales y obró en consecuencia haciendo alusión a la complicidad de las razas para decir que tenían sangres mezcladas: “[...] En esta tierra mulata/ de africano y español/ [...] siempre falta algún abuelo/ cuando no

sobra algún Don/ y hay títulos de Castilla/ con parientes en Bondó/ [...] venimos de lejos, / y andamos de dos en dos” (95). Por otra parte, el tema de la religión fue tratado de forma generosa ya que incorporó a diferentes deidades en un mismo “Altar” donde están a la altura dioses africanos y españoles; solo que estos dioses tienen nombres diferentes para sus creyentes: “Santa Bárbara de un lado, del otro lado Changó” (95), ambos son tratados como sagrados y respetados con el mismo fervor religioso.

Por lo que concierne a la sintaxis, detectamos un símil, en: “[...] convocan al negro y blanco/ que bailan el mismo son” (94) y un paralelismo, por las semejanzas estructurales de dos o más secuencias en los versos que producen correspondencia casi exacta entre sus constituyentes sintácticos:

ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás, la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasearemos del brazo,
ya estarás donde estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
[...]. (95)

4.2.2. “Canto negro”

El poema “Canto negro” está ubicado en el séptimo lugar de entre los quince poemas que conforman el poemario *Sóngoro cosongo*. Contiene cuatro estrofas desiguales y diecinueve versos donde predomina el verso octosílabo y la rima asonante.

Tiene como tema central “la africanidad”, sus manifestaciones artísticas reflejadas en el canto y en el baile (“canto” y “negro son las palabras que se repiten a lo largo de todo el poema para incidir en la temática del negrismo) y ese tipo de prácticas

“mágicas” transmitidas mediante la oralidad y relacionadas con fuerzas cósmicas de la naturaleza. Guillén apeló a las tradiciones religiosas de los esclavos africanos que desde sus plantaciones cañeras y cultivos varios escapaban de la realidad mediante la evocación del “idioma” musical africano donde van de la “mano” las melodías y el acompañamiento rítmico del tambor, instrumento clave en los cantos africanos. Se aprecia, de hecho, el uso frecuente de:

- los grupos consonánticos de origen africano “mb” y “ng”⁵⁶ en: “yamba”, “yambó”, “yambambó”, “yambambé”, “tamba”, “mamatomba”, “serembó”, “serembe”, “solongo”, “songo” (la única palabra realmente africana), “Congo”; los cuales al repetirse producen aliteraciones de sonidos dentro de una misma palabra o frase;
- sonidos individuales como la “o” (“congo solongo del Songo”) y de la “a” (“Tamba, tamba, tamba, tamba, [...] tamba del negro caramba [...]);
- secuencias fónicas asilábicas: “Yambamb, yambamb”, “seremb, seremb”;
- secuencias fónicas silábicas de “ma” y “me”: “Mamatomba”, “Acuememe”.

En cuanto a las figuras literarias, el poeta hizo uso de la anadiplosis o conduplicación al repetir la misma palabra o grupos de palabras al final de un verso y al comienzo del siguiente. Su uso continuado se denomina también concatenación (...a/a...b/b...c/c...):

Tamba, tamba, tamba, tamba.

⁵⁶ Se distinguen en la República Popular del Congo vocablos como “kibombo”, “malonga” y “cangamba”; en Angola “bembe” y “madimba”; en Mozambique “zomba”, “zumbo”, “chemba” y en Gabón “bongo”, “bonga”, “pangala”. También están presentes algunos hidrónimos con estos grupos consonánticos como: “Congo”, “uganghi”, “sangha”, “kuango”, “chimbo”, “Gambia”, “Zambeze”.

tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba (99)

Además, apreciamos la circularidad del poema ya que con la misma acción que inició el discurso poético lo finalizó: “¡Yambambó y yambambé!”, acompañados de la presencia destacada de la fuerza ilocutiva de los signos de exclamación.

El bardo supo sacar provecho al lenguaje de idiosincrasia popular y cosmovisión particular que tenían ciertos vocablos utilizados en boca de parte de la población. Estaba orgulloso de su “vena” negra y la fuerza expresiva que tenía, pese a lo que Cintio Vitier afirmó en “Breve examen de la poesía ‘social’ y ‘negra’. La obra de Nicolás Guillén”, la duodécima lección recogida en *Lo cubano en la poesía*, dijo: “Hablando con propiedad la poesía de Guillén tiene tan poco que ver con África como él mismo. Guillén es un hombre culto, fino, mucho más europeo que americano en sus gustos, modales y preferencias literarias” (1958, 90).

4.2.3. “Caña”

El poema “Caña” aparece publicado en el décimo tercero puesto del poemario *Sóngoro cosongo*. Aquí el negro es uno de los pretextos para la denuncia social de una realidad cubana y, por ende, caribeña, donde sus gentes más vulnerables sobrevivían en una maltrecha economía doméstica. Solo se beneficiaban las grandes compañías estadounidenses, las élites y los terratenientes de la región que, a su vez, compartían entre ellos el poder político.

Por otro lado, en el contexto cultural cubano existe un único antecedente en la poesía que trata el tema del campo cubano, en especial de la caña de azúcar. Nos referimos al poema “La zafra” (1926) del poeta y político matancero Agustín Acosta

Bello (1886-1979), amigo de Rubén Martínez Villena y miembro del Grupo Minorista, considerado en 1955 como “Poeta Nacional” de Cuba. En ese poema se describe la caña como “ornamento paisajístico” de los campos cubanos. Expresó: “Vadean arroyos...cruzan las montañas / llevando la suerte de Cuba en las cañas.../ [...] / ¡con cuántas cubanas razones rechinan / las viejas carretas...! /” (Acosta 1926, s.p.). Acosta, no obstante, rehuyó a señalar directamente el imperialismo como potencia injerencista. Fue Guillén quien introdujo realmente el tema antimperialista en el tema de la caña de azúcar.

El poema tiene una estructura de cuatro estrofas y ocho versos. Está escrito con versos de arte menor, rima libre y predominio de una métrica de versos irregulares. Esta breve composición transmite un discurso lírico cargado de mucho simbolismo, pues en ella Guillén empleó palabras claves como “negro”, “yanqui”, “sangre” y “tierra”; vocablos que gravitan sobre los cañaverales de la nación cubana.

Entre las figuras retóricas, hallamos:

- la sinécdoque, al designar la parte por el todo, en este caso la “sangre” por la “vida”: “¡Sangre que se nos va!” (104);
- el paralelismo, al repetir construcciones similares: “al cañaveral”, “el cañaveral”;
- la elipsis, debido a la ausencia del verbo “estar”. Debería estar conjugado en su tercera persona del singular del presente del Modo Indicativo. Por ejemplo: “El negro [...] el yanqui [...] y la tierra” (104).

4.3. Poemario *West Indies, Ltd.*

Este poemario se publicó en 1934, año en el que en el contexto cultural cubano vieron la luz otros dos textos poéticos dentro de la corriente de poesía llamada negrista o afroantillana: *Cuaderno de poesía negra*⁵⁷ de Emilio Ballagas y *Bongó*⁵⁸ de Ramón Guirao. Estos tres excelentes poemarios enriquecieron la poesía negrista en la lírica nacional cubana por el gran acierto que tuvieron al desarrollar temáticas que reflejaron los aspectos más variados del universo negro y mulato con sus costumbres y tradiciones. Además, reflejaron en sus registros poéticos algunas estructuras musicales del momento (son, guaguancó, rumba) con la intencionalidad manifiesta de estos poetas de mezclar de forma funcional e intencional: poesía, música y etnia. Además, las tres obras se publicaron en medio de la convulsa situación social que atravesaba el país. Ya que en 1933 había sido derrocado el presidente Gerardo Machado y Morales (1871-1939). Este escenario agudizó las luchas de clases y el creciente rechazo antimperialista que hacía recordar constantemente a los cubanos que la Enmienda Platt y la injerencia extranjera tenían de rodillas a la nación.

West Indies, Ltd. se sumaba también a esa nueva poesía social que había surgido a partir del libro *Nosotros*⁵⁹ (1933) del matancero Regino Pedroso (1896-1983), quien introdujo en la poesía cubana la problemática de las luchas de clases, la confrontación

⁵⁷ En esta obra leemos: “Cuba, lengua caliente, / estremecida dentro de ti misma / [...] / -ardor de sol y bravura / de oleaje- / [...] / Estos negros, / sus labios gruesos beben siempre un guarapo invisible. / A las bocas africanas asoma por los dientes/ la blancura, la espuma ingenua de las almas/ Esta mulatearía, garganta para que hablen y canten/ [...]” (Ballagas s.d., s.p.).

⁵⁸ Significativos son los versos: “Que no escuche el rumbero/ caliente de llama entera, / que dentro de ti no muera/ el látigo del negrero. / Cara y cruz, bongosero:/ risa blanca y piel morena / cuando mi cuero resuena/ la bóveda de tu mano/ [...]” (Ortega 2023, s.p.).

⁵⁹ En esa colección de poemas figura su poema más emblemático titulado “Salutación fraterna al taller mecánico”: “[...] / Son tus hijos, los hijos / de cien generaciones proletarias, / que igual que hace mil años piden en grito unánime / una justicia igualitaria” (Pedroso 1927, s.p.).

entre las clases trabajadoras y los poderes de las clases dominantes (burguesía, banqueros, monopolios extranjeros), dándole un enfoque internacional antimperialista. En el texto poético “Hermano negro”, asumió la problemática racial no como un tema folclórico, sino como una realidad existente con un trasfondo discriminatorio en lo racial y social: “Negro, hermano negro, / tú estás en mí: ¡habla! / Negro, Hermano negro, / yo estoy en ti: ¡canta! / Tu voz está en mi voz, / tu angustia está en mi voz, / tu sangre está en mi voz.../ También yo soy tu raza! / [...]” (Morales 1976, 341).

Don Fernando Ortíz expresó sobre la obra de Regino Pedroso:

La poesía de Pedroso es mulata por el autor; pero no por el lenguaje, ni por la técnica ni por la discriminación seccional del tema. Pedroso dice su poesía con plenitud humana. Su lenguaje es el más alto entre sus posibilidades de expresión; sus ritmos no son de tambores y maracas sino de émbolos y martillos, sus metáforas no son de carne sino de acero...La inspiración societaria de Pedroso es de repercusión universal (1936, 25-26).

West Indies, Ltd. está ambientado en un escenario étnico-social y político de Cuba, aunque en realidad abarca todas las Antillas, que se “vende” como una empresa comercial de carácter global (*Ltd.*). Guillén reclamó de forma comprometida y enérgica respeto por los derechos y libertades de los hombres blancos, negros, mulatos y chinos. En la segunda estrofa del poema “West Indies” dijo: “Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos. / Desde luego, se trata de colores baratos / [...]” (Augier 2011a, 128).

El bardo fue “consciente de que la creación de la identidad nacional es un proceso cultural, de carácter colectivo e intersubjetivo” (Baldwin 2004, 187) y para lograr ese cometido, hizo gala de un lenguaje directo, desgarrador, emotivo y lleno de figuras literarias que demostraron la gran maestría creativa que había adquirido el poeta cubano a sus 32 años.

Olga García Yero argumentó:

Todo ello, unido al conocimiento ya alcanzado por él acerca de que lo nacional puede ser un punto de partida para dar una mayor 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 Guillén (2002, 88-97).

Según Ezequiel Martínez Estrada en *West Indies, Ltd.* nos encontramos ante un resumen de la historia de Cuba:

En este poema [Guillén] ha sintetizado la difícil situación de Cuba y su trágica historia. Hay violencia política, pobreza, frustración, color tropical y contraste irónico entre los funcionarios corrompidos y la clase obrera miserable. Guillén, ha extraído la esencia de una situación colonial y la ha convertido en poesía plena de indignación lírica y de noble invectiva (1966, 92).

A continuación, nos centraremos en los poemas “Adivinanzas”, “Primer fragmento de *West Indies, Ltd.*” y “Canción de los hombres perdidos”, por resumir magistralmente el gran cuadro contextual de Cuba y de la región Antillana con sus trasfondos colonial y neocolonial, pero todos los poemas de la colección contribuyen a abordar el contraste étnico y a perfilar los estratos sociales más humildes de las ciudades, sintetizados en la población vagabunda de las ciudades y el hambre crónica que la sustenta. Todos los recursos literarios, se acoplaron dentro de esa dinámica satírica, representando juegos de roles de los diversos actores de la acción. Por un lado, los pobres, los hambrientos, los explotados, los discriminados y, por otro parte, las clases dominantes como políticos, banqueros, latifundistas e injerencistas extranjeros que cierran el ciclo de esa gran empresa global, explotados y explotadores que conviven dentro del engranaje transcultural por las mezclas de razas.

Por ejemplo, en el poema “Balada de Simón Caraballo”, leemos: “Yo, / negro Simón Caraballo, / y hoy no tengo que comer” / [...] ¡y necesito comer!” (123). El

poeta siguió diciendo en la voz del negro Caraballo: “ahora duermo en un portal;/ mi almohada es un ladrillo, / mi cama en el suelo está” (124). Y, siguiendo con esa línea en el discurso poético, en “Dos niños”, expresó: “Dos niños pordioseros de un mismo árbol de miseria / juntos en un portal bajo la noche calurosa, / dos niños pordioseros llenos de pústulas, / comen de un mismo plato como perros hambrientos / [...]” (122-123); “[...] dos niños: uno negro, otro blanco. / [...] y sobre la comida grasienta y agria / dos manos: una negra, otra blanca” (123). En “Balada de los dos abuelos”, el tema siguió girando alrededor de la antítesis étnica: “Lanza con punta de hueso, / tambor de cuero y madera: / mi abuelo/ negro. / Gorguera en el cuello ancho, / gris armadura guerrera: mi abuelo blanco”. / Pie desnudo, torso pétreo / los de mi negro; / pupilas de vidrio antártico / las de mi blanco! (111). Y, continuó expresando: “[...] los dos del mismo tamaño, / ansia negra y ansia blanca; / los dos del mismo tamaño, / gritan, sueñan, lloran, cantan” (112). Asimismo, el poeta se sintió orgulloso del mestizaje de la región, expresó en “Palabras en el trópico”: “(Dice Jamaica / que ella está contenta de ser negra, / y Cuba ya sabe que es mulata!)” (110).

4.3.1. “Adivinanzas”

“Adivinanzas” es un poema de cinco estrofas de cuatro versos cada una (los tres primeros versos son octosílabos y el último verso de las estrofas tiene métrica irregular) que se remonta a la tradición de los textos breves en versos de tipo popular, que se componían para que sus acertijos fuesen adivinados a modo de entretenimiento.

Es por eso por lo que Guillén plantea enigmas en los que acertar o no acertar no es la cuestión, lo importante es el proceso de pensamiento y de reflexión que conllevan las preguntas ingeniosas con sus elementos orientadores o desorientadores (“¿Quién

será, quién no será?” es la pregunta retórica que recurre cuatro veces). Para al final revelarnos: “La caña, / La limosna, / Yo” (117).

El poeta recurre a la ironía en su forma burlesca de brindarnos las respuestas y emplea eufemismos para aludir a palabras que puedan sugerir algo peyorativo al interlocutor. Disfrazó, por ejemplo, la palabra “negro” con “la noche en el pellejo”:

En los dientes, la mañana,
y la noche en el pellejo.
¿Quién será, quién no será?
El negro. (117)

Y disfrazó la palabra “caña” con “fuera dulce, verde por fuera y blanca por dentro”, pero en realidad dejó entrever que esta última es la causante de la cruel explotación y la dueña de los males mayores del país y del área del Caribe. De la caña dependía casi todo, era la “ama y señora déspota” de las Antillas.

4.3.2. “West Indies, Ltd. (1)”

El poema está dividido en ocho fragmentos con números cardinales del 1 al 8 y todos tratan problemas sociales. En ellos planteó un mundo poético dividido en clases sociales, donde describió el vacío político existente para emprender un posible cambio social. Sin embargo, esta penosa situación fue aprovechada de forma útil por la derecha más radical que hizo posible la subida al poder de Fulgencio Batista (1901-1973).

El primer fragmento tiene cuatro estrofas y sesenta y seis versos. Su estructura estrófica está formada por versículos que no tienen un número fijo de sílabas ni rimas (combinación rítmica de consonantes y asonantes), son una modalidad de versos libres.

En ellos el bardo describió los escenarios donde se mueven sus personajes como si fuese un gran mural propagandístico de la época, y para esos propósitos usó palabras sugerentes al oído como “Nueces de coco, tabaco y aguardiente” (127), que nos hacen pensar en algo rico y agradable al paladar. Después, continuó con un trasfondo triste: “oscuro pueblo sonriente” (127). Y concluyó con una sentencia: “Pero donde siempre se vive muy mal” (127). En este montaje escénico los actores escénicos son las “víctimas” (pobres, desempleados, analfabetos, discriminados, explotados) y los “verdugos” (latifundistas, banqueros, políticos, abogados, ganaderos e injerencistas extranjeros).

El tratamiento que hizo del negro adolece de sensibilidad humana porque comparó a este ser humano con monos al llamarles “negro imitamicos” y “mono que andas saltando de mata en mata” (129). Continuó diciéndoles que eran unos “payasos” que “metían la pata hasta las rodillas” (128). Además, argumentó que el negro se sentía avergonzado de su raza: “y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro” (129). Lo caricaturizó de forma satírica e irónica queriendo silenciar su voz “grotesca” en un contexto de carácter plurirracial: “Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos/ Desde luego, se trata de colores baratos, / [...]” (128). Y, al mismo tiempo, presenta un epílogo de protesta y desacuerdo con la injerencia extranjera norteamericana en la región donde “empieza en yes y acaba en yes” (128).

A lo largo del texto, detectamos algunas características del vanguardismo, como:

- la libertad de expresión: “Este es un oscuro pueblo sonriente, / conservador y liberal, / (... / pero donde siempre se vive muy mal” (127);
- la originalidad en el lenguaje con tonos de provocación, humor y sarcasmo: “Bajo el relampagueante traje de dril / andamos todavía con taparrabos;/ gente sencilla y tierna, descendientes de esclavos/ y de aquella

chusma incivil, / de variadísima calaña, / que en el nombre de España/ cedió Colón a Indias con ademán gentil” (127);

- el imaginismo (metáforas) desde el principio del primer verso: “Nueces de coco”;
- el abandono de los moldes estróficos (mezclas de versos de arte menor y mayor): “[...] / y sin un loco; / puertos donde el que regresa de Tahití” (128);
- el prosaísmo en la falta de entonación y armonía poética: “[...] / y oradores que dicen: ‘En estos momentos críticos...’ / [...] (Inglés de cicerones en cuatro pies) (128);
- el feísmo y lo grotesco como mensajes mediáticos para querer involucrar al lector: “Me río de todos; me río del mundo entero” (129).

Por otra parte, recurrió a estratagemas como:

- la estructura circular: el poema se inicia y finaliza con “¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente.../ Este es un oscuro pueblo sonriente” (127), como si fuese un circuito infinito;
- el estribillo, una forma de repetición característica de la poesía popular, para dar ligazón y ritmo a la estructura poética: “¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente/ Este es un oscuro pueblo sonriente” (127);
- la interrogación: “¿Qué nos puede faltar? / ¿No es cierto que parece hecha sólo para poner un palmar?” (128);
- la exclamación: “¡West Indies! ¡Ah, tierra insular! ¡Ah, tierra estrecha! /” (128);
-

Eché mano, asimismo, del encabalgamiento en:

“Me río de todos, me río del mundo entero.
Del mundo entero, que se emociona frente a cuatro peludos,
erguidos muy orondos detrás de sus chillones escudos,
como cuatro salvajes al pie de un cocotero” (129).

En la primera estrofa usó la sinécdoque: “[...] desde el cerebro hasta las rosas” (127). Es decir, cerebro (por personas) / chusma incivil (por población analfabeta) / cedió Colón a Indias (por Antillas) / regado con Bacardí (ron ligero), andamos también con taparrabos (por ligero de ropas).

Manejó la bimetración para dividir versos en dos miembros equidistantes:

Hay bancos y banqueros
legisladores y bolsistas,
abogados y periodistas,
médicos y porteros (128).

Y en la última parte de la primera sección dispuso del polisíndeton (más conjunciones de las que habitualmente usamos en el lenguaje) para dar efecto de reflexión:

“Me río de todos: del policía y del borracho,
del padre y de su muchacho,
del presidente y del bombero” (129).

4.3.3. “Canción de los hombres perdidos”

Es el décimo quinto poema de los dieciocho publicados que componen el poemario *West Indies, Ltd.*

Al leer el título, “Canción de los hombres perdidos”, pensamos que nos vamos a encontrar con un tipo de canción melodiosa, dulce y armoniosa para el enaltecimiento de hombres que no fueron encontrados por algún motivo y que tuvieron un final feliz y victorioso en sus historias y, por eso, se les canta o alaba. Pero las apariencias engañan y es todo lo contrario ya que es un canto triste, desgarrador, desesperado y demoledor, que describe las miserias humanas de la sociedad cubana de la época. Guillén, en su discurso poético siguió repitiendo temáticas que aparecen en otros poemarios como: el desempleo, la insalubridad, la prostitución, la discriminación racial y el hambre crónico.

El poema tiene veinte estrofas de tres versos (tercetos) con versos de arte mayor de nueve sílabas (eneasílabos). Destaca por su originalidad y vigor sarcástico al dar riendas sueltas a la creatividad a través de la libertad de expresión apoyado en la experimentación literaria de las imágenes y sonidos. Hay mucha fuerza expresiva en el narrador omnisciente que se convierte a la vez en narrador protagonista porque asume el papel principal al contarnos la historia ayudado por las figuras retóricas que les dan un alto grado de poeticidad a la creación literaria.

El poeta hizo uso de abundantes adjetivaciones: ojeras excavadas, / calles calladas, / tripa impertinente, / carne dura, / mal trozo, / charcos bermejos, / dientes afilados, / piernas sueltas, / hocico duro. Manejó los símiles para sus razonamientos apoyados en analogías, repitió cinco veces en el poema: “Así andamos por la ciudad, /como perros abandonados. / en medio de la tempestad” (125). Insistió en la comparación entre perros de la calle y la gente que vive y pasa hambre en la calle: “Secos estamos como piedra, / Largos como cañas”. En algunos fragmentos se exterioriza la antífrasis para afirmar lo contrario de lo que se quiso decir. En este caso, apodos como “Caimán” y “El Macho” son en realidad formas irónicas para ridiculizar a estos “hombres abandonados como perros por la sociedad”, estos motes tienen un

carácter eufemístico: “Caimán”, “El Macho”, “Perro Viudo”, / son nuestros nombres en la vida, / y cada nombre es un escudo” (126).

Capítulo 5. La nueva poesía social guilleniana entre 1935 y 1958

El veintitrés de enero del año 1937 Nicolás Guillén se encontraba en la capital de México como invitado del Congreso de Escritores y Artistas convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México.

Estando allí aprovechó para escribir el poemario titulado *Cantos para soldados y Sonos para turistas*, publicado en enero por la Editorial mexicana “Masas”. Fue ilustrado en esa primera edición por el pintor mexicano José Chávez Morado y contó con el prólogo de un amigo, el intelectual cubano Juan Marinello, que estaba exiliado allí. Expresó Marinello:

[...] Por la calidad, por la naturaleza de sus poemas, este libro es conflicto y solución, aventura y triunfo, experiencia y culminación. Hay en estos versos hazaña atrevida y conquista señera. No se exagera al decir que desde aquí se muestra un modo nuevo, inusitado, de poesía revolucionaria. Y puede afirmarse sin miedos, que toda poesía política que se realice hoy en nuestras tierras ha de lucir, en la entraña, la sustancia de estos cantos limpios y fuertes (Augier 2002, 20).

Para mayo la Editorial México Nuevo publicó *España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza*, que por tener este texto literario corta extensión se optó para su difusión por la plaquette. Con estas dos publicaciones realizadas por las distintas Editoriales mexicanas el poeta fue más admirado dentro de las vanguardias de las regiones latinoamericanas. Fue invitado y aceptó con orgullo participar en julio en el *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* celebrado en las ciudades españolas de Barcelona, Valencia y Madrid. Lo acompañaron al Congreso, el escritor e intelectual Juan Marinello por la parte cubana y por la parte mexicana los escritores e intelectuales José Mancisidor y Octavio Paz.

Ya estando en la magna cita comentó Guillén que fueron días muy bonitos e intensos, de fuerte carga emotiva en cuanto a los temas y trabajos presentados por las delegaciones invitadas. El 6 de julio de 1937 argumentó Guillén en el II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura en Madrid: “Deseo para el porvenir de la humanidad más que hombres sin colores, sin guerras, sin prejuicios y sin razas” (Mancebo 2002, s.p.).

En el contexto nacional español, se había cumplido un año de la Guerra civil española. La delegación cubana creció en participantes, se les unieron otros escritores como: Félix Pita Rodríguez, Alejo Carpentier y Leonardo Fernández Sánchez. También estuvieron Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, Vicente García-Huidobro. Por la parte española, Antonio Machado, Rafael Alberti, José Bergamín, María Teresa León, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda. Además, Ernest Hemingway, Langston Hughes, Tristán Tzara, León Tolstoi.

Se les regaló a todos los participantes un libro impreso titulado *Poetas en la España Leal*, compuesto por once poemas seleccionados de los poetas españoles Antonio Machado, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, León Felipe, José Moreno, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja, Lorenzo Varela y Luis Cernuda, el encargado de escribir sobre la ausencia de Lorca: “Y pesa en cada página, como sombra impaciente el recuerdo de Federico García Lorca. Él, una sombra...Él, que era, más que hombre, desnuda fuerza natural nutrida de lo más sencillo y de lo más remoto del mundo” (Larraz 2019, 4).

Se presentaron los textos poéticos *España en el corazón* de Pablo Neruda; *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo y *España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza* de Nicolás Guillén. Las tres obras tuvieron gran acogida por el público invitado (escritores y editores). En el poema de Guillén cada una de las secciones toma

como subtítulo el último verso del poema respectivo, con excepción de la “Angustia cuarta”, que tiene como título “Federico”, lo cual no coincide con el último verso. Es notable la musicalidad lograda con el ritmo, las rimas internas, las reiteraciones de palabras, el paralelismo, las anáforas, las metáforas y signos de puntuación que dan las pausas justas y los sentidos de reflexión. Además, se aprecia gran armonía entre los recursos fónicos y sintácticos.

Guillén escribió periódicamente a partir de julio de 1937 numerosas crónicas sobre España en la revista *Mediodía* que versaron sobre temas de actualidad. Cuando estuvo ausente para escribir en *Mediodía* desempeñó esa labor su amigo Carlos Rafael Rodríguez (1913-1997). Ese compañero de Guillén en la nueva etapa revolucionaria dirigida por Fidel Castro fue un hombre poderoso ya que desempeñó los cargos de vicepresidente del consejo de Estado y de ministros de Cuba.

Como ya hemos dicho, la visita de Guillén coincidió en plena contienda bélica de la nación española, que luchaba a toda costa por mantener sus libertades civiles que querían arrebatarse los militares monárquicos sublevados. Esos militares monárquicos fueron patrocinados por los nazis fascistas de Alemania, el Vaticano, Italia y Portugal.

Augier expresó:

Así entendemos el compromiso de Guillén con el pueblo español, que le animó a dejar su patria para venir aquí a combatir con las armas que mejor sabía utilizar. La lucha librada en España era contra el nazifascismo internacional amenazador de las libertades públicas, por lo que vinieron tantos extranjeros a entolarse en la Brigadas Internacionales. Lo que observó en España, el valor de los comunistas españoles y desinteresada colaboración de los asesores soviéticos le animó a ingresar en el mes de octubre en el Partido Comunista Cubano, al que siempre permaneció fiel, aunque le costó cárcel, desprecio, multas y exilio. Es notable que lo hiciese en Valencia (Augier 1982, 227).

Guillén desde España abrazó la ideología comunista. Fue tan fuerte su compromiso con esta causa que, al llegar a Cuba, decidió militar en las filas del Partido Comunista y convertirse en un poeta militante para defender con pasión esos ideales hasta su muerte.

En el escenario internacional, el puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) recogió sus poemas negros, o como el poeta prefirió denominar “antillanos”, en el poemario *Tuntún de pasa y grifería*. Expresó en un fragmento: “¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente/ para ti todo ha terminado, / En el yermo de un continente, / Puerto Rico, lúgubremente, / bala como un cabro estofado. / [...]” (CiudadSeva 1995, s.p.), enfatizando en las raíces africanas como un componente destacado de la tradición histórica y cultural de Puerto Rico. Como se sabe, a partir de 1937 la poesía negra se disolvió dentro de otras corrientes literarias y el “negrismo” se manifestó desde otras perspectivas integracionistas, que dieron como resultados algunas publicaciones como *Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en Las Antillas* de Tomás Hernández Franco o *Lira negra* de José Sanz Díaz. Y, además, surgió un nuevo concepto, denominado transculturación⁶⁰ (1940) del célebre escritor cubano, don Fernando Ortiz (1881-1969).

⁶⁰ Transculturación es el vocablo escogido por Don Fernando Ortiz para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican; sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. La transculturación es un conjunto de transmutaciones constantes; es creadora y jamás acabada; es irreversible. Siempre es un proceso en el cual se da algo a cambio de lo que se recibe: las dos partes de la ecuación son modificadas. Emerge de ella una nueva realidad, que no es un mosaico de caracteres, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Según Ortiz, la transculturación describe el proceso con base en el cual uno encuentra una "cultura nativa" y una "cultura conquistadora" pero, dada su naturaleza permanente, son las fases ulteriores de ese mismo proceso que se manifiesta aún en el paisaje cultural del continente americano (Cherdys Noblet 2018, s.p.).

5.1. Poemario *Cantos para soldados y sones para turistas*

Esta colección poética contiene veintiún poemas: diecisiete en la sección *Cantos para soldados* (con una especial dedicatoria de Guillén a su padre: “A mi padre, muerto por soldados”) y otros cuatro poemas en la sección *Sones para turistas*.

La sección dedicada a los soldados empieza con la dedicatoria y continúa con el contexto social, dándonos a conocer la procedencia de los soldados y describiendo su condición humilde y extracto social. El poeta los presentó como opositores del pueblo en que nacieron y además argumentó que utilizaban vejaciones de todo tipo. Este texto poético es una dura denuncia al drama cubano donde las tiranías de los gobiernos de turno están “apadrinados” por las grandes oligarquías financieras y económicas extranjeras.

En *Sones para turistas*, Guillén utilizó este título irónico para darnos un recorrido turístico por los barrios marginales cubanos. El pueblo a ese turismo extranjero le puso el nombre de “segunda zafra”, en alusión a las riquezas que generaba a las arcas públicas, y así de esta forma irónica se conoció en el argot popular esos “aires nuevos” que venían a salvar a la paupérrima economía cubana. Se hicieron grandes campañas publicitarias con folletos turísticos, anuncios en vallas y soportes lumínicos. Además, aumentaron las promociones comerciales para atraer a esos “jugosos” bolsillos norteamericanos que traían los “verdes” dólares; aunque nunca se pensó en el beneficio explícito para el pueblo cubano. El bardo retomó algunos de estos temas de los anuncios en vallas, soportes lumínicos, promociones comerciales y mercadotecnia en el año 1972 para el desarrollo de las líneas creativas de su libro en prosa poética, *El Diario que a diario*.

Juan Marinello expresó sobre *Cantos para soldados y sones para turistas*:

Por la calidad, por la naturaleza de sus poemas, este libro es conflicto y solución, aventura y triunfo, experiencia y culminación. Hay en estos versos hazaña atrevida y conquista señera. No se exagera al decir que desde aquí se muestra un modo nuevo, inusitado, de poesía revolucionaria. Y puede afirmarse, sin miedos, que toda poesía política que se realice hoy en nuestras tierras ha de lucir, en la entraña, la sustancia de estos cantos limpios y fuertes (Morejón 1972, s.p.).

5.1.1. “Soldado libre”

El poema “Soldado libre” fue el último de los trece poemas escritos en la sección *Cantos para soldados*.

La temática del soldado ya la había desarrollado en los poemas anteriores de esa misma sección, por ejemplo, en “Riesgo y ventura de dos soldados”: “Los dos soldados parearon, / y sobre el prieto camino/ ya no hubo máuser al hombro, / ya no hubo machete al cinto, / [...] ¡Al pueblo pueblo otra vez/ volvieron los soldaditos, / [...]” (147); e en el poema “Diana”: “Rugirás con voz ya libre / [...] / Rugirás con voz ya libre/ [...]” (148). El título lo tomó prestado del primer verso de la última estrofa del poema “Soldado así no he de ser”: “Soldado libre, soldado / no más que al esclavo fiel:/ soldado así quiero ser” (150).

Guillén a sus treinta y cinco años estaba en plena madurez lírica, su poesía social respiraba pura gallardía y poderío⁶¹. En su línea argumentativa apeló a la conciencia nacional e identidad proletaria para decirnos que los hombres y mujeres de la nación cubana no deben servir a los intereses de explotadores ni acatar las órdenes de los

⁶¹ Su temática fue afín a la nueva poesía social que había surgido a partir del poemario *Nosotros* (1933) de Regino Pedrosa. En el contexto internacional salieron publicados para el II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura varios poemas, entre ellos: “El crimen fue en Granada” (dedicado a la muerte de Lorca) de Antonio Machado, “A un poeta muerto” de Luis Cernuda, “Elegía española” de León Felipe, “Palabras en el fuego” de Lorenzo Varela y “Capital de la Gloria” de Rafael Alberti. También, se publicaron los poemas negros del poemario *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos.

injerencistas extranjeros. Sentenció que los soldados deben tener como función hegemónica defender a su pueblo.

El argumento está vinculado a las posibles libertades del ser humano y al deseo de la no violencia militar materializado en los razonamientos de ese ciudadano llamado “Pedro Cortés”, que bien pudiera ser cualquiera de nosotros cuando apelamos a la no agresión militar y a los anhelos de paz y libertades civiles. Expresó en su segunda estrofa: “Yo mismo dueño de mí / ya por fin libre de guardias, / de uniforme y de fusil. / (...)” (159). En igual forma, estas temáticas de “soldados” Guillén la utilizó muchas veces. Es conveniente recordar que, quince años después, para 1952, salió publicada en forma de poesía tradicional sus décimas tituladas *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*.

“Soldado libre” está compuesto por seis estrofas de tercetos de arte menor (versos octosílabos) con asonancia el primero con el tercero, pero sin rima de ninguna especie el segundo (8 a, 8-, 8 a) por lo que su estructura estrófica es de una Soleá.

En la obra hay repeticiones de versos para crear efectos de estructura circular. Escribió en la primera y última estrofa: “¡Ya no volveré al cuartel, / suelto por calles y plazas, / yo mismo, Pedro Cortés! /” (160).

En igual forma, los signos de puntuación (exclamaciones) acompañan la carga lírica en: “¡aquí está Pedro Cortés!, ¡[...] / yo mismo, Pedro Cortés! / [...]” (159).

Empleó la enumeración y yuxtaposición para aproximación de palabras y el asíndeton para la omisión del nexos “poder”.

[poder] Ser hombre otra vez de paz,
[poder] cargar niños, besar frentes,
[poder] cantar, reír y saltar. (159)

5.1.2. I. “Cantaliso en un bar”

Es el segundo poema de la segunda sección, *Sones para turistas*.

Guillén vinculó aquí la acción poética al contexto de la república neocolonial cubana en el marco económico enfocado al mercado norteamericano y al desarrollo de la actividad turística. Las visitas de los turistas norteamericanos eran muy apreciadas ya que solventaban en alto grado las necesidades financieras de la nación. Describió esos deleites y gozos de esos turistas en tres elementos esenciales: música, ron y mujeres mulatas. Además, puso el foco en que estos “yanquis” (164) consumían lo “mejor” del país caribeño con el beneplácito de los poderes políticos y empresariales, dejando unas pequeñas migajas a algunas de esas capas sociales que hacían “sentir feliz al turista”, es decir, prostitutas, homosexuales, y, en especial, los trovadores callejeros que con sus guitarras y maracas cerraban el ciclo a ese gran “final feliz”. Estos trovadores o cantores, llamados “guitarreros”, trabajaban por propinas en los bares frecuentados por el turismo norteamericano para poder dar de comer a sus familias. A veces, estos cantores eran mal vistos por la sociedad porque hacían reír o bailar al “yanqui” extranjero que gozaba de lo lindo en la “pobre” Cuba.

El poema tiene tres estrofas de once versos y una estrofa de cuatro versos y la presencia de rima asonante.

Utilizó un lenguaje de burla disimulada para referirse a los visitantes norteamericanos, los ridiculizó con denominaciones como: “estos yanquis rojos” (164), “hijo de un camarón” (164) y “los parió una botella” (164), en alusión al excesivo consumo de “alcol” (sic) de esos turistas.

Hay un estilo acusador con grandes pinceladas de humor, provocando la complicidad y las sonrisas de los lectores, pero a su vez haciéndonos reflexionar sobre

la realidad social cubana, donde el “yanqui, come, bebe y disfruta” de una sociedad servil y adulatora.

Manejó el sarcasmo en casi todas las estrofas del poema para criticar las acciones del cantante “Cantaliso” que apoyado en el “son” cubano y de forma intencionada da a sus canciones un doble sentido interpretativo burlesco. El último sarcasmo se puede interpretar como una alusión a algún poder político de carácter revolucionario o popular que pudiera resolver los conflictos sociales del país:

Aunque soy un pobre negro,
sé que el mundo no anda bien;
¡ay, yo conozco a un mecánico
que lo puede componer! (165).

El bardo dio entender que deseaba que sus versos fuesen cantados con estilo musical y el estribillo contribuyera a dar mayor sonoridad y ritmo:

pero a mí no,
pero a mí no,
pero a mí no, (164)

pero yo no,
pero yo no,
pero yo no.

como soy yo,
como soy yo,
como soy yo. (165)

Empleó la síncope por la pérdida de fonemas o sílabas en medio de la palabra. Ejemplo: alcol por alcohol. Dice el fragmento: Gasten su plata, / beban su alcol, / comprense un güiro/ [...]” (164).

5.2. Poemario *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*

Los cinco poemas que componen la plaquette *España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza* se publicaron por primera vez en mayo de 1937 en México por la Editorial *México Nuevo*. En julio de ese mismo año fueron editados por segunda vez en el nuevo contexto valenciano por el destacado intelectual español Manuel Altolaguirre, en *Nueva Colección Héroe*.

El bardo mostró gran solidaridad en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, al poner su pluma al servicio de la lucha popular española. Ese gran heroísmo del pueblo español fortaleció la conciencia revolucionaria del poeta haciéndolo que escribiera uno de sus mejores poemas en tiempos de guerra. Sufrió mucho al saber del asesinato de su amigo el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca y para rendirle su íntimo homenaje le dedicó parte de esta intensa obra que desborda por su calidad poética y amplio dominio de los recursos literarios.

Empleó varias estructuras estróficas que van desde la sextina y el romance, además, combinaciones de versos de arte menor y mayor. Utilizó a conciencia el lenguaje lorquiano dándole la gloria que este se merece. Guillén “envolvió” su lírica en esos vocablos andaluces del poeta granadino como son el lirio, el nardo, la aceituna, el clavel, la cera, los limoneros, el monte, la primavera y la luna para resaltar su carga simbólica y enfatizar su tono elegíaco.

Guillén aplicó a la plasticidad poética la simbología de los colores de la guerra civil española, el rojo y el azul: “azules cables que con tu voz sostiene/uñas rojas encendidas/roja lejanía/” (Augier 2011a, 178); dando mucha fuerza interpretativa al texto literario. Además, empleó numerosos adjetivos calificativos para expresar su raudal de rabia, realzando así a la voz poética que no deseaba callar: “[...] / para pasear

en alto como una lengua que no calla, / que nunca callará / para pasear en alto la bárbara, severa, roja, inmisericorde, / calurosa, tempestuosa, ruidosa, / ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución! / [...]” (180).

A esta gran obra de Guillén, la acompañaron otras en el ámbito nacional entre 1937 y 1940. Entre ellas: *Doble acento y Reino* de Eugenio Florit, *Antología poética y Antología* de Regino Pedroso, *Sabor eterno* de Emilio Ballagas, *Tránsito* de Ernesto Fernández Arrondo, *Versos* de Dulce María Loinaz, *Hombre sin mujer* de Carlos Montenegro, *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera, *Ateneo* de Enrique Labrador, *Felisa y yo* de Enrique Serpa, *Paso vigente* de Jorge Mañach y los ensayos de Juan Marinello: *Momento español, Literatura Hispanoamericana, La guerra europea y el momento cubano, La razón de España: Fernando de los Ríos y Cuba contra la guerra imperialista*. Estos escritores vanguardistas fueron el colofón de un movimiento cultural que pretendió renovar la sociedad a través de una poesía social de denuncias y explotación del hombre humilde (campesinos, trabajadores, negros) por parte de latifundistas nacionales y potencia extranjera. Para la mayoría de estos escritores serán la política, la crítica social y las luchas de ideas sus principales fuentes de inspiración.

5.2.1. “Angustia cuarta”

La “Angustia cuarta” mantuvo la actitud elegíaca de las tres “Angustias” anteriores. La primera Angustia, que presenta como subtítulo “Miradas de metales y de rocas”, describe así el dolor: “¡Miradla, a España, rota! / Y pájaros volando sobre ruinas, / y el fachismo y su bota, / [...] y obuses estallando en el asfalto / sobre caballos ya definitivamente muertos; / y lágrimas marinas, / saladas, curvas, chocando contra todos los puertos; / y gritos que asoman a las bocas / y a los ojos coléricos, abiertos,

bien abiertos, / miradas de metales y de rocas” (174). En la segunda Angustia, encabezada por “Tus venas, la raíz de nuestros arboles”, leemos: “La raíz de mi árbol retorcida; / la raíz de mi árbol, de tu árbol, de nuestros árboles, bebiendo sangre, húmeda sangre, / [...] tus venas, la raíz de todos nuestros árboles” (174-175). En la tercera Angustia, inició con “Y mis huesos marchando en tus soldados” (175), retomando el tema de los soldados y de la sangre.

La Angustia cuarta, en cambio, está dedicada al dolor por la muerte del gran poeta y dramaturgo español Federico García Lorca y está dividida en tres sectores: “Federico”, “Una canción” y “Momento en García Lorca”.

En las tres estrofas iniciales de “Federico” Guillén expresó con un lenguaje conversacional su desesperación y sus angustias. El “yo poético” empezó la ferviente búsqueda del poeta andaluz: “Toco a una puerta de cristal”; “Toco a la puerta de un romance”; “Toco a la puerta de un gitano” (176), pero no obtuvo respuestas a su “yo poético”. Hay una intencionalidad contenida con ese “llamado por puertas” frustrando la posible esperanza de encontrar con vida al poeta granadino.

Las siguientes tres estrofas se articulan a la manera del romancero gitano, en romances octosílabos. Todas las metáforas de estas estrofas evocan la poesía de García Lorca con su musicalidad, colorido y tonos concisos. Lo podemos apreciar en los siguientes fragmentos:

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

Sobre la tierra mullida
caracoles que se mueven,
Y el rojo viento de julio

Entre las ruinas, meciéndose (176)

Además, hallamos la “evocación del viento”, omnipresente en la poesía de García Lorca: “Y el rojo viento de julio” (176), por alusión a la sangre del poeta, porque “julio” era el mes en el que durante varios años se creyó que habían asesinado a García Lorca. Realmente, murió el 18 de agosto de 1936.

El segundo sector, “Una Canción”, es el más breve. Está compuesto por versos octosílabos y una rima asonante en los pares. Esta sextina está estructurada por medio de repeticiones anafóricas al inicio de los dos primeros versos. En los versos finales ocurre la transformación del “lirio” de fresca vital a muerte: “el lirio se tornó sangre, / la sangre tornóse muerte” (176). Este recurso (una canción) pudo el poeta utilizarlo en cualquier sección y le hubiese funcionado para crear un ambiente angustioso que generara ruptura; es un puente lírico como reemplazo de un verso.

Con “Momento en García Lorca”, el tercer sector, Guillén rompió la estructura del romance que se había establecido en las dos primeras partes del poema para introducir versos de arte mayor, articulados en estrofas de tercetos endecasílabos y, ya al final, en cuartetos de la misma métrica. La séptima estrofa quiebra la estructura ya que introdujo un verso más (cuarteto), cuya rima es consonante y abrazada.

El poeta dio su sentido homenaje al gran poeta andaluz, utilizando gran variedad de vocablos del lenguaje poético lorquiano: nardo, /cera, /aceituna, / clavel, / luna, / limoneros, / noche, / lucero, / gitanos, / verdes. Estas metáforas se continuaron sintetizando hasta el punto sublime “Federico, Granada y Primavera” (177); es decir, alusión al poeta andaluz, su tierra natal y su estación preferida.

Guillén hizo una secuencia anacrónica (condición independiente del paso del tiempo o de los límites temporales), abriendo una incisión en el “espacio-tiempo” donde alteró el orden cronológico de los sucesos ya que “detiene” y “para” a la muerte para

que el poeta y dramaturgo andaluz tenga unos minutos para despedirse de sus hermanos gitanos, entonces aparece “no muerto”, está dormido y soñando musicalmente junto a la vía, por lo que se aprecia la resurrección simbólica de García Lorca. Es la sensibilidad poética de Guillén al tratar el tema de la muerte de su amigo García Lorca, no pudo despedirse del gran poeta andaluz y ese era su gran homenaje, traerlo al presente, rescatándole de la muerte (pasado) y dándole la oportunidad (futuro), a su familia y a él concretamente, de darles su gran adiós en “vida”. Y en los siguientes fragmentos expresó:

Alzóse Federico, en luz bañado.
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
los siguió por el monte perfumado.(177)

Nos recordó el poema “Masa” de César Vallejo, en su última estrofa: “Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, / emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a / andar...” (Vallejo 1991, s.p.).

En la “Angustia cuarta” predominan los verbos en tiempos simples del presente y pretérito de indicativo. Guillén utilizó los tiempos verbales para expresarnos acciones que comenzaron en el pasado y que continúan siendo válidas en la actualidad. Ejemplos: toco, / viene, / está, / responde, / muere, / vuelve, / gritaron, tornó, / enfrían, / dormía, / siguió.

En los lamentos recurrió a las exclamaciones con la intención de despertar fuertes emociones al lector:

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

¡Qué suaves pisadas, sus pisadas! (177)

Utilizó el apóstrofe, en los manejos de diálogos de forma vehemente y con emoción: “¡Federico! [...] ¡Federico! / ¿No anda por aquí Federico? ¿No anda por aquí Federico?” (176-177). Y al mismo tiempo la personificación, en: “Un papagayo me contesta: / –Ha salido” (176).

Además, empleó la sinécdoque en “Viene una mano y me señala” (176) (por persona) y la antonomasia, en este caso con la palabra “gitano”, que hace alusión al poeta granadino García Lorca:

Toco a la puerta de un gitano
–¿No anda por aquí Federico?
Nadie responde, no habla nadie... (176)

Guillén aprovechó con acierto la antítesis para expresarnos el contraste entre la sangre (la vida) y aquello en lo que se transforma (la muerte):

Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre,
el lirio se tornó de sangre;
la sangre tornóse muerte. (176)

Asimismo, se valió de la anáfora para dar mayor sonoridad y ritmo al verso sin romper el sentido de la construcción poética:

Salió el domingo, de noche,
salió el domingo, y no vuelve,
Llevaba en la mano un lirio,
llevaba en los ojos fiebre; (176)

Colocó el quiasmo para la repetición de una estructura sintáctica. Aparece un orden (por ejemplo, AB) y luego en el orden contrario (por ejemplo, BA):

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

Alzóse Federico, en luz bañado
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
los siguió por el monte perfumado. (177)

5.3. Poemario *El son entero*

Al final del poemario *El son entero* (1947) apareció “Poemas con niños”, un ensayo que, como vimos en su esbozo bio-biográfico, Guillén escribió en 1943 como dedicatoria al periodista Vicente Martínez González, amigo y colaborador de varios medios de comunicación como los semanarios humorísticos *El loco* y *Mediodía* y los periódicos *Hoy*, *El Mundo* y el *Diario de la Marina*. La razón de añadir este ensayo se halla en la recreación del marco multirracial que el poeta necesitaba para exponer sus argumentos, ya que en la introducción del Acto I expresó: “La escena, en un salón familiar/ La madre, blanca, y su hijo/. Un niño negro, uno chino, uno judío, que están de visita. [...] / La madre, sentada [...], ellos juegan con unos soldaditos de plomo/” (215). En el Acto II: “[...] mi maestra me dijo en la clase el otro día que los negros son menos que los blancos... [...] / a mí también me dijo la maestra que la raza amarilla era menos que la blanca.../ la blanca es la mejor.../” (217). Y al final del Acto III, hizo una reconciliación de las razas diciéndonos: “[...] ¡Si, todos son lo mismo! / Al negro de negra piel/ la sangre el cuerpo le baña; / la misma sangre, corriendo/ hierve bajo carne

blanca/ ¿Quién vio la carne amarilla, cuando las venas estallan/ sangrar sino con la roja/
sangre con que todos sangran?” (219-220).

También se adicionaron los poemas escritos entre 1944 y 1945 “Ácana”, “Mulata de oro fino”, “Elegía”, “Ronda”, “Sudor y látigo” y “Mi patria es dulce por fuera”. De este último poema Mirta Aguirre expresó:

Para la presunta exposición y el desarrollo se utilizan casi siempre, combinaciones de cuatro versos de rima asonante y consonante, que pueden mezclar ambas o dejar versos libres. A veces,... la exposición trae implícita la idea central y puede contener el estribillo. Y hay sones que al final exponen, de nuevo en cuatro versos, una conclusión o clausura temática (1982, 112).

Los poemas de *El son entero* cerraron una fructífera etapa artística y literaria en la lírica guilleniana. Sus líneas temáticas destacaron en la combinación de distintos “ismos”, entre ellos: el modernismo, el vanguardismo, el negrismo (primitivismo de las vanguardias europeas); y como colofón a ese ciclo artístico integró su posición política de índole comunista a diversos discursos poéticos de denuncias al capitalismo e imperialismo.

De los poemas emanan un lenguaje estético muy bien cuidado, imágenes artísticas, ambientes exóticos, actitudes melancólicas, musicalidad y ritmos propios del estilo modernista. En “El negro mar” leemos: “La noche morada sueña / sobre el mar; / la voz de los pescadores / mojada en el mar; / sale la luna chorreando / del mar. / El negro mar / –Ay, mi mulata de oro fino, / ay, mi mulata / de oro y plata, con su amapola y su azahar” (208). En “Iba yo por un camino”: “Iba yo por una camino, / cuando con la Muerte di / –¡Amigo! –gritó la Muerte–pero no le respondí, / pero no le respondí: / miré no más a la Muerte, / pero no le respondí. / [...]” (210). En “Son numero 6” observamos elementos del negrismo, como los usos y manejos que hizo de las costumbres, mitos, tradiciones, denuncias por discriminaciones raciales y faltas de libertades: “Yoruba soy,

lloro en yoruba / 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. / [...] / soy congo, mandinga, carabalí/ [...]" (191-192). Y en "Son venezolano" sus discursos poéticos de denuncias e injerencias imperialistas: "La misma mano extranjera / que está sobre mi bandera, / la estoy mirando en La Habana:/ ¡pobre bandera cubana, / con esa mano extranjera, / inglesa o americana, / matándonos desde fuera! / [...]" (199).

El son entero fue recordado en el 2006 en un documental titulado "Voces del Magdalena". En ese producto filmico se dieron a conocer algunas emisoras comunitarias que conviven en un tramo de ese gran río colombiano y para ello se utilizó por parte del director boliviano-argentino Alfonso Gumucio-Dagron y la productora colombiana Amparo Cadavid la propia voz de Guillén declamando su poema "Una canción en el Magdalena" (Colombia): "Sobre el duro Magdalena,/ largo proyecto de mar / islas de pluma y arena / graznan a la luz solar: / Y el boga, boga. / [...] El boga, boga / sentado, / boga. / El boga, boga / callado, / boga" (196).

5.3.1. "Cuando yo vine a este mundo"

"Cuando yo vine a este mundo" es el séptimo poema en orden de aparición entre los veintiséis textos poéticos que componen *El son entero*. Predominan en su métrica los versos octosílabos y las rimas consonantes.

En la cuarta estrofa aludió al "son" como género más importante de la música cubana: "[...] y mi voz entera es / la voz entera del son" (194). Este género musical lo introdujo en sus poemas para que fuesen una única guía u organización temporal rítmica acoplados a patrones de la música española con elementos e instrumentos musicales afrocubanos. Entre sus utensilios destacan el cordófono cubano conocido como "tres",

el bimumbranófono nombrado bongó y los otros instrumentos que se suman como pudieran ser las claves, la guitarra española, el contrabajo, la trompeta y el piano. Estas herramientas musicales son la estructura esencial en la cohesión rítmica de esta música llamada “son”.

El ritmo lo va marcando también con el manejo de los tiempos verbales, que va alternando según la situación o el momento determinado en el que está ocurriendo o que podría ocurrir la acción poética. Es por ello por lo que recurre a distintos tiempos del modo indicativo como: “vine” (primera persona del singular del pretérito indefinido), “quieren” (tercera persona del plural del presente), “estará” (tercera persona del futuro simple), “alivia” (tercera persona del singular del presente), “lloran” (segunda persona del plural del presente), “estaba” (tercera persona del singular de pretérito imperfecto) y “miro” (primera persona del singular de presente). Manejó también los gerundios para expresar acciones simultáneas en presente, tales como: “esperando” y “caminando”. Y aprovechó los infinitivos para dar mayor movimiento y acción a sus emociones, como: “nacer”, “ver”, “mirar”, “andar” y “ver”.

Utilizó una estructura circular porque las estrofas se inician y finalizan con la misma expresión poética, dando la sensación de círculos infinitos donde pareciese que, al terminar de leer la obra, volviera a iniciarse la lectura produciéndose un efecto de repetición. En la primera estrofa, expresó: “Cuando yo vine a este mundo/ [...] / nadie me estaba esperando” (194). Y, al terminar el poema en la octava estrofa, expresó: “Cuando yo vine a este mundo/ [...] ¡nadie me estaba esperando!” (195), enfatizando en esa circularidad de la estructural al finalizar y exaltando la carga emotiva con el empleo de los signos de exclamación.

En la última estrofa coexisten el asíndeton para la omisión de nexos y conjunciones, utilizando una mera pausa (entonación de coma). Berkeley Peabody

expresó en su obra *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral* que se puede apreciar el “criterio de la fórmula” de oralidad dentro del poema por la distribución que hizo de las palabras y la repetición frecuente de ciertas expresiones:

Cuando yo vine a este mundo,
te digo,
nadie me estaba esperando;
así mi dolor profundo,
te digo,
se ve alivia caminando,
te digo,
pues cuando vine a este mundo,
te digo,
¡nadie me estaba esperando! (195)

Además, apreciamos el “criterio fonémico” del que nos habló Berkeley Peabody porque existe redundancia en el uso del fonema /r/ (sonido vibrante simple) que favorece en este caso la aparición de rimas y aliteraciones:

Miro a los hombres nacer,
miro a los hombres pasar;
hay que andar,
hay que mirar para ver,
hay que andar. (194)

Aprovecha asimismo la estructura paralelística para la sucesión de ideas y de palabras que tienen la misma importancia, así como la anáfora con la repetición de una o varias palabras al principio del verso, dándoles mayor sonoridad y ritmo a lo expresado:

Otros lloran, yo me río,
porque la risa es salud:

lanza de mi poderío,
coraza de mi virtud.
Otros lloran, yo me río,
porque la risa es salud. (194)

5.3.2. “Elegía”

El poema “Elegía” está dividido en seis estrofas y presenta de forma general diversas combinaciones métricas con rima consonante.

En el pasado las elegías nacieron de los cantos de lamentos y elogios mortuorios⁶²; en la actualidad, se sigue usando este tipo de poesía lírica para expresar dolor, lamentación, pérdida de un ser amado o un sentimiento. El poema de Guillén versa sobre los destinos y vicisitudes que tuvieron los “negros” durante la colonización española en las plantaciones cañeras y latifundios de las regiones latinoamericanas. El bardo reflejó en el texto esa barbarie que se hizo en nombre de “la espada y la cruz” y aunque el tema de la esclavitud nunca se menciona, si lo manifiesta como acción implícita en el discurso poético.

El compromiso y deseo del poeta fue reivindicar la figura del negro esclavo que pasó a la fuerza por el “camino de la mar”. Este complemento circunstancial de lugar se repite siete veces en el poema, de principio a fin; siendo el eje temático principal que, a partir del mismo, se organiza la estructura poética. Además, este verso confirió una estructura circular al poema ya que terminó la primera estrofa con “Por el camino de la

⁶² Influenciadas por la poesía épica con temas militares, políticos, morales y autobiográficos. Su métrica estaba basada en el dístico elegíaco (hexámetro más pentámetro), este dístico facilitaba la organización del pensamiento en frases breves y equilibradas. En el Renacimiento, los autores hispanos cultivaron la elegía como un género de poesía amatoria, alejándose del sentido griego original (élegos, canto fúnebre acompañado de flauta o de lira).

mar” y finalizó la última estrofa con “[...] por el camino de la mar!” (198), y dio más énfasis con los signos de exclamación.

Están presentes algunos vocablos metonímicos: látigo / oro / sífilis / pergamino / hierro / vara /. También, existe personificación, en este caso, de las nubes: “¿Cómo vais a olvidar / lo que las nubes aún pueden recordar?” (198). Las nubes son “testigos” del tráfico ilegítimo de personas, de los grandes recursos extraídos con “sudor, sangre y látigo” en la región latinoamericana por los colonizadores europeos que exterminaron a la población autóctona, los llamados “indios” o “indígenas”. Necesitaron más fuerzas productivas por lo que trajeron de África a hombres de raza negra –“el negro, para fabricar/ el oro;/ para llorar en su destierro/ por el camino de la mar”–, a los que consideraban casi salvajes por “domesticar” en el mundo blanco y convertir a la fuerza en esclavos, privándolos así de sus libertades como seres humanos.

En la publicación de 1947 no parece en la segunda estrofa el adverbio aún⁶³. Dice la segunda estrofa: “Hay que aprender a recordar / lo que las nubes no pueden olvidar” (198). Augier sobre esta variante del adverbio argumentó que:

Publicada bajo el título de “Elegía antillana” en la revista Gaceta del Caribe, La Habana año I, no.8, p.6, octubre de 1944. La única variante de esta lección en relación con la de 1947, es la siguiente: 2da. est., 2do. v: lo que aún las nubes no pueden olvidar. No hay variante con la lección de 1947. Al publicarla en 1944, el poeta puso al pie de la página: «Elegías Antillanas (inédito)» porque entonces preparaba el cuaderno de poemas con ese título (2011b, 412).

⁶³ Indica que una situación persiste en el momento del cual se habla; presupone que dicha situación cambiará o es posible que cambie en el futuro.

5.4. Poemario Elegías (1948-1958)

Guillén entre los años 1952 y 1958 publicó los poemarios *Elegías* y *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*. Estas obras poéticas fueron rubricadas durante su largo viaje en el tren transiberiano a Omsk, Pekín y parte de Mongolia. En mayo de 1952 redactó el poema las “Coplas de Juan Descalzo” (307), siendo añadido en la sección *Apéndice* que llevó como subtítulo “Sátira política” (1949-1953) en la *Obra Poética de Nicolás Guillén*, tomo I.

Según Augier:

[...] la primera elegía fue *West Indies Ltd.*, (1934) y después aparecieron a su debido tiempo, bajo el título de *Elegías*: *Elegía cubana*, *Elegía camagüeyana*, *El Apellido* (que es una elegía familiar), *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*, *Elegía a Jesús Menéndez*, *Elegía a un soldado vivo*, *Elegía a Emmett Till* (Augier 2002, s.p.)

Continuó diciendo:

Hay que percatarse de la graduación casual que presentan las “Elegías” que pasan desde el ámbito provinciano (*Elegía camagüeyana*) al ámbito nacional (*Elegía cubana*), siguen al ámbito antillano o caribeño (*West Indies Ltd.*, y la dedicada a Jacques Roumain), al ámbito continental (*Emmett Till* y a Jesús Menéndez) que equivale según algunos críticos a universalidad en (*Elegía a un soldado vivo*) y (*El Apellido*) del contexto familiar” (2002, 24).

Elegías tiene un trasfondo político de una Cuba prerrevolucionaria. A esta etapa, se le conoció como de “generales y doctores” en el argot popular. Coincidió esta expresión de finales del cuarenta con el título de la novela *Generales y doctores* escrita en 1920 por el escritor cubano Carlos Loveira; en la cual describió uno de los períodos más importantes y turbulentos de la historia de Cuba, que fueron el fin de la colonia y el

inicio de la República. Cuando Guillén escribió estas *Elegías* gobernaba la nación el Partido “auténtico” con su líder Carlos Prío Socarrás (1948-1952). Este mandatario se hizo llamar el “presidente cordial”, siendo sostenido por el gobierno norteamericano de turno, el presidente Harry S. Truman.

5.4.1. “Elegía cubana”

Es la primera de las seis que contiene esta colección de poemas. “Elegía cubana” es un texto no estrófico conocido como silva.

El bardo para desarrollar su escenario poético utilizó diversos tipos de verbos para darles resonancia a las acciones, sentidos a las palabras y, a su vez, mostrarnos su estado de ánimo. Predominó el presente de indicativo, por ejemplo: sueño, / olvido, / asomo, / siento, / tiene, / quiero; participio: vendido, / descuartizado, / perseguido, / derramado; gerundios: vistiendo, / sonriendo, / vomitando; e infinitivos: decir, / marcar, / gemir, / lamer, / crecer. Esta larga poesía fue parte de sus deseos de integración social, manifestado desde el “presente” de la acción como forma de lucha del “aquí y ahora” como fenómeno del presente inmediato, aunque sean acciones pasadas o venideras.

Guillén, en la segunda y larga estrofa, expresó: “Afuera está el vecino, / rodeado de fieras nocturnas, / enviando embajadores, / carne de buey en latas, pugilistas/ convoyes, balas, tuercas, armadores, / efebos onanistas, / [...] tabaco rubio, gasolina, [...] / y desde luego, / tropas de infantería de marina” (247). Y continuó en la siguiente estrofa, describiendo a algunos personajes de la obra con distintos sintagmas nominales que adquirieron caracteres simbólicos, convirtiéndolos así en personajes alegóricos como: Juan Descalzo, / Juan Montuno, / Juan Negro, / Juan Blanco; cerrando el conjunto con Juan Pueblo, síntesis de todos esos calificativos de “Juanes” (248). Estos

símbolos nos recuerdan además la fusión multirracial del poema “Balada de los dos abuelos” del poemario *West Indies, Ltd.*, cuando en su última estrofa, expresó: “- ¡Federico! / ¡Facundo! Los dos se abrazan/ los dos suspiran. Los dos/ las fuertes cabezas alzan; / los dos del mismo tamaño, / bajo las estrellas juntas, los dos del mismo tamaño, / ansia negra y ansia blanca, / gritan, sueñan, lloran, cantan [...]” (112).

Hay enumeración en algunas estrofas para reforzar la coordinación. En este caso, por el manejo de la yuxtaposición y conjunciones. Por ejemplo, en la última estrofa: “[...] muerte, gusano y mente, cruz y muerte, / lágrima y muerte, muerte y sepultura, / [...] muerte del muerto herido solitario, / [...]” (248). Igualmente, estos fragmentos al tener más conjunciones de las necesarias entrarían a formar parte de un polisíndeton dando efecto de sosiego y reflexión a lo expresado. Ejemplo, en la última estrofa: “[...] y tú con tu sonrisa/ y tú con tu mirada/ y hasta tú con tu llanto” (248).

El poeta aprovechó en varias estrofas la interrogación retórica para realizar preguntas sin esperar respuestas, por estar ya contenidas o por imposibilidad de encontrarlas. En la primera estrofa: “[...] ¿Dónde, fino venado, / de bosque en bosque y bosque perseguido, / bosque hallarás en que lamer la sangre / de tu abierto costado? / [...] (245); ¿Y nada más? – preguntan/ gargantas y gargantas que se juntan” (247). En este caso, escasa utilización de la ecfonesis, solo dos veces aparece esta figura literaria para transmitir fuertes emociones al destinatario del mensaje, por ejemplo, en: “[...] maromero en la punta de una nube, / ¡ay! también de improviso baja, baja/ y en la roca se estrella, / [...] / ¡ay! sólo ayer la marcha se detuvo; / [...]” (246).

El texto tiene capacidad sinestésica porque se desplaza por las diferentes sensaciones, entre ellas, auditivas, visuales, olfativas y gustativas; asociándose a elementos físicos que poseen sensaciones internas o sentimientos. Desde que empieza la

primera estrofa: “Cuba, palmar vendido, / sueño descuartizado [...] / en el pecho clavado / un puñal de aguardiente” (246).

Capítulo 6. Etapa revolucionaria en la poética guilleniana desde 1959 a 1982

Guillén profesó algunos axiomas o dogmas políticos al ser seguidor durante la mayor parte de su vida de ese tipo de ideología denominada de “izquierdas”. A principios de los años sesenta el poeta, a esos fundamentos ideológicos que ya había adquirido como militante comunista, le sumó el nuevo precepto “fidelista”: se hizo seguidor como la mayoría del pueblo cubano de las doctrinas de su líder, Fidel Castro Ruz. El bardo integró esos nuevos ideales y reformismo político en su conciencia como pensador revolucionario. Para él eran certeros pensamientos nacionalistas y anticapitalistas desarrollados por varias generaciones de personajes históricos y célebres como fueron: Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Ilich Ulianov (Lenin), Ernesto Guevara de la Serna (más conocido como el Che) y el mismo Fidel Castro Ruz.

Pero lo más importante para él fue que admiró hasta la devoción al político más grande que tuvo: su padre, Nicolás Guillén Urra. El poeta fue hijo de un político, se crio en su casa bajo las doctrinas de un partido político, su entorno familiar respiró política. Deseó ser militante de un partido desde sus entrañas, se lo debía a él mismo, soñó hasta con ser alcalde de su ciudad natal; no obstante, algunos de sus sueños no se cumplieron, pero obtuvo una recompensa inmensa, ser querido por gran parte de un pueblo que “respiró” cambios ideológicos con ideales comunistas.

Fue feliz al contemplar una juventud orgullosa nacida con el fervor de la Revolución que tuvo como abanderada una sentencia convertida en lema vibrante: “pioneros por el comunismo, seremos como el Ché”. Ese fue el símbolo de cada escuela, de cada esquina donde floreció la mocedad cubana. Esa ideología llegó a convertirse en un delirio colectivo, que se hizo gigante en una atmosfera utópica que

envolvió todo el contexto social, tanto al poeta como a millones de cubanos. Guillén era un hombre satisfecho al servicio de una ideología que él tanto amó.

Guillén tuvo grandes amigos revolucionarios que ejercieron influencias en su ideario político y viceversa. Entre ellos, Federico García Lorca expresó:

Mi política es estar con los pobres, “Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario” y continuaba diciendo “¡Viva el pueblo español!”, “El poeta [...]. No puede permanecer impasible de ninguna manera. ¿Cómo pretende que el poeta pueda cerrar los ojos ante los hombres que sufren, ante la tragedia espantosa del hombre oprimido? El poeta debe sentirlo y comprenderlo, y ayudar en la medida de sus posibilidades en la conquista de un mundo más justo y humano (1996, 607).

En los primeros días del año 1959, Guillén continuó su estancia en Argentina y su autoexilio de cerca de seis años. Escribió en enero el soneto “Che Guevara” para el semanario *Propósitos*, dirigido por el escritor, periodista y dramaturgo argentino Leónidas Barletta (1902-1975). El periodista y escritor cubano Joaquín González Santana sobre el regreso de Guillén a Cuba argumentó:

Solo en la tercera semana de enero de 1959, Nicolás Guillén consigue un avión con destino a La Habana. Hace una escala en Chile (“dos o tres días a lo sumo”) que le permite visitar a viejo amigos: Tomás Lago y Laurita Reyes, la bondadosa hermana de Pablo Neruda. De allí se traslada a Brasil. Y finalmente a Cuba, el 23 de enero. Por razones de desinformación- en cuanto a su llegada-en el aeropuerto de La Habana solo le aguardan dos personas: Rosa, su mujer, y su antiguo sastre. Lo precario de la bienvenida no le importa. (González, 1989, 308).

En febrero ofreció un recital en la fortaleza de La Cabaña ubicada en La Habana para los soldados y dirigentes del llamado Ejército Rebelde. Entre ellos, estuvo el comandante Ché Guevara, que presidió el acto. Se recitó el soneto “Che Guevara”, recogido en el poemario *Tengo*.

6.1. Poemario *Tengo*

El poemario, compuesto por sesenta y ocho poemas, fue publicado en marzo de 1964. En el contexto político nacional había un gran debate interno por el enfrentamiento de dos grupos ideológicos. Uno que pedía que se aplicasen el modelo socialista alternativo, propuesto por el Che Guevara e influenciado por las ideas de Mao, el “Gran Salto Adelante” por la creación de un supuesto “Hombre Nuevo”, basado en estímulos morales, trabajos voluntarios, movilizaciones laborales, servicios sociales universales y gratuitos. Y el otro modelo que planteaba Carlos Rafael Rodríguez (pro-soviético) sobre una reforma económica con preferencias por los incentivos materiales y la descentralización en las tomas de decisiones. Al final se implantó un plan híbrido con alternativas para ambos bandos, pero primaron los estímulos morales y los trabajos voluntarios.

Y en el escenario internacional ya existía desde 1961 el embargo de los Estados Unidos de América a Cuba y para 1962 la Organización de Estados Americanos expulsó la nación cubana de esa estructura por tener adhesión al marxismo que, según ellos, era incompatible con el sistema Interamericano. Todo esto propició que la economía cubana empezara la década del sesenta con fuertes presiones económicas-financieras al no poder acceder con sus exportaciones a los mercados de la región americana.

El poeta aludió a la primera persona del verbo tener (tengo) para dar título a su obra poética, manifestando así que poseía una determinada cualidad y que se encontraba en un estado concreto de su vida y que los logros de la revolución eran para el pueblo y que él pertenecía con orgullo a ese linaje.

6.1.1. “Che Guevara”

Este poema fue publicado en el puesto cuarenta y dos, de los sesenta y ocho poemas con que cuenta el extenso poemario *Tengo*.

El texto tiene como contenido un contraste temporal entre el pasado y el presente, entre destacados políticos con altos rangos de oficiales militares como fueron el argentino José de San Martín y Matorras (1778-1850), uno de los libertadores de Argentina, Chile y Perú y, por el otro lado, José Martí y Pérez (1853-1895), organizador de la guerra de independencia de Cuba y Héroe Nacional de Cuba. Ese contexto de esas dos figuras históricas se extrapola al presente con nuevas personalidades militares del siglo XX latinoamericano, en este caso, Ernesto Guevara de la Serna (1928-1967), argentino y líder del internacionalismo en Latinoamérica, y Fidel Castro (1926-2016), cubano y líder de la nueva etapa revolucionaria. La intención del bardo al escribir el texto fue involucrar de forma implícita la preciada solidaridad y apoyo internacional que recibió la Revolución cubana al crear el primer Estado socialista, símbolo del socialismo en Las Américas.

La estructura poética es el soneto. Los versos son endecasílabos y presentan rima consonante. Existe la intencionalidad del autor de querer brindar al lector una fuerte carga emotiva a través de las palabras (verbos) que muestran las acciones y estados del sujeto, donde predominan las formas verbales personales simples del pretérito perfecto de indicativo. Ejemplos: Huyó / brindó. Utilizó también el pretérito imperfecto de subjuntivo: Hubiera / viniera; y el infinitivo: / juntar / y el Participio, en: / tendido/.

Por otro lado, apreciamos un elevado lenguaje simbólico dentro de ese extenso poemario “ideológico”. Guillén utilizó la adjetivación para agregar información a los

elementos existentes (sustantivos) en el poema: mano dura/ voz dura/ sangre guerrillera / sombra impura / alama brilla, / recuerdo bárbaro /. Manejó la personificación en: “Como si el Plata vegetal viniera” (como si el río caminara), “Con el Cauto a juntar agua y ternura” (sensaciones humanas). Predominó el asíndeton en algunos fragmentos por las ausencias de nexos, confiriendo una mayor fluidez, dinamismo y apasionamiento: “Huyó la muerte. [Huyó] De su sombra impura, / [Huyó] del puñal, [Huyó] del veneno, [Huyó] de la fiera, / sólo el recuerdo bárbaro perdura” (Augier 2011b, 120).

6.1.2. “Tierra en la sierra y el llano”

Guillén dio en este poema su punto de vista sobre los posibles beneficios de la Primera Ley de Reforma Agraria en Cuba, firmada el 17 de mayo de 1959 en La Plata, Sierra Maestra. Sus versos están encabezados con la frase “*Al enunciarse la Reforma Agraria, 1959*”.

En el contexto nacional, el objetivo de esta Ley fue eliminar la situación de explotación del campesinado ya que el *statu quo* reinante antes de firmarse era que un 80% de las mejores tierras cubanas se encontraban en manos de un grupo de compañías estadounidenses. Además, se confiscaron todas las propiedades de más de cuatrocientas hectáreas (treinta caballerías) de extensión y se entregaron las tierras a numerosos campesinos, liquidándose así los latifundios. Estas medidas beneficiaron a más de cien mil familias campesinas dando un duro golpe al dominio imperialista en Cuba. Esta Primera Ley se reemplazó después por la segunda *Ley de Reforma Agraria* en 1961. Argumentó Mesa-Lago que:

En 1963 la segunda Ley de Reforma Agraria expropió las tierras que sobrepasaban las 67 hectáreas, eliminando con ello al agricultor mediano; entretanto, el Estado se aseguró el control de la agricultura privada, [...] se completó el proceso de colectivización de los fondos de seguros sociales privados (1994, 27).

Esta segunda Ley introdujo el “acopio”, es decir, la venta obligatoria de una parte de la cosecha al Estado a precios inferiores a los del mercado y la incorporación de todos los campesinos privados a una Asociación Nacional de Agricultores Pequeños bajo control estatal. El Estado empezó a movilizar a los trabajadores para realizar labores voluntarias (no remuneradas) después del horario laboral los fines de semana y en vacaciones. Esto ayudó a transferir al campo el excedente laboral urbano, aunque el coste de movilizar a voluntarios inexpertos fue más elevado que el valor del producto creado por ellos. Se esfumó la esperanza de hacer eficiente a ese sector.

En estas poesías habló de recursos naturales que fueron arrebatados o expropiados a la fuerza al país caribeño por el “vecino imperial” y la recuperación de estos con la llegada de la Revolución encabezada por su líder, Fidel Castro Ruz. Subyace la colectivización de la tierra en algunos fragmentos: “Vivo sin tierra en mi tierra, / sin tierra siempre viví, / no tengo un metro de tierra / donde sentarme a morir” (Augier 2011b, 96).

El bardo cantó a la gesta revolucionaria cubana exaltando el espíritu nacionalista de esa sociedad que otorgó ciertos beneficios al pueblo con la implementación de leyes concretas como la *Ley de Reforma Agraria*, a partir de 1959. Añadió a modo de subtítulo la palabra “Son” para que fuese apreciado en su composición poética como género musical en sus diversas líneas tímbricas o melódicas. Desarrolló una línea sensorial poética centrada en la percepción de los sentimientos e hizo una profunda reflexión de su estado espiritual acercándose a experiencias del “yo” más íntimo,

destacando sobre todo su vertiente lírica: Ayer te mandé una carta / y la escribí con mi sangre” (95).

El texto poético tiene una estructura básica de verso-estribillo, donde predominan los octosílabos con rima asonante. Esta sección repetida (-Te veré) capta por sí sola la atención del lector; es un elemento musical de acompañamiento a la letra poética, lo repitió trece veces. Además, hizo hincapié en una línea melódica pegadiza dando a la rima una cadencia musical con la repetición de una serie de fonemas al final de los versos a partir de la última sílaba tónica.

Utilizó como recurso estilístico la estructura cíclica al desarrollar el paralelismo conceptual y sintáctico y al repetir la misma configuración en seguidas ocasiones. Empleó la anáfora, como podemos ver en: “Eres amo.../ eres amo.../ y el río.../ y el río.../ tierra en la sierra.../ tierra en la sierra...” (95-96). En igual forma, destaca el polisíndeton por el exceso de conjunciones en el lenguaje: “[...] mi vida que no es de nadie/ sino mía. / [...] y del rosal a la caña/ [...] como te voy a ver, / y más tierra/ [...] y el llano/ [...] y el río junto a los árboles” (95-96).

Por último, como es típico en las composiciones poéticas de Guillén, apreciamos figuras de ritmo y melodía con la repetición del estribillo en múltiples ocasiones para reforzar los mensajes emotivos: “Te veré”.

6.1.3. “Son más en una mazorca...”

Este poema figura después de la palabra “Romancero” junto a los cuatro poemas que componen esta sección: “Tierra de azules montañas...”, “Hacia la esclava Quisqueya...”, “Abril sus flores abría...” y “Está el bisonte imperial...”.

“Son más en una mazorca...” versa sobre la salida desde México de los combatientes de la futura revolución cubana y su desembarco por las playas orientales de Cuba en un pequeño yate conocido como “Granma”. El bardo desarrolla también varias líneas temáticas como: las zozobras que pasaron en la Sierra (se refiere a la cordillera montañosa Sierra Maestra) contra el ejército del presidente Fulgencio Batista Zaldívar y la épica gesta de esos combatientes encabezados por Fidel Castro Ruz que lucharon, como ya habíamos dicho, con valentía contra un Ejército que los superaba ampliamente en armas y hombres.

Por otro lado, cuando salió publicado este poemario en el año 1964 en el contexto nacional se pedía un compromiso social a los nuevos creadores y artistas con la incipiente poesía revolucionaria, la cual debía narrar las circunstancias de la vida cotidiana bajo la exaltación de una sociedad en revolución. Comenzó a desarrollarse una poesía politizada siguiendo el rumbo de grandes discursos históricos de los líderes de la revolución cubana. A los creadores que no siguieron esas “recomendaciones” del poder político fueron perseguidos, torturados y vejados, como fue el caso concreto del escritor Reinaldo Arenas Fuentes.

Como ya hemos dicho, el texto empieza con esta sección con el subtítulo de “Romancero”⁶⁴ para ubicarnos en una serie indefinida de versos octosílabos. En el poema “Son más en una mazorca ...”, utilizó el hipérbaton al alterar el orden sintáctico que se considera habitual. Un ejemplo en la primera estrofa es: “Son más en una mazorca / de maíz los prietos granos. / [...]”. También hay sinécdoque: Granma (por yate) /, Sierra (por la Cordillera Sierra Maestra) /, puños y voces (por personas). Y,

⁶⁴ Romancero es el término que permite nombrar a un conjunto de romances o al individuo que recita este tipo de composiciones poéticas. Cabe destacar que un romance es, en el ámbito de la poesía, la obra que repite una misma asonancia en los versos pares y que no incluye rimas en los versos impares. El romance, en otras palabras, es la combinación métrica formada por versos octosílabos cuya particularidad es que los versos pares exhiben rima asonante, mientras que los versos impares permanecen sueltos.

como de costumbre en esta sección, los manejos del polisíndeton al emplear más conjunciones de las que habitualmente se necesitan en el lenguaje, dando efecto de lentitud, sosiego y reflexión a las estrofas: “[...] voces saludan y cantos/ puños se alzan y amapolas, / soles brillan y disparos” (Augier 2011b, 105).

Al poema lo acompañan en su historia los otros cuatro romances “modernos”. Al parecer el poeta quiso entretejer las épicas populares de esos textos y alabarlos en formas de cantares de gestas donde el pueblo, como imaginario colectivo, fuese transmitiendo de generación en generación de forma escrita las grandes historias de sus líderes, diferenciándose del “Romancero viejo” de los siglos XIV y XV, que se transmitía principalmente de forma oral. En “Son más en una mazorca...”, dijo: “[...] / así dice Fidel Castro: / –De esta sierra bajaremos, / mar de rifles será el llano. / En “Tierra de azules montañas” siguió argumentando y repitiendo su fascinación con Fidel Castro: “[...] / las tropas de Fidel Castro/ capitán generalísimo, / [...] / las tropas de Fidel Castro, / capitán generalísimo” (106). Y, los otros dos romances hablan de la gesta de los combatientes revolucionarios contra el imperio norteamericano, en “Abril sus flores abría...”, expresó: “[...] / el alto Norte/ flota de piratas viene / a herir con fácil cuchillo, / como los traidores hieren, / el gran pecho de Girón / [...] / Pagados están en dólares / y en inglés ordenes tienen / de que en Cuba ni un ensueño, / ni una flor, ni un árbol quede. / [...]” (108). Terminó esa serie de romances con “Está el bisonte imperial...”, donde simbólicamente compara a ese animal con el imperio atribuyéndole comportamientos violentos: “Está el bisonte imperial / sobre la tierra desnuda/ cavando un hoyo de rabia / con su violenta pezuña. / El animal que digiere/ cañaverales, y educa/ con carbón y estaño y cobre / el vientre glotón, y suda / con sudores de petróleo / sus bárbaras calenturas” (109).

En todos los romances hay recursos literarios para apoyar y embellecer los textos. Entre ellos, la repetición léxica: “[...] las tropas de Fidel Castro” (106); símiles: “La muerte los vigilaba como soldado” / “Como espumoso torrente que bajaba desde el Turquino / Como espumoso torrente de obreros y campesinos, / como espumoso torrente de estudiantes florecidos/” (106); imágenes sensoriales donde destacan las visuales, como en casi toda la primera estrofa de “Tierra de azules montañas...”: “Tierra de azules montañas / Oriente, y de roncós ríos, / señora provincia grande/ de vértigos precipicios, / en cuyo pecho de cobre / con arterias de granito / enciende un bárbaro sol / su medallón amarillo: / [...]” (106). En igual forma, todos estos romances destacan por sus recursos apostroáficos debido a que el poeta se dirigió con emoción, vehemencia y devoción a figuras históricas de la nación cubana. También, personaliza a objetos y animales en los diferentes discursos poéticos.

6.1.4. “Pasionaria”

Guillén conoció a Dolores Ibárruri, más conocida con el seudónimo de “Pasionaria”, en el *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, que tuvo lugar en 1937 en varias ciudades españolas en plena guerra civil. Ibárruri expresó sobre Guillén:

[...] el poeta venía como representante del pueblo cubano y que fue recibido con mucha simpatía, y además nos comentaba que Guillén se dio cuenta que el partido comunista era el que realmente defendía los intereses de la clase obrera y que transformaba revolucionariamente a los países (Ibárruri, 2016).

El texto poético tiene como tema central el contexto de la guerra civil española y su asunto está enfocado en resaltar la figura de la Pasionaria como símbolo de la

“Madre Patria”, que a su vez se desdobra en la “Madre Coraje” de los combatientes y pueblo en general, durante la guerra civil española.

Guillén no fue el único poeta que ensalzó la figura de esa extraordinaria mujer. Tenemos a otros grandes escritores que también la elogiaron con sus poemas, tales como Rafael Alberti con su poema “Una pasionaria para Dolores”, donde expresó: “¿Quién no la mira? Es la entraña/ del pueblo cántabro y minera/ tan hermosa como si uniera/ tierra y cielo en toda España. / [...]” (1963, s.p.). Y Miguel Hernández, que en su poema “Pasionaria” dijo: “[...] / Por tu voz habla España la de las cordilleras, / la de los brazos pobres y explotados, / crecen los héroes llenos de palmeras / [...]” (1937, s.p.). También Vicente Huidobro escribió un poema con el título de “Pasionaria”, en donde la describió de la siguiente manera: “Mujer de España labio de las tierras ofendidas/ España en carne y nido y árbol / [...] Mujer de tierra firme/ [...] Mujer de terciopelo y armaduras/ [...] Cruzada de palomas y de truenos” (Feminista 2014, s.p.).

En igual forma, Guillén elogió con poemas a otras grandes mujeres de la talla de Ángela Davis y Amelia Peláez. En *Prosa de prisa* figuran las poetas Rafaela Chacón Nardi⁶⁵, Josephina Baker⁶⁶, Luz Gil⁶⁷, Gertrudis Gómez de Avellaneda⁶⁸ y la popular cantante Rita Montaner⁶⁹. También le dedicó a su esposa Rosa Portillo el poema “Rosa tú, melancólica”, en *El son entero*: “[...] Rosa tú, melancólica/ rosa de mi recuerdo, / dorada, viva y húmeda, / [...] Cierro entonces los ojos, / pero siempre te veo, / [...] larga mirada fija, / como un puñal de sueño” (Augier 2011a, 123).

En el poema “Pasionaria” de Guillén, predomina el verbo “decir” conjugado en el modo imperativo del tiempo presente en la segunda persona del singular. Se repite

⁶⁵ Conocida como La gran voz.

⁶⁶ La negra que le negaron hospedaje en el Hotel Nacional de Cuba, por su color.

⁶⁷ Gran actriz del teatro cubano.

⁶⁸ Poetisa, novelista y dramaturga camagüeyana, conocida cariñosamente por “La Avellaneda”.

⁶⁹ Conocida como La Única.

doce veces la palabra bisílaba “dile”. Esta Seguidilla presenta mayoría de pares pentasílabos: “[...] paloma, dile/ [...] “Dolores, dice. / [...] paloma, dile, / [...] dolores quite” (Augier 2011b, 118). Asimismo, utilizó la rima paroxítona para el cierre de los versos con palabra agudas, en: “mide / quite, / dile, / vive/” y formas no personales de tiempos verbales, como gerundios (“volando, / ardiendo”) y participios (“dicho, / cargado”). Además, palabras polisílabas, entre ellas, las pentasílabas y octosílabas en estos cuartetos de arte menor.

Esta poesía posee un lenguaje simbólico donde las palabras bélicas (“pólvora”, “rifle”, “carga”, “guerrillero”) tienen un trasfondo trágico. La obra se acopla a ese “sueño” del bardo que fue ver el inicio y progreso de una revolución comunista materializada en los rebeldes con sus uniformes verdes –expresó: “Que al pie del árbol caído, / paloma, dile, / otro árbol crece, y su tronco / de verde viste. / [...]” (Augier 2011b, 119)–; y que Ibárruri no pudo ver y materializar porque en España no se implantó una revolución comunista.

Guillén utilizó diversos recursos literarios, entre ellos:

- el polisíndeton, por el empleo de más conjunciones de las utilizadas habitualmente en el lenguaje con las cuales dio efecto de lentitud y reflexión al verso: “[...] Que en sótanos y desvanes, / paloma, dile, / y en subterráneos y minas, / pozos y aljibes, / [...]” (Augier 2011b, 119);
- la personificación de un animal, en este caso, de un ave que hace de “mensajera con voz propia”: “Que será Dolores, ella, / paloma, dile, / quien al corazón de España/dolores quite. / [...] paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / carga un rifle” (118-119);
- el apóstrofe para dirigirse con vehemencia y emoción al interlocutor en su discurso político: “[...]–Corre a donde está Dolores, / paloma dile/ dile tú

que yo te he dicho/ que España vive. / [...] Que desde el llano a la sierra, / paloma, dile/ pecho y pecho el pueblo junta/ y el tiempo mide. / [...]" (118).

- metáforas en la cuales combinó las sensaciones de los sentidos físicos con sensaciones internas (sentimientos): "[...] quien al corazón de España/ dolores quite/ [...] el mar deshecho en la playa, / paloma dile/ y el largo viento errabundo, / los dos la siguen. / Uno con voz de espumas, paloma dile, / otro cargado de rosas/ y de jazmines / [...]" (118).

6.2. Poemario *Poemas de amor*

En enero de 1964 salió publicado *Poemas de amor* en La Habana por la Editorial Juan Abrantes. En marzo de ese mismo año se editó el libro de versos *Tengo* por la Universidad Central de Las Villas. Esta colección de poemas contiene dieciséis textos donde apreciamos a un Nicolás Guillén que se apartó de su discurso “revolucionario” para retomar la vertiente sensual y erótica, aunque esta vez creemos que le faltó la espontaneidad, el poderío y la fuerza emotiva de los poemas amorosos o sensuales de sus etapas iniciales, que dejaron a la intelectualidad del momento admirada y maravillada con esas grandes poemas como: “Mulata”, “Mi chiquita”, “Si tú supiera...”, de *Motivos de son* (1930) y los “Madrigales” de *Sóngoro cosongo* (1931). No obstante, después Guillén nos deleitó con el poema “De qué callada manera” en el poemario *La rueda dentada* en 1972, donde describió con pasión a un sujeto enamorado que, se “vacía” al expresar con vehemencia su dicha de ser amado por otra persona; en ese caso, por el amor de una mujer.

6.2.1. “Un poema de amor”

Su título coincide con el nombre del poemario *Poemas de amor*, pero en singular.

El tema del poema gravita sobre los amores imposibles y sublimes que cualquier ser humano pudiese experimentar a cualquier edad. “Un poema de amor” mostró a un Guillén con personalidad madura que canalizó esa emotividad a través de una experiencia amorosa que tal vez pudo ser un amor de “tiempos juveniles” y que con los años se convirtió en un amor imposible o que nunca llegó a materializarse en el acto sexual. Aunque hay muchos sustantivos eróticos del propio momento del sexo como “mordedura”, “beso”, “suspiro” y “convulsión”, que dejan en el aire que pudieron ser “amantes”, quedará siempre la “duda” por el uso que hizo el poeta de los adverbios dubitativos como “Acaso” y locuciones adverbiales dubitativas como “Tal vez”.

Con respecto a las figuras literarias empleadas, hay predominio de:

- hipérbolos para exagerar el tiempo transcurrido: “¿Tal vez un siglo? Acaso. / Acaso un poco menos: noventa y nueve años. / ¿O un mes? Pudiera ser. En cualquier forma, / un tiempo enorme, enorme, enorme. / [...]” (Augier 2011b, 162);
- erotemas y ecfonesis en los versos que dan intensas emociones a lo expresado: “¡Qué explosión contenida! / ¡Qué trueno sordo/ [...]” (Augier 2011b, 162);
- asíndeton, por el empleo de menos conjunciones o nexos de las habituales en el lenguaje: “[...] hecha de noche/ de mordedura, beso, insomnio/ veneno, éxtasis, convulsión, / suspiro, sangre, muerte.../[...]” (Augier 2011b, 162);

- personificación, al atribuirle a la “amante” propiedades abstractas y galácticas como pudieran ser los sueños sublimes, las esperanzas, el amor platónico: “[...] Hecha/ de esa sustancia conocida/ con que amasamos una estrella” (Augier 2011b, 163).
- antítesis para expresar oposición entre los términos “abismo” y “primavera” y “feliz con fatal”.

El poeta utilizó un lenguaje amoroso con el que describió con intensa emoción sus demandas de afección e hizo súplicas con tristes suspiros. El texto iba transcurriendo con un discurso hacia lo tierno, pero al acercarse al final dio un giro hacia lo imposible: “Es un amor así, / es un amor de abismo en primavera, / cortés, cordial, feliz, fatal. / [...]” (162-163). Esta poesía amorosa desde la experiencia vivida por el poeta nos pretende dejar una moraleja de la vida al decirnos que hay sueños inalcanzables, pasiones y anhelos que nunca llegan a materializarse y que se aprende a vivir sin ellos. Concibió una estética en el lenguaje con el fin de producir un efecto artístico y atractivo para conmover a los lectores y dotar de mayor potencia expresiva el discurso poético.

6.3. Poemario *El Gran Zoo*

Esta obra fue estructurada como epigramas “zoológicos” donde expresó con gran agudeza sus pensamientos satíricos. Los poemas están ambientados dentro de un zoológico donde sus protagonistas (animales) pueden transformarse, encerrarse o liberarse si lo considerasen oportuno. Además, son capaces de convertirse en objetos concretos como pudiera ser una bomba atómica u objetos abstractos como pudieran ser

los sueños. Este excelente poemario obtuvo gran éxito de acogida por sus lectores por lo que en 1971 salió publicada, su segunda edición.

En el ensayo “La isla que se repite” el escritor cubano Antonio Benítez dijo que “el poemario describe el lugar donde los animales son exhibidos y manipulados con fines de conocimiento, de estudio, de discurso científico, o academia militar [...]”. (Benítez 1989, 165).

En el contexto nacional, el escritor Carmelo Mesa-Lago argumentó:

En 1970 se logró el pleno empleo cuando sólo un 1,3 % de la fuerza de trabajo estaba registrada como desempleados, [...]. Las mujeres encontraron empleo sobre todo en el comercio, que experimentó un aumento de 15,8 puntos porcentuales entre 1953 y 1970. [...]. En 1970 Castro reconoció que aunque se había erradicado el desempleo declarado, seguía habiendo muchas personas sin empleo que recibían subvenciones del gobierno, [...] (1994, 79-80).

Y continuó expresando Mesa-Lago: “No se cumplió ninguna de las metas de la estrategia de desarrollo centrada en el azúcar, y el modelo guevarista-fidelista de organización económica tampoco funcionó” (1994, 81).

En el “Prologo” a la obra el propio Guillén definió con gran sarcasmo: “Estos son, señoras y señores, señoritas, niños, viejos, jóvenes, y paseantes, estos son los poemas del Gran Zoo, en que las bestias no son animales, sino lo que enseguida verá la audiencia y que yo iré mentando para que resuenen con la voz que les pertenece: montañas, ríos, nubes, cánceres, kukux klanes, usureros...” (Augier 2011b, 176). También comentó que “era el vínculo que le unía a las figuras elegidas, amigos, enemigos o conocidos”. Y para referirse a los vicios y desgracias de la civilización contemporánea, expresó al principio de *El Gran Zoo*: “[...] Animal anfibio y presupuestívoro. Tiene el cuerpo en Europa, y la boca en las cajas de Ultramar, animal muy raro, pero se halla un ejemplar en las Cortes españolas” (176).

Continuó con su acida sátira y absurda, rompiendo el espacio-tiempo trayendo de universos paralelos a José Antonio Saco del siglo XX y a Gonzalo Alfonso del siglo XIX. Dijo al final de esa introducción: “José A. Saco a Gonzalo Alfonso, fechada en París en octubre 13 de 1859” (176).

6.3.1. “Bomba atómica”

El poema “Bomba atómica” es uno de los últimos poemas (está en el lugar treinta y siete de los treinta y nueve) que aparecen en el poemario de *El Gran Zoo*. Es un poema corto, escrito en forma de epigramas “zoológicos”, con la intención de satirizar los pensamientos del “primer ministro” de Cuba. El poeta utilizó este tipo de composición literaria breve, ingeniosa y de intención meramente burlesca para criticar los graves acontecimientos que hubiesen provocados a los habitantes del mundo, si esos líderes políticos hubiesen optado por el empleo de la bomba atómica.

El tema central alude de forma implícita a la crisis de los misiles en Cuba que aconteció en octubre del año 1962. Esos misiles o cohetes de largo alcance fueron entregados por la Unión Soviética a Cuba para provocar amenazas y una posible guerra atómica contra los Estados Unidos de Norteamérica. En igual forma, los Estados Unidos de América tenían misiles en Turquía e Italia, apuntando hacia la Unión Soviética y por otra parte, los máximos líderes de Cuba vieron como algo positivo ayudar a sus aliados comunistas con esos cohetes de largo alcance para así acabar con el Imperio norteamericano; pero ninguno de estos mandatarios internacionales (De Cuba, La Unión Soviética y de Estados Unidos de América) pensaron en los habitantes del Mundo, ellos pusieron en peligro a toda la humanidad en esos trece días que duró el conflicto. Por suerte, la cordura llegó a sus “mentes” y se pusieron de acuerdo los presidentes de las

dos grandes potencias de la época (Nikita Jrushchov y John F. Kennedy) evitando una guerra nuclear que acabara con los seres vivos de la Tierra. Dejaron fuera de las negociaciones al líder cubano, Fidel Castro “peón” en ese nefasto tablero político. Según Serhii Plokhy en *Locura nuclear. La crisis de los misiles en Cuba*, Fidel Castro le dijo a Jrushchov que “Por difícil que pueda ser esta decisión, creo que no queda más remedio”, instalándole a ser el primero en disparar las armas nucleares emplazadas en Cuba. Menos mal que no le hizo caso y le respondió a Castro: “Luchamos contra el imperio no para morir, sino para aprovechar nuestro potencial, para perder lo menos posible y después ganar más”.

El poeta venezolano Gustavo Valle argumentó:

[...] la crítica se dividió. Algunos quisieron ver en el libro un divertimento inteligente, un alegre sarcasmo. Otros advirtieron en él la recuperación de la vena vanguardista dejada a un lado tiempo atrás, [...] de modo que el debate se limitó a algo como esto: ¿Era el autor de *El gran zoo* el Nicolás Guillén de siempre?, [...] La forma libre, conversada, a ratos ligera, siempre chispeante, despreocupada pero nunca frívola, moralizadora y comedianta, hace de *El gran zoo* un libro visiblemente diferente al resto de su obra, [...]. *El gran zoo* es, probablemente, el libro más moderno de Nicolás Guillén⁷⁰.

En la primera parte de estos epigramas se presenta la situación y la una segunda parte se remata de manera subjetiva lo dicho. El lenguaje utilizado es generalmente libre con una finalidad lúdica con rima independiente. Predomina el imperativo por su construcción sintáctica y gramatical basada en mandatos, ordenes, solicitudes, ruegos y deseos: “¡Cuidado con las manos, / los ojos!” (Augier 2011b, 195).

Entre los numerosos recursos literarios tenemos:

⁷⁰ Valle, Gustavo. *El mundo es un gran zoo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. (Valle 2003, s.p.).

- apóstrofe en algunos versos por la vehemencia y emoción que transmiten hacia un interlocutor utilizando el vocativo o el imperativo: “¡Cuidado con las manos, / los ojos!” (Augier 2011b, 195);
- enumeración en la acumulación de elementos lingüísticos, en este caso, yuxtaposición: “[...] con bastones, varillas, palos, pinchos, / piedras. / [...]” (Augier 2011b, 195);
- personificación, al atribuirle propiedades a un objeto concreto que se convierte en animal y al hacerle reaccionar como si fuera una persona: “Ésta es la bomba. Mírenla. /Reposa dormitando. / Por favor/no provocarla/ con bastones, varillas, palos, pinchos, /piedras. Prohibido/ arrojarle alimentos. / [...]” (Augier 2011b, 195);

El asunto del texto resalta el potencial peligro de esa bomba atómica en la nación que parece que al “ministro” (se refiere al primer ministro en este caso, Fidel Castro) no le incomodó tener a ese “animal” cerca de los cubanos, con tal de acabar con otro animal como es el “águila imperial” estadounidense. Esos versos muestran el rechazo del poeta a las armas nucleares y como la conciencia del poeta o el “yo lírico” señala a una autoridad en este caso a “la Dirección”, advirtiéndole en sus dos últimos versos: “[...] Es un peligro bárbaro/ este animal aquí”.

6.3.2. “El hambre”

La palabra “hambre” en poesía, a veces, se convierte en inspiración para dar aliento, ánimo y esperanza a una persona. Tenemos un gran ejemplo en la literatura

española, con la bella “Canción de cuna” de Miguel Hernández, que en 1939 mientras estaba preso escribió a su segundo hijo, Manuel Miguel, las “Nanas de la cebolla”. En el texto poético expuso su gran tristeza como concepto general y constante por no poder proteger a su familia, ni ayudarles por estar encarcelado. Temió que no iba a ver más a su esposa Josefina Manresa y, así fue, porque murió en la cárcel de Alicante por tuberculosis. Ella, por su parte, con gran dolor le escribió una carta diciéndole que solo tenía “pan y cebolla” para alimentarse y que, por eso, no tenía suficiente leche en sus senos para nutrir de forma adecuada a su bebé. A Miguel Hernández, se le ocurrió componer una coplilla para que sirviera de aliento vital a dos seres queridos. Con esa “hambre” poética dio a conocer uno de los más bellos mensajes para infundir ánimo, vigor y aliento. Expresó en un fragmento de “Nanas de la cebolla”: “[...] En la cuna del hambre/ mi niño estaba. / Con sangre de cebolla/ se amamantaba. / Pero tu sangre/ escarchaba de azúcar, / cebolla y hambre. / [...] Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca. / [...] Ríete siempre. / Siempre en la cuna, / defendiendo la risa/ pluma por pluma. / [...] No te derrumbes. / [...]” (1939, s.p.).

Guillén utilizó a su favor esas sensaciones de aliento y denuedo que pudiera tener ese vocablo para reconfortar el “alma” de personas. En “El hambre” predominan la humanización y animalización como figuras literarias. En la obra la sensación interna o idea abstracta que es el “hambre” se transforma en un animal que “piensa y reacciona” (animalización). Ejemplos: “Éste es el hambre. / Un animal/ todo colmillo y ojo/ [...] / No se contenta/con un almuerzo o una cena. / Anuncia siempre sangre. / [...]” (Augier 2011b, 182). Caricaturizó y ridiculizó esas necesidades vitales del ser humano al señalar que muchas partes del mundo se pasa hambre. Utilizó el símil en un fragmento al comparar entre lo concreto y la imagen que se quiere transmitir: “Ésta es el hambre. Un

animal/ todo colmillo y ojo. / Ruge como león, aprieta como boa, / piensa como persona /[...]” (Augier 2011b, 182).

El texto poético “El hambre” nos muestra un mundo de miserias humanas a través de un discurso poético cargado de un lenguaje figurativo que busca seducir con elementos abstractos o imaginarios, las sensaciones emotivas y expresivas en los lectores de la lírica guilleniana. En esa misma línea, para la escritora Selena Millares, en *El Gran Zoo* “se alternan los grandes espacios, el de los agentes del bien y del mal; respectivamente, naturaleza y civilización [...]” (Sigüenza 2010, s.p.).

Capítulo 7. La prosa poética de Guillén de los años setenta del siglo XX

En 1972, Guillén publicó *El Diario que a diario*. En el contexto sociocultural de la nación cubana la narrativa al servicio de la revolución siguió floreciendo⁷¹. Guillén se encontró con un panorama altamente competitivo en cuanto a producciones literarias en el ámbito nacional e internacional. Con esta obra supo renovarse y adaptar su estilo de redacción con el objetivo primordial de transmitirnos intensas reflexiones, emociones y sensaciones apelando a la función estética del lenguaje.

En *El Diario que a diario* el cual hizo uso de un estilo de escritura mixta ya que mezcló la técnica narrativo-descriptiva de la prosa con alguna que otra poesía en forma de aleyuya: “Por siempre alabado sea/ El licor puro de Brea/ [...] De Brea tiene el licor/ un agradable sabor/” (Augier 2011b, 339). Esta “prosa poética” obtuvo una excelente acogida entre sus lectores por lo que se realizó una segunda edición en 1979 con la Editorial Letras Cubanas.

La escritora Nancy Morejón argumentó:

⁷¹ Por obras como: *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño, *Los guerrilleros negros* (1975) de César Leante, *El pan dormido* y *El caserón* (1976) de José Soler Puig y *El comandante veneno* (1977) de Manuel Pereira. La narrativa no constituyó el único medio de expresión de los primeros tres decenios de la revolución, la poesía y el teatro siguieron también nuevos rumbos. Empezaron a imponerse una generación de poetas implicados en el proceso revolucionario como: Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, César López, Pedro de Oraá, Luis Marré y Nancy Morejón. En el exterior, destacaron en el teatro escritores como Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (1968) y José Triana *La noche de los asesinos* (1966), Severo Sarduy con algunas novelas como: *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Barroco* (1974). Alejo Carpentier considerado por la crítica literaria el más universal de los autores cubanos del siglo XX, escribió grandes novelas como: *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Además, *Cuentos* (1976): *El camino de Santiago*, *Los advertidos*, *Semejante a la Noche*, *Viaje a la semilla*, *Los fugitivos*, *Oficio de tinieblas* y *El derecho de asilo*. Ensayos, como: *Letra y solfa* (1975), *Razón de ser* (1976), *Bajo el signo de Cibeles* y *Crónicas sobre España y los españoles* (1979). En 1977 recibió el Premio Cervantes por el conjunto de su obra.

El libro entero simula un periódico que registra la historia de la Antillas hermana desde los años coloniales hasta el presente. La estructura misma del libro imita la de un diario: ilustraciones, formato, anuncios. Se mezclan el verso y la prosa. [...]”. En lo formal [...] es uno de los libros más audaces que conoce la actual poesía cubana [...] “El diario que a diario” desmitifica muchas apreciaciones históricas, enmascaradas durante largos períodos por la burguesía dependiente, mientras relata, con ojo humorístico y dinámico la verdadera historia nacional. Hay juego de palabras y parodias (onomatopeyas), el lector hallaría avisos, pregones, mensajes, todo tipo de curiosidades y una infinita profusión de sueltos de prensa (entrefilets) que abarcan desde los típicos anuncios clasificados de los periódicos coloniales hasta notas de la sociedad, pasando por las relaciones de ventas de esclavos, aunque esta vez con signo contrario (1982, 228-332).

Antes de entrar a analizar algunos fragmentos de *El diario que a diario* debemos situarnos en las diversas acepciones del concepto “diario”. Según los expertos, nos ayudan a conocernos mejor puesto que su redacción favorece la reflexión del día a día e igualmente es una herramienta para hacernos recordar vivencias importantes que en unos años podremos haber olvidado. Los diarios, en síntesis, mejoran la salud emocional y la creatividad de nuestros pensamientos.

El Diario que a diario es una excelente propuesta literaria porque el bardo quiso que disfrutásemos de su divertido discurso, pero, a la vez, que reflexionásemos sobre algunos de sus contenidos narrativos como si estuviésemos recibiendo una clase didáctica de historia contada al revés, donde “el esclavo negro es el amo” (asume el papel del hombre blanco) y el hombre blanco, “es tratado como esclavo”. Ese punto de vista es el meollo de la cuestión del texto prosístico. Guillén comenzó a escribirlo en 1970 como un poema destinado al libro *La rueda dentada*, que estaba redactando en esos momentos, y estaba pensado en el título “Anuncios económicos clasificados”. Sin embargo, en 1971 cambió el título ante la cantidad de materiales elaborados, que no tenían nada que ver con el estilo y contenidos de *La rueda dentada*, entonces decidió

que debía ser un libro independiente con vida propia. Nos hizo recordar las primeras etapas de un joven poeta cuando empezó sus quehaceres periodísticos entre 1924 y 1925 en el diario *El Camagüeyano*, en la sección “*Pisto Manchego*”.

En esos artículos periodísticos utilizó un estilo de redacción con un lenguaje desenfadado y muchas veces, haciendo uso del llamado “cubaneo”, es decir, de frases y palabras propias del lenguaje vulgar de las calles, que denotaban el comportamiento jocosos y festivos de sus hablantes. Por otro lado, en “*Pisto Manchego*” prevaleció el corte político, aunque la propuesta de la trama es hacernos divertir y sonreír como lectores con ese entorno satírico. Guillén ridiculizó al alcalde, al gobernador y hasta al presidente de la República (Gerardo Machado y Morales, quinto presidente de Cuba entre 1925 y 1933). El poeta tuvo el respaldo del periódico y de su director Walfredo Rodríguez, quien dijo sobre la contratación de Guillén: “[...] invito a trabajar en *El Camagüeyano* al joven Guillén, la casa donde no se pregunta a nadie cómo piensa en política, porque a diferencia de nuestros centros oficiales, en vez de perseguir el fomento del servilismo, se persigue el fomento de la eficiencia” (Villabella 2013, 316-318). Al principio, esa sección era de propaganda comercial diluida en un texto que podía tratar de cualquier cosa, porque el tema no era lo importante. Guillén invirtió los términos y lo importante pasó a ser el texto y los anuncios y propagandas servirían de escenografías de fondo. El poeta empleó como de costumbre, diversos tipos de estructuras estróficas y métricas como las décimas, octosílabos con rima consonantes y asonantes, sonetos, diálogos, glosas, epigramas y escenas teatrales, cuando lo estimó conveniente, a pesar de estar relatadas esas historias en forma de crónicas.

Y, después de casi cincuenta años de haber escrito esos trabajos en el diario *El Camagüeyano*, volvió a traer en los años setenta del siglo pasado una propuesta literaria parecida por su lenguaje satírico y corte político. En *El Diario que a diario la*

creatividad se vistió de gala para seducirnos, proponernos sentimientos, ideas y opiniones recreadas por el “yo poético” que interpreta al cronista. El poeta se convirtió en la voz ficticia de la narración y, como colofón artístico, advertimos a una “primera persona generalizada”, donde se pierde la referencia del “yo” para convertirse en un “nosotros” como integración a una focalización plural. En el texto se sintetizan de forma cronológica los contextos históricos y culturales de un período concreto de Cuba. Guillén manejó diversos textos narrativos y líricos, que van desde los pregones a las epístolas, aleluyas, soneto, calcos de textos periodísticos de diversas épocas, anuncios publicitarios, avisos, crónicas, notas de sociedad, necrológicas, en fin, un “lienzo” o panorama social de una creciente nación cubana.

Guillén dijo “que se sintió más periodista que poeta” y lo reconoció cada vez que se le preguntaba sobre el tema. Recordemos que su nombre fue letra impresa el día que nació, el 10 de julio de 1902, al ser anunciado en el diario *Las Dos Repúblicas*, en la ciudad de Camagüey en los inicios del siglo XX. Este periódico estuvo dirigido por su padre, Juan Nicolás Guillén Urra, por lo que dijo el poeta jocosamente que “él había nacido en una imprenta”. En *Prosa de prisa*, lo ratificó:

He dicho muchas veces, y lo repito que soy periodista y además poeta. Y he contado cómo se desarrollaron mis primeros años de vida en un ambiente absolutamente periodístico, el mismo en que vivió siempre mi padre. Para mí el periódico es un desahogo, mediante su ejercicio me libero de muchas cosas que no puedo expresar mediante poemas míos cuyo sentido es francamente periodístico y familiar (Guillén 1975, 55).

7.1. El Diario que a diario

El texto empieza de forma humorística con un prologuillo que firma su “alter ego”, es decir, “La Dirección”. En algunos fragmentos expresó: “Prologuillo no

estrictamente necesario / Primero fui al notario /polvoriento y sin prisa, que inventó el inventario. / Hoy hago de otra guisa:/ soy el diario que a diario / te previene, te avisa/ numeroso y gregario. / [...] Brota lo imaginario. / LA DIRECCIÓN” (Augier 2011b, 291).

Guillén fue desarrollando la trama del texto por secciones en las cuales nos va proponiendo y argumentando cosas aparentemente absurdas de sus personajes. Estos nos narran sus historias, pero contadas de forma al revés de lo que pasó realmente. Es sátira empleada en estado puro para apuntalar su crítica humorística al señalar los grandes problemas del tejido social y cultural de una sociedad determinada. Además, manejó el humor y la crítica en los enfoques que atañen a las conductas deshonestas de individuos y de grupos sociales con un fin moralizador, burlesco o de simple diversión. Guillén consiguió que como lectores reflexionásemos con sus divertidos planteamientos y nos riésemos para no tener que llorar sabiendo nosotros que su mundo al revés fue real.

7.1.1. “Avisos, mensajes”

Guillén nos invitó a que abriésemos la mente a la imaginación para transportarnos a su mundo al revés, nos sentó en la “primera fila” de su “escenario” social para que con humor disfrutásemos de algunos pregones con los cuales se anunciaban algunas mercancías o servicios que se publicitaban diario por las calles a gritos.

Lo distinguimos en la sección *Esclavos Europeos* donde describió un panorama comercial de “trata de personas”, pero esta vez no son las personas negras las esclavas, sino los “señores blancos” de Europa que han sido transformados en “esclavos negros”.

Estamos dentro de un mundo imaginario que provoca estímulos emocionales al lector por poder presenciar esos cambios de papeles o juegos de roles de personajes. Guillén utilizó el sarcasmo en estado puro para manifestar gran indignación y describir el horror que provocó la esclavitud. Hay un crítica indirecta que humilla, insulta y ridiculiza a los esclavistas europeos. Veamos un ejemplo de venta: “Véndese un blanco, calesero / de una o dos bestias;/ general cocinero / y más que regular repostero. / [...] / También una/ blanquita (virgen) de 16. En la calle del Cuervo, al 430, darán / razón y precio. /”; y otro de cambio: “Se cambia un blanco libre de tacha / por una volanta de la marca Ford / y un perro” (298-299)

El poeta quiso terminar su libro con un gran aviso de corte político, firmado por una “Editorial” que solo “existió” en la cabeza de Guillén con el nombre “Moncada”. Hizo que coincidiera en forma de regalo su ideología fidelista con el autor de *La Historia me absolverá*. Expresó:

AVISO

Acaba de aparecer «La historia me ab-/solverá». Un volumen en cuarto, artísticamente impreso, con fotos y docu-/mentos inéditos. HAY UN EJEMPLAR PARA USTED/ Editorial Moncada (352).

7.1.2. “Pregones”

Este apartado contiene dos pregones titulados “Pregón primero” y “Pregón segundo”. Al parecer son enunciados sencillos, pero en realidad ambos pregones presentan en sus contenidos expresiones y palabras arcaicas como recursos morfosintácticos.

El “Pregón Primero” entra dentro de la llamada categoría de pregón oficial por dar una información procedente del gobierno de la ciudad o villa (cabildo). Existe un

intercambio comunicativo cuya finalidad es la de brindar una información de forma persuasiva a los oyentes (transmisión colectiva). El contenido del pregón no está acompañado de accesorios sonoros ni de música. Utilizó una especie de parafilia (objetofilia) con esos apellidos “ilustres”: Calabaza, Azumbre, Cartucho, Caramba, Sucasa; al dotarlos de personalidad e inteligencia propias de las personas.

El poeta mostró su cognición sobre la tradición gramatical española y su saber hacer para adaptarla a la vanguardia estética de su tiempo, dejando vislumbrar que para ser algo novedoso en el discurso narrativo o lírico, primero hay que dominar el clasicismo, el pasado y, a partir de esas bases sólidas de conocimientos, poder innovar. Utilizó verbos en desuso de la Castilla medieval, como “ayuntaron”⁷², “tobiere” y “combiniere”. Recreó acciones pasadas con verbos como “combiniere”⁷³ y “tobiere” utilizado desde las décadas del treinta del siglo XIV, por Juan Manuel en *El Conde Lucanor*⁷⁴. En cuanto al uso de las conjunciones, en este “Pregón primero” apreciamos el empleo de conjunciones coordinantes como la “e” (en desuso para referirse a la “y” actual), que fue muy utilizada por el clérigo secular, Gonzalo de Berceo (poeta admirado por Nicolás Guillén)⁷⁵. También aprovechó las antiguas contracciones

⁷² En el caso de “ayuntaron”, nos dice la literatura que proviene del latín antiguo *adiunctus*, y de ahí pasó a “ayunto” y más adelante derivó en “juntar”.

⁷³ “Combiniere” procede del latín *convenire*, que después dio paso al actual “convenir”. *Combiniere* fue utilizado desde el siglo XVI (1605) por Don Andrés Velázquez de Velasco, Caballero del Orden de Santiago, Conde de Escalante i de Tahalu, señor del estado de Villavaquerin i Sinova. Este señor fue espía mayor de la Corte Comendador de Miravel de la Orden de Santiago. Asimismo, Felipe III le expidió desde Valladolid el título de “Superintendente de las inteligencias secretas”.

⁷⁴ Esta obra narrativa de la literatura castellana medieval fue escrita entre 1331-1335. Juan Manuel fue príncipe de Villena y nieto del rey Fernando III de Castilla. En un fragmento de la obra dice: “(...) / Et todas las cosas que son criadas son mundo, más él es criatura de Dios et Él *tobiere* por bien, et durará cuanto Él *tobiere* por bien/ (...)” (Juan Manuel, 1331: 205-207).

⁷⁵ En su obra capital *Milagros de Nuestra Señora* (compilación de Milagros entre 1246-1252), empleó la “e” en la estrofa métrica Cuaderna vía, propia del Mester de clerecía: “Amigos e vassallos de Dios omnipotent, / [...] / Yo maestro Gonzalo de Berceo nomnado / Yendo en romería caeçí en un prado / [...]

(preposición más adjetivo demostrativo) en desuso como “desta” (de esta, de este) para referirse a algo o alguien que está muy ceca de quien habla, algo que se va a mencionar. El escritor Miguel de Cervantes en una de sus *Novelas Ejemplares*, titulada *El coloquio de los perros* (1613), utilizó al principio de su diálogo a dos perros que se dieron cuenta de que poseen facultad para hablar y así deciden contar cada uno su historia y manejaron a las contracciones “desta”⁷⁶.

El bardo terminó con una frase utilizada en la España medieval “E así se pregone”, que en castellano moderno significa “Y así se pregone”, anuncie o divulgue algo de interés por esas figuras imprescindibles desde los tiempos antiguos (pregoneros) que, con recia voz, fueron los encargados de anunciar, avisar e informar de cuanto podía interesar a los vecinos o que las autoridades desearan a dar a conocer en los cabildos o villas. Cerró la comunicación de ese curioso y burlesco “pregón” con una posible historia de los que fueron esos antiguos pregones informativos que se ofrecían de forma cotidiana a través de la vía oral a la colectividad de las villas en los virreinos del reino de España.

El “Pregón segundo” tiene como temática discursiva la posible agresión por parte de los piratas franceses a la villa y las posibles medidas que se van a tomar para evitar que entren por las sendas de las playas y lleguen hasta el Cabildo. El contenido del pregón está enfocado en el beneficio del hombre blanco ya que la multa a pagar sería en dinero, pero si fuese persona negra, mulata o india, se les cortaría un pie (“que sea desjarretado de un pie”).

milgranos e figueras, peros e mazedas, / [...] justos e peccadores, / vassallos e senhores, / [...]” (Berceo 2011, 25).

⁷⁶ Dijo uno de ellos, con el nombre de Cipión: “[...] podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo [...]”. Y, respondió el otro perro, de nombre Berganza: –Destá, pues, me aprovechaba yo cuando quería entrar a servir en alguna casa. [...] / Destá gloria y desta quietud me vino a quitar una señora que [...]” (Cervantes 2001, 241).

Al igual que en el “Pregón primero” aplicó expresiones castellanas medievales. Repitió la contracción en desuso “desta”: “[...] Así sea pregonado, así se diga/ en la plaza *e* las calles *desta* villa)” (Augier 2011b, 296); y agregó “so pena de”: “[...] / *son pena* de que pague mil pesos/ [...]” (296). Además, mantuvo los usos de la conjunción de tipo coordinante “e”: “Según uso *e* costumbre, / [...] recuestado *e* robado / [...] / *e* las calles *desta* villa” (295). Añadió el vocablo en desuso “recuestado”, que significa demandar o pedir (Course Hero 2009).

7.1.3. “Hoteles, fondas y restaurantes”

En esta sección, describió algunos carteles publicitarios de centros hosteleros dando protagonismo a los productos y a las marcas. Mostró destrezas en la creación de mensajes sugerentes para anuncios ornamentados y que pudieran ser convertidos en carteles o textos publicitario:

Gran hotel y restaurant
francés
LE MANOIR DU LAURIER (La mansión de los laureles)
Cocinero traído expresamente de París. Aux portes de la capitale. Mesa redonda todas las mañanas, a las 8 ½. Jamón de Westfalia. Salchichón de Hamburgo. Tocineta de Filadelfia. Tajo de Cayo Romano. Plateau de fromages.
BAILES: DOMINGOS Y DÍAS FESTIVOS
BIDELES DE CAOBA CON VASO DE LOZA
¡AGUA ABUNDANTE! (313)

El anuncio presenta un mensaje sintetizado, acompañado de la empresa que lo inserta, es decir, ese “Gran hotel y restaurant francés”. Observamos que está muy bien tratada la publicidad, donde se venden símbolos de alto confort como el lujo ambiental

y gastronómico, aunque realmente los productos alimenticios que se publicitan ya están preparados para consumir y las marcas de estos sirven para identificarlos como “gancho o símbolo” comercial, por ejemplo, el Jamón de Westfalia, el Salchichón de Hamburgo o el Tasajo de Cayo Romano (313). No hay realmente una alta cocina, ni “platos exquisitos” de ese tal cocinero traído de París. Y, como dato curioso, tener “¡Agua Abundante!” al parecer da una buena reacción al cliente porque les transmite que encontrarán higiene y limpieza en ese lugar. Guillén nos “vendió” un lujo gastronómico exótico al alcance de los afortunados en una sociedad de consumo.

7.1.4. “Búsqueda de un director general”

En la sección publicitaria *Búsqueda de un director general* describió la oferta laboral que de forma “honestamente” se pedía para ser personal directivo de esa empresa. Guillén desencadenó el sarcasmo en estado puro y nos dejó riendo a carcajadas al sacar a la “luz pública” los verdaderos propósitos del proceso de contratación, es decir, lo que realmente deseaba la empresa era un hombre con gran experiencia, pero en “corrupción”. Expresó en el anuncio:

El grupo más importante del Cartón Ondulado (industria francesa) busca con ahínco a un director general que sea dinámico y elegante. El hombre que deseamos encontrar deberá tener más de cinco años de experiencia en el Cartón Ondulado y un año o dos de vendedor del expresado cartón. ¡¡¡ Ofrecemos una situación interesante en un grupo de primer plano!!! Curriculum vitae, fotos serio y sonriente (naturaleza de la dentadura). No más de 35 años. ¿Ha dirigido alguna vez un equipo de estafadores?

CARTÓN ONDULADO, S.A. (314)

7.2. Soneto

Este poema tiene catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos, la rima en los dos cuartetos es ABBA ABBA y la rima en los tercetos es CDE CDE. Entre los recursos literarios, apreciamos los usos de la enumeración por la acumulación de elementos lingüísticos a través de la yuxtaposición: “[...] charcas pestilentes / fiebres malignas, chancros, purgaciones / [...]” (300); e hipérboles “[...] Paciencia hay que tener más que un camello/ con el agua podrida y la diarrea, [...] / contagio son de bestias y de gentes, / bajo un sol de ladrones y gritones/ [...]”.

En el poema “Sic Transit...”, hizo alusión a locución latina y tópico literario *Sic transit gloria mundi*, que en español significa “Así pasa la gloria del mundo”, agregándole el subtítulo “Soneto con pequeño estrambote” para que nos diésemos cuenta del empleo de ese recurso extravagante con finalidad humorística. Lo podemos apreciar al final de la combinación métrica del texto donde con tono irónico pretende que reflexionemos sobre: “lo efímero de los éxitos y triunfos en este mundo ya que todo tiene fecha de caducidad, sobre todo nosotros mismos: “[...] / Se sabe que una ventolera/ soplando a veces levantó/ en un gran golpe a Juan Ripiera / qué honor” (304).

Capítulo 8. Los últimos poemarios del Poeta Nacional de Cuba

Por el conjunto de su obra poética y prestigio ganado para las letras cubanas les fueron otorgadas a Nicolás Guillén honrosas distinciones nacionales. Entre ellas, la Orden José Martí, la máxima distinción que otorga el gobierno cubano a personalidades cubanas o de otros países que hayan contribuido de forma extraordinaria en la educación, la cultura, las ciencias y el deporte. El poeta camagüeyano fue reconocido por la sociedad cubana e intelectuales del mundo como uno de los grandes poetas del pasado siglo cubano por ser el máximo representante de la “poesía negra” que él calificó de “poesía mulata”. Es por ello que en 1982 fue merecedor por la calidad de su obra poética que abordó las tradiciones afrocubanas y españolas, el apelativo de “Poeta Nacional de Cuba”. Expresó Farías sobre Guillén: “Se ganó el epíteto de “poeta nacional (...) por su reivindicación de la cultura negra dentro de la poesía cubana, su impulso de buscar ese “color cubano”, ni negro ni blanco [...]” (Farías 2012, 159). Dejó un gran legado a la cultura cubana con su extensa obra literaria que alcanzó casi todos los géneros literarios tales como el narrativo, lírico, dramático y didáctico.

Amerita la atención recordar la interesante entrevista que le hizo el periodista argentino Armando Almada-Roche a Guillén para un especial de la sección Cultural del periódico *ABC* en la década de 1980:

Nicolás Guillén es el poeta que realizó hace más de medio siglo el hallazgo del son como forma poética, ese molde rítmico musical surgido del mestizaje físico y espiritual de un pueblo, y en sus manos ha alcanzado expresiones de alto vuelo poético [...]” además continúa diciendo que: “por el moderno verso libre de Guillén fluye una poderosa corriente clásica, manifiesta en sus poemas de corte tradicional insuflados de novedad en giros e imágenes; su genuina expresión de los negro, de lo mulato cubano, de los popular nacional, le aporta una categoría que rebasa las fronteras sociales y los ámbitos del continente [...]”. Y al preguntarle ¿Para qué sirve la poesía? Guillén

respondió de forma jocosa que para todo menos para sentarse sobre ellas (como las bayonetas). Con respecto a la pregunta ¿Qué poetas influenciaron en su obra? Guillén dijo “hay que ser demasiado soberbio para pensar que salimos de la nada. En el arte y en la vida siempre somos padres e hijos de alguien. El problema no es recibir una influencia, lo valioso es transformarla en sustancia propia, en elemento personal, en forma característica de creación [...]”. Y, continuó expresando que “el primero de todos fue Campoamor; también Bécquer, y la más reciente fue la de Rubén Darío [...] como los libros de él más importantes como Canto de vida y esperanza son imperecederos [...]” (2007, s.p.).

El bardo, por su alto compromiso de ejercer el liderazgo intelectual al frente de una nación caribeña, fue considerado por diversos intelectuales como un líder cultural que, como bien dijo Almada-Roche, rebasó las fronteras sociales y los ámbitos del continente para convertirse en el máximo representante de la poesía negra. Guillén facilitó parte de ese “puente de color cubano” al ideario de integración racial latente en la nación, donde la discriminación estaba sumergida desde épocas pasadas, aunque en la actualidad se siguen arrastrando esos vestigios raciales subyacentes en la sociedad que a lo mejor se resuelven, cuando haya un presidente negro o mulato en Cuba. Hasta ahora han llegado personas negras a “vicepresidentes” del gobierno y del Estado, si consideramos que Fulgencio Batista no era blanco ciento por ciento entonces sí hubo un presidente negro en Cuba. El puente de “color cubano” que soñó Guillén sigue en la gran utopía.

El poeta removi6 la conciencia cultural de una nación poniendo al descubierto a la raza negra era cuesti6n de abrir los ojos y reconocer su lugar en ese abanico 6tnico con que cuenta la identidad cubana, es decir, la fusi6n de blancos y negros. A partir de sus primeros versos de la d6cada de los treinta del siglo pasado mostr6 el “color de su poesía”. Desde “Negro bemb6n” en *Motivos de son*, empez6 a decir “negro bemb6n”, en forma peyorativa en boca de un negro. Dijo que ese era el camino necesario a

construir para la integración de las razas en “La canción del Bongó” de *Sóngoro cosongo*: “[...] / convoca al negro y al blanco / que bailan al mismo son, / cueripardos y almprietos/ en esta tierra, mulata/ de africano y español/[...]” (Augier 2011a, 94-95) y, en “Balada de los dos abuelos” de *West Indies, Ltd.* : “Sombras que sólo yo veo, / me escoltan mis dos abuelos/ mi abuelo negro / mi abuelo blanco / Los dos se abrazan./ los dos del mismo tamaño, / ansia negra y ansia blanca/ gritan, sueñan, lloran, cantan” (Augier 2011a, 111-112).

Con sus versos vanguardistas de corte social se convirtió en líder cultural de la nación cubana, reflejó esas verdades y sueños que se necesitaban decir, aunque fuesen en forma de poesía. Ejerció como símbolo en la organización sociocultural de una nación, liderada por blancos, mulatos y negros con vías de retroalimentación en ese proceso transformador, innovador y enriquecedor que planteaba la revolución socialista. Se ocupó a través de su discurso poético de que esos sentimientos reprimidos salieran a flote y con sus versos empoderó al colectivo discriminado y marginal de esa nación defendiendo su reputación étnica y valores sociales. El poeta expresó en una entrevista que le hicieron el 5 de octubre de 1978 en el *El País* los periodistas Karmentxu Marín y Juan Cruz: “Mí obra literaria responde al proceso social cubano”.

8.1. Poemario Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad

En el mes de julio de 1977 salió la primera edición del poemario *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* con el subtítulo *Poemas para niños mayores de edad*. Está compuesto por treinta y cinco poemas, los cuales fueron dedicados A *Orlanditín* (Orlando Hernández, su bisnieto).

El origen de este poemario proviene de un poema titulado “Un son para niños antillanos”, escrito treinta años atrás, cuando publicó en 1947 el poemario *El son entero*. Guillén tomó los primeros versos para su título y expresó en aquel poema:

Por el mar de las Antillas
anda un barco de papel;
anda y anda barco barco,
sin timonel [...]
Una negra va en la popa,
va en la proa un español
anda y anda el barco barco,
con ellos dos. [...]
¡Ay, mi barco marinero,
con su casco de papel!
¡Ay, mi barco negro y blanco/ sin timonel.
(Augier 2011a, 206)

Fueron excelentes composiciones poéticas de carácter infantil, donde predominó el ritmo alegre, la musicalidad y el humor. Además, empleó un lenguaje rebotante de figuras literarias y adjetivaciones para las calificaciones de sustantivos, siempre con el objetivo de agregar más información a los elementos poéticos existentes. Estos textos poéticos mostraron la sensibilidad interna del bardo y su amor hacia los niños cubanos y, por ende, de otras regiones de Latinoamérica.

No faltó tampoco “la esencia” política donde exteriorizó su amor hacia el líder cubano Fidel Castro y su admiración por el yate Granma. Expresó en el poema “Fidel”:

Fidel,
el nombre de Cuba lleva
por siempre el pecho fiel.
Fue quien levantó la gleba
hasta el mirto y el laurel.
Fidel,

el que alzó una patria nueva
sin odio, ni crimen ni hiel.
Fidel.
(Augier 2011b, 366)

Y en el poema “Granma”: “¡Oh, “Granma”, tu nombre invoco! / Me acerco suavemente. / tu frente toco” (Augier 2011b, 366).

A continuación, analizamos las *Adivinanzas*, con las que el bardo quiso humorísticamente que los niños “mayores de edad” disfrutasen de preguntas ingeniosas presentadas como juegos de palabras con rimas. Tienen como principal objetivo el entretenimiento y diversión, pero al mismo tiempo plantean un componente educativo o un mensaje político. Están redactadas, de hecho, como textos breves para que su función sea la de captar, hacer pensar y memorizar las palabras de manera más fácil y sencilla. Por lo general, tienen estrofas de cuatro versos con un verso suelto al final y presentan rima asonante o consonante en los versos pares. Además, en su métrica predominan los versos octosílabos. Hemos escogido concretamente los seis poemas “Adivinanzas” con “analogías” porque entendemos que el poeta, de forma ingeniosa, chistosa y ocurrente, presentó ciertos acertijos para que los lectores “mayores de edad” considerásemos las respuestas que nos dio de esas comparaciones de semejanzas entre dos cosas diferentes.

8.1.1. Adivinanzas con “analogías”

Guillén escribió este poemario al ser “bisabuelo”, por lo que imaginamos que quizás sintió la necesidad de escribir algo infantil como homenaje al nuevo miembro de su familia. Apreciamos una faceta del poeta muy intimista. En el caso concreto de las *Adivinanzas* con “analogías”, observamos la utilización del colorismo como tendencia para recargar el estilo literario mediante la acumulación de un léxico efectista y de

adjetivos, a veces redundantes. Además, el poeta hizo gala de una gran imaginación haciéndonos cómplices como lectores para que compartiésemos sus sensaciones alegres, jocosas, joviales, divertidas, y que al final, tratásemos de dar respuestas junto con él a sus acertijos o enigmas.

Las tres primeras “Adivinanzas” nos trasladan a un universo líquido que se sirve de perfiles cromáticos o espectrales formando implícitamente un abanico de pigmentos. Por ejemplo, el mar nos recuerda el azul: “Un animal que no cesa / De comer y de gritar; / Siempre está pidiendo agua / Pues come con mucha sal” (Augier 2011b, 370); el río el verde: “Una serpiente que pasa / y no deja de pasar; / pasando es como se queda, / ¿no sabe tú quién será?” (370). Insinuó que son *Adivinanzas* “animalistas”, como “serpiente del río” o “ese animal que siempre está pidiendo agua”. Las otras *Adivinanzas* tienen como protagonistas herramientas de trabajo como el martillo o la mocha, herramientas de “percusión” que producen sonidos al ser golpeados y que sugieren distintas sonoridades a nuestros oídos. Acerca del martillo, leemos: “Aunque parezca rareza / lo cierto es que este señor / golpea con la cabeza / sin que le cause dolor” (371).

Guillén, de hecho, tuvo como finalidad hacer que los niños⁷⁷ aprendiesen a descifrar acertijos y resolver enigmas de forma divertida. Con su propuesta literaria pretendió atraer y juntar a las familias alrededor de los más pequeños del hogar para estrechar los lazos afectivos y estimular su imaginación, curiosidad e ingenio.

⁷⁷ En período fue muy fructífero en cuanto a publicaciones de cuentos infantiles por escritores latinoamericanos. Recordemos, entre otros, *Gabriela La Poeta Viajera* de Alejandra Toro, *Conoce a Gabriel García Márquez* de Mónica Brow, *Neftalí Neruda* de Fita Frattini, *Julio Cortázar* de Nadia Fink o *Conoce a José Martí* de Antonio Orlando Rodríguez. También, en estos años están *La cola* de Guillermo Samperio, *El murciélago* de Eduardo Galeano y *La verdadera historia del flautista de Hammelin* de Álvaro Mutis.

8.2. Poemario Sol de domingo. Poemas por avulsión

Guillén escribió esta colección en 1982. Está compuesta por veinticuatro poemas, entre los que destaca “La vida tiene sus secretos”, en el que la intención es que los lectores se imaginen bailando una “conga”⁷⁸.

El músico cubano Emilio Grenet⁷⁹ explicó con detalles cómo se debe bailar:

El baile se reduce a marchar al compás del ritmo característico, en que alternativamente, en todos los compases pares, se destaca una síncopa que los bailadores subrayan levantando ligeramente la pierna y marcando el golpe con un brusco movimiento del cuerpo (1939, 194).

La conga como ritmo musical es la máxima expresión cultural del pueblo santiaguero por ser una tradición que viene desde el siglo XVII. Las autoridades incorporaron a los negros esclavos con sus tambores y campanas en las procesiones

⁷⁸ Como se sabe, la conga tuvo sus orígenes en la utilización de los tambores africanos hechos a partir de troncos sólidos de árboles, que se ahuecaban y en una de las aberturas se les clavaba la piel de un “chivo” o “cabra”. Según expertos en la materia como el antropólogo cubano Fernando Ortíz (1881-1969) y el folclorista estadounidense Harold Courlander (1908-1996), los africanos esclavizados a este instrumento le llamaron “tahona” y alternativamente “tajona” o “taona”, que describía un tipo de tambor con una sola mano con un cuerpo hecho de un barril de madera y sobre la piel tensa, más grande que la tumbadora (tambor conga). Como género musical, la tahona se considera un estilo de rumba cubana y junto con el yambú es uno de los más antiguos. Tiene similitud con la tumba francesa, otro estilo africano importado por los haitianos y la conga, un estilo de música callejera desarrollado en Santiago de Cuba. En la década de 1860, las tahonas eran danzas festivas realizadas por esclavos y sus descendientes, luego transformadas en “congas rurales” realizadas durante las celebraciones del Carnaval. Planteó Ortíz que “los grupos de tahona surgieron como una forma de hacer “portátiles” las Tumbas francesas, ya que los tambores de las tumbas francesas eran demasiado grandes para ser llevados en desfiles callejeros (...). Su popularidad entre los panaderos llevó a muchos a creer que su nombre proviene de la tahona española, es decir, Bakery” (Ortiz 1996).

⁷⁹ Recordemos que Emilio Grenet más conocido como Neno Grenet (gran amigo de Guillén) puso música a algunos de sus primeros textos poéticos, entre ellos a “Vito Manué”, “Yambambó”, “Quirino” y “Tú no sabe inglés”.

religiosas para que “gozaran la vida en Dios” y “adoraran” juntos con el pueblo a Santiago apóstol (hijo del trueno, sobrenombre otorgado por el propio Jesús). En el contexto político en los inicios de la República, se usó la conga como elemento de propaganda política por los candidatos en el periodo preelectoral para captar y mover a las masas populares con sus contagiosos ritmos y cantos, donde se alababa el posible triunfo de estos. Hay que destacar como dato curioso que la conga del barrio santiaguero de Los Hoyos, nacida en 1900, es considerada como la primera de su tipo en Cuba. Tiene el privilegio de cerrar cada año los carnavales santiagueros con su música folclórica y tradicional. En 1916 agregaron al sonido de los tambores y campanas metálicas, la corneta china que es un instrumento de viento que anuncia a los vecinos que la fiesta callejera va a empezar y que se preparen para “arrollar” alegremente en procesión al paso de la conga.

El poema “Yo nunca digo...” fue escrito al igual que el otro texto con la intención de que los lectores bailaran, pero en este caso un Guaguancó. Es un ritmo musicalailable que se originó en los barrios suburbanos de La Habana y Matanzas, coincidiendo con la abolición de la esclavitud en el archipiélago cubano en 1886. Tiene su antecedente en el yambú y asimila elementos de la columbia, como modalidad de rumba que se baila en parejas, de ritmo lento y con predominio de la percusión. El guaguancó se interpreta con tres tumbadoras y una caja de madera percutida con unos palillos o con las manos, llamada cajón. Y a los percusionistas se le agrega un coro que responde a un solista; esos coros de guaguancó son agrupaciones que se dedican al canto de rumbas improvisadas ante cualquier suceso. Los bailadores presentan una coreografía en que el hombre persigue a una mujer con movimientos sensuales y eróticos, ella se hace de rogar y lo rechaza en un primer momento, pero al final ella consiente. Este acto representa la “conquista” del hombre a la mujer y recibe el nombre

del “vacunao”. Guillén utilizó como propuesta poética este baile de influencias africanas y españolas para darnos a conocer sus protestas sociales. El considerado “padre de la musicología cubana”, Angeliers León Pérez, dijo sobre el Guaguancó:

La parte inicial del canto es extensa y toma carácter de un largo relato, casi alusivo a un suceso o a una persona, por lo que tiene un carácter descriptivo de ocasión. La línea melódica es más fluida, con algunos sonidos sostenidos, largos. A veces de emplean décimas, otras simple pareados o prosa [...] (1964, 78-80).

8.2.1. “La vida tiene sus secretos. Conga”

En el texto se habla de la explotación racial del hombre negro, los horrores de sus tristes vidas sin atisbos de esperanzas. La intención y la actitud del poeta está basada en principios éticos y morales con rechazo firme a todo tipo de castigo y opresión. Dio a entender que es una vergüenza infame para cualquier nación, la usurpación y dominación a la fuerza de su soberanía, recursos humanos y libertades por parte de otra nación.

En su entramado poético predominan las formas verbales personales simples del presente de indicativo, dando al poema un ambiente de contemporaneidad como si estos sucesos ocurriesen en el momento del habla: “tiene/ puedes/ busca/ escucha/ va/ quiero/”.

En cuanto a las figuras literarias destacan el paralelismo, por las repeticiones de una misma estructura para darle sonoridad y ritmo a los versos que se manejan de forma frecuente en la oratoria: “[...] / Bomba no quiero, / bomba no va. / Yanqui no quiero, / yanqui no va. / [...] / Cárcel no quiero, / cárcel no va. / Miedo no quiero, / miedo no va. / Hambre no quiero, / hambre no va. / Llanto no quiero, / llanto no va. / [...]” (383). Y el polisíndeton, por los manejos de más conjunciones de las que habitualmente utilizamos

en el lenguaje que dan efectos de lentitud, sosiego y reflexión a los versos: “[...] / dale que dale / dale que dale / dale que dale / [...]” (384).

También, observamos el estribillo que se repite al final de cada estrofa y se intercala en el discurso poético con excesiva frecuencia para dar ritmo y ligazón a la unidad del poema. Guillén quiso que captásemos su atención con tres breves versos: “Iba ibá / Oguede má / Mole yé /”. Este estribillo melodioso se repite cinco veces en el texto y al parecer está diseñado para ser cantado con vehemencia en la conga. Es una de las partes más importantes del poema ya que encapsula la idea principal con líneas concisas que evocan a la religión Yorubá y al comienzo de los ritos a Orisha con profundos rezos y toques de santos.

Guillén empleó la primera persona del singular del pasado imperfecto de Modo indicativo del verbo “ir” para referirse a esa acción pasada cuando esa persona Iba cantando el Ibá, (ceremonia antes de empezar los rezos) con respeto solemne a los venerados y mayores en espiritualidad que “van a la cabeza” (Molé ilé oyá) para ser reverenciados y obsequiados con dulces (Oguede o agguidi) para que estén alegres como espíritus ancestrales. La utilización de recursos religiosos es frecuente en las producciones poéticas guilleniana. Recordemos en *El son entero* (1947) el poema Ébano Real, donde repitió cinco veces: “Arará, cuévano, / arará sabalú /” (Augier 2011a, 190). Estos versos en forma de estribillos se refieren a ritos provenientes de diversas regiones culturales de África (Arará Dajomé, Arará Sabalú y Arará Magino) y están relacionados con la religión de Palo monte, en la Santería. En la actualidad lo practica un grupo minoritario de cabildos en Cuba, especialmente en las provincias de Matanzas y La Habana, que lo celebran los días 13 y 29 de junio en las “Regla Arará”.

8.2.2. “Yo nunca digo..., Guaguancó”

Guillén con *Sol de Domingo* mostró a sus ochenta años un gran abanico de remembranzas personales y colectivas, derivadas del proceso revolucionario, así como, propuestas de temas musicales vinculados a las tradiciones populares junto a motivos clásicos de la poesía como el tiempo, el amor, la lucha y la paz. *Sol de Domingo* presenta una estética de estilo mixto porque en una primera parte predomina el lirismo con intensidad donde el “yo poético” está cargado de emociones y sentimientos, y en la otra destacan expresiones sencillas, directas, coloquiales adoptando a veces un lenguaje alusivo, eminentemente tropomorfo en el reconocimiento de las cualidades humanas de sus amigos. Lo podemos apreciar en el poema “Brindis” que tiene como subtítulo “Con *Salvador Allende en la Bodeguita del Medio*”: “Tú que nunca desdeñas un mojito, / acepta el puro brindis que hoy te hacemos, / alta la copa y aún más alto el grito: / ¡Salvador, patria o muerte, venceremos! / [...]” (393).

La idea principal que se va desarrollando como concepto general y constante del texto está vinculada a las protestas con “rabia disimulada” a través de los “cueros” de las tumbadoras que, golpeados con firmeza producen un sonido abierto y grave: “Yo nunca digo/ que mi canción es de protesta, / yo siempre dejo/ que lo diga ella, / [...]” (384).

Se apartó del “yo” para dejar al “yo poético” posicionarse y disimular su “ego”, escondiéndolo en lo más íntimo. Percibimos el deseo de disimular su rabia a través de las tumbadoras que dan ritmo y poderío al guaguancó, de ahí fluye todo, de esa coreografía imaginaria de canto y baile donde él se mete en la piel de un bailarador rumbero que amenaza con el filo del cuchillo como acto de rebeldía: “[...] Así en la calma se pasa a la tempestad”; “[...] / Mi cuchillo, tiene filo, / no lo sujetes, no, no,

“[...] sube el humo/ subiendo está el guaguancó/ “[...] Guaguancó, que guaguancó, /que guaguancó, guaguancó. / [...]” (385).

Tanto el primer poema como el segundo fueron proyectos musicales que pusieron en contacto al poeta, a los ejecutantes de esos instrumentos de ritmos populares con sus bailes y al lector.

Predominan las formas verbales personales simples del presente de indicativo, confiriéndole al contexto literario un ambiente de contemporaneidad con acciones en el mismo momento (“digo”, “protesto”, “sube”, “dejo”, “tiene”) o desarrolladas como hipotéticas o de deseos en subjuntivo, en este caso, el uso de la segunda persona del singular del presente de “sujetar” o de “sujetarse” (se repite cuatro veces en el texto “sujetes”).

Y, entre las figuras literarias empleadas en el texto, están:

- la anáfora por la repetición de una o varias palabras al principio del verso que sirve para dar mayor sonoridad y ritmo al discurso poético: “[...] Sube el humo, sube el humo/ [...] / Guaguancó, que guaguancó / que guaguancó, guaguancó” (385);
- el símil en la primera y última estrofa para dar apoyos a las comparaciones entre distintos términos con el adverbio relativo “como” que le permitió distorsionar la realidad mediante la exageración: “[...] Así en la calma/ de la serena tarde, / como en el alba fría/ o en el desierto anochecer” (385);
- la sinécdoque al referirse a su tierra natal en “Camagüey suelo ir”: “A Camagüey suelo ir / por revivir / mis claros días de infancia. / Aspiro allá la fragancia / rosas que no volverán. / [...]” (381); y en “Macheteros”, continuó

con la sinécdoque: “Los recuerdos de niño / sombras de mochas espesas / piel curtida / por el viento y el sol. / [...] / Eran los macheteros” (381-382) ;

- la aliteración en canciones como “Canción segunda” y “Canción de amor y paz”. En esta última, expresó: “La Habana canta de calle en calle, / de plaza en calle, / de sueño en calle, / de labio en calle, / cantos de lucha, / cantos de lucha, de amor y paz. / [...]” (389).

Se hallan numerosos Sonetos, entre ellos, el dedicado al semanario *Palante* con alusión a Góngora: “[...] / Vino Góngora y dijo: Contrahecho / tonto, bufón, vete de aquí zangando.../ (Contad si son catorce, y está hecho.) /” (397). También, en esa década de los ochenta, algunos miembros que aún estaban vivos de la Generación del 27 rememoraron la figura de Luis de Góngora en España. Guillén hizo un soneto burlesco a la Institución de la que él era su presidente que llamó Soneto con estrambete: “La UNEAC celebra esta ocasión magnífica / de almorzar en ambiente tan bucólico / (al son presunto de un timbal eólico, / pues no siempre ha de ser arpa mirífica) /” (395).

Utilizó la prosopografía en los sonetos dedicados a Eliseo Diego, Manuel Navarro, Ignacio Agramonte y Juan Marinello. Así como etopeya al referirse a Tupac Amaru: “[...] / los indios se marcharon con él / [...] / Cuando murió sabíamos / que iba a resucitar” (394-395). Y a los poetas José Zacarías Tallet y Luis de Pavón dedicó numerosas adjetivaciones en la tonada “Canción de amor y paz”: “Risas y flores al Almendares / fúlgido joven y ágil muchacha / [...] / hinchadas velas, / [...] / y nos saluda con sus cien brazos, / [...]” (389). Reconoció en sus versos a su amigo y biógrafo a Ángel Augier: “Con gran gesto amistoso, / como a su bondad conviene, / hoy Augier a darnos viene / todo lo bello que tiene / su natural generoso. /” (388). Y no faltó la paradoja como recurso literario, ya que, enfatizó las virtudes cultas e intelectuales de su

amigo poeta al describirlo de forma estilo simpática, pero terminó diciendo que es de “armas tomar” e iracundo si la ocasión requiere: “No, señor, lo que él prefiere / y a todos diciendo va, / si la ocasión lo requiere, / es: –¡Asere, / qué volá!” (389). En la remembranza colectiva vinculada a la unidad de la nación y al proceso revolucionario está el poema “Letrilla”, expresó en algunos fragmentos llenos de simbolismo con estribillos: “[...] Cuba es ya del cubano. / [...] / “¡Viva la naranja entera, / no la naranja partida! / [...] Amigos viva la vida. / Todo el año es primavera. / ¡No la naranja partida, / viva la naranja entera! (399).

CONCLUSIONES

El presente trabajo investigativo ha tenido como objetivo principal resaltar la figura y la obra poética de uno de los más grandes exponentes de la literatura cubana, Nicolás Guillén. Para alcanzar esta meta, hemos realizado un minucioso análisis que se ha nutrido de una cronología de contextos biográficos, históricos y sociales que rodearon la vida del poeta. A través de esta contextualización, hemos logrado entender mejor las motivaciones y las influencias que dieron forma a su rica producción literaria.

En nuestro enfoque metodológico, hemos empleado una variedad de métodos científicos. El método analítico ha sido esencial para desentrañar las distintas capas de significado presentes en las obras poéticas de Guillén. Mediante este enfoque, hemos desmembrado el todo, es decir, sus poemarios, para descomponerlos en sus elementos poéticos fundamentales. Esto nos ha permitido apreciar con mayor claridad las temáticas recurrentes y los recursos estilísticos utilizados por el poeta en sus creaciones.

Por otro lado, el método sintético ha sido de gran utilidad para seleccionar y clasificar los poemas que hemos sometido a análisis y comentarios literarios. Ante la vasta producción literaria de Guillén, hemos cuidadosamente elegido aquellos textos que representan distintas etapas de su evolución creativa. De esta forma, hemos podido trazar un recorrido por su trayectoria literaria y observar cómo su poesía refleja las transformaciones sociales y políticas de Cuba durante el siglo XX.

Asimismo, el método deductivo ha sido una herramienta valiosa para llegar a conclusiones sólidas a partir de razonamientos lógicos. A través de una cuidadosa revisión de la vida y obra de Guillén, hemos podido establecer conexiones significativas entre su contexto histórico y las temáticas presentes en sus poemas. Esta aproximación

nos ha ayudado a comprender la manera en que sus vivencias personales y las realidades sociales se entrelazan en su poesía.

Por último, el método inductivo ha sido de gran importancia para ampliar nuestros conocimientos sobre el lenguaje estético y las figuras literarias empleadas en la producción poética de Guillén. A través de la observación detallada de sus poemas, hemos identificado y clasificado diversas figuras literarias que enriquecen y embellecen su lenguaje. Esta apreciación estética nos ha permitido comprender cómo Guillén se convierte en un maestro del uso de la palabra, creando una poesía que cautiva por su musicalidad y fuerza expresiva.

En el proceso de investigación, hemos empleado diversos procedimientos metodológicos para recopilar datos. Hemos recurrido a fuentes primarias, como los textos originales de Guillén, para examinar su poesía desde la fuente misma. También hemos utilizado fuentes secundarias, como recursos audiovisuales y digitales, para obtener una visión más amplia del contexto histórico y cultural en el que se desarrolló el poeta. Además, hemos acudido a fuentes terciarias, como entrevistas y publicaciones sobre el autor, para complementar nuestra comprensión de su figura y su legado.

Entre los resultados finales de nuestra investigación, destacamos los análisis poéticos y comentarios literarios de los poemas seleccionados. Estas interpretaciones nos han permitido comprobar y recalcar los aportes creativos de Guillén en sus producciones literarias. Su poesía, cargada de un profundo compromiso social, refleja la lucha y esperanza del pueblo cubano y latinoamericano, y su legado sigue inspirando a nuevas generaciones de escritores y poetas.

Hemos llevado a cabo una clasificación exhaustiva de las diversas figuras literarias presentes en la obra de Guillén, así como de las estructuras estróficas y métricas que utilizó en sus versos. Esta catalogación nos ha permitido apreciar la

riqueza estilística de su poesía y la maestría con la que manejó el lenguaje para expresar su visión del mundo.

Durante el análisis realizado de los poemas y prosas de Guillén, hemos podido apreciar y resaltar su enfoque en el valor expresivo del lenguaje, así como, su habilidad para transmitir sentimientos y afectos hacia diferentes objetos, ideas o seres. A lo largo de los trece poemarios y treinta poemas que hemos analizado, evidenciamos la importancia que Guillén le otorgó al lenguaje como medio para expresar sentimientos, afectos y reflexiones sobre diversas temáticas.

Uno de los aspectos destacados de la obra de Guillén es su cuidado en el uso y manejo del léxico y las expresiones. El poeta empleó un amplio abanico de palabras y recursos lingüísticos con el propósito de brindar placer estético a los lectores. Los arreglos conscientes que realizó en sus obras enriquecieron la forma más que el contenido, creando un contexto literario donde sobresalió un lenguaje figurativo, poético y lúdico.

Además, pudimos interpretar y resaltar las obras vinculadas a la poesía negra derivada de la poesía folclórica cubana. En nuestras investigaciones, hemos indagado que la poesía folclórica cubana se caracterizó por su musicalidad y ritmo. Los poemas a menudo se recitaban o cantaban con acompañamiento musical, lo que añadió una dimensión adicional a la experiencia poética.

Al interpretar estas obras, hemos tenido en cuenta tanto el contexto histórico y cultural en el que fueron creadas como la voz y la intención del poeta. Hemos estudiado los movimientos literarios y las corrientes artísticas que han influido en la poesía cubana, como el modernismo y el vanguardismo. También, hemos analizado la influencia de figuras destacadas como José Martí en el desarrollo de la poesía cubana.

El poeta camagüeyano es ampliamente reconocido como el máximo exponente de la poesía afrocubana no solo en su nación, sino también en todo el continente latinoamericano. A través de sus versos, Guillén aprovechó las voces negras y las deformaciones lingüísticas para resaltar la marginalidad experimentada por esa parte de la población cubana. La obra de Guillén reflejó una profunda exploración de temáticas relacionadas con el mestizaje racial y espiritual entre blancos y negros en Cuba. Sus poemas capturaron las tensiones, los desafíos y las injusticias que surgen en estos contextos, y revelaron una profunda comprensión de la cultura y la identidad afrocubanas.

Una de las características distintivas de la poesía negra, que él llamó mulata, es la presencia constante de símbolos sagrados y profanos. A través de metáforas y referencias simbólicas, el poeta evocó la espiritualidad y las tradiciones ancestrales arraigadas en la comunidad afrocubana. Estos símbolos sagrados no solo enriquecieron la poesía de Guillén, sino que también le confirieron una dimensión trascendental y una conexión profunda con la historia y la cultura de su pueblo.

La musicalidad es otro elemento fundamental en la obra de Nicolás Guillén. Su profunda afinidad por la música se reflejó en la inclusión de instrumentos musicales en sus poemas: tambores, maracas, guitarras, claves y otros. A través de estas referencias, Guillén estableció una conexión directa entre la poesía y el ritmo de la música afrocubana. Al emplear la base rítmica del son, un género musical popular en Cuba, en sus primeras obras literarias, Guillén logró dotar a sus versos de una cadencia y un ritmo particular que evocan la vitalidad y la energía propia de la música.

La fusión de la poesía, la música y las temáticas afrocubanas en la obra de Guillén representan una contribución significativa al panorama literario latinoamericano. A través de su escritura, el poeta no solo rompió barreras estéticas,

sino que también visibilizó y dignificó la cultura y la historia de los afrodescendientes en Cuba. Su poesía se convirtió en un testimonio de resistencia, en un grito contra la discriminación y en un canto de exaltación a la riqueza de la diversidad cultural de la isla.

Nicolás Guillén, con su poesía innovadora y comprometida, logró trascender fronteras y dejar un legado perdurable en la literatura latinoamericana. Su capacidad para capturar la esencia de la experiencia afrocubana y transmitirla a través de sus versos lo convirtieron en un referente indiscutible de la poesía negra en el continente. Su voz poética resuena con fuerza, denunciando las desigualdades y celebrando la resistencia cultural. A través de su obra, el bardo inspiró a nuevas generaciones de escritores a explorar y valorar la diversidad cultural y racial, y a utilizar la poesía como una herramienta para el cambio social y la promoción de la igualdad. Es un poeta cuya contribución a la literatura trasciende el tiempo y sigue siendo relevante en la actualidad, representando un faro de luz en la lucha por la justicia social y la inclusión racial.

En la prosa poética de Guillén también encontramos un manejo magistral del lenguaje con fines artísticos. A través de un lenguaje publicitario meticulosamente trabajado, el poeta empleó distintos recursos expresivos como juegos de palabras, refranes, palabras arcaicas y pregones para resaltar las particularidades semánticas, gramaticales y fónicas del texto. Estos elementos confirieron un valor expresivo al lenguaje narrativo, enriqueciendo la experiencia de los lectores.

Además, al analizar las propagandas comerciales presentes en la prosa poética podemos apreciar que, en ese contexto, el tema en sí no es lo más relevante, sino los textos, anuncios y propagandas que sirven como escenografías de fondo para la trama narrativa. Desafió las expectativas del lector al dar mayor importancia al lenguaje

utilizado en estas propagandas y anuncios, lo cual refuerza su compromiso con el valor expresivo y estético del lenguaje.

Un apartado significativo en la obra de Guillén es el titulado “Pregones”. Este apartado me sirvió de inspiración para elaborar y publicar el artículo literario “Los ‘E así se pregone’ de Nicolás Guillén”, en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* en el 2022. En este artículo, profundizamos en la importancia de los pregones dentro de la poesía de Guillén y se destaca su papel como elementos identitarios y expresivos de la cultura popular cubana.

En los últimos poemas analizados pudimos apreciar un estilo sonoro y rítmico en el discurso poético de Guillén. La estética mixta del lenguaje la pudimos apreciar en dos vertientes principales. Por un lado, prevaleció el lirismo con una intensidad emocional donde el “yo poético” se cargó de sentimientos y emociones, con una intencionalidad marcada por principios éticos y morales. Por otro lado, observamos expresiones directas y coloquiales que adoptadas a un lenguaje alusivo a vivencias personales y colectivas del proceso revolucionario cubano. Asimismo, el poeta incorporó temáticas musicales vinculadas a las tradiciones populares, como las congas y el guaguancó. A través de estas temáticas, el bardo abordó sus preocupaciones recurrentes como el amor, la lucha, la paz y la nación.

La obra de Guillén sigue siendo relevante y merece ser apreciada por su valor literario y su capacidad de transmitir emociones y reflexiones sobre las sociedades y las culturas. Finalmente, este trabajo investigativo también tiene un carácter conmemorativo, ya que pretende homenajear el aniversario ciento veintiuno del natalicio del Poeta Nacional de Cuba, fundador de la Unión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, constituida el veintidós de agosto de 1961 y de la que fue su presidente hasta su muerte, ocurrida el dieciséis de julio de 1989. Su vasta obra ha sido

traducida a más de veinte idiomas y es estudiada en Universidades de los cinco continentes. Además, recibió a lo largo de su vida y talentosa producción literaria, entre ellas, las Distinciones: Orden Nación al José Martí, Orden de la Amistad de los Pueblos, Orden de la Bandera Roja del Trabajo, Premio Internacional Stalin de la Paz, Premio Internacional Viareggio-Versilla e Internacional Botev Prize. A través de nuestra investigación hemos procurado mantener viva su memoria y reconocer la importancia de su legado literario en la cultura cubana.

En conclusión, esta tesis doctoral ha sido un esfuerzo por resaltar la figura y la obra de Nicolás Guilléna a través de su estética poética. Un poeta cuya voz ha trascendido fronteras y ha dejado una huella imborrable en la literatura latinoamericana. Esperamos que este trabajo inspire a nuevas generaciones de lectores y estudiosos a acercarse a su poesía con un espíritu de admiración y respeto.

CONCLUSIONS

The main objective of this investigative work has been to highlight the figure and poetic work of one of the greatest exponents of Cuban literature, Nicolas Guillen. To achieve this goal, we have carried out a meticulous analysis that has been nourished by a chronology of biographical, historical, and social contexts that surrounded the poet's life. Through this contextualization, we have managed to better understand the motivations and influences that shaped his rich literary production.

In our methodological approach, we have employed a variety of scientific methods. The analytical method has been essential to unravel the different layers of meaning present in Guillén's poetic works. Through this approach, we have dismembered the whole, that is, his poems, to break them down into his fundamental poetic elements. This has allowed us to appreciate more clearly the recurring themes and the stylistic resources used by the poet in his creations.

On the other hand, the synthetic method has been very useful to select and classify the poems that we have submitted to analysis and literary commentaries. Given Guillén's vast literary production, we have carefully chosen those texts that represent different stages of his creative evolution. In this way, we have been able to trace a journey through his literary trajectory and observe how his poetry reflects the social and political transformations of Cuba during the 20th century.

Likewise, the deductive method has been a valuable tool to reach solid conclusions from logical reasoning. Through a careful review of Guillén's life and work, we have been able to establish significant connections between his historical context and the themes present in his poems. This approach has helped us to understand the way in which his personal experiences and social realities are intertwined in his poetry.

Finally, the inductive method has been of great importance to broaden our knowledge about the aesthetic language and the literary figures used in Guillén's poetic production. Through detailed observation of his poems, we have identified and classified various literary figures that enrich and embellish his language. This aesthetic appreciation has allowed us to understand how Guillén became a master of the use of the word, creating a poetry that captivated by its musicality and expressive force.

In the research process, we have used various methodological procedures to collect data. We have resorted to primary sources, such as Guillén's original texts, to examine his poetry from the source itself. We have also used secondary sources, such as audiovisual and digital resources, to obtain a broader vision of the historical and cultural context in which the poet developed. In addition, we have resorted to tertiary sources, such as interviews and publications about the author, to complement our understanding of his figure and his legacy.

Among the results of our research, we highlight the poetic analysis and literary comments of the selected poems. These interpretations have allowed us to verify and emphasize the creative contributions of Guillén in his literary productions. His poetry, charged with a deep social commitment, reflects the struggle and hope of the Cuban and Latin American people, and his legacy continues to inspire new generations of writers and poets.

We have carried out an exhaustive classification of the various literary figures present in Guillén's work, as well as the strophic and metrical structures that he used in his verses. This cataloguing has allowed us to appreciate the stylistic richness of his poetry and the mastery with which he handled language to express his vision of the world.

During the analysis of Guillén's poems and prose, we have been able to appreciate and highlight his focus on the expressive value of language, as well as his ability to convey feelings and affections towards different objects, ideas, or beings. Throughout the thirteen collections of poems and thirty poems that we have analysed, we show the importance that Guillén gave to language as a means to express feelings, affections and reflections on various topics.

One of the outstanding aspects of Guillén's work is his care in the use and management of vocabulary and expressions. The poet used a wide range of words and linguistic resources with the purpose of providing aesthetic pleasure to readers. The conscious arrangements that he made in his works enriched the form more than the content, creating a literary context where a figurative, poetic, and playful language stood out.

In addition, we were able to interpret and highlight the works related to black poetry derived from Cuban folk poetry. In our investigations, we have investigated that Cuban folk poetry was characterized by its musicality and rhythm. The poems were often recited or sung to musical accompaniment, adding an extra dimension to the poetic experience.

In interpreting these works, we have considered both the historical and cultural context in which they were created, as well as the voice and intention of the poet. We have studied the literary movements and artistic currents that have influenced Cuban poetry, such as modernism and avant-garde. Also, we have analysed the influence of prominent figures such as José Martí in the development of Cuban poetry.

The Camagüeyan poet is widely recognized as the greatest exponent of Afro-Cuban poetry not only in his nation, but also in the entire Latin American continent. Through his verses, Guillén took advantage of black voices and linguistic distortions to

highlight the marginality experienced by that part of the Cuban population. Guillén's work reflected a deep exploration of themes related to racial and spiritual miscegenation between whites and blacks in Cuba. His poems captured the tensions, challenges, and injustices that arise in these contexts, and revealed a deep understanding of Afro-Cuban culture and identity.

One of the distinctive characteristics of black poetry, which he called mulatto, is the constant presence of sacred and profane symbols. Through metaphors and symbolic references, the poet evoked the spirituality and ancestral traditions rooted in the Afro-Cuban community. These sacred symbols not only enriched Guillén's poetry, but also gave it a transcendental dimension and a deep connection to the history and culture of his people.

Musicality is another fundamental element in the work of Nicolás Guillén. His deep affinity for music was reflected in the inclusion of musical instruments in his poems: drums, maracas, guitars, claves, and others. Through these references, Guillén established a direct connection between poetry and the rhythm of Afro-Cuban music. By using the rhythmic base of son, a popular musical genre in Cuba, in his early literary works, Guillén managed to give his verses a particular cadence and rhythm that evoke the vitality and energy of music.

The fusion of poetry, music, and Afro-Cuban themes in Guillén's work represent a significant contribution to the Latin American literary scene. Through his writing, the poet not only broke aesthetic barriers, but also made visible and dignified the culture and history of people of African descent in Cuba. His poetry became a testimony of resistance, a cry against discrimination and a song exalting the richness of the island's cultural diversity.

Nicolás Guillén, with his innovative and committed poetry, managed to transcend borders, and leave a lasting legacy in Latin American literature. His ability to capture the essence of the Afro-Cuban experience and transmit it through his verses made him an indisputable benchmark of black poetry on the continent. His poetic voice resonates powerfully, denouncing inequalities and celebrating cultural resistance. Through his work, the bard inspired new generations of writers to explore and value cultural and racial diversity, and to use poetry as a tool for social change and the promotion of equality. He is a poet whose contribution to literature transcends time and remains relevant today, representing a beacon of light in the fight for social justice and racial inclusion.

In Guillén's poetic prose we also find a masterful use of language for artistic purposes. Through a meticulously worked advertising language, the poet used different expressive resources such as puns, proverbs, archaic words and proclamations to highlight the semantic, grammatical and phonic particularities of the text. These elements conferred an expressive value to the narrative language, enriching the readers' experience.

In addition, when analysing the commercial advertisements present in poetic prose, we can appreciate that, in this context, the theme itself is not the most relevant, but rather the texts, advertisements and advertisements that serve as background scenery for the narrative plot. He challenged the reader's expectations by giving greater importance to the language used in these advertisements and advertisements, which reinforces his commitment to the expressive and aesthetic value of language.

A significant section in Guillén's work is the one entitled "Pregones". This section inspired me to prepare and publish the literary article "Los 'E así se pregone' by Nicolás Guillén", in the *Anales de Literatura Hispanoamericana* magazine in 2022. In

this article, we delve into the importance of the proclamations within Guillén's poetry and its role as identity and expressive elements of Cuban popular culture is highlighted.

In the last analysed poems we could appreciate a sonorous and rhythmic style in Guillén's poetic discourse. The mixed aesthetics of the language we could appreciate in two main aspects. On the one hand, lyricism prevailed with an emotional intensity where the "poetic self" was charged with feelings and emotions, with an intention marked by ethical and moral principles. On the other hand, we observe direct and colloquial expressions that are adopted to a language alluding to personal and collective experiences of the Cuban revolutionary process. Likewise, the poet incorporated musical themes linked to popular traditions, such as the congas and the guaguancó. Through these themes, the bard addressed his recurring concerns such as love, struggle, peace, and the nation.

Guillén's work continues to be relevant and deserves to be appreciated for its literary value and its ability to convey emotions and reflections on societies and cultures. Finally, this investigative work also has a commemorative character since it intends to honour the one hundred and twenty-first anniversary of the birth of the National Poet of Cuba, founder of the Union of Writers and Artists of Cuba, established on August 22, 1961, of which he was its president until his death on July 16, 1989. His vast work has been translated into more than twenty languages and It is studied in Universities of the five continents. In addition, he received throughout his life and talented literary production, among them, the Distinctions: Nation Order to José Martí, Order of Friendship of Peoples, Order of the Red Banner of Labor, Stalin International Peace Prize, Prize International Viareggio-Versilla and International Botev Prize. Through our research we have tried to keep his memory alive and recognize the importance of his literary legacy in Cuban culture.

In conclusion, this doctoral thesis has been an effort to highlight the figure and work of Nicolas Guillen through his poetic aesthetics. A poet whose voice has transcended borders and has left an indelible mark on Latin American literature. We hope this work will inspire new generations of readers and scholars to approach his poetry with a spirit of admiration and respect.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria de Nicolás Guillén

Guillén, Nicolás. 1930. *Motivos de son*. La Habana: Imprenta Rambla, Bouza y Cía.

_____. 1931. *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*. La Habana: Imprenta Úcar, García y Cía.

_____. 1934. *West Indies, Ltd. Poemas*. La Habana: Imprenta Úcar, García y Cía.

_____. 1937. *Cantos para soldados y sones para turistas*. Prólogo de Juan Marinello. México: Masas.

_____. 1937. *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Valencia: Ediciones Españolas.

_____. 1937. *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*. México: México Nuevo.

_____. 1947. *El son entero. Suma poética. 1929-1946*. Con una carta de Miguel de Unamuno, Textos musicales de Eliseo y Emilio Grenet, Alejandro García Caturla y Silvestres Revueltas. Ilus. De Carlos Enríquez. Buenos Aires: Pleamar.

_____. 1946. *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*. La Habana: Imprenta Ayón.

_____. 1951. *Elegía a Jesús Menéndez*. Dibujos de Carlos Enríquez. La Habana: Páginas.

_____. 1952. *Elegía cubana* [plaquette]. La Habana.

_____. 1958. *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Buenos Aires: Losada.

- _____. 1962. *Elegías a Jesús Menéndez*. Prólogo de Blas Roca. La Habana: Imprenta Nacional de Cuba.
- _____. 1962. *Prosa de prisa (Crónicas)*. La Habana: Universidad de Las Villas.
- _____. 1964. *Antología mayor*. La Habana: UNEAC / Bolsilibros Unión.
- _____. 1964. *Poemas de amor*. La Habana: La Tertulia.
- _____. 1964. *Tengo*. Prólogo de José Antonio Portuondo. Caricatura por Juan David. Textos musicales de Ignacio Villa, Bola de Nieve, J. González Allué y Juan Blanco. La Habana: Consejo Nacional de Universidades / Universidad Central de Las Villas.
- _____. 1967. *El Gran Zoo*. Ilus. Fayad Jamís. La Habana: Unión.
- _____. 1972. *El diario que a diario*. La Habana: UNEAC.
- _____. 1972. *La rueda dentada*. La Habana: UNEAC.
- _____. 1975. *Prosa de prisa 1929-1972*, t. I. La Habana: Arte y Literatura.
- _____. 1977. *Elegías*. Ilus. De Raúl Martínez, Choco, A. Rostgaard, R. Ávila, González Puig, Nelson Domínguez y Mariano Rodríguez. La Habana: UNEAC.
- _____. 1977. *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Edición mimeografiada de 144 ejemplares. La Habana: UNEAC.
- _____. 1979. *Coplas de Juan Descalzo*. (Poesía satírica). La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1981 (2ª ed.). *Obra poética*, t. I (1921-1958); t. II (1958-1981). Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1982. *Páginas vueltas*. Memorias. Edición 80º aniversario. La Habana: Ediciones Unión.

- _____. 1982. *Sol de domingo*. Edición 80º aniversario. La Habana: Ediciones Unión.
- _____. 1985. *Obra poética*, t. I (1922-1958), t. II (1958-1977). Reimpresión. Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1990. *Antología mayor*. Prólogo de Ángel Augier. La Habana: Pueblo y Educación.
- _____. 1992. *Las grandes elegías*. Recopilación y prólogo de Ángel Augier. La Habana: Fundación Nicolás Guillén.
- _____. 1999. *El libro de los sonetos*. Selección, prólogo y notas de Ángel Augier. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 2000. *En algún sitio de la primavera*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____. 2011. *Obra Poética. (1922-1958)*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 2017. “Homenaje a Federico García Lorca”. *El Camaguey*. <https://www.elcamaguey.org/nicolas-guillen-homenaje-a-federico-garcia-lorca> (consultado el 15 de marzo de 2021).

Bibliografía secundaria sobre Nicolás Guillén

- Almada-Roche, Armando. 2007, 7 de agosto. “Nicolás Guillén, el poeta nacional de Cuba”. *Abc*. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/nicolas-guillen-el-poeta-nacional-de-cuba-993880.html> (consultado el 12 de enero de 2021).
- Aguirre, Mirta. 1982. *Un poeta y un Continente*. La Habana: Letras Cubanas.

- Amado, Jorge. 1947. "Presentación de Nicolás Guillén". *Tribuna Popular*.
https://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_bibliografia_2/ (consultado el 12 de enero de 2021).
- Augier, Ángel. 1962. *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico*, t. 1. Santa Clara: Dirección de Publicaciones / Universidad Central de las Villas.
- _____. 1964. *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico*, t. 2. La Habana: Universidad Central de las Villas / Dirección de Publicaciones.
- _____. 1972. *Nicolás Guillén. Obra poética 1920-1958. Prólogo*. La Habana: Instituto Cubano del libro.
- _____. 1974a. "Prólogo. La poesía de Nicolás Guillén", X-LX. En *Guillén, Nicolás: Obra poética 1920-1972*, 2 vols. La Habana: Editorial de arte y literatura.
- _____. 1974b. "Introducción". En *Nicolás Guillén, Obra poética*, 7-79. La Habana: Editorial de arte y literatura.
- _____. 1982. *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____. 1984. *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____. 2002. *Vida y obra de Nicolás Guillén*. La Habana: Pueblo y Educación.
- _____. 2011a. *Nicolas Guillén. Obra Poética (1922-1958)*, t. I. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 2011b. *Nicolas Guillén. Obra Poética (1958-1985)*, t. II. La Habana: Letras Cubanas.
- Ballagas, Emilio. 1935. *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid: Aguilar

- Castillo, Eichin Norma. 2015. "La música y tres artes poéticas de Nicolás Guillén". *Estudios avanzados* 24: 66-75.
- Farías, Gerardo. 2012. "Cuerpo, trópico y tiempo: elementos de creación identitaria en la poesía de Nicolás Guillén". *Revista Valenciana Estudios de Filosofía y Letras* 10: 155-181.
- Fernández de Castro, José Antonio. 1930, 6 de mayo. "Ha surgido el poeta del son: Nicolás Guillén". *Diario de la Marina*: s.p.
- García Yero, Olga. 2002. La identidad cultural en la obra poética de Nicolás Guillén. *Islas* 134: 88-97.
- González Santana, Joaquín. 1983, 7 de agosto. "Nicolás Guillén habla de Miguel Hernández". *Granma*: s.p.
- Leante, César. 2002. "Nicolás Guillén, el nacimiento de una poesía". *Cuadernos Hispanoamericanos* 630: 89-98.
- Marín, Karmentxu; y Juan Cruz. 1978, 5 de octubre. "Nicolás Guillén: Mi obra literaria responde al proceso social cubano", *El País*: https://elpais.com/diario/1978/10/05/cultura/276390003_850215.html (consultado el 10 de marzo de 2021).
- Marino, César. 2015. "La carta de Miguel de Unamuno para Nicolás Guillén". *Los reinos de la palabra*. <http://losreinosdelapalabra.blogspot.com/2015/02/la-carta-de-miguel-de-unamuno-para.html> (consultado el 25 de mayo de 2022).
- Morejón, Nancy. 1972. "Introducción a la obra de Nicolás de Guillén". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_introduccion/ (consultado el 17 de abril de 2022).

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

_____. 1982. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

S.A. 2022, 11 de julio “Inauguran escultura de Nicolás Guillén en provincia central de Cuba”. *On cubanews*. <https://oncubanews.com/cultura/artes-visuales/inauguran-escultura-de-nicolas-guillen-en-provincia-central-de-cuba/> (consultado el 27 de octubre de 2022).

Sigüenza, Carmen. 2010, 7 de febrero. “Recuperado ‘El gran Zoo’ el bestario que Nicolás Guillén dedicó al mundo”. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/07/cultura/1265551829.html> (consultado el 23 de junio de 2022).

Uribe, Ortega Hernán. 1946. “Nicolás Guillén viene a Chile”. *El Siglo*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/su_obra_bibliografia_2/ (consultado el 15 de enero de 2022).

Valle, Gustavo. 2003. *El mundo es un gran zoo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Villabella, Manuel. 2013. *El Camagüeyano, 14 de junio de 1924*. La Habana: Letras Cubanas.

Biografía general

Amado, Jorge. 1943. *Algunos problemas de la moderna literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Orientación.

- Anónimo. 1554. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición digital basada en las de Burgos, Juan de Junta; Alcalá de Henares, en casa de Salzedo. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/fedb2f54-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2 (consultado el 15 de mayo de 2023).
- Arcos, Jorge Luis y col. 2003. *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Arnáiz, Mercedes Serna. 2016. “Encuentros y desencuentros entre José Martí y Rubén Darío”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 796: 48-60.
- Asunción, Silva José. 1908. *Poemario Gotas amargas: Poema “Avant-propos”*. <https://ciudadseva.com/texto/gotas-amargas> (consultado el 22 de abril de 2023).
- Baldwin, Elaine, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn y Greg Smith. 2007 [2004]. *Wstep do Kulturoznawstwa*. Introducing Cultura, Studies of Przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH, U.S.A.: Ediciones del Norte.
- Berceo, Gonzalo de. 2011. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición crítica y glosario de Claudia García Turza. La Rioja: Universidad de la Rioja.
- Boj Corral, Fernando. 2014. “La Búsqueda de la imagen poética en García Lorca”. *Complemento agente*. <https://complemento-agente.blogspot.com/2014/01/la-busqueda-de-la-imagen-poetica-en.html?m=1> (consultado el 23 de abril de 2023).
- Borges, Jorge Luis. s.d. “En lo profundo de una brusca guitarra”. *Audiolibros en castellano*. <https://audiolibrosencastellano.com/jorge-luis-borges/lo-profundo-una-brusca-guitarra> (consultado el 10 de febrero de 2021).

Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Tomás Joaquín Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Castro, Fidel. 1953. “La Historia me absolverá”. Biblioteca Virtual. UJCE. <https://archivo.juventudes.org/textos/Fidel%20Castro/La%20Historia%20me%20absolvera.pdf> (consultado el 16 de junio de 2022).

_____. 1955. “Discurso pronunciado por el doctor Fidel Castro Ruz en el salón ‘Palm Garden’, en New York”. *Fidel soldado de las ideas*. <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discurso-pronunciado-por-el-doctor-fidel-castro-ruz-en-el-salon-palm-garden-en-new-york> (consultado el 16 de junio de 2022).

Cervantes Saavedra, Miguel de. 2001. *El coloquio de los perros*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm763> (consultado el 16 de junio de 2022).

Cherdys Noblet, Valverde Vivian. 2018. “La transculturación como clave para la comprensión de los fenómenos históricos-sociales”. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/12/transculturacion-fenomenos-historicos.html> (consultado el 6 de junio de 2020).

Darío, Rubén. 1896 (2ª ed.). *Prosas Profanas y otros poemas*. París-México: Librería de la vida de C. Bouret.

_____. 1905. *Cantos de vida y esperanza*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html> (consultado el 22 de abril de 2023).

_____. 2009. “Poéticas”. *Poéticas. Florilegio de metapoésia*. <https://poeticas.es/?p=411> (consultado el 21 de abril de 2023).

- Di Verso, Laura. 2021. “Poemas de Las flores del mal, de Charles Baudelaire”. *Zenda libros*. <https://www.zendalibros.com/poemas-de-las-flores-del-mal-de-charles-baudelaire/> (consultado el 22 de abril de 2023).
- Díaz, Duanel. 2003. *Mañach o la República*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Escolar, Arsenio. 2020, 12 de julio. “Lo fatal, de Rubén Darío”. *Archiletras*. <https://www.archiletras.com/poemassentidos/lo-fatal-de-ruben-dario/> (consultado el 23 de mayo de 2021).
- Feria, Miguel Ángel. 2017. *Alba del modernismo: el Parnasse francés en la literatura cubana*. España: Reunido / Universidad de Oviedo.
- Fernández, Riera Macrino. 2016. “El error de José Martí”. *Rosario de Acuña y Villanueva*. <https://rosariodeacu.blogspot.com/2016/12/144-el-error-de-jose-marti.html> (consultado el 20 de abril de 2023).
- Fernández, Tomás, y Elena Tamaro. 2004. “Biografía de Julian del Casal”. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográficas en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/casal.htm> (consultado el 22 de abril de 2023).
- Fuente A., José Alberto de la. 2005. “Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando?”. *Literatura y lingüística* 16: 31-50.
- García Sierra, Pelayo. 1999. “Estética y Filosofía del arte”. En *Diccionario Filosófico*, VII. Oviedo. Biblioteca Filosofía en español.
- García Lorca, Federico. 1996. *Obras completas 3. Prosa, Opera mundi*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- González, Prada Manuel. 2013 “Grafitos y otros poemas”. *Voces del extremo*. <http://vocesdelextremopoesia.blogspot.com/2013/12/grafitos-y-otros-poemas-de-manuel.html> (15 de octubre de 2020).

- Grace, Marilyn. 2005. "Sangre, sudor, tinta: esencias poéticas en Nicolás Guillén". *Revolución y Cultura* 4: 4-12.
- Grenet, Emilio. 1939. *Música popular cubana*. La Habana: Carasa y Cía.
- Gullón, Ricardo. 1980. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor.
- Gutiérrez, Nájera Manuel. 2019 [1984]. *Una sonrisa del alma*. Ciudad de México: Inbal. Secretaria de Cultura, Gobierno de México.
- Herlinghaus, Hermann. 1994. *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berling: Langer Verlag.
- Henríquez, Ureña Max. 1962. *Breve Historia del Modernismo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Miguel. 1939. "Nanas de la cebolla". *Algún día en alguna parte*. <https://algundiaenalgunaparte.com/2016/03/28/nanas-de-la-cebolla-miguel-hernandez/> (consultado el 25 de febrero de 2023).
- Hoz, Pedro de la. 2022. "Langston y Nicolás, celebración de una amistad". *La Jiribilla - Revista de cultura cubana*. <http://www.lajiribilla.cu/langston-y-nicolas-celebracion-de-una-amistad/> (consultado el 20 de noviembre de 2022).
- Ibarra, Jorge. 2007. *Patria, etnia y nación*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Imaginario, Andrea. s.f. "Rubén Darío: 12 poemas emblemáticos". *CulturaGenial.com*. <https://www.culturagenial.com/es/ruben-dario-poemas/> (consultado el 22 de abril de 2023).
- Jardines, Alexis. 2005. *La filosofía cubana in nuce. Ensayo de historia intelectual*. Madrid: Colibrí.
- Jiménez, Deicy G. 2008. *Africanía y Revolución en la obra de Excilia Saldaña*. Tesis doctoral. University of Florida.

- Larrea, Juan. 1944. *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*. México: Cuadernos Americanos.
- León, Angelier. 1964. *Música folklórica cubana*. La Habana: Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.
- Lorente Medina, Antonio, y Julio Francisco Neira Jiménez. 2017. *Doce escritores contemporáneos*. Madrid: UNED.
- Martí, José. 1882. *Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan Antonio Pérez Bonalde*. New York: Biblioteca Virtual Universal.
- _____. 1891. “¡Dolor! ¡Dolor! Eterna vida mía de José Martí”. *Blogpoemas.com*. <https://blogpoemas.com/dolor-dolor-eterna-vida-mia/> (consultado el 21 de abril de 2023).
- _____. 1963. *Obras Completas*, t. VII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- _____. 1982. “Versos libres: Hierro”. *Poeticous*. <https://poeticous.com/marti/versos-libres-hierro?locale=es> (consultado el 20 de abril de 2023).
- _____. 1991. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- _____. 1996 (2ª ed.). *Ismaelillo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Martínez, Ezequiel. 1966. *La poesía afrocubana de Nicolas Guillén. Ensayo y testimonio*. Montevideo: Arca.
- Martínez G., William. 2021. “El Son Cubano”. <https://es.scribd.com/document/419531010/Son-Cubano> (consultado el 15 de febrero de 2023).
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 1974 (5ª ed.). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.

- Matamoros, Mercedes. 1851. "Poesía Breve". <http://poesiabreve-briefpoetry.com/mercedesmatamoros.html> (consultado el 15 de mayo de 2023).
- Mesa-Lago, Carmelo. 1994. *Breve historia económica de la Cuba socialista*. Madrid: Alianza.
- Mier, R. 2006. "La huella del vuelo o dibujo de una ausencia. Homenaje a Nicolás Guillén". En *Homenaje a Nicolás Guillén*, coord. José Luis Martínez Morales, 65-84. Xalapa: Universidad Veracruzana,
- Millares, Selena. 2022. "La vanguardia nerudiana, una escritura de la negación". *Centro Virtual Cervantes*.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/neruda/acerca/millares.htm>
(consultado el 16 de noviembre de 2022).
- Montero Acuña, Ernesto. 2014. "Pistos Manchegos". *Trabajadores*:
<https://www.trabajadores.cu/20140209/pistos-manchegos/> (consultado el 23 de febrero de 2022).
- Montesquieu. Charles de Secondat. 2002. *El espíritu de las leyes*. Ciudad de México: Demetrio Castro Alfin.
- Morales, Jorge Luis. 1976. *Navegación por el tema negro en Poesía afroantillana y negrista*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Moreno Fragnals, Manuel. 1948. "El problema negro en la poesía cubana". *Cuadernos hispanoamericanos* (3): 519-530.
- Naranjo Orovio, Consuelo. 2009. *Historia de Cuba*. Madrid: Doce Calles.
- Nicoraocalli. 2016. "Rubén Darío de aquí y de allá". Víctor Selva Gutiérrez,
<https://nicaraocalli.com/2016/01/07> (consultado el 15 de mayo de 2021).
- Ortiz, Fernando. 1936. "Más acerca de la poesía mulata". *Revista Bimestre Cubana* (37, 1): 25-26.

- _____. 1940. *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar*. La Habana: Editorial Jesús Montero.
- _____. 1996. *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. 2. Música Mundana.
- Oteo Sans, Ramón. 1996. *Cansinos-Assens: Entre el modernismo y la vanguardia*. Alicante: Aguaclara.
- Pacheco, César. 1977. *Diálogo Unamuno y Riva Agüero: un diálogo desconocido*. *Revista De Ciencias Sociales* 7: 101-165.
- Palés Matos, Luis. 1995. “Tuntún de pasa y grifería”. *Ciudad Seva*. <https://ciudadseva.com/texto/tuntun-de-pasa-y-griferia/> (consultado el 04 de junio de 2021).
- Paraíso, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Barcelona: Gredos.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 1999. “El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia”. En *Para una historia de América II. Los nudos (1)*, coords. Marcelo Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano, 379-396. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 1990 (3ª ed.). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Guanche, Jesús, y José Antonio Matos Arévalo. 1930. *Fernando Ortiz Fernández contra la raza y los racismos*. Archivos de Folklore Cubano.
- Pia, Bruno María. 2016. “La cubanidad de Domingo del Monte: entre la insularidad y el hispanismo americano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45: 75-98.
- Piñera Llera, Humberto. 1960. *Panorama de la filosofía cubana*. Washington: Unión Panamericana.

- Poletti, Federico. 2005. *El siglo XX. Vanguardias*. Milán: Mondadori.
- RAE. 2014 (23ª ed.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/> (consultado el 10 de junio de 2021).
- Ríos, Francisco. 2019. “La mirada en la lengua. Jitanjáforas”. *Lvozdegalicia.es*. <https://www.lvozdegalicia.es/noticia/opinion/2019/11/09/jitanjaforas/> (consultado el 22 de abril de 2023).
- Robbio, Alina Perera. 2020. “Fidel: ¿Desde dónde saludarte?”. *Resumen Latinomericano*. <https://www.resumenlatinoamericano.org/2020/11/25/cuba-fidel-desde-donde-saludarte/> (consultado el 15 de marzo de 2021).
- Rodríguez Reyes, Roberto. 2020. “Revista Orígenes (1944-1956)”. *Rialta*. <https://rialta.org/expediente-revista-origenes-1944-1956/> (consultado el 10 de abril de 2021).
- Rodríguez Ruidíaz, Armando. 2020. “El origen de la música cubana. Mitos y realidades”. <https://archive.org/details/el-origen-11-09-2020> (consultado el 12 de abril de 2021).
- Rojas, Rafael. 2006. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2009. “Apuntes para una historia intelectual”. En *Historia de Cuba*, coord. Consuelo Naranjo Orovio, vol. I, 625. Madrid: Doce Calles.
- S.A. s.d. “Historia de la Música en Baracoa”. *EcuRed*. [https://www.ecured.cu/Historia de la m%C3%BAsica en Baracoa](https://www.ecured.cu/Historia_de_la_m%C3%BAsica_en_Baracoa) (consultado el 9 de mayo de 2023).
- S.A.. 2018. “Ritmos Son”. *LumBeat*. <http://www.lumbeat.com/afro-latin-drum-machine/ritmos-son.html> (consultado el 16 de noviembre de 2022).

- S.A. 2020. "Poesía más Poesía: José Martí". *Poesía más Poesía*. <https://poesiamaspoesia.com/53-poesia-mas-poesia-jose-marti/> (consultado el 18 de marzo de 2022).
- Schmutzer, Robert. 1996. *El modernismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Scruton, Roger. s.f. "Aesthetics". *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/> (consultado el 8 de marzo de 2021).
- Sola González, Alfonso. 1999. *Introducción. Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones. Del subjetivismo alucinatorio al objetivismo poético*. Mendoza, Argentina: Ex-Libris.
- Szymoniak, Ewelina. 2011. "Poemas al servicio de los grupos dominados: la identidad (afro)cubana y la poesía de Nicolas Guillén". *Románica Silesiana* 6: 110-132.
- Torre, Guillermo de. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- Torres Shu, Alicia. 2020. "El concepto dual sobre el Modernismo de Juan Ramón Jiménez". *Interface-Journal of European Languages and Literatures* 11: 21-41.
- Triararts. 2022. "Antonio Machado: El Crimen fue en Granada". *Trinararts*. <https://triararts.com/antonio-machado-el-crimen-fue-en-granada-a-federico-garcia-lorca/#sthash.XfTDAB4U.dpbs> (consultado el 2 de junio de 2023).
- UNEAC. 2021. "Elegía a Jesús Menéndez, un poema extraordinario". *Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. <http://www.uneac.org.cu/secciones/elegia-a-jesus-menendez-un-poema-extraordinario-podcast/> (consultado el 15 de mayo de 2022).
- Vallejo, César. 1991. "Masa". *Poemas del Alma*. <https://www.poemas-del-alma.com/masa.htm> (consultado el 14 de enero de 2022).
- Vitier, Cintio. 1958. *Lo cubano en la poesía*. 1ra edición ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

_____. 1998. *Lo cubano en la poesía*, vol. 2. La Habana: Letras Cubanas.

Voltairent. 2004. “Discurso en el Polietama por Manuel González Prada”. *Red Voltaire*.

<https://www.voltairenet.org/articke120667.html> (consultado el 20 de abril de 2023).

VV.AA. 2013. *Los cien mejores poemas de amor de lengua española*. Madrid: Verbum.

RESUMEN

En este trabajo de investigación, se seleccionaron trece poemarios y un texto prosístico, de los cuales escogimos treinta para sus análisis. Para ello, realizamos varias visitas a La Habana, así como a Camagüey, tierra natal del poeta. Establecimos contacto con la Fundación Nicolás Guillén y otras Entidades que colaboraron con entusiasmo. La Fundación Nicolás Guillén nos proporcionó fotografías del poeta para ser utilizadas en la tesis, mientras que el sistema informativo de la televisión camagüeyana nos ayudó a producir dos materiales audiovisuales sobre Guillén –dos cortometrajes con una duración aproximada de entre diez y quince minutos–, enriqueciendo y respaldando la tesis doctoral. También obtuvimos colaboraciones en otros territorios de Cuba. Por ejemplo, un prestigioso periodista de Santiago de Cuba nos permitió acceder a diversos archivos sonoros sobre Guillén en la emisora de radio provincial más importante de la región. Además, un reconocido profesor y artista de la plástica santiaguera nos obsequió con una caricatura original del Poeta Nacional de Cuba.

A pesar de la gran variedad de obras analizadas, aportaciones filmicas y sonoras sobre el poeta, reconocemos que esta tesis doctoral presenta sus limitaciones temporales ya que no hemos podido abarcar e investigar toda la obra del ilustre poeta cubano. Sin embargo, hemos cumplido con los objetivos que nos propusimos al inicio de esta investigación, al destacar el lenguaje estético en las obras poéticas de Guillén y su figura como uno de los más escritores e intelectuales más destacados de la cultura cubana y latinoamericana. Para respaldar esta aseveración, hemos llevado a cabo un análisis profundo de cada uno de los textos seleccionados, identificando y señalando sus principales figuras literarias, clasificando sus diferentes estructuras estróficas y métricas, y situando estos poemas líricos en sus respectivos contextos. Por último,

también hemos examinado las posibles influencias retóricas que algunos poetas pudieron haber tenido sobre Guillén.

A lo largo de este trabajo de investigación, hemos contextualizado la figura del bardo en la época que vivió, descubriendo y analizando los motivos que lo inspiraron a escribir esos trece poemarios y textos en prosas. Asimismo, hemos desglosado su producción literaria para comprender las posibles influencias de los principales movimientos literarios del siglo XX y el papel que desempeñaron las figuras literarias en el enriquecimiento del lenguaje estético en sus poesías.

En el caso del poemario *Cerebro y corazón*, Guillén no aportó nada nuevo al movimiento modernista. Siguió las pautas de sus maestros, el simbolista Rubén Darío y el parnasianista José Martí. Las temáticas en los poemas se centran en los cultismos latinos, el amor, el erotismo, la muerte y la exaltación a la belleza femenina. El bardo utilizó principalmente sonetos, seguidillas, cuartetos y madrigales para enriquecer las diferentes estructuras estróficas y métricas. Asimismo, empleó diversas figuras literarias como metáforas sensoriales, alegorías, las adjetivaciones, elementos eróticos que dieron prestigio a su estilo culto y refinado. Este poemario no se pudo publicar en 1922 debido a la falta de recursos económicos y posiblemente al temor y vergüenza a que salieran a la luz pública esos poemas íntimos melancólicos y amorosos de influencias modernistas. Permaneció inédito hasta que en 1965 su principal biógrafo, Ángel Augier, lo publicó bajo el título *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico*, al que se le añadieron varios poemas de distintas producciones literarias, llegando a un total de cuarenta y seis poemas. De este modo, se convirtió en un gran poemario que marcó la transición del modernismo al vanguardismo en la lírica guilleniana.

En los cuatro poemas elegidos, “Rosas de elegía”, “Rima amarga”, “Solo de flauta” y “Madrigal”, se destaca un lenguaje estético refinado, potenciado por las

diversas figuras literarias que dotan a las obras de expresividad, vivacidad y belleza artística. En todos ellos, el poeta reitera la línea temática del amor, el desamor, la angustia, el dolor y abatimiento anímico. Estos cuatro textos líricos sobresalen porque en sus tramas poéticas está siempre presente la búsqueda de la belleza a través de un lenguaje elegante con carácter intimista, que en ocasiones escapa de la realidad y sigue los cánones del modernismo. Por ejemplo, en “Rosas de elegía” prevalece el lenguaje ornamental, anticonformista, materializado a través de la enumeración de elementos como: “amor feliz”, “llaga torturante”, “ilusión amante”, “pobre cuerpo”, “jardín sombrío”, “latir ardiente”. Se utilizan fuertes adjetivaciones en vocablos y expresiones como: “arrogante”, “audaz”, “torturante”, “feliz”, “ardiente”, “perfumado”, “estrella bienhechora”, “noche funeral”, “guadaña punzadora”, “ensueño feliz”, “fatal quebranto”, “moral espanto”, “noche tenebrosa”, “bañada de luna”. También se emplea la hipérbole en “Yo quisiera doblegar la frente”. En “Madrigal”, se distingue en mayor grado, la personificación o prosopopeya en el verso: “Ser ave quisiera: / cantar mis canciones al pie de tu reja que el sol / besa y dora” (31). En “Rima amarga”, destaca la sinécdoque en la expresión: “mi corazón (por la zona del cuerpo) no pudo ya latir” (12); y la metáfora sinestésica de segundo grado en el verso: “Y hoy que te encuentro sorda a mis pesares / y el cariño hacia ti se apaga en mí, / es que comprendo, dolorosamente, / ¡que no debí vivir!” (12). Estos patrones y el uso de formas no convencionales se repiten en casi todos los poemarios que escribió a lo largo de más de cincuenta años de carrera literaria.

En “Palabras fundamentales” hace un llamado a vivir la vida como una lucha permanente, instando a superar los obstáculos y enfrentar las adversidades sin temor. Expresó: “Haz que tu vida sea / campana que repique / o surco en que florezca y fructifique / el árbol luminoso de la idea. / Alza tu voz sobre la voz sin nombre / de

todos los demás, y haz que se vea / junto al poeta, el hombre” (21). Además, nos insta a alzar nuestra propia voz por encima de la de los demás: “Llena todo tu espíritu de lumbre; / busca el empinamiento de la cumbre, / y si el sostén nudoso de tu báculo / encuentra algún obstáculo a tu intento, / ¡sacude el ala del atrevimiento / ante el atrevimiento del obstáculo!” (21).

El poemario *Cerebro y corazón* marca el comienzo de una dilatada carrera literaria para Guillén, y en él encontramos las temáticas y líneas discursivas que giran en torno al “arte por el arte”, lema estético de los modernistas. La trayectoria literaria del joven autor comenzó con ese poemario, marcando el inicio de una trayectoria que se vio influenciada por diversos movimientos vanguardistas. Sin embargo, su contribución más notable fue en el ámbito de la “poesía negra o mulata”, una corriente que surgió en las Antillas alrededor de la década de 1930.

En esta corriente, el autor se destacó como ningún otro, explorando las complejidades de la identidad racial y cultural en sus escritos. Su obra reflejó la rica mezcla de herencias africanas, europeas y autóctonas presentes en la sociedad cubana, al tiempo que abordó temas como el racismo, la opresión y la lucha por la igualdad. A través de su poesía, el autor desafió los estereotipos y rompió con las normas establecidas, utilizando un lenguaje audaz y una perspectiva crítica. Sus versos evocaron imágenes vívidas y transmitieron emociones intensas, creando una conexión profunda con los lectores y dejando una huella duradera en la literatura cubana. Su “poesía negra o mulata” se convirtió en una parte fundamental del legado literario de Cuba, y el bardo fue reconocido como uno de sus máximos exponentes. Su influencia se expandió más allá de las fronteras de la isla, inspirando a generaciones de escritores y consolidando su lugar en la historia de la literatura latinoamericana. Exploró la

identidad racial y cultural de Cuba, desafiando los estereotipos y dejando una huella perdurable en la literatura cubana y latinoamericana en general.

A través de *Cerebro y corazón* Guillén reconoce a José Martí como el precursor del movimiento modernista en Cuba. Martí fue el primero en incorporar la estética modernista al discurso político en el archipiélago cubano. Su obra *el Ismaelillo*, publicada en Nueva York, en mayo de 1882, es un ejemplo de cómo Martí utilizó la estética modernista en la literatura infantil, buscando educar a los niños a través de la revista cultural *La Edad de Oro*, publicada en 1889.

Guillén también se vio influenciado por Martí en sus primeras obras, donde se aprecian las influencias retóricas del modernismo. En *Cerebro y corazón*, se pueden identificar los manejos de las imágenes sensoriales, espaciales, de animales, colores (sobre todo el azul y el blanco) así como temas sobre fenómenos como el esoterismo y exotismo sensorial. El poemario infantil *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* “poemas para niños mayores de edad”, publicado en 1977 y dedicado a su biznieto, refleja el aprendizaje didáctico adquirido por Guillén a partir de los conocimientos de Martí. En estas obras, Guillén repite diversos tipos de razonamientos para enfatizar situaciones o circunstancias.

Tanto Martí como Guillén comparten un lenguaje estético similar en su expresividad y belleza poética. Ambos utilizan alegorías y metáforas para referirse a temas como la amistad, el amor, la bondad y en temáticas infantiles buscan una finalidad didáctica. Por ejemplo, Guillén expresó en “Suave amiguito...”: “Suave amiguito que a la vida vienes, / césped hollando con tus pies desnudos, / ven y comparte tu inocente goce, / juega conmigo” (357). En “Cultivo una rosa blanca” de Martí, la metáfora acompaña a esas alegorías de “cardos y ortigas”, donde “ortiga” se relaciona con una metáfora de rencor por ser esa flor venenosa mientras la “voz poética” se niega

a darle al desleal el amor de su corazón. Asimismo, se emplea el color blanco como símbolo de pureza mientras que la rosa representa el amor y la amistad franca. Se puede considerar un símbolo del amor (la podemos relacionar con una metáfora de la amistad franca). Se maneja el hipérbaton al alterar el orden de los elementos en el verso: “Y para el cruel que me arranca / el corazón con que vivo / cardo ni ortiga cultivo; / cultivo la rosa blanca” (16). En igual forma en “Un son para niños antillanos” de *El son entero* distinguimos metáforas en el verso: “barco negro y blanco/ ¡Ay, mi barco negro y blanco/” para referirse al color de la piel de los ocupantes. Manejo de anáforas, se repite cinco veces la expresión “/barco barco/” (206). Por último, hay alegorías a la amistad, mediante ese barco en que van dos personas, que no lleva “timonel”, es decir, son iguales en autoridad y responsabilidad en el barco: “[...] /anda el barco, / con ellos dos / [...] / ¡Ay, mi barco negro y blanco / sin timonel” (206).

Guillén utilizó también de forma ingeniosa “Adivinanzas” como juegos infantiles, de entretenimientos y diversión para niños. Pretendió, al igual que Martí, introducir un componente educativo en esos poemas para niños para hacerlos pensar y memorizar palabras de manera sencilla que pudieran enriquecer sus vocabularios. En cuanto a la rima y métrica, observamos la utilización de versos octosílabos, donde presenta rima consonante el primero y en el segundo, se intercalan, rimas asonante y consonante en ambos poemas “Cultivo una rosa blanca” y “Adivinanzas”.

Estos dos poetas, Martí y Guillén, influyeron en cierta medida en Fidel Castro. El líder cubano reconoció la estética social y antiimperialista presente en la obra de estos bardos. En sus discursos poéticos, Castro empleaba una voz lírica, enérgica y pausada, acompañada de gestos expresivos para adornar sus palabras. También utilizaba frases repetitivas y expresivas para dotar sus discursos de elocuencia y empleaba frases que repetía constantemente, acompañadas de grandes gestos para adornar los discursos y

dotarlos de gran expresividad y elocuencia. Por ejemplo, en octubre de 1955, habló desde el hotel “Palms Garden de Nueva York” con el propósito de recaudar fondos para financiar su lucha contra Fulgencio Batista. Dijo con voz enérgica y elocuente: “[...] pueblos enteros...y el pueblo entero está emigrando...como Cuba entera” (Castro 1955, 6). Fidel evocó a José Martí en el libro *La historia me absolverá*, diciendo: “Traigo en el corazón las doctrinas del maestro...” (Castro 1953, 7); y Guillén en *El Diario que a diario* cerró el texto haciendo alusión a Fidel con un “Aviso”, expresando: “Acaba de aparecer “*La historia me absolverá*” / [...] HAY UN EJEMPLAR PARA USTED / Editorial Moncada” (352).

Se puede apreciar intertextualidad en poemas como “Se acabó” del poemario *Tengo*: “Te lo prometió Martí / y Fidel te lo cumplió / ay, Cuba, ya se acabó, / el cuero del manatí / con que el yanqui te pegó / Se acabó. / te lo prometió Martí / y Fidel de lo cumplió. / Se acabó” (129). Y el poema “Fidel”: “[...] / fue quien levantó la gleba / hasta el mirto y el laurel. / [...]” (366), perteneciente a *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. No era la primera vez que Guillén elogiaba las ideas comunistas y la figura de Fidel.

El bardo camagüeyano dedicó más de treinta poemas al líder cubano, mostrando así su idolatría y respaldo al líder revolucionario, entre ellos: “Tierra en la sierra y el llano”, “América revuelta e intranquila”, “Son más en una mazorca”, “Fidel habla a los niños”, “Tierra de azules montañas”, “Victoria de Girón”, “El viaje de Fidel”, “26 de julio”, “Ante una gran fecha: siempre en 26” y “Otra vez el Moncada”. Guillén tuvo un sueño que no se cumplió, quiso ver haciendo poesía a Fidel Castro. Idolatró al líder revolucionario que le había nombrado a dedo, “Poeta Nacional de Cuba” y “Embajador Cultural de Cuba en el exterior”. El poeta camagüeyano justificaba a Fidel que no supiera hacer poesía. En un artículo titulado “Realidad de la poesía” publicado en 1960

en el periódico *Hoy*, expresó: “[...] Es posible que Fidel Castro no haya escrito nunca un pareado, pero nadie osaría negar la grandeza épica y la ternura lírica de toda su obra revolucionaria, que es un vasto poema [...]” (Robbio 2020, 2).

En cuanto a la etapa de Guillén que comenzó en 1927 con la publicación de su poemario *Poemas de Transición*, se puede observar cómo se incorporó a la corriente vanguardista latinoamericana de la época. En esta etapa, el bardo experimentó con nuevas formas de expresión y utilizó vocablos que reflejaban los avances científicos de la sociedad industrial de principios del siglo XX. Esta colección de poemas tuvo buena acogida en el ámbito intelectual y en los medios de difusión locales que vieron en el joven poeta a una gran promesa literaria. En “El Aeroplano” argumentó que, cuando pasen los años y los siglos, veremos a ese ejemplar (aeroplano) como una “armazón / [...] extinguida, mohosa, fosilizada, / monumental, comprensible, extraña” (69). Además, empleó vocablos y expresiones que hicieron referencia a la “mente o psiquis interior”. En “Psiquis” expresó en un verso: “No sé qué mago gnomo teje dentro de mi mente/ la tela donde vibran mis propias sensaciones” (63). También abordó esos temas sobre el alma en “A la nueva musa”, “Tu recuerdo”, “Viaje interior”, “Romance del insomnio”, “Futuro” y “La voz desconocida”.

En ese mismo contexto del vanguardismo poético escribió varias *Odas* mostrando su admiración por dicho subgénero lírico en poemas como “Regreso”, “Mar”, “Propósito”, “Humo (r) verde”, “Condicional” y “Fallo”. En “Futuro”, expresó: “Acaso vengan otros hombres / (blancos o negros para el caso igual), / más poderosos, más resueltos, / que por el aire o sobre el mar/ nos desbaraten nuestros aeroplanos/ y nos impongan su verdad” (71).

En este período, la lírica guilleniana se caracterizó por su disconformidad con la realidad, la experimentación, el rupturismo, la provocación, la originalidad y en cierto

grado, la libertad de expresión. Si bien Guillén abrazó el movimiento vanguardista y rompió con los parámetros tradicionales de la métrica, también expresó cierta crítica hacia esta corriente artística y literaria. Reconoció que había quienes se sumaban al vanguardismo sin tener una formación literaria previa. Se lo expresó a su amigo camagüeyano Félix Nápoles, en carta fechada en mayo de 1929: “[...] / Hay una gran cantidad de gentes que no escribieron nunca, que no estudiaron nunca y que ahora están haciendo versos vanguardistas, porque estiman que el procedimiento es fácil / [...] Pero todo eso pasa. Pasará. Tiene que pasar” (Augier 2002, 12). Es decir, el poeta nunca fue partidario de despreciar las métricas, las rimas, los tipos de versos y ritmos en sus producciones poéticas, más bien las utilizó como formas jocosas y satíricas dando cauce a su c característico sentido del humor. Supo ver la vanguardia como un tránsito necesario donde aprender cosas para seguir avanzando en su ciclo de aprendizaje literario.

En esta etapa en la que el vanguardismo poético de las Antillas Mayores se desarrollaron nuevos valores estéticos y artísticos en las distintas producciones autorales. Entre los nuevos valores estéticos que encontramos en el conjunto de obras literarias creadas en esas primeras décadas del siglo XX estuvieron: la experimentación con exuberantes onomatopeyas, repeticiones (anáforas), aliteraciones, imágenes sensoriales y visuales, los juegos de palabras asociándolos de forma arbitraria e irracional, metáforas, supresiones de rimas y nexos sintácticos. Y surgieron nuevos recursos fónicos como las jitanjáforas, que fueron utilizadas por diversos poetas como Mariano Brull en “Leyenda”: “Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáfora” (Brull 1928).

Guillén demostró su capacidad para asimilar y adaptarse ese nuevo mundo artístico que se abrió paso en la región antillana. Aprovechando estas oportunidades

creativas, enfocó su literatura hacia una poesía folclórica, especialmente en el subgénero “poesía negrista” que él llamó “poesía mulata”. A través de esta forma de expresión, abordó temas sociales como la marginación de los negros y mulatos, la pobreza, la falta de oportunidades para vivir con dignidad y la explotación racial.

Desde sus primeros poemarios (*Motivos de son, Sóngoro cosongo*), el bardo no tuvo inconvenientes en utilizar léxicos deformados con efectos cómicos de épocas pasadas. Arriesgó en su empeño y tuvo éxito, ganando así un nuevo enfoque para la literatura cubana.

En el poemario *Motivos de son*, pudimos apreciar la maestría de Guillén al utilizar un lenguaje polisémico. A través de sus versos, el autor no solo denunció la situación marginal de los negros en la capital cubana y las deformaciones lingüísticas de sus lenguajes, sino que también nos ofreció un trasfondo resiliente, donde se entrelazan sensibilidades referentes a la lucha, el amor, el sufrimiento y la risa. En uno de los poemas destacados, titulado “Negro Bombón”, Guillén nos presentó a un personaje protagonista llamado “Caridá” y, en repetidas ocasiones, ella le expresa a su amante, quien también es negro, que no se preocupe por el contexto socioeconómico que los rodea, ya que ella siempre estará ahí para apoyarlo incondicionalmente y amarlo de manera incondicional: “[...] Bombón así como ere, / tiene de to; / Caridá te mantiene, / te lo da to” (83). Guillén retrató el apoyo mutuo en la comunidad negra, donde el amor y el compromiso trascienden las limitaciones impuestas por la sociedad. A través de la voz de Caridá, el autor nos mostró la fortaleza y la determinación de aquellos que se unieron para enfrentar las dificultades y construir una vida mejor. Además, de la temática social de este poema, podemos destacar los manejos estéticos a través de la mezcla de registros lingüísticos, incluyendo dialectos locales y expresiones propias de la comunidad negra cubana. El poeta logró dar voz y autenticidad a sus personajes.

Estas deformaciones lingüísticas añadieron realismo a la obra, permitiendo al lector sumergirse en la lírica guilleniana.

Tuvo la audacia estética de presentar al negro y al mulato cara a cara y situarlos frente a los blancos, como si le dijera “todos somos cubanos”. En “La canción del bongó” del poemario *Sóngoro cosongo* (1931) expresó: “[...] convoca al negro y al blanco / que bailan el mismo son / cueripardos y almprietos / más de sangre que de sol / pues quien por fuera no es noche, / por dentro ya oscureció / [...] / En esta tierra, mulata / de africano y español / (Santa Bárbara de un lado / del otro lado, Changó)” (94). Este poemario estuvo dedicado a su madre y en este caso concreto, “La canción del bongó” a Lino D’ou, quien fuese periodista y jefe de Redacción del periódico *La República Cubana*, se destaca la mezcla de culturas y razas presentes en Cuba.

A lo largo de su obra se aprecia una polirritmia musical, que prevalece desde sus *Motivos de son* con en el poema “Negro Bembón”: “¿por qué te pone tan brabo / cuando te dicen negro bembón, / [...] / tiene de to; / [...] te lo da tó/ sapato de do tono, / negro bembón” (83). A partir de *Sóngoro Cosongo* se estructuró gran parte de la futura personalidad poética y la dimensión latinoamericana de Guillén. En esta obra destacó los valores estéticos de la identidad del pueblo cubano, a través de los poemas “La canción del bongó”, “Canto negro” y “Caña”. En este texto lírico utilizó un correcto castellano con versos octosílabos hasta el cierre del ciclo poético mulato con *El son entero*, con poemas como “Son venezolano” y “Son número 6”. En la última estrofa de “Son número 6”, expresó: “[...] / Atiendan, amigos, mi son, que acaba así: / Salga el mulato, / suelte el zapato, / dígale al blanco que no se va... / De aquí no hay nadie que se separe; / mire y no pare, / oiga y no pare, / beba y no pare, / coma y no pare, / viva y no pare, / ¡que el son de todos no va a parar!” (193). Este poema es un canto a la alegría y un homenaje al “son” cubano.

La fama de Guillén se vio impulsada en gran medida por el reconocimiento y el apoyo de destacados escritores españoles de la época, como Miguel de Unamuno y Federico García Lorca. Estos escritores abrieron el camino literario en Europa al poeta cubano al reconocer su obra y darle gran notoriedad y celebridad. Unamuno, en una carta fechada el 8 de junio de 1932 mencionó que había conocido a Guillén a través de Lorca y que este último le había hablado del joven poeta cubano. Unamuno leyó algunos poemas de *Sóngoro cosongo* como “Rumba” y “Velorio de Papá Montero” y quedó impresionado por el sentido del ritmo musical presente en esos cantos de negros y mulatos. que había en esos cantos de negros y mulatos. Aunque el poeta español prefería “color universal e integral” en lugar de “color cubano”, alabó a Guillén y reconoció el talento del joven poeta. Esta carta fue determinante para que los otros miembros de la Generación del 98 como Pío Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Galdós y Ramiro de Maeztu también apreciaran la obra poética del poeta camagüeyano.

El bardo no solo aprovechó los aprendizajes de las tradiciones y cultura españolas, sino que también incorporó otras sabidurías con diversas manifestaciones folclóricas y creencias. Empleó indigenismos en sus diferentes poemarios como “guajiro”, “jícara”, “tabaco”, “papaya”, “caimán”, “maraca”, “ajiaco”, “mamey”, “majagua” y “güiro”, procedentes de la lengua taína. Africanismos árabes: “limón”, “naranja”, “azul”. Así como vocablos de la cultura Yorubá, de vital importancia en el nacimiento de expresiones transculturadas: “orisha”, “changó”, “aché” y voces de grupos egbó y abacua. Estos abacua son una religión secreta originaria de Cuba, es la única de su tipo existente en el continente americano. Se puede apreciar en los versos, usos de: “asere”, “ecobio”, “ocambo” y otros léxicos del lucumí: “bongó”, “batá”, “bilongo”, “cumbila”, “bayú”, “bembé”. Incluso, se valió de anglicismos que entraron a través del deporte como el béisbol o el boxeo. Por ejemplo, en “Tú no sabe inglés” de *Motivos de son*,

practicó el humor en un inglés deformado para decir: “[...] con tanto inglés, no sabe ahora / desí ye. / La mericana te buca, [...] tu inglés era de etrái guan, / de etrái guan y guan tu tri / Bito Manué, tú no sabe inglés” (88). En “Negro bembón” enfatizó con las figuras de dicción como el seseo: “disen por dicen, sapato por zapato”. Apócope de las consonantes finales “l”, “d”, “s” y “r”: “dri” por “dril”, “carida” por “caridad”, “do” por “dos”, “ere” por “eres”, “tono” por “tonos”, “po” debe decir “por”. Apocope de sílabas: “to” por “todo”. Cambios de la consonante: “b” por “v” en “todavía” por “todavía”.

Las jitanjáforas desempeñaron un papel fundamental en la obra de Guillén, aportando musicalidad a las voces negras y otorgando “magia y sabor negro” al conjunto de expresiones poéticas. En “Sensemayá, canto para matar a una culebra” de *West Indies, Ltd.*: “¡Mayombe-bombe-mayombé! / Mayombe-bombe-mayombé! / Mayombe-bombe-mayombé” (118-119). Uno de los aportes más significativos a la literatura cubana fue su habilidad para utilizar y manejar vocablos burlescos y grotescos de la lengua hablada y la tradición oral procedentes de la cultura negra y mulata. Con gran destreza, estos elementos en sus versos sonoros, dotándolos de una musicalidad única. Estos risibles y extravagantes, en la mayoría provenientes de la oralidad y antes despreciados por la cultura oficial subordinada de forma general a la cultura hispánica, fueron integrados exitosamente en la poesía guilleniana.

Una característica notable en la cronología bio-bibliográfica de nuestro protagonista es su faceta como “viajero”. Parece haber vivido entre aviones y medios transporte, “cruzando mares, océanos y continentes”. Sus numerosos viajes le brindaron una experiencia universal que enriqueció sus producciones poéticas. Como observador “in situ”, fue testigo excepcional de eventos históricos y geográficos y plasmó estas vivencias en numerosos textos poéticos y prosas. Utilizó vocablos y expresiones en tiempo real, es decir, en el presente de indicativo porque él estuvo allí, presenciado esos

acontecimientos. A través de sus obras, los lectores tuvieron la oportunidad de aprender de primera mano sobre la vida cotidiana y social de Europa, América del Sur, América del Norte, Asia y África.

La preparación y el éxito de Guillén no fueron casuales. Se esmeró en dominar las técnicas de los escritores clásicos y vio en los viajes alrededor del mundo una gran oportunidad para obtener experiencias y conocimientos. El poeta no improvisaba, todo en su obra estaba cuidadosamente elaborado. Visitó más de treinta países en múltiples ocasiones, lo que evidencia la generosidad de los gobiernos y amigos que financiaron esos viajes tanto para él como para su esposa. Sus textos reflejaron las esencias de las idiosincrasias y tradiciones extranjeras que adaptó a su vasta obra literaria.

Sus desplazamientos de forma general empezaron en enero de 1937, cuando visitó Ciudad de México, y la última visita internacional fue en abril de 1985, a Lima. Solo dejó de viajar al exterior en dos ocasiones, una en el año 1950 y la otra en 1966. No obstante, no se quedó estático en esas ocasiones, aprovechó en Cuba para hacerse algunas revisiones médicas y viajar por el interior del país por compromisos culturales, políticos y de orden familiar. En algunos de esos países visitados preparó poemarios para que fuesen publicados con la colaboración de sus amistades gubernamentales y/o personales. En México publicó el poemario *Cantos para soldados y sones para turistas y España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza*. Estos poemarios después se reeditaron en España. En Argentina se publicó *El son entero*. En la Unión Soviética, *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*. En Alemania, *Elegía a Emmett Till*. En Francia, preparó las *Elegías y La paloma de vuelo popular* que se publicaron después en Argentina.

Visitó dieciocho veces la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, su primera vez fue en julio de 1949 y la última en septiembre de 1980. Fue el país que más visitó y

al parecer le tenían mucho aprecio y cariño allí por su ferviente ideología marxista-leninista. Estuvo exiliado cuatro años en Francia. Después del triunfo de la revolución cubana, le homenajearon en múltiples ocasiones las autoridades e instituciones francesas. Además, vivió dos años en Argentina. Ambos exilios, el de Francia y el de Argentina, fueron antes del triunfo de la Revolución cubana (1959). Estuvo varias veces en México, Canadá, Francia, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Ecuador, Brasil, Checoslovaquia, Alemania, Austria, Polonia, Italia, Suecia, Finlandia, Suiza, Bélgica, China, Bulgaria, Rumania, Hungría, Guatemala, India, España, Jamaica, Haití, Costa de Marfil, República Popular Democrática de Corea, Mongolia, Viet Nam, Nigeria, entre otros. En síntesis, más de treinta países visitados, denotando la gran generosidad de los gobiernos y amistades al financiarles esos viajes a Guillén (y algunos también, a su esposa).

Los textos guillenianos reflejaron las esencias de esas idiosincrasias y tradiciones extranjeras que él adaptó a su vasta obra literaria. Se evidencian esas experiencias vividas en *La paloma de vuelo popular* y los poemas: “Tres canciones chinas (Canción china a dos voces, La canción de Wang Tse- Yu, La canción del regreso)”, “Ciudades (Kingston, New York, Panamá, Madrid, Sao Paulo)”, “Tres canciones chilenas (Chile, Cerro de Santa Lucía, Panimávida)” y “A Guatemala”. En el poemario *Tengo*, en los poemas: “Unión Soviética”, “A Chile”, “A Colombia”, “Panamá” y “Despedida a Caracas”. En *La rueda dentada*, poemas como “París”, “Pequeña oda a Viet Nam” y “Ho Chi Minh”. En *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, en “Son de Angola”, dedicado a su amigo Electo Silva: “Te voy a cantar un son / cubano en lengua española, / y es para decir, Angola, que estas en mi corazón” (371). Además, en *Poemas no incluidos en anteriores ediciones de Obra Poética*, hay poemas dedicados “A Corea, en Pyongyang” y “Oda a Hungría”. En *Otros poemas rezagados*, está el poema

dedicado a la capital de todos los cubanos, “Habana”: “Mar con ambición de palmas / y espuma de rumba y son. / Ventanas de donde cuelgan / anchas sonrisas de negras. / El cielo azul, rojo sol. [...] / Tierra de ojos entreabiertos, / vena de sangre y sudor: / en boca de sed de coco / saliva de marañón” (452).

El bardo cambió de forma radical su discurso poético con obras que tuvieron como eje central la disconformidad con la realidad, el rupturismo con épocas pasadas, la experimentación, la provocación y la originalidad. En muchas de ellas introdujo el elemento negro con sus particulares fonéticas y gramaticales de los barrios marginales de la Habana como en: “Negro bembón”, “Si tu supiera”, “Búcate plata”, “La canción del bongó” y “Caña”. En este último, hay predominio de la elipsis por la falta de presencia del verbo “estar”, conjugado en su tercera persona del singular del presente del Modo indicativo, debería decir, por ejemplo: “El negro está [...] el yanqui está [...] y la tierra está [...]” (104). En “Canción de los hombres perdidos”, se remarca la ironía para referirse a los marginados, políticos y explotadores: “Somos asmáticos, diabéticos, / herpéticos y paralíticos, / más sin regímenes dietéticos. / [...] ¿Qué más da ser ladrón o papa? / El caldero siempre es el mismo, / lo que cambia es la tapa” (125). El poeta vio (al igual que don Fernando Ortíz) la integridad racial y de culturas en el futuro de su nación: “[...] Habrá quien llegue a insultarme, / pero no de corazón; [...] ya me pedirás perdón, / ya comerás de mi ajíaco, / [...] ya bailarás mi voz, ya pasearemos del brazo” (95). En *El abuelo de West Indies, Ltd.* (1934), recuperó el soneto alejandrino propios de los modernistas para de forma satírica burlarse de una mujer que se cree blanca por su tinte rubio en el pelo, pero por sus rizos, denota descendencia africana: “[...] ¡Ah, mi señora! Mírate las venas misteriosas; / boga en el agua viva que allá dentro te fluye, / [...] / la dulce sombra del abuelo que huye, / el que rizó por siempre tu cabeza amarilla” (120).

En su tercer poemario, *West Indies, Ltd.*, Guillén comienza a abordar temas sociales y políticos, protestando contra la injerencia extranjera, especialmente la influencia estadounidense en la región. En esta obra podemos apreciar características propias de la poesía social, donde el verso libre predomina como forma de expresión. A través de esta forma poética, Guillén denunció la situación socioeconómica imperante y planteó problemas a resolver sobre la ciudadanía. Además, en este tipo de poesía observamos una inclinación hacia lo épico donde se maneja como método de denuncia, testimonio y protesta.

Es importante destacar que la poesía social tiene una función relevante en la sociedad: sensibilizar y despertar una conciencia más profunda en las personas. A través de las palabras y la belleza estética de la poesía, se busca fomentar una sensibilidad que conduzca a la reflexión y al cambio. En un mundo caracterizado por la injusticia y la desigualdad, la poesía social se convierte en una herramienta poderosa para confrontar y cuestionar las estructuras opresivas y estimular la empatía y la solidaridad.

En “Palabras fundamentales” expresó: “Haz que tu vida sea / campana que repique / o surco en que florezca y fructifique / el árbol luminoso de la idea. / Alza tu voz sobre la voz sin nombre / de todos los demás, y haz que se vea / junto al poeta, el hombre / [...]” (21).

Su poesía evoluciona hacia una poesía post vanguardista en *Cantos para soldados y sones para turistas* donde adapta la estructura rítmica del son cubano como esencia de la identidad nacional. En el poema “Soldado libre”, utiliza el recurso literario del asíndeton para otorgar fluidez verbal y crear sensaciones de movimiento, intensificando el mensaje expresivo. Omitió el nexos, el infinitivo “poder”, en los versos: “(poder) Ser hombre otra vez de paz, / (poder) cargar niños, besar frentes, / (poder) cantar, reír y saltar” (159). Igualmente, aplicó el molde rítmico del “son” (guitarra, clave y tambor)

de forma combinada en sus versos para obtener una polirritmia festiva en *El son entero*, donde se combina la guitarra española, la estructura estrófica (del pasado) junto a los instrumentos de percusión africanos como el tambor, el bongó y las claves creando una síntesis criolla única en su poesía.

España. Poema en cuatro angustias y una esperanza es una obra que Guillén fragmenta en varias “Angustias”. La “Primera” está acompañada del subtítulo: “Miradas de metales y de rocas”; la “Segunda” de: “Tus venas, la raíz de nuestros árboles”, la “Tercera” de: “Y mis huesos marchando en tus soldados” y, la “Última”, viene encabezada con tres subtítulos: “Federico”, “Una canción” y “Momento en García Lorca”. A lo largo del poema, describe la barbarie bélica que sufrió la nación ibérica: “¡Miradla, a España rota! / y el fachismo y su bota, / y obuses estallando en el asfalto / [...] y gritos que se asoman a las bocas” (174). Sufrió al saber del asesinato de su amigo, Federico García Lorca y para rendirle su íntimo homenaje le dedicó parte de esta intensa obra que desborda por su calidad poética y amplio dominio estético de los recursos literarios. Empleó varias estructuras estróficas que van desde la sextina hasta el romance. Guillén “envolvió” su lírica en vocablos andaluces para homenajear al gran poeta granadino. Entre ellos, utilizó términos de la flora, estaciones del año y de los astros como: “lirio”, “nardo”, “aceituna”, “clavel”, “cera”, “limoneros”, “monte”, “primavera” y “luna”; así pudo resaltar la carga simbólica y enfatizar el tono elegíaco (muy característico de Guillén) con frases como “el rojo viento de julio”, que alude al mes de la muerte de Lorca, aunque sabemos que murió en su tierra natal, el 18 de agosto de 1936.

En este excelente poemario, existe gran eficacia y variedad en los usos y manejos de las figuras literarias. Entre otros, destacan: prosopopeya, interrogación, exclamación, apóstrofe, antítesis, sinécdoque, metáforas, antonomasia, asíndeton, polisíndeton,

repetición, anáfora y quiasmo. Las cuatro “Angustias” tuvieron de colofón “La voz esperanzada”, dando al conjunto el cierre lírico que el poeta denominó “(Una canción en coro)”. Aplicó a la plasticidad a la estética poética dando brillo y color a las simbologías con colores como son los rojos y los azules: “azules cables que con tu voz sostiene/uñas rojas encendidas/roja lejanía/” (181); dando mucha fuerza interpretativa a la obra. Empleó numerosos adjetivos calificativos para expresar su raudal de rabia, realzando así a la voz poética que no deseaba callar: “[...] / para pasear en alto como una lengua que no calla, / que nunca callará /para pasear en alto la bárbara, severa, roja, inmisericorde, / calurosa, tempestuosa, ruidosa, / ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución!” (180).

En “Cuando yo vine a este mundo” de *El son entero*, resaltó el pleonasma por la repetición del pronombre personal “yo” de primera persona del singular del presente de indicativo: “Cuando yo vine a este mundo/ Cuando yo vine a este mundo/” (194). A través de la apóstrofe se dirigió con vehemencia al interlocutor, aumentando la receptividad del mensaje: “Con el alma en carne viva, / abajo, sueño y trabajo, / ya estará el de abajo arriba /cuando el de arriba esté abajo. / Con el alma en carne viva, / abajo, sueño y trabajo” (195). Se aprecia sarcasmo como crítica indirecta, aunque a veces el poeta lo recalca de forma evidente con su burla mordaz: “Otros lloran, yo me río, /porque la risa es salud: / lanza de mi poderío, / coraza de mi virtud. / Otros lloran, yo me río, / porque la risa es salud” (194). Y la anáfora en las repeticiones constantes de las palabras para dar sonoridad o ritmo al texto poético: “Miro a los hombres nacer, / miro a los hombres pasar; / hay que andar, / hay que mirar para ver, / hay que andar” (194).

Las *Elegías* (1948-1958) estuvieron inspiradas en la hospitalidad que recibió el poeta a su discurso poético donde encontró el refugio sentimental, unas veces para

celebrar y otras para lamentar. Estas obras encerraron gran sentido metafórico al mostrarnos un lenguaje estético desde “Elegía camagüeyana” hasta transmutar en los bellos recuerdos de su familia en “El apellido”. Estas grandes elegías fueron un recurso poético de alta eficiencia para potenciar el lamento, las exaltaciones patrióticas, el desamor y pesares por la muerte de su padre cuando él era solo un adolescente con 15 años. En la primera elegía, titulada: “Elegía cubana”, describió un panorama geográfico de la nación y desde ese punto cardinal nos invitó a que contemplemos lo que quedó de ese territorio, y que sepamos, además, quien la dirige y quien la sangra: “Cuba, palmar vendido, / sueño descuartizado, / duro mapa de azúcar y de olvido.../ [...] Cuba, tu caña miro / gemir, crecer ansiosa, / [...] y el general de charretera y moña/ que el Olimpo trepó sin un disparo / [...] Afuera esté el vecino. / Tiene el teléfono y el submarino / Tiene una flota bárbara / [...] /y nubes de soldados / ciegos, sordos, armados / por el miedo y el odio” (247). Y terminó con esa propuesta final, refiriéndose a Martí: “Alto Martí su azul estrella enciende!”, marcando gran parte de su ideología y pensamientos del futuro. Guillén repitió varias veces esa expresión en alusión al “Héroe Nacional” de Cuba y para ello recurrió a la estructura de narrativa circular en el lenguaje poético para insistir así en las ideas del cambio social. Apreciamos habilidad y soltura en los manejos de las figuras literarias con la presencia del verso libre y grandes simbolismos en: “Juan Negro, / Juan Blanco/ Juan Pueblo” (248). Mezcló el texto lírico en tres ocasiones con excelsas décimas: “[...] Aquí estoy ¡oh tierra mía ¡/ en tus calles empedradas, / donde de niño, en bandadas / con otros niños, corría. / ¡Puñal de melancolía / este que me va a matar, / pues si alcancé a regresar, / me siento desde que vine, / como en la sala de un cine, / viendo mi vida pasar!” (263). La silva favoreció el discurso poético para plasmar sus sentimientos más íntimos y relató esos hechos (reales o ficticios) a través de sus personajes en el tiempo presente de indicativo. Además, utilizó formas no personales,

como participios (“vendido”, “descuartizado”, “perseguido”, “derramado”); gerundios (“vistiendo”, “sonriendo”, “vomitando”) e infinitivos (“decir”, “marcar”, “gemir”, “lamer”, “crecer”). Se sirvió del símil para comparar una realidad deformada: “[...] siento cada latido/ como de un mar en diástole, / como de un mar en sístole, / como de un mar concéntrico, / de un mar como en sí mismo derramado” (245). Se observa la presencia de ironía, manifestada en forma de “clave” en gran parte del texto para comunicarnos la difícil situación que atravesó Cuba. Desde la primera estrofa, nos relató: “Cuba, palmar vendido, / Sueño descuartizado, / duro mapa de azúcar y de olvido.../ [...] Cuba, tu caña miro/ gemir, crecer ansiosa, / larga, larga, como un largo suspiro” (246). El poema tiene “capacidad sinestésica” por sus múltiples y variadas sensaciones auditivas, visuales, olfativas y gustativas; donde se asocian a elementos físicos que poseen sensaciones internas o de sentimientos desde que empieza la primera estrofa: “Cuba, [...] hasta puñal de aguardiente” (245-246).

“Elegía a Jesús Menéndez” es un poema extraordinario que, aunque no se haya analizado en nuestro trabajo de investigación, podemos comprobar que abarca toda la dimensión poética de la estética guilleniana. Esta extensa obra, dividida en siete secciones, tiene números romanos del I al VII y está dedicada al “General de las Cañas” (281), el líder sindical cubano asesinado en enero de 1948 en Manzanillo, en la región oriental de Cuba, por el capitán Joaquín Casillas. Este vil delito conmocionó al país y Guillén lamenta la pérdida de esta vida humana, plasmando su dolor a través de la actitud elegíaca. El largo poema se carga de múltiples figuras literarias que recrean la triste realidad que ocurrió a finales de los años cuarenta del siglo pasado. Además, observamos cómo estos recursos retóricos empleados por el poeta “se mueven” y “desplazan” por diferentes contextos que se pueden relacionar con toda la región antillana, donde las “cañas” fueron despiadadas dueñas de las “carnes trabajadoras y de

las tierras donde cayeron sudor, lágrimas y sangre”. En “Elegía a Jesús Menéndez”, Guillén expresó su profunda indignación y su compromiso con la opresión y la violencia. A través de su poesía, rindió homenaje a la vida y al legado de Jesús Menéndez, convirtiéndolo en un símbolo de lucha y resistencia contra la explotación. El poema se convirtió en un testimonio vívido de la historia y la realidad cubana, capturando la esencia del sufrimiento y la injusticia que afectaron a la población trabajadora.

Es importante destacar cómo Guillén utilizó la riqueza de la lengua para dotar al poema de una autenticidad cultural única. A través de la musicalidad de sus versos y la incorporación de términos locales, el autor logró sumergir al lector en su atmósfera literaria y en el contexto sociohistórico de la obra. La poesía de Guillén trascendió las barreras del tiempo y el espacio, repercutiendo en la experiencia colectiva de la región antillana y trazando un mapa emocional de su lucha y resistencia.

En el poema “Pasionaria” de *Tengo* (1964) se emplea la personificación, donde un ave se convierte en una “mensajera con voz propia”. La palabra “paloma” se repite trece veces, utilizando la figura literaria de la anáfora. Además, se observa el uso de la prosopopeya en los versos: “Que será Dolores, ella, / paloma, dile, / quien al corazón de España/dolores quite. / [...] paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / carga un rifle” (119). El bardo también emplea el apóstrofe para establecer una complicidad con el lector: “Que desde el llano a la sierra, / paloma, dile/ pecho y pecho el pueblo junta/ y el tiempo mide” (118). En igual forma, el poeta actúa como un narrador de un personaje secundario en el poema “Pasionaria”, siendo testigo de los acontecimientos: “Una paloma me dijo /que volando sobre España, / salir oyó esta canción /del pecho de una guitarra: / –Corre a donde está Dolores, / paloma, dile, / dile tú que yo te he dicho /que España vive” (118).

Es importante recordar que *Tengo* fue un poemario con un talante comunista que fracasó al adoptar el tono oficial. No tuvo éxitos literarios a pesar de la gran promoción de las autoridades culturales cubanas y a las perfecciones formales de los textos líricos. Ni siquiera los sonetos dedicados al “Che Guevara”, “A Colombia”, “A Chile”, “Tres sonetos en que se habla del Ávila” y “Pascuas sangrientas de 1956”, alejados de su estética poética caracterizada por un tono burlesco, desenfadado y satírico.

Sin embargo, cuando el bardo retomó en otras colecciones literarias sus sonetos satíricos con un sentido de humor, volvió a obtener éxito literario. Esto se puede apreciar en “Al poeta español Rafael Alberti, entregándole un jamón”, donde emplea el juego de palabras para describirnos ese momento festivo: “Este chanco en jamón, casi ternera / anca descomunal, a verte vino / y a darte su romántico tocino / gloria de frigorífico y salmuera” (200). “Soneto fácil”, en cambio, está dedicado a los escritores venezolanos Antonio Arráiz y Miguel Otero Silva: “[...] ¿Y tú, Miguel? La Habana está en La Habana: / ven hacia ella como Antonio vino, que si no comes, como Antonio, en chino, / tirarás, como Antonio, alguna cana” (205).

En los poemas “La vida tiene sus secretos” y “Yo nunca digo...”, de *Sol de Domingo*, emplea diversas figuras literarias para enriquecer estéticamente el lenguaje. En el primero, se destaca el manejo del polisíndeton mediante la repetición excesiva de conjunciones poco habituales en el lenguaje común, con el objetivo de obtener un efecto de lentitud, sosiego y reflexión en los versos: “[...] dale que dale/ [...] / dale que dale, / [...], / dale que dale” (384). Recurre al paralelismo en: “[...] / Bomba no quiero, / bomba no va. / Yanqui no quiero, / yanqui no va. / [...] / Cárcel no quiero, / cárcel no va. / Miedo no quiero, / miedo no va. / Hambre no quiero, / hambre no va. / Llanto no quiero, / llanto no va” (383). También utiliza el paralelismo cruzado al repartirse una estructura sintáctica, primero en un orden (por ejemplo, AB) y luego en el orden

contrario (por ejemplo, BA): “[...] Guaguancó, que guaguancó, / que guaguancó, guaguancó. / [...]”. Maneja la anáfora al igual que el paralelismo con fines enfáticos y sonoros: “[...] Sube el humo, sube el humo” (383). Reforzó la negación con el adverbio “no” combinado con las expresiones para recalcar mayor sonoridad y ritmo al poema.

Guillén destacó en el uso de las décimas como un recurso poético con funciones pragmáticas que sirvieron enfatizar sus sátiras, críticas y burlas en los textos líricos, así como para manifestar sus pensamientos políticos. En *El soldado Miguel Paz* y *El sargento José Inés*, compuesto por cincuenta y una décimas, dijo para criticar en la décima II: “Nací en el campo y allí / tuve instrucción muy precaria, / porque a la escuela primaria, / de tarde en tarde asistí. / El bohío en que viví / con mis padres y un hermano, / hecho de tabla y guano, / el piso de tierra dura, / mejor era sepultura / que casa de un ser humano” (223). Y, para señalar la función política en la décima XXIV, argumentó: “Te digo que si mañana / nos invade el extranjero, / en coger seré el primero / un rifle y una canana. / Por la bandera cubana / a vaciarme iré las venas, / pero no por quien mis penas / aumenta y es el verdugo / que me tiene uncido al yugo, / sepultado entre cadenas” (231). Muestra maestría en el uso de los símbolos en la décima XVI: “Yo solo dije-Pues hombre, / todo mi nombre es Miguel. / Un coronel, rubio él / insolente por demás, / gritó violento: –Serás / Miguel, mulato bandido, / ¿pero así, sin apellido? / Y yo respondí: –Paz” (228). El poeta vanguardista Guillén emprendió una búsqueda en lo popular para establecer las bases de un espacio artístico auténticamente cubano. Su contribución consistió en dotar a las décimas de una complejidad tropológica que les confería un aire urbano, aunque estas estarían arraigadas en la poesía rural de las distintas regiones de Cuba. Este enfoque innovador y refrescante abrió nuevas puertas para la expresión poética en la isla.

A medida que se desarrollaron los medios de comunicación, la televisión cubana, en octubre de 1962, lanzó el programa “Palmas y Cañas”, diseñado específicamente para promover tanto a los poetas como a las décimas. Este medio amplió el alcance de la poesía popular y le dio una plataforma más amplia para llegar a un público más diverso. Como resultado, los decimistas obtuvieron un mayor reconocimiento y apoyo en su labor creativa.

Paralelamente, se fomentaron concursos literarios dedicados exclusivamente a esta estrofa poética, lo que incentivó aún más la participación de los poetas y permitió sus reconocimientos. Los talleres de decimistas también desempeñaron un papel fundamental en la vista y promoción de esta forma de expresión artística, brindando un espacio para el intercambio de ideas y técnicas entre los poetas.

Uno de los eventos más destacados en el ámbito de la poesía popular y que sigue vigente es la “Jornada Cucalambeana”, una celebración esencial de la cultura campesina que se lleva a cabo anualmente. En ese espacio, decimistas y repentistas se reúnen para compartir sus creaciones, enriquecerse y mantener viva la tradición poética enraizada en las raíces cubanas. Este evento ha perdurado a lo largo de los años y sigue siendo un hito importante en el calendario cultural de Cuba.

Además, desde 1993 se han organizado dos eventos fundamentales para la promoción y difusión de la décima: el “Festival de la Décima” y el “Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado”. Estos encuentros anuales se reúnen a poetas de diferentes países y ofrecen un espacio propicio para explorar nuevas perspectivas creativas, intercambiar experiencias y fortalecer los lazos culturales entre las naciones de habla hispana.

Guillén destacó no solo por su calidad artística, sino también por contribución a la poesía política y revolucionaria a través de su emblemático poemario *Cantos para*

soldados y sones para turistas. Este texto está lleno de conflictos y aventuras, y a partir de su publicación, el poeta se vinculó de por vida hasta resto a una ideología de “izquierda”. Hay un poema dedicado a su padre, con el subtítulo “A mi padre, muerto por soldados”. Guillén planteó a través de sus conmovedores versos que las guerras son inútiles y se preguntó muchas veces qué futuro hubiese tenido si su padre hubiera estado vivo, a lo mejor él no hubiese sido poeta, sino solo periodista o publicista o un simple trabajador de imprenta en su provincia natal. Lo que sí sabemos es que siempre esos sentimientos de gran pérdida lo acompañaron en sus textos poéticos. En “Soldado así no he de ser”, argumenta su rechazo a ser soldado ya que no quiere recibir órdenes para herir a niños, negros o personas desfavorecidas: “Soldado no quiero ser, / que así no habrán de mandarme / a herir al niño y al negro, / y al infeliz que no tiene / qué comer. / Soldado así no he de ser. / [...] / Soldado así quiero ser. / El que no cuida el central, / que no es del, / ni reina, como un rey tosco / de cuartel / no sobre el campo de caña / tiras arranca de piel, / feroz igual que un negrero, / y aún más cruel / Soldado libre, soldado/ no más que al esclavo fiel: / soldado así quiero ser” (150). En “Elegía a un soldado vivo”, exalta el patriotismo y resalta la solidaridad entre los pueblos latinoamericanos: “[...] Te faltó quien viniera, / soldado, y al oído te dijera: / “Eres esclavo, esclavo / como esos bueyes gordos, / ciegos, tranquilos, sordos, / que pastan bajo el sol meneando el rabo. / [...] Tú, paria de 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.../ [...] No tú, soldado muerto, / soldado tú, dormido / Ven y grita en mis calles, tú, despierto, / [...] / nuestro futuro abierto” (156). Usos de sonetos con rimas esdrújulas o proparoxítona en, “Yanqui con soldado”: “Grave, junto a la puerta del yanqui diplomático, / vela un soldado el sueño de quien mi ensueño ahoga;

/ ese cangrejo hervido, de pensamiento hepático, / dueño de mi esperanza, del palo y de la soga” (152).

El dominio del poeta de la versificación española es impecable. Supo captar las esencias de los ritmos y los distintos géneros musicales de su época. Utilizó con destreza los términos populares, tradicionales y religiosos, así como, africanismos, anglicismos y galicismos, logrando una armoniosa ampliación de las figuras literarias.

En sus textos empleó diferentes tipos de narradores para contar historias líricas. Utilizó narradores protagonistas, narradores de segunda persona e incluso creó personajes como José Ramón Cantaliso de *Sones para turistas*, cuya misión es contar historias dramáticas. Fue narrador protagonista al explicarle a su amigo Carlos Rafael Rodríguez que él supo ver la esencia de su poesía en “El son de altura”: “Tú que de mí son supiste / tomar la esencia madura / el son de mí son / en tu fulgor que perdura, / sobre todo cuanto viste, / el son de mí son/ toma mi guitarra triste / en tu vida y en mi muerte, / el son de mí son” (443). Narrador de segunda persona al estar contando la historia a sí mismo o a un “yo” desdoblado en “Décimas”: “Agradezco desde aquí / (y señalo el corazón) / lo que esta hermosa reunión / significa para mí. / Bien poco es lo que yo di, / mucho lo que ustedes dan, / más con eso y todo van / muy unidas nuestras vidas, / pues es así, muy unidas, / como unidas vencerán. / [...] Hablo por mí, compañeros, / pues estudié y trabajé / y en una imprenta alcancé / a dar mis pasos primeros. / [...]. Traigo mi humilde guitarra / que sueña, canta y suspira / no con trémulos de lira / sino con uñas de garra. / [...] vengo, pues, franco y sincero / según mi voz lo interpreta, / a hablaros como poeta / y a cantaros como obrero” (435).

El poeta camagüeyano mostró una vena satírica e irónica que le permitió criticar con habilidad a las figuras del ámbito político nacional como internacional. Su dominio de diferentes métricas, como las décimas y los sonetos, le permitió explorar su

creatividad y expresar su crítica de manera efectiva. Aunque en este trabajo de investigación no analizamos en profundidad los poemas de *La rueda dentada* (1972), sí fue consultado el poemario por ser escrito en el mismo año que *El Diario que a diario*. *La rueda dentada*. Calificado por Guillén como “libro impuro”, tiene una sección dedicada a sonetos humorísticos, como en los casos de “Nieve”, “Ejercicio de piano con amapola de siete a nueve de la mañana”, “A un amigo”, “A Retamar”, “Esta familia portuguesa” y “A la bodeguita”. Guillén usó el humor negro en “A las ruinas de Nueva York”: “[...] rindió por fin su lanza retadora / y hoy yace en rota piedra convertida, / Nueva York, en el siglo conocida / por puta mucho más que por señora: / [...]”. Y fue muy irónico en “Proposiciones para explicar la muerte de Ana”, donde expresa que murió de un “sonetazo” (249).

Publicó *El Diario que a diario* (1972) a los setenta años. Esta prosa poética conecta con aquellas crónicas que había escrito en las primeras décadas del siglo XX en el periódico. Se aprecian textos dentro de otros textos porque se entrelazan en una estructura enorme y diversa: prosa, poesía, epístola, pregones, publicidad (lenguaje bursátil), anuncios, decretos, innovación (usos de idiomas extranjeros: inglés, francés) y comentarios periodísticos. Mezclados en “rica salsa” de esos aromas culinarios de los “Pistos Manchego”, secuenciados esta vez en un contexto histórico con tintes anacrónicos dentro de un lenguaje sarcástico e irónico.

La mayoría de las obras de Guillén publicadas después de 1959 se alinearon con una ideología comunista y, como mencionamos anteriormente, en muchas de ellas abandonó su sentido del humor, sarcasmo e ironía. Su labor como poeta, periodista e intelectual alternaron en los diferentes escenarios sociales, culturales y políticos de la época en la que Cuba aún gozaba la nación de cierta estabilidad económica. Guillén tuvo una economía doméstica próspera debido a que cobraba sus trabajos literarios en

moneda nacional y extranjera. Este último privilegio es para muy pocos en una sociedad socialista de carácter comunista. Además, le brindó un estatus económico destacado ser presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (desde 1961 hasta su muerte en 1989), ser embajador cultural en el exterior de la Revolución y trabajar para una prestigiosa Agencia Internacional de Noticias que le pagaba en divisas extranjeras. Solo le superaba en cuantía monetaria en Latinoamérica el escritor colombiano Gabriel García Márquez. Guillén nunca se quejó públicamente, ni hizo oposición al régimen castrista; más bien, se convirtió en un gran instrumento propagandístico del mismo. Para muchas personas fue un modelo de “Poeta Nacional” que no hubieran deseado tener nunca, mientras que para otros fue un gran poeta y un ídolo de masas que merecía tal apelativo. Guillén vivió en una especie “burbuja” creada y diseñada por el poder político de la nación para ser imagen cultural de un país. Al parecer se sentía feliz en esa posición y lo demostró con numerosos poemas dedicados a diferentes líderes de la revolución cubana y a otras personalidades culturales de países del entorno comunista.

Hemos sonreído y disfrutado con los versos y prosas del talentoso Guillén. Hablar de nuestro protagonista, es hablar de casi toda la historia del siglo XX en Cuba. Reconocido por el mundo intelectual como el máximo representante de la poesía negra del continente latinoamericano, aunque para él se trataba de una poesía mulata que se basaba en la transculturación, reflejando el núcleo mestizo de Cuba porque tenía la transculturación como base del gran núcleo mestizo de Cuba. El poeta camagüeyano tomó de ese núcleo mestizo las herencias recibidas tanto africanas como españolas para conciliar las razas. Su gran voz lírica dio resonancia y esplendor a las distintas expresiones léxicas y fonéticas de cierta parte del habla cubana del siglo XX. Al crear sus poemas-sones, enriqueció el idioma español porque utilizó como estructura rítmica

un género musical como base de su obra poética dando así un sello de cubanía a la cultura.

La voz poética de Guillén, que nos ha llegado a través de los distintos materiales sonoros, presenta inconfundibles cadencias, tonos, ritmos y pausas, que, como componentes fónicos demuestran su gran dominio estético. El “son” de Guillén se convierte en un instrumento para expresar descontento con la situación económica, racial y social de Cuba. Es un elemento integrador de melodías, metros, instrumentos musicales, cantos y ritmos. La estética de los “poemas sonos” fue innovadora y vanguardista debido al tratamiento que dio a la estructura musical conocida como “el montuno” del son. En otras palabras, su “estribillo rítmico” era repetido por cantantes en forma de comentarios burlones, pero al final se resolvía el posible conflicto entre risas y bailes. Guillén vio esa oportunidad poética que otros no vieron en la estructura del “son”. Como ya hemos mencionado, se preparó para triunfar y lo logró gracias a su dedicación y sabias estrategias para aprovechar los contextos en beneficio de sus producciones literarias.

Por estas razones, nuestro gran protagonista, máximo representante de la poesía mulata de Latinoamérica y actual Poeta Nacional de Cuba, merece ser recordado como buena persona y por sus excelentes publicaciones poéticas y prosísticas. Se ganó el aprecio, respeto y admiración de su pueblo cubano, así como de escritores y artistas del mundo. Y tiene todo el derecho de ser aludido por su nombre *Nicolás*, que él mismo de forma graciosa y con sentido del humor nos adelantó en la elegía familiar “El apellido”: “[...] desde entonces, / me dijeron mi nombre. Un santo y seña / para poder hablar con las estrellas. / esto que pongo al pie de mis poemas: / las trece letras / que llevo a cuestas por la calle, / que siempre van conmigo a todas partes [...]” (250).

Palabras claves: Nicolás Guillén / contextos / producción poética / lenguaje estético /

Poeta Nacional.

ABSTRACT

In this research work, thirteen collections of poems and one prose text were selected, of which thirty were chosen for analysis. To do this, we made several visits to Havana, as well as to Camagüey, the poet's homeland. We established contact with the Nicolas Guillen Foundation and other Entities that collaborated enthusiastically. The Nicolas Guillen Foundation provided us with photographs of the poet to be used in the thesis, while the Camagüeyan television information system helped us produce two audiovisual materials about Guillen –two short films with an approximate duration of between ten and fifteen minutes–, enriching and supporting the doctoral thesis. We also obtained collaborations in other Cuban territories. For example, a prestigious journalist from Santiago de Cuba allowed us to access various sound files about Guillen on the most important provincial radio station in the region. In addition, a renowned professor and plastic artist from Santiago gave us an original caricature of the National Poet of Cuba.

Despite the great variety of works analyzed, film and sound contributions on the poet, we recognize that this doctoral thesis presents its temporal limitations since we have not been able to cover and investigate all the work of the illustrious Cuban poet. However, we have fulfilled the objectives that we set ourselves at the beginning of this research, by highlighting the aesthetic language in Guillen's poetic works and his figure as one of the most outstanding writers and intellectuals of Cuban and Latin American culture. To support this assertion, we have carried out an in-depth analysis of each of the selected texts, identifying and pointing out the main literary figures of it, classifying their different strophic and metrical structures, and placing these lyric poems in their

respective contexts. Finally, we have also examined the possible rhetorical influences that some poets may have had on Guillen.

Throughout this research work, we have contextualized the figure of the bard in the time he lived, discovering, and analyzing the reasons that inspired him to write these thirteen collections of poems and prose texts. Likewise, we have broken down his literary production to understand the possible influences of the main literary movements of the 20th century and the role that literary figures played in enriching the aesthetic language in his poetry.

In the case of the collection of poems *Cerebro y corazón*, Guillen did not contribute anything new to the modernist movement. He followed the guidelines of his teachers, the symbolist Ruben Dario, and the Parnassianist Jose Marti. The themes in the poems focus on Latin cultism, love, eroticism, death, and the exaltation of feminine beauty. The bard mainly used sonnets, seguidillas, quatrains, and madrigals to enrich the different strophic and metrical structures. Likewise, he used various literary figures such as sensory metaphors, allegories, adjectives, exotic elements that gave prestige to his cultured and refined style. This collection of poems could not be published in 1922 due to lack of financial resources and possibly fear and shame that those intimate melancholic and loving poems with modernist influences would come to light. It remained unpublished until in 1965 when his main biographer, Angel Augier, published it under the title *Nicolás Guillén; notas para un estudio biográfico-crítico* to which several poems from different literary productions were added, reaching a total of forty-six poems. In this way, it became a great collection of poems that marked the transition from modernism to avant-garde in Guillen's poetry.

In the four chosen poems, “Rosas de elegía”, “Rima Amarga”, “Solo de flauta” and “Madrigal”, a refined aesthetic language stands out, enhanced by the various

literary figures that endow the works with expressiveness, vivacity, and artistic beauty. In all of them, the poet reiterates the thematic line of love, heartbreak, anguish, pain, and despondency. These four lyrical texts stand out because the search for beauty is always present in their poetic plots through an elegant language with an intimate character, which sometimes escapes reality and follows the canons of modernism. For example, in “Rosas de elegía” the ornamental, non-conformist language prevails, materialized through the enumeration of elements such as: “happy love”, “torturing sore”, “lover's illusion”, “poor body”, “gloomy garden”, “burning beat”. Strong adjectives are used in words and expressions such as: “arrogant”, “bold”, “torturing”, “happy”, “ardent”, “perfumed”, “beneficent star”, “funeral night”, “sharp scythe”, “happy dream”, “fatal loss”, “moral fright”, “dark night”, “moon bathed”. Hyperbole is also used in “I would like to bend my forehead.” In “Madrigal”, the personification or prosopopoeia in the verse is distinguished to a greater degree: “Ser ave quisiera: / cantar mis canciones al pie de tu reja que el sol / besa y dora” (31). In “Rima Amarga”, the synecdoche stands out in the expression: “mi corazón (por la zona del cuerpo) no pudo latir” (12) and the second-degree synesthetic metaphor in the verse: “Y hoy que te encuentro sorda a mis pesares / y el cariño hacia a ti se apaga en mí, / es que comprendo, dolorosamente, / ¡que no debí vivir!” (12). These patterns and the use of unconventional forms are repeated in almost all the collections of poems he wrote throughout his more than fifty-year literary career.

In “Palabras fundamentales” he makes a call to live life as a permanent struggle, urging to overcome obstacles and face adversity without fear. He expressed: “Haz que tu vida sea / campana que repique / o surco en que florezca y fructifique / el árbol luminoso de la idea. / Alza tu voz sobre la voz sin nombre / de todos los demás, y haz que se vea / junto al poeta, el hombre” (21). In addition, he urges us to raise our own

voice above that of others: “Llena todo tu espíritu de lumbre; / busca el empinamiento de la cumbre, / y si el sostén nudoso de tu báculo / encuentra algún obstáculo a tu intento, / ¡sacude el ala del atrevimiento / ante el atrevimiento del obstáculo /” (21).

The collection of poems *Cerebro y corazón* marks the beginning of a long literary career for Guillen, and in it we find the themes and lines of discourse that revolve around “art for art's sake”, the aesthetic motto of the modernists. The author's young literary career began with this collection of poems, marking the beginning of a career that was influenced by various avant-garde movements. However, his most notable contribution was in the realm of “black or mulatto poetry”, a current that arose in the Antilles around the 1930s.

In this current, the author stood out like no other, exploring the complexities of racial and cultural identity in his writings. His work reflected the rich mix of African, European and indigenous heritage present in Cuban society, while addressing issues such as racism, oppression and the fight for equality. Through his poetry, the author challenged stereotypes and broke with established norms, using bold language and a critical perspective. His verses evoked vivid images and conveyed intense emotions, creating a deep connection with readers, and leaving a lasting mark on Cuban literature. His “black or mulatto poetry” became a fundamental part of Cuba's literary legacy, and the bard was recognized as one of its greatest exponents. His influence spread beyond the island's borders, inspiring generations of writers and cementing his place in the history of Latin American literature. He explored Cuba's racial and cultural identity, challenging stereotypes and leaving a lasting mark on Cuban and Latin American literature in general.

Through *Cerebro y corazón*, Guillen recognizes Jose Marti as the precursor of the modernist movement in Cuba. Marti was the first to incorporate modernist aesthetics

into political discourse in the Cuban archipelago. His work, *el Ismaelillo*, published in New York in May 1882, is an example of how Martí used modernist aesthetics in children's literature, seeking to educate children through the cultural magazine *La Edad de Oro* published in 1889.

Guillen was also influenced by Martí in his early works, where the rhetorical influences of modernism can be seen. In *Cerebro y corazón*, one can identify the handling of sensory, spatial, animal, color images (especially blue and white) as well as themes on phenomena such as esotericism and sensory exoticism. The children's collection of poems *A paper boat goes by the sea of the Antilles* “poems for children of legal age”, published in 1977 and dedicated to his great-grandson, reflects the didactic learning acquired by Guillen based on Martí's knowledge. In these works, Guillen repeats various types of reasoning to emphasize situations or circumstances.

Both Martí and Guillen share a similar aesthetic language in their expressiveness and poetic beauty. Both use allegories and metaphors to refer to themes such as friendship, love, kindness and in children's themes they seek a didactic purpose. For example, Guillen expressed in “Suave amiguito...”: “Suave amiguito que a la vida vienes, / césped hollando con tus pies desnudos, / ven y comparte tu inocente goce, / juega conmigo” (357). In “Cultivo una rosa blanca” by Martí, the metaphor accompanies those allegories of “thistles and nettles”, where “nettle” is related to a metaphor of resentment for being that poisonous flower while the “poetic voice” refuses to give the disloyal the love of his heart. Likewise, the white color is used as a symbol of purity while the rose represents love and frank friendship. It can be considered a symbol of love (we can relate it to a metaphor for frank friendship). The hyperbaton is handled by altering the order of the elements in the verse: “Y para el cruel que me arranca / el corazón con que vivo/ cardo ni ortiga cultivo; / cultivo la rosa blanca” (16).

In the same way, in “Un son para niños antillanos from *El son entero* we distinguish metaphors in the verse: “barco negro y blanco / ¡Ay, mi barco negro y blanco” (206). Lastly, there are allegories to friendship, through that boat in which two people go, which does not have a “helmsman”, that is, they are equal in authority and responsibility on the boat: “[...] anda el barco, / con ellos dos / [...] ¡Ay, mi barco negro y blanco / sin timonel” (206).

Guillen also ingeniously used “Adivinanzas” as children's games, entertainment, and fun for children. He tried, like Marti, to introduce an educational component in those poems for children to make them think and memorize words in a simple way that could enrich their vocabularies. Regarding rhyme and metrics, we observe the use of octosyllabic verses, where the first presents a consonant rhyme and in the second, assonant and consonant rhymes are interspersed in both poems “Cultivo una rosa blanca” and “Adivinanzas”.

These two poets Marti and Guillen influenced Fidel Castro to some extent. The Cuban leader recognized the social and anti-imperialist aesthetic present in the work of these bards. In his poetic speeches, Castro used a lyrical, energetic, and slow voice, accompanied by expressive gestures to adorn his words. He also used repetitive and expressive phrases to give his speeches eloquence and used phrases that he repeated constantly, accompanied by large gestures to embellish the speeches, and give them great expressiveness and eloquence. For example, in October 1955, he spoke from the “Palms Garden in New York” hotel with the purpose of raising funds to finance his fight against Fulgencio Batista. He said in an energetic and eloquent voice: “[...] pueblos enteros...y el pueblo entero está emigrando...como Cuba entera” (Castro, 1955, 6). Fidel evoked José Marti in the book *La historia me absolverá*, saying: “Traigo en el corazón las doctrinas del maestro...” (Castro, 1953, 7) and Guillen in *El Diario*

que a diario who closed the text daily alluding to Fidel with a “Notice”, expressing: “Acaba de aparecer “*La historia me absolverá*” [...] HAY UN EJEMPLAR PARA USTED / Editorial Moncada” (352).

Intertextuality can be appreciated in poems such as “Se acabó” from the collection of poems *Tengo*: “Te lo prometió Martí / y Fidel te lo cumplió / ay, Cub, ya se acabó, / el cuero del Manatí / con el yanqui te pegó / Se acabó. / te lo prometió Martí / y Fidel te lo cumplió. / Se acabó” (129). And the poem “Fidel”: “[...] / fue quien levantó la gleba / hasta el mirto y el laurel. / [...]” (366), belonging to *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. It was not the first time that Guillen praised communist ideas and the figure of Fidel.

The Camagüeyan bard dedicated more than thirty poems to the Cuban leader, thus showing his idolatry and support for the revolutionary leader, among them: “Tierra en la sierra y el llano” “América revuelta e intranquila”, “Son más en una mazorca”, “Fidel habla a los niños”, “Tierra de azules montañas”, “Victoria de Girón”, , “El viaje de Fidel”, “26 de julio”, “Ante un gran fecha: siempre en 26” and “Otra vez el Moncada”. Guillen had a dream that was not fulfilled, he wanted to see Fidel Castro making poetry. He idolized the revolutionary leader who had nicknamed him “National Poet of Cuba” and “Cultural Ambassador of Cuba abroad.” The poet from Camagüey justified Fidel that he did not know how to write poetry. In an article entitled “Reality of Poetry” published in 1960 in the newspaper *Hoy*, he stated: “[...] Es posible que Fidel Castro no haya escrito nunca un pareado, pero nadie osaría negar la grandeza épica y la ternura lírica de toda su obra revolucionaria, que es un vasto poema [...]” (Robbio 2020, 2).

Regarding Guillen’s period, which began in 1927 with the publication of his collection of poems *Poemas de Transición* it can be seen how he joined the Latin American avant-garde current of the time. At this stage, the bard experimented with

new forms of expression and used words that reflected the scientific advances of the industrial society of the early 20th century. This collection of poems was well received in the intellectual sphere and in the local media, which saw great literary promise in the young poet. In “El aeroplano” he argued that, when the years and centuries pass, we will see that specimen (airplane) as a “armazón / [...]extinguida, mohosa, fosilizada, / monumental, comprensible, extraña” (69). In addition, he used words and expressions that referred to the "inner mind or psyche." In “Psiquis” he expressed in a verse: “No sé qué mago gnomo teje dentro de mi mente / la tela donde vibran mis propias sensaciones” (63). He also addressed those themes about the soul in “A la nueva musa”, “Tu recuerdo”, “Viaje interior”, “Romance del insomnio”, “Futuro” and “La voz desconocida”.

In that same context of poetic avant-garde, he wrote several *Odas* showing his admiration for said lyrical subgenre in poems such as “Regreso”, “Mar”, “Propósito”, “Humo (r) verde”, “Condicional” and “Fallo”. In “Futuro”, he expressed: Acaso vengan otros hombres / (blancos o negros para el caso igual), / más poderosos, más resueltos, / que por el aire o sobre el mar / nos desbaraten nuestros aeroplanos / y nos impongan su verdad” (71).

In this period, Guillen's poetry was characterized by its disagreement with reality, experimentation, ruptures provocation, originality and, to a certain degree, freedom of expression. Although Guillen embraced the avant-garde movement and broke with the traditional parameters of metrics, he also expressed some criticism of this artistic and literary current. He recognized that there were those who joined the avant-garde without having prior literary training. He expressed it to his friend from Camagüey, Felix Napoles in a letter dated May 1929: “[...] / Hay una gran cantidad de gentes que no escribieron nunca, que no estudiaron nunca y que ahora están haciendo versos

vanguardistas, porque estiman que el procedimiento es fácil / [...] Pero todo eso pasa. Pasará. Tiene que pasar” (Augier 2002, 12). That is to say, the poet was never in favor of despising metrics, rhymes, types of verses and rhythms in his poetic productions, rather he used them as humorous and satirical forms giving way to his characteristic sense of humor. He knew how to see the avant-garde as a necessary transit where he could learn things to continue advancing in his literary learning cycle.

In this stage in which the poetic avant-garde of the Greater Antilles, new aesthetic and artistic values were developed in the different authorial productions. Among the new aesthetic values that we found in the set of literary works created in those first decades of the 20th century were: experimentation with exuberant onomatopoeia, repetition (anaphora), alliteration, sensory and visual images, puns associating them arbitrarily and irrational, metaphors, deletions of rhymes and syntactic links. And new phonic resources emerged such as the jitanjáforas, which were used by various poets such as Mariano Brull in “Leyenda”: "Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alifera / alveolea jitanjáfora" (Brull 1928).

Guillen demonstrated his ability to assimilate and adapt to this new artistic world that made its way in the Antillean region. Taking advantage of these creative opportunities, he focused his literature on folkloric poetry, especially in the subgenre “negrista poetry” that he called "mulatto poetry". Through this form of expression, he addressed social issues such as the marginalization of blacks and mulattoes, poverty, the lack of opportunities to live with dignity, and racial exploitation.

From his first collections of poems (*Motivos de son, Sóngoro cosongo*), the bard had no problem using distorted lexicons with comic effects from bygone eras. He took risks in his endeavor and was successful, thus gaining a new focus for Cuban literature.

In the collection of poems *Motivos de son*, we were able to appreciate Guillen's mastery in using polysemic language. Through his verses, the author not only denounced the marginal situation of blacks in the Cuban capital and the linguistic deformations of their languages, but also offered us a resilient background, where sensibilities related to struggle, love, suffering and laughter. In one of the featured poems, titled "Negro Bembón", Guillen introduced us to a leading character named "Caridá" and, repeatedly, she tells her lover, who is also black, not to worry about the socioeconomic context that surrounds them, since she will always be there to support him unconditionally and love him unconditionally: "Bembón así como ere, / tiene de to; / Caridá te mantiene, / te lo da to" (83). Guillén portrayed mutual support in the black community, where love and commitment transcend the limitations imposed by society. Through Carida's voice, the author showed us the strength and determination of those who came together to face difficulties and build a better life. In addition, from the social theme of this poem, we can highlight the aesthetic handling through the mixture of linguistic registers, including local dialects and expressions typical of the Cuban black community. The poet managed to give voice and authenticity to his characters. These linguistic deformations added realism to the work, allowing the reader to immerse themselves in Guillen's lyric.

He had the aesthetic audacity to present the black and the mulatto face to face and place them in front of the whites, as if he were saying "we are all Cubans". In "La canción del bongo" from the collection of poems *Sóngoro cosongo* (1931) he expressed: "[...] convoca al negro y al blanco / que bailan el mismo son / cueripardos y almiprietos / más de sangre que de sol / pues quien por fuera no es noche, / por dentro ya oscureció / [...] / En esta tierra, mulata / de africano y español / (Santa Bárbara de un lado / del otro lado, Changó)" (94). This collection of poems was dedicated to his mother and in this

specific case, "The bongo son" to Lino D'ou, who was a journalist and editor-in-chief of the newspaper *La República Cubana*, highlights the mixture of cultures and races present in Cuba.

Throughout his work, a musical polyrhythm can be appreciated, which prevails from his *Motives of son* con in the poem "Negro Bombón": "¿por qué te pone tan brabo / cuando te disen negro bombón, / [...] tiene de to; / te lo da tó / sapato de do tono, / negro bombón" (83). A large part of Guillén's future poetic personality and Latin American dimension was structured from Sóngoro Cosongo. In this work he highlighted the aesthetic values of the identity of the Cuban people, through the poems "La canción del bongo", "Canto negro" and "Caña". In this lyrical text he used a correct Castilian with eight syllable verses until the closing of the mulatto poetic cycle with *El son entero*, with poems like "Son venezolano" and "Son number 6". In the last stanza of "Son number 6", he expressed: "[...] / Atiendan, amigos, mi son, que acaba así: / Salga el mulato, / suelte el zapato, / dígale al blanco que no se va... / De aquí no hay nadie que se separe; / mire y no pare; / oiga y no pare; / beba y no pare, / viva y no pare, / ¡que el son de todos no va a parar!" (193). This poem is a song to joy and a tribute to the Cuban "son".

Guillén's fame was boosted to a large extent by the recognition and support of prominent Spanish writers of the time, such as Miguel de Unamuno and Federico Garcia Lorca. These writers opened the literary path in Europe for the Cuban poet by recognizing his work and giving him great notoriety and celebrity. Unamuno, in a letter dated June 8, 1932, mentioned that he had met Guillen through Lorca and that the latter had spoken to him about the young Cuban poet. Unamuno read some poems by *Sóngoro cosongo* such as "Rumba" and "Velorio de Papá Montero" and was impressed by the sense of musical rhythm present in those songs of blacks and mulattoes. what was in

those songs of blacks and mulattoes. Although the Spanish poet preferred “universal and integral color” instead of “Cuban color”, he praised Guillen and recognized the talent of the young poet. This letter was decisive for the other members of the Generation of '98 such as Pio Baroja, Azorin, Valle-Inclan, Gavinet and Ramiro de Maeztu to also appreciate the poetic work of the poet from Camagüey.

The bard not only took advantage of the learning of Spanish traditions and culture, but also incorporated other wisdom with various folkloric manifestations and beliefs. He used indigenisms in his different poems such as “guajiro”, “jícara”, “tabaco”, “papaya”, “caiman”, “maraca”, “ajiaco”, “mamey”, “majagua” and “guiro”, coming from the taino language. Arab Africanisms: “lemon”, “orange”, “blue”. As well as words of the Yoruba culture, of vital importance in the birth of transculturated expressions: “orisha”, “chango”, “aché” and voices of egbó and abacua groups. These abacua are a secret religion originating in Cuba, it is the only one of its kind existing in the American continent. It can be seen in the verse’s uses of: “asere”, “ecobio”, “ocambo” and other lexicons of Lucumí: “bongo”, “batá”, “bilongo”, “cumbila”, “bayú”, “bembé”. He even used Anglicisms that entered through sports such as baseball or boxing. For example, in “Tú no sabe inglés” from *Motivos de son*, he practiced humor in distorted english to say: “[...] con tanto inglés, no sabe ahora / desí ye. / La mericana te buca, [...] tu inglés era de étraí guan, / de etrái guan y guan tu tri / Bito Manué, tú no sabe inglés” (88). In “Negro bembon” he emphasized figures of diction such as the lisp: “they say, shoes for shoes”. Apocope of the final consonants’ “l”, “d”, “s” and “r”: “dri” for “dril”, “carida” for “caridad”, “do” for “dos”, “ere” for “you are”, “tone” for “tones”, “po” should say “by”. Shortening of syllables: “to” for “everything”. Changes of the consonant: “b” for “v” in “todavía” for “todavía”.

The jtanjafora played a fundamental role in Guillén's work, providing musicality to the black voices and giving “black magic and flavor” to the set of poetic expressions. In “Sensemayá, canto para matar una culebra” by *West Indies, Ltd.*: “Mayombe-bombe-mayombé! / Mayombe-bombe-mayombé! / Mayombe-bombe-mayombé” (118-119). One of the most significant contributions to Cuban literature was his ability to use and handle burlesque and grotesque words from the spoken language and oral tradition from the black and mulatto culture. With great skill, these elements in his sonorous verses, endowing them with a unique musicality. These laughable and extravagant, most of them coming from orality and previously despised by the official culture generally subordinated to Hispanic culture, were successfully integrated into Guillen's poetry.

A notable feature in the bio-bibliographical chronology of our protagonist is his facet as a “traveler”. He seems to have lived between planes and transportation, “crossing seas, oceans, and continents”. His numerous trips gave him a universal experience that enriched his poetic productions. As an “in situ” observer, he was an exceptional witness to historical and geographical events and captured these experiences in numerous poetic and prose texts. He used words and expressions in real time, that is, in the present indicative because he was there, witnessed those events. Through his works, readers had the opportunity to learn first-hand about daily and social life in Europe, South America, North America, Asia, and Africa.

Guillen’s preparation and success were not accidental. He strove to master the techniques of the classic writers and saw traveling around the world as a great opportunity to gain experience and knowledge. The poet did not improvise, everything in his work was carefully crafted. He visited more than thirty countries on multiple occasions, which demonstrates the generosity of governments and friends who financed

these trips for both him and his wife. His texts reflected the essences of foreign idiosyncrasies and traditions that he adapted into his vast literary work.

His travels generally began in January 1937, when he visited Mexico City, and his last international visit was in April 1985, to Lima. He only stopped traveling abroad on two occasions, one in 1950 and the other in 1966. However, he did not remain static on those occasions, he took the opportunity in Cuba to undergo some medical check-ups and travel within the country for cultural commitments, political and family order. In some of those countries visited, he prepared collections of poems to be published with the collaboration of government and/or personal friends of his. In Mexico he published the collection of poems *Cantos para soldados y sones para turistas and España. Poemas en cuatro angustias y una esperanza*. These collections of poems were later republished in Spain. In Argentina, *El son entero* was published. In the Soviet Union, *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*. In Germany, *Elegía a Emmett Till*. In France, he prepared the *Elegías and La paloma de vuelo popular* that were later published in Argentina.

He visited the Union of Soviet Socialist Republics eighteen times, the first time in July 1949 and the last in September 1980. It was the country he visited the most and it seems that he was greatly appreciated and loved there for his fervent Marxist ideology. - leninist. He was exiled four years in France. After the triumph of the Cuban revolution, he was honored on multiple occasions by the French authorities and institutions. In addition, he lived two years in Argentina. Both exiles, the one in France and the one in Argentina, were before the triumph of the Cuban Revolution (1959). He was several times in Mexico, Canada, France, Venezuela, Colombia, Peru, Chile, Ecuador, Brazil, Czechoslovakia, Germany, Austria, Poland, Italy, Sweden, Finland, Switzerland, Belgium, China, Bulgaria, Romania, Hungary, Guatemala, India, Spain, Jamaica, Haiti,

the Ivory Coast, the Democratic People's Republic of Korea, Mongolia, Viet Nam, Nigeria, among others. In short, more than thirty countries visited, denoting the great generosity of governments and friends in financing these trips to Guillen (and some also, to his wife).

Guillen's texts reflected the essence of those foreign idiosyncrasies and traditions that he adapted to his vast literary work. These experiences lived in *La paloma de vuelo popular the popular* and the poems: "Three Chinese songs (Chinese song for two voices, The song of Wang Tse-Yu, The song of the return)", "Cities (Kingston, New York, Panama, Madrid, Sao Paulo)", "Three Chilean songs (Chile, Cerro de Santa Lucía)" and "To Guatemala". In the collection of poems *Tengo*, in the poems: "Soviet Union", "To Chile", "To Colombia", "Panama" and "Farewell to Caracas". In *La rueda dentada* poems like "Paris", "Little ode to Viet Nam" and "Ho Chi Minh". In *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, in "Son de Angola", dedicated to his friend Electo Silva: "Te voy a cantar un son / cubano en lengua española, / y es decir, Angola, que estas en mi corazón" (371). In addition, in *Poemas no incluidos en anteriores ediciones de Obra Poética*, dedicated "To Korea", in "Pyongyang" and "Ode to Hungary". In *En Otros poemas rezagados*, there is the poem dedicated to the capital of all Cubans, "Habana": "Mar con ambición de palmas / y espuma de rumba y son. / Ventanas de donde cuelgan / anchas sonrisas de negras. / El cielo azul, rojo sol. [...] / Tierra de ojos entreabiertos, / vena de sangre y sudor: / en boca de sed de coco / saliva de marañón" (452).

The bard radically changed his poetic discourse with works that had disagreement with reality as their central axis, the break with past times, experimentation, provocation, and originality. In many of them he introduced the black element with its phonetics and grammar from the marginal neighborhoods of Havana, such as: "Negro

bembón”, “Si tu supiera” “Búcate plata”, “La canción del bongo” and “Caña”. In the latter, there is a predominance of ellipsis due to the lack of presence of the verb “to be”, conjugated in its third person singular of the present of the Indicative Mood, it should say, for example: “El negro está [...] el yanqui está [...] y la tierra está [...]” (104). In “Canción de los hombres perdidos” irony is highlighted when referring to the marginalized, politicians and exploiters: “Somos asmáticos, diabéticos, / herpéticos y paralíticos, / más sin regímenes dietéticos. / [...] ¿Qué más da ser ladrón o papa? / El caldero es el mismo, / lo que cambia es la tapa” (125). The poet saw (like Don Fernando Ortiz) the racial and cultural integrity in the future of his nation: “[...] Habrá quien llegue a insultarme, / pero no de corazón; [...] ya me pedirás perdón, / ya comerás de mi ajíaco, / [...] ya bailarás mi voz, ya pasearemos del brazo” (95). In “El abuelo” from *West Indies, Ltd.*, he recovered the Alexandrian sonnet typical of the modernists to satirically mock a woman who believes she is white because of her blonde hair, but because of her curls, she denotes African descent: “[..] Ah, mi señora!/ Mírate las venas misteriosas; / boga en el agua viva que allá dentro te fluye, / [...] / la dulce sombra del abuelo que huye, / el que rizó por siempre tu cabeza amarilla” (120).

In his third collection of poems *West Indies, Ltd.*, Guillen begins to address social and political issues, protesting, foreign interference, especially US influence in the region. In the collection of poems, we can appreciate characteristics of social poetry, where free verse predominates as a form of expression. Through this poetic form, Guillén denounced the prevailing socioeconomic situation and raised problems to be resolved regarding citizenship. In addition, in this type of poetry, we observe an inclination towards the epic where it is handled as a method of denunciation, testimony and protest.

It is important to emphasize that social poetry has a relevant function in society: to raise awareness and awaken a deeper awareness in people. Through words and the aesthetic beauty of poetry, the aim is to foster a sensitivity that leads to reflection and change. In a world characterized by injustice and inequality, social poetry becomes a powerful tool to confront and question oppressive structures and stimulate empathy and solidarity.

In “Palabras fundamentales” he expressed: “Haz que tu vida sea / campana que repique / o surco en que florezca y fructifique el arbol luminoso de la idea. Alza tu voz sobre la voz sin nombre / de todos los demás, y haz que se vea / junto al poeta, el hombre / [...]” (21).

His poetry evolves towards a post avant-garde poetry in *Cantos para soldados y sonos para turistas* where he adapts the rhythmic structure of the Cuban son as the essence of national identity. In the poem “Free Soldier”, he uses the literary resource of the asyndeton to grant verbal fluidity and create sensations of movement, intensifying the expressive message. He omitted the nexus, the infinitive “power”, in the verses: “(poder) Ser hombre otra vez de paz, / (poder) cargar niños, besar frentes, / (poder) cantar, reír y saltar” (159). Likewise, he applied the rhythmic mold of the “son” (guitar, clave, and drum) in a combined way in his verses to obtain a festive polyrhythm in *El son entero* where the Spanish guitar is combined, the strophic structure (from the past) together with the African percussion instruments such as the drum, the bongo and the claves creating a unique Creole synthesis in his poetry.

España. Poema en cuatro angustias y una esperanza is a work that Guillen fragments into several “Anxieties”. The “First” is accompanied by the subtitle: “Glances of metals and rocks”; the “Second” of: “Your veins, the root of our trees”, the “Third” of: “And my bones marching in your soldiers” and the “Last”, is headed with three

subtitles: “Federico”, “A song” and “Moment in Garcia Lorca”. Throughout the poem, he described the warlike barbarity suffered by the Iberian nation: “¡Miradla, a España rota! / y el fachismo y su bota, / y obuses estallando en el asfalto / [...] y gritos que se asoman a las bocas” (174). He suffered when he learned of the murder of his friend, Federico Garcia Lorca, and to pay him his intimate tribute he dedicated part of this intense work that overflows with its poetic quality and wide aesthetic mastery of literary resources. He used various stanza structures ranging from the sextina to the romance. Guillen “wrapped” his lyrics in Andalusian words to pay homage to the great poet from Granada. Among them, he used terms of flora, seasons of the year and the stars such as: “lily”, “nard”, “olive”, “carnation”, “wax”, “lemon trees”, “mountain”, “spring” and “moon”; In this way, he was able to highlight the symbolic charge and emphasize the elegiac tone (very characteristic of Guillen) with phrases such as “the red wind of July”, which alludes to the month of Lorca's death, although we know that he died in his homeland on the 18th of August 1936.

In this excellent collection of poems, there is great effectiveness and variety in the uses and handling of literary figures. Among others, the following stand out: prosopopoeia, interrogation, exclamation, apostrophe, antithesis, synecdoche, metaphors, antonomasia, asyndeton, polysyndeton, repetition, anaphora, and chiasmus. The four “Anxieties” ended with “The hopeful voice” giving the ensemble the lyrical closure that the poet called “(A song in chorus)”. He applied plasticity to poetic aesthetics, giving shine and color to symbology with colors such as reds and blues: “azules cables que con tu voz sostiene / uñas rojas encendidas / roja lejanía” (181); giving a lot of interpretative force to the work. He used numerous qualifying adjectives to express his torrent of rage, thus enhancing the poetic voice that he did not want to silence: “[...] / para pasear en alto como una lengua que no calla, / que nunca callará /

para pasear en alto la bárbara, severa, roja, inmisericorde, / calurosa, tempestuosa, ruidosa, / ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución!” (180).

In “Cuando vine a este mundo” by *El son entero*, he highlighted the pleonasm due to the repetition of the personal pronoun "I" in the first person singular of the present indicative: “Cuando yo vine a este mundo/ Cuando yo vine a este mundo/” (194). Through the apostrophe he vehemently addressed the interlocutor, increasing the receptivity of the message: “Con el alma en carne viva, / abajo, sueño y trabajo, / abajo, sueño y trabajo” (195). Sarcasm is appreciated as indirect criticism, although sometimes the poet emphasizes it in an evident way with his scathing mockery: “Otros lloran, yo me río, / porque la risa es salud: / Lanza de mi poderío, / coraza de mi virtud. / Otros lloran, yo me río, / porque es salud” (194).

The *Elegías* (1948-1958) were inspired by the hospitality that the poet received for his poetic speech where he found sentimental refuge, sometimes to celebrate and other times to lament. These works enclosed a great metaphorical sense by showing us an aesthetic language from “Camagüeyana Elegy” to transmuting into the beautiful memories of his family in “Surname”. These great elegies were a highly efficient poetic resource to enhance lamentation, patriotic exaltations, heartbreak, and sorrow over the death of his father when he was just a 15-year-old teenager. In the first elegy, titled: “Cuban elegy”, he described a geographical panorama of the nation and from that cardinal point he invited us to contemplate what was left of that territory, and also to know who runs it and who bleeds it: “Cuba, palmar vendido, / sueño descuartizado, / duro mapa de azúcar y de olvido.../ [...] Cuba, tu caña miro / gemir, crecer ansiosa, / [...] y el general de charretera y moña / que al Olimpo trepó sin un disparo / [...] Afuera está el vecino. / Tiene el teléfono y el submarine / Tiene una flota bárbara / [...] y nubes de soldados / ciegos, sordos, armados / por el miedo y el odio” (247). And he ended

with that final proposal, referring to Martí: “Alto Martí his blue star lights up!”, marking a large part of his ideology and thoughts of the future. Guillén repeated that expression several times in allusion to the “National Hero” of Cuba and for this he resorted to the circular narrative structure in poetic language to thus insist on the ideas of social change. We appreciate skill and fluency in the handling of literary figures with the presence of free verse and great symbolism in: “Juan Negro, / Juan Blanco / Juan Pueblo” (248). He mixed the lyrical text three times with sublime tenths: “[...] Aquí estoy ¡oh tierra mía / en tus calles empedradas, / donde de niño, en bandadas / con otros niños, corría. / ¡ Puñal de melancolía / este que me va a matar, / pues si alcancé a regresar, / me siento desde que vine, / como en la sala de un cine, / viendo mi vida pasar!” (263). La silva favored the poetic discourse to capture his most intimate feelings and recounted those events (real or fictitious) through his characters in the present indicative tense. In addition, he used non-personal forms, such as participles (“sold”, “quartered”, “pursued”, “spilled”); gerunds (“wearing”, “smiling”, “vomiting”) and infinitives (“say”, “mark”, “moan”, “lick”, “grow”). He used the simile to compare a distorted reality: “[...] siento cada latido / como de un mar en diastole, / como de un mar en systole, / como de un mar concéntrico, / de un mar como en sí derramado” (245). The presence of irony is observed, manifested in the form of a “key” in a large part of the text to communicate the difficult situation that Cuba went through. From the first stanza, he told us: “Cuba, palmar vendido, / Sueño descuartizado, / duro mapa de azúcar y de olvido .../ [...] Cuba, tu caña miro / gemir, crecer ansiosa/ larga, larga, como un largo suspiro” (246). The poem has “synesthetic capacity” due to its multiple and varied auditory, visual, olfactory, and taste sensations; where they are associated with physical elements that have internal sensations or feelings from the beginning of the first stanza: “Cuba, [...] hasta puñal de aguardiente” (245-246).

“Elegía a Jesús Menéndez” is an extraordinary poem that, although it has not been analyzed in our research work, we can verify that it encompasses the entire poetic dimension of Guillen's aesthetics. This extensive work, divided into seven sections, has Roman numerals from I to VII and is dedicated to “General de las Cañas” (281), the Cuban union leader assassinated in January 1948 in Manzanillo, in eastern Cuba, by the Captain Joaquin Casillas. This vile crime shocked the country and Guillen regrets the loss of this human life, capturing his pain through the elegiac attitude. The long poem is loaded with multiple literary figures that recreate the sad reality that occurred at the end of the forties of the last century. In addition, we observe how these rhetorical resources used by the poet “move” and “displace” through different contexts that can be related to the entire Antillean region, where the “reeds” were ruthless owners of the “working meats and the lands where sweat, tears and blood fell”. In “Elegía a Jesús Menéndez”, Guillen expressed his deep indignation and his commitment to oppression and violence. Through his poetry, he paid homage to the life and legacy of Jesús Menéndez, turning him into a symbol of struggle and resistance against exploitation. The poem became a vivid testimony of Cuban history and reality, capturing the essence of the suffering and injustice that affected the working population.

It is important to highlight how Guillen used the richness of the language to give the poem a unique cultural authenticity. Through the musicality of his verses and the incorporation of local terms, the author managed to immerse the reader in his literary atmosphere and in the socio-historical context of the work. Guillen's poetry transcended the barriers of time and space, affecting the collective experience of the Antillean region and drawing an emotional map of their struggle and resistance.

In the poem “Pasionaria” by *Tengo* (1964) personification is used, where a bird becomes a “messenger with its own voice”. The word “dove” is repeated thirteen times,

using the literary figure of the anaphora. In addition, the use of prosopopoeia is observed in the verses: “Que será Dolores, ella, / paloma. Dile, / quien al corazón de España / dolores quite. / [...] paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / paloma, dile, / un guerrillero sin sueño, / carga un rifle” (119). The bard also uses the apostrophe to establish a complicity with the reader: “Que desde el llano a la sierra, / paloma, dile / pecho y pecho el pueblo junta/ y el tiempo mide” (118). In the same way, the poet acts as a narrator of a secondary character in the poem “Pasionaria”, witnessing the events: “Una paloma me dijo / que volando sobre España, / salir oyó esta canción / del pecho de una guitarra: / -Corre a donde está Dolores, / paloma, dile, / dile que tú que yo te he dicho / que España vive” (118).

It is important to remember that *Tengo* was a collection of poems with a communist spirit that failed to adopt the official tone. He had no literary successes despite the great promotion of the Cuban cultural authorities and the formal perfection of the lyrical texts. Not even the sonnets dedicated to “Che Guevara”, “To Colombia”, “To Chile”, “Three sonnets in which Ávila is spoken” and “Bloody Easter of 1956”, far from his poetic aesthetic characterized by a burlesque tone, light-hearted and satirical.

However, when the bard took up his satirical sonnets with a sense of humor in other literary collections, he again achieved literary success. This can be appreciated in “To the Spanish poet Rafael Alberti, handing him a ham”, where he uses the play on words to describe that festive moment: “Este chancho en jamón, casi ternera / anca descomunal, a verte vino / y a darte su romántico tocino / gloria de frigorífico y salmuera” (200). “Soneto fácil”, on the other hand, is dedicated to the Venezuelan writers Antonio Arraiz and Miguel Otero Silva: “[...] ¿ Y tú, Miguel? La Habana está en La Habana: / ven hacia ella como Antonio vino, que si no comes, como Antonio, en chino, / tirarás, como Antonio, alguna cana” (205).

In the poems “La vida tiene sus secretos” and “Yo nunca digo...”, by *Sol de domingo*, he uses various literary figures to aesthetically enrich the language. In the first, the use of polysyndeton is highlighted through the excessive repetition of unusual conjunctions in common language, with the aim of obtaining an effect of slowness, calm, and reflection in the verses: “[...] dale que dale / [...] / dale que dale / [...], / dale que dale” (384). He resorts to parallelism in: “[...] / Bomba no quiero/ bomba no va. / Yanqui no quiero, / yanqui no va. / [...] / Cárcel no quiero, cárcel no va. / Miedo no quiero, / miedo no va. / Hambre no quiero, / hambre no va. / llanto no quiero, / llanto no va” (383). He also uses crossed parallelism when dividing up a syntactic structure, first in one order (for example, AB) and then in the opposite order (for example, BA): “[...] Guaguancó, que guaguancó, / que guaguancó, guaguancó. / [...]”. He handles anaphora as well as parallelism with emphatic and sonorous purposes: “[...] Sube el humo, sube el humo” (383). He reinforced the denial with the adverb “no” combined with the expressions to emphasize the poem's greater sonority and rhythm.

Guillen stood out in the use of the tenths as a poetic resource with pragmatic functions that served to emphasize the satire, criticism, and mockery of him in the lyrical texts, as well as to express his political thoughts. In *El soldado Miguel Paz y El sargento José Inés*, made up of fifty-one tenths, he said to criticize in tenth II: “Nací en el campo y allí / tuve instrucción muy precaria, / porque a la escuela primaria, / de tarde en tarde asistí. / El bohío en que viví / con mis padres y un hermano, / hecho de tabla y guano, / el piso de tierra, / mejor era sepultura / que casa de un ser humano” (223). And, to point out the political function in the tenth XXIV, he argued: “Te digo que si mañana / nos invade el extranjero, / en coger seré el primero / un rifle y una canana. / Por la bandera cubana / a vaciarme iré las venas, / pero no por quien mis penas / aumenta y es el verdugo / que me tiene uncido al yugo / sepultado entre cadenas” (231). He shows

mastery in the use of symbols in the tenth XVI: “Yo solo dije-Pues hombre, / todo mi nombre es Miguel. / Un coronel, rubio él / insolente por demás, / gritó violento: - Serás / Miguel, mulato bandido, / ¿pero así, sin apellido? / Y yo respondíle: -Paz” (228). The avant-garde poet Guillén undertook a search in the popular to establish the bases of an authentically Cuban artistic space. His contribution consisted in endowing the decimas with a tropological complexity that gave them an urban air, although they would be rooted in the rural poetry of the different regions of Cuba. This innovative and refreshing approach opened new doors for poetic expression on the island.

As the means of communication developed, Cuban television, in October 1962, launched the “Palmas y Cañas” program, specifically designed to promote both the poets and the decimas. This medium broadened the reach of popular poetry and gave it a broader platform to reach a more diverse audience. As a result, the decimistas gained greater recognition and support for their creative work.

At the same time, literary contests dedicated exclusively to this poetic stanza were promoted, which further encouraged the participation of poets and allowed their recognition. The decimistas workshops also played a fundamental role in promoting this form of artistic expression, providing a space for the exchange of ideas and techniques among poets.

One of the most outstanding events in the field of popular poetry and which is still in force is the “Cucalambéana Day”, an essential celebration of peasant culture that takes place annually. In that space, decimistas meet to share their creations, enrich themselves and keep alive the poetic tradition rooted in Cuban roots. This event has endured over the years and continues to be an important milestone in Cuba's cultural calendar.

He stood out not only for his artistic quality, but also for his contribution to political and revolutionary poetry through his emblematic collection of poems *Cantos para soldados y sones para turistas*. This text is full of conflicts and adventures, and from its publication, the poet was linked for life until the rest to a “left” ideology. There is a poem dedicated to his father, with the subtitle “To my father, killed by soldiers”. Guillen stated through his moving verses that wars are useless and often wondered what the future would have been like if his father had been alive, perhaps he would not have been a poet, but just a journalist or publicist or a simple printing worker in his home province. What we do know is that those feelings of great loss always accompanied him in his poetic texts. In “Soldado así no he de ser”, he argues his refusal to be a soldier since he does not want to receive orders to hurt children, blacks, or disadvantaged people: “Soldado no quiero ser, / que así no habrán de mandarme / a herir al niño y al negro, / y al infeliz que no tiene / qué comer. / Soldado así no he de ser. / [...] / Soldado así no quiero ser. / El que no cuida el central, / que no es del / ni reina, como un rey tosco / de cuartel / no sobre el campo de caña / tiras arranca de piel, / feroz igual que un negrero, / y aún más cruel / Soldado libre, soldado / no más que al esclavo fiel: / soldado así no quiero ser” (150). In “Elegía a un soldado vivo”, exalt el patriotism and highlights the solidarity between the Latin American peoples: “[...] Te faltó quien viniera, / soldado, y al oído te dijera: / “Eres esclavo, esclavo / como esos bueyes gordos, / ciegos, tranquilos, sordos / que pastan bajo el sol meneando el rabo. / [...] Tú, paria de 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.../ [...] No tú, soldado muerto, / soldado tú, dormido/ Ven y grita en mis calles, tú, despierto, / [...] nuestros futuro abierto” (156). Uses of sonnets with esdrújula or proparoxytone rhymes in, “Yanqui con soldado”: “Grave, junto a la Puerta del yanqui

diplomático, / vela un soldado el sueño de quien mi ensueño ahoga; / ese cangrejo hervido, de pensamiento hepático, / dueño de mi esperanza, del palo y de la soga” (152).

The poet's mastery of Spanish versification is impeccable. He knew how to capture the essence of the rhythms and the different musical genres of his time. He skillfully used popular, traditional, and religious terms, as well as Africanisms, Anglicisms and Gallicisms, achieving a harmonious expansion of literary figures.

In his texts he used different types of narrators to tell lyrical stories. He used leading narrators, second-person narrators and even created characters like Jose Ramon Cantaliso from *Sones para turistas*, whose mission is to tell dramatic stories. He was the leading narrator when he explained to his friend Carlos Rafael Rodriguez that he knew how to see the essence of his poetry in “El son de altura”: “Tú que de mí son supiste / tomar la esencia madura / el son de mí son / en tu fulgor que perdura, / sobre todo cuando viste, / el son de mí son / toma mi guitarra triste / en tu vida y en mi muerte, / el son de mí son” (443). Second-person narrator when telling the story to himself or to an “I” unfolded in “Tenths”: “Agradezco desde aquí / (y señalo el corazón) / lo que esta hermosa reunión / significa para mí. / Bien poco es lo que di, / mucho lo que ustedes dan, / más con eso y todo van / muy unidas nuestros vidas, / pues es así, muy unidas, / como vencerán. / [...] Hablo por mí, compañeros, / pues estudié y trabajé / y en una imprenta alcancé / a dar mis pasos primeros. / [...] Traigo mi humilde guitarra / que sueña, canta, y suspira / no con trémulos de lira / sino con uñas de garra. / [...] vengo, pues, franco y sincero / según mi voz lo interpreta, / a hablaros como poeta / y a cantaros como obrero” (435).

The poet from Camagüey showed a satirical and ironic vein that allowed him to skillfully criticize figures from the national and international political arena. Her mastery of different meters, such as tenths and sonnets, allowed her to explore his

creativity and express criticism of him effectively. Although in this research work, we do not analyze in depth the poems of *La rueda dentada* (1972), the collection of poems was consulted because it was written in the same year as *El Diario que a Diario*. *La rueda dentada* described by Guillen as an “impure book”, it has a section dedicated to humorous sonnets, as in the cases of “Snow”, “Piano exercise with poppy from seven to nine in the morning”, “To a friend”, “To Retamar”, “This Portuguese family” and “To the Bodeguita”. Guillen used black humor in “New York ruins”: “[...] rindió por fin su lanza retadora / y hoy yace rota piedra convertida, / Nueva York, en el siglo conocida / por puta mucho más que señora: / [...]”. And he was very ironic in “Proposiciones para explicar la muerte de Ana”, where he states that she died from a “sonnet” (249).

He published *El Diario que a diario* (1972) at the age of seventy. This poetic prose connects with those chronicles that he had written in the newspaper in the first decades of the 20th century. Texts within other texts are appreciated because they are intertwined in a huge and diverse structure: prose, poetry, epistle, proclamations, publicity (stock market language), announcements, decrees, innovation (uses of foreign languages: English, French) and journalistic comments. Mixed in a “rich sauce” of those culinary aromas of the “Manchego ratatouille”, sequenced this time in a historical context with anachronistic overtones within a sarcastic and ironic language.

Most of Guillen’s works published after 1959 were aligned with a communist ideology and as mentioned above, in many of them he abandoned his sense of humor, sarcasm, and irony. His work as a poet, journalist and intellectual alternated in the different social, cultural, and political scenarios of the time when Cuba still enjoyed a certain economic stability. Guillen had a prosperous domestic economy because he collected his literary works in national and foreign currency. This last privilege is for very few in a socialist society with a communist character. In addition, being president

of the Union of Writers and Artists of Cuba (from 1961 until his death in 1989), being a cultural ambassador abroad for the Revolution, and working for a prestigious International News Agency that paid him an outstanding economic status gave him in foreign currencies. He was only surpassed in monetary amount in Latin America by the Colombian writer Gabriel Garcia Márquez. Guillen never publicly complained, nor did he oppose the Castro regime; rather, he became a great propaganda tool for it. For many people he was a model of a “National Poet” that they would never have wanted, while for others he was a great poet and an idol of the masses who deserved such a name. Guillen lived in a kind of “bubble” created and designed by the political power of the nation to be the cultural image of a country. Apparently, he felt happy in that position, and he demonstrated it with numerous poems dedicated to different leaders of the Cuban revolution and other cultural personalities from countries in the communist environment.

We have smiled and enjoyed the verses and prose of the talented Guillen. Talking about our protagonist is talking about almost the entire history of the 20th century in Cuba. Recognized by the intellectual world as the highest representative of black poetry on the Latin American continent, although for him it was a mulatto poetry that was based on transculturation, reflecting the mestizo nucleus of Cuba because it had transculturation as the basis of the great mestizo nucleus of Cuba. The poet from Camagüey took from that mestizo nucleus the inheritance received both from Africa and Spain to reconcile the races. His great lyrical voice gave resonance and splendor to the different lexical and phonetic expressions of a certain part of the Cuban speech of the 20th century. By creating his poems-sones, he enriched the Spanish language because he used a musical genre as a rhythmic structure as the basis of his poetic work, thus giving a seal of Cubanness to the culture.

Guillen's poetic voice, which has come down to us through the different sound materials, presents unmistakable cadences, tones, rhythms and pauses, which, as phonic components, demonstrate his great aesthetic mastery. Guillen's "son" becomes an instrument to express discontent with the economic, racial, and social situation in Cuba. It is an integrating element of melodies, meters, musical instruments, songs, and rhythms. The aesthetic of the "sones poems" was innovative and avant-garde due to the treatment it gave to the musical structure known as "el montuno" of the son. In other words, their "rhythmic refrain" was repeated by singers in the form of mocking comments, but in the end the possible conflict between laughter and dance was resolved. Guillen saw that poetic opportunity that others did not see in the structure of the "son". As we have already mentioned, he prepared himself to succeed and achieved it thanks to his dedication and his wise strategies to take advantage of the contexts for the benefit of his literary productions.

For these reasons, our great protagonist, the highest representative of mulatto poetry in Latin America and current National Poet of Cuba, deserves to be remembered as a good person and for his excellent poetic and prose publications. He earned the appreciation, respect, and admiration of the Cuban people for him, as well as writers and artists around the world. And he has every right to be referred to by his name *Nicolas*, who himself, in a funny way and with a sense of humor, advanced us in the family elegy "El apellido": "[...] desde entonces, / me dijeron mi nombre. Un santo y seña / para poder hablar con las estrellas. / esto que pongo al pie de mis poemas: / las trece letras / que llevo a cuestas por la calle, / que siempre van conmigo a todas partes" (250).

Keywords: Nicolás Guillén / contexts / poetic production / aesthetic language / National Poet.

ANEXOS

A. Narrativa de los cortometrajes: Nicolás y Guillén y nosotros

“Mil palabras no dejan la misma impresión
profunda que una sola acción”

Henrik Ibsen

La idea original de los audiovisuales surgió en Madrid. Teníamos el deseo implícito de hacer algo novedoso con imágenes de Guillén que apoyara la parte escrita de la tesis doctoral. Se nos ocurrió contactar con varias instituciones cubanas aprovechando mi estancia en ese archipiélago y, entre ellas, con la televisión camagüeyana, ciudad natal del Poeta Nacional de Cuba. Ellos respondieron de manera entusiasta a nuestras ideas ya que les planteamos que el material filmico que surgiera serviría para la defensa del trabajo investigativo que versaba sobre la vida y obra del Guillén.

El equipo de trabajo estuvo formado por un director, una productora, actores noveles, un editor y una gran conductora. La música o bandas sonoras que se utilizaron en los documentales trataron de una manera muy suspicaz de poner “brillo y color” a las historias contadas, que conectaban con las diversas imágenes dando sentido a las temáticas seleccionadas, donde letras y melodías se complementaban a la manera de un pentagrama musical.

Para empezar y desarrollar la narrativa que se iba a utilizar les planteamos partir del esbozo bio-bibliográfico de Guillén y el equipo de trabajo estuvo de acuerdo. Se pusieron mano a la obra partiendo de nuestras ideas originales y percibimos desde el

primer momento la pasión que pusieron en la puesta en marcha de la creación fílmica. Desde su génesis se pensó en crear una sola producción audiovisual cinematográfica, pero, debido a los grandes matices que se fueron encontrando en las diferentes etapas evolutivas de la vida y obra de Nicolás Guillén, el Departamento de producciones audiovisuales nos recomendó que era necesario crear dos ficciones o cortometrajes. Uno vinculado a su biografía apoyada con imágenes reales del bardo y, la otra, una ficción dramática que desembocara en una metáfora literaria, que fuese *in crescendo* desde el hilo temático de su niñez hasta transitar por las principales líneas temporales de su vida adulta. Finalmente, este gran proyecto audiovisual culminó con éxito el 30 de julio del 2017 con la primera grabación titulada *Nicolás*, que tuvo una duración fílmica de más de 15 minutos, y la segunda grabación, *Guillén y nosotros*, que coronó el 8 de enero del 2020 con más de 10 minutos de duración fílmica.

En *Nicolás* desde el principio aparecen imágenes reales de Guillén en su etapa adulta con su acostumbrado lenguaje no verbal. Se creó un hilo temático bien definido desde la época de su niñez (la conductora nos habló de cómo el nombre de Guillén salió publicado el día que nació en el periódico *Dos Repúblicas* que dirigía su padre), pasando por sus diferentes etapas literarias y su relación con familiares y amigos. Se utilizaron en las primeras imágenes niños dialogando, donde el que representa a Guillén dijo “Rubén Darío es el mejor”, ensalzando al máximo representante del modernismo literario en lengua española. Además, están las acciones que se representan con la “imprenta” y el “linotipo” como fondo fílmico recordando la etapa como linotipista del poeta nacional de Cuba y haciendo ver cómo esos trabajos le enseñaron a tener experiencias para su futura carrera como poeta y periodista. En el corto, se mencionaron los movimientos literarios (modernismo y vanguardismo) por los que transitó Guillén,

así como, su aporte como poeta del son cubano y el reconocimiento como máximo representante de la llamada poesía negra o mulata de Latinoamérica.

En los primeros minutos del cortometraje aparece de forma fantasmal una “señora con velo negro”, la cual representa una alegoría a la muerte del padre, Nicolás Guillén Urra, político liberal, asesinado durante el alzamiento de 1917. Esa sublevación la podemos apreciar con fragmentos de imágenes reales de la época. También fue conocida como la guerrita de “La Chambelona” porque se enfrentaron los seguidores de dos bandos políticos, los del Partido Liberal (con el candidato a la presidencia de República de Cuba, Dr. Alfredo Zayas) y los del Partido Conservador (representado por el presidente de la República: Mario García Menocal). En igual forma, argumentamos sobre la revista *Lis* (1923), la cual solo tuvo 18 números de salida, pero realmente sirvió para revelarse y manifestarse el espíritu crítico de Guillén. Se utilizó material filmico del archivo de la televisión, en el cual Josefa, hermana del poeta, hablaba de algunas cualidades de su hermano mayor y narraba su colaboración en la redacción de los primeros números de la revista *Lis*. Por otro lado, se destacó durante el audiovisual la importancia que tuvo la sección “Pisto Manchego” para la formación profesional del poeta, en esa corta sección (cuartilla y media) mezcló humor, ironía y sarcasmo (heredado del gracejo español) de versos y prosas mediante un lenguaje estético, donde abundaron las figuras literarias. Metafóricamente comparó el “pisto”, plato tradicional de la cocina manchega (fritada de diversas verduras de composición variable), con la combinación de los diversos productos comerciales que publicitaba de los diferentes patrocinadores (comercios, tiendas, funerarias) del periódico *El Camagüeyano*. Esa experiencia periodística, que obtuvo durante esos dos años, la supo aprovechar con maestría para publicar, años más tarde, su prosa poética, *El Diario que a diario* (1972). Para finalizar se utilizó un texto lírico declamado por el músico santiaguero, Luis

Mariano Carbonell Pullés (1923-2014), más conocido como “El Acuarelista de la Poesía Antillana”. Ese texto poético de la poesía negra tiene un lenguaje estético que reproduce la entonación, el habla y la fonética de los negros descendientes de africanos que nacieron en las colonias españolas.

Para la puesta en marcha de *Guillén y nosotros* se utilizaron códigos televisivos contemporáneos para revelar y traslucir las imágenes con sugerentes sonidos e hilos musicales que reforzaran el lenguaje comunicacional. Además, con esos códigos se buscó transferir memorias de los valores humanos del poeta que fuesen reinterpretados y asimilados por diálogos comprensibles para diferentes ciclos etarios, buscando así un significativo equilibrio entre imágenes, textos y sonidos. El corto siguió un estilo estético en claves y símbolos audiovisuales (gramófono con el que el niño escucha música de la época) para conformar un contexto poético y narrativo donde las percepciones y sensibilidades visuales ilustran las vivencias personales y artísticas evocando al hombre que alzó su voz como poeta para dignificar su raza. Además, se produjeron otras acciones simbólicas para finalizar la dramaturgia con las representaciones de “pasos y cadencias al andar” del poeta por adoquines y sombras de la ciudad que lo vio nacer, Santa María del Puerto del Príncipe. Se caracterizaron a los personajes (ropas y accesorios típicos de los diferentes niveles etarios: niños, mujeres y hombres) del siglo XX cubano.

Las rutas productivas se escenificaron con diferentes espacios temporales que combinaron sonidos rítmicos reconocibles de músicas para aprovechar el énfasis visual. Se puso en escena un esquema audiovisual en el ambiente escenográfico para que fluyera uniformemente el *staccato* en la entonación musical e hiciera traslucir las emociones presentes en las imágenes. El cortometraje comenzó con el poema “Canción” de *La rueda dentada* (1972), después continuó con “Canción de cuna para despertar a

un negrito” de *La paloma de vuelo popular* (1958). En este fragmento fílmico se resaltó el juego metafórico del niño que revive sus sentimientos a través de sus pasos, se creó una visual con espectro rítmico que desembocara en un hombre nuevo, lleno de risas, cantos y poesías y se buscó el equilibrio entre textos y audios. Después, siguió con “Mariposa” de *Cerebro y corazón* (1922) y cerró con dos poemas, “Caminando” de *West Indies, Ltd* (1934) y “La muralla” de *La paloma de vuelo popular*. “Caminando” logró captar la “esencia y herencia” de los ancestros mestizos del bardo, a través de un personaje primario que desempeñó un rol decisivo en el rodaje por su nivel de interpretación, como en el caso del actor que hace de Guillén con un fenotipo parecido al protagonista del cortometraje, y en “La muralla” hay una panorámica con imágenes visuales que desarrollaron una cadencia y tono musical que tuvo como clímax escenográfico la temática del poema como un canto a la esperanza y al deseo de fraguar puentes solidarios (tráigame todas las manos: / los negros, sus manos negras, / los blancos, sus blancas manos) con el objetivo común de tener paz, tolerancia, amor y alegría entre los pueblos. Asimismo, se quiso representar un peculiar sentido rítmico equilibrando la temática del mestizaje con símbolos visuales que dieran gran sentido a ese poema hecho canción. Símbolos literarios como la rosa para darnos una imagen del amor, la magia de la pasión y la dulzura. El clavel es la nobleza que desprenden las almas nobles para luchar juntos por un mismo ideal de paz que acoge al corazón del amigo. Cerrar *Guillén y nosotros* con el poema “La muralla” y la imagen del poeta sonriendo al amor y la amistad fue un gran logro estético y audiovisual.

Queremos expresar que los objetivos fueron cumplidos ya que se pudieron grabar y editar con éxito las dos grabaciones audiovisuales, contando desde el primer momento con el apoyo de la televisión pública de Camagüey, la cual reside en la ciudad donde nació Guillén. Además, quedaron las “puertas abiertas” por parte de esa Entidad cubana

para que en un futuro se hagan más colaboraciones audiovisuales. Nos sugirieron que desarrollásemos una línea investigativa sobre temáticas culinarias (que tanto gustaron a Guillén) y que él plasmó en diversas producciones literarias. Comentaron que se podría partir de una línea temporal que enlace la sección “Pisto Manchego”, que desarrolló el poeta en el periódico *El Camagüeyano* entre 1924-1925, con los diferentes “platos y recetas culinarias” que se recogen en los distintos poemarios del Poeta Nacional de Cuba.

In proximum

Un hasta luego
le decimos a Nicolás Guillén,
excelente bardo,
que nos regaló sus
prosas y poemarios,
adornados con la estética
de los recursos literarios.

Un hasta pronto
le decimos,
al poeta de la gran sonrisa,
que con su maestría infinita,
dio prestigio a las letras
de un continente,
en el siglo veinte.

B. Fotos de Nicolás Guillén con diferentes edades



Años 20



Argentina, años 50



Camagüey, 1979



Habana, 1984

Figura 1. Fotos de Nicolás Guillén en diferentes etapas de su vida
(Cortesía de la Fundación Nicolás Guillén de La Habana).



Figura 2. Imagen de Nicolás Guillén (años 40)

(Fuente: Ciudad Seva, <https://ciudadseva.com/autor/nicolas-guillen/poemas/>)

C. Ilustraciones de portadas de obras de Nicolás Guillén



Figura 3. Ilustración de *Cerebro y corazón* (1922).

(Fuente: Centro Virtual Cervantes,

<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/cronologia/default.htm>)

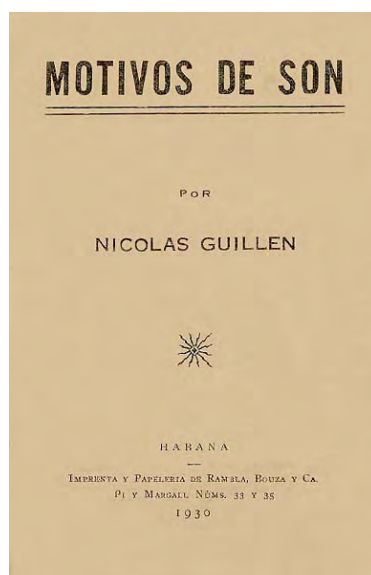


Figura 4. Ilustración *Motivos de Son* (1930).

(Fuente: Centro Virtual Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/motivos-de-son--1/html/ff57e76a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html)

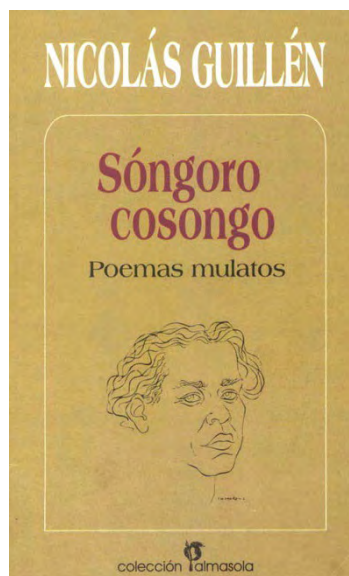


Figura 5. Ilustración *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931).
(Fuente: everipedia.org, https://everipedia.org/wiki/lang_en/songoro-cosongo)

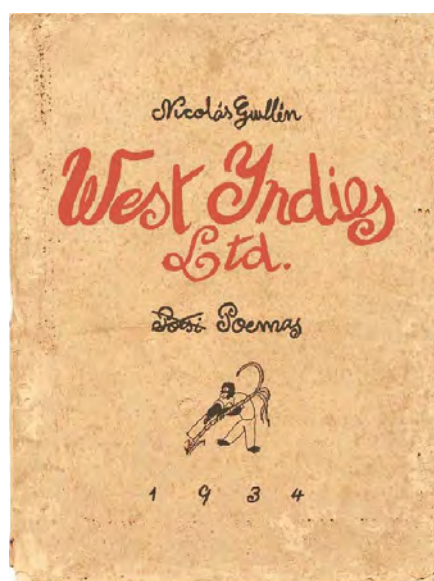


Figura 6. Ilustración *West Indies, Ltd.* (1934).
(Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/west-indies-ltd-1934--1/html/>)

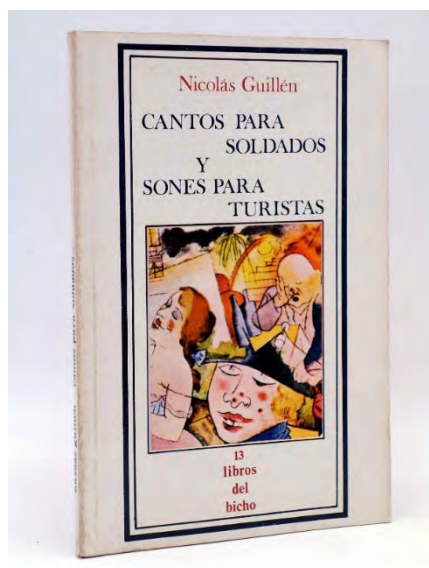


Figura 7. Ilustración *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937).

(Fuente: todocoleccion.net, https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/nicolas-guillen-cantos-para-soldados-sones-para-turistas-ed-facsimil-1937-1-ed-1980~x33454667?gclid=EAiaIQobChMIILmz24O69wIVkOd3Ch3AvqgxEAQYBSA BEgJTefD_BwE)

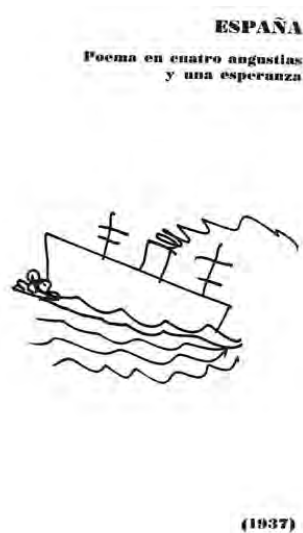


Figura 8. Ilustración *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937).

(Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-poema-en-cuatro-angustias-y-una-esperanza-1937--0/html/ff480fe8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

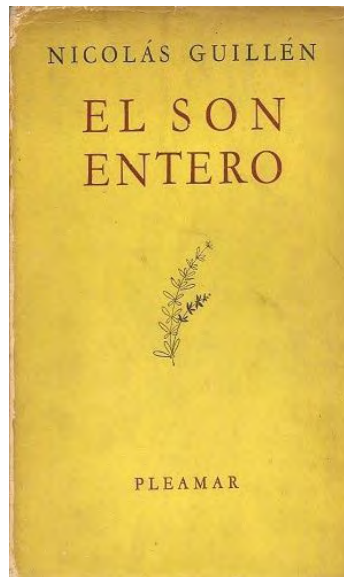


Figura 9. Ilustración *El Son Entero* (1947).

(Fuente: IberLibro.com,

https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=12888569776&cm_mmc=ggl- - ES_Shopp_RareStandard-_-product_id=bi%3A%2012888569776-_-keyword=&gclid=EAiaIQobChMIwpzA4oa69wIVu49oCR0Tfg-tEAQYBCABEgJN3PD_BwE

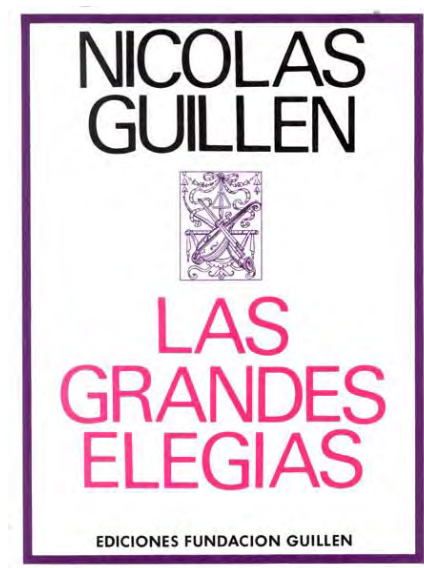
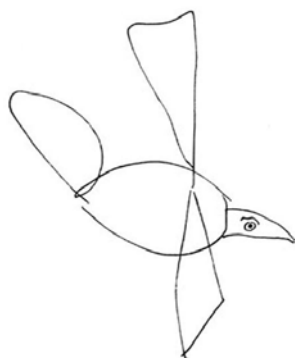


Figura 10. Ilustración *Las Grandes Elegías* (1948-1958).

(Fuente: Centro Virtual Cervantes.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/escriores/guillen/bibliografia/antologias.htm>)

**LA PALOMA DE VUELO
POPULAR**



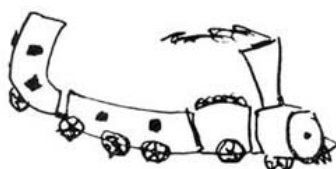
(1958)

Figura 11. Ilustración *La Paloma de Vuelo Popular* (1958).

(Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paloma-de-vuelo-popular-1958--0/html/ff482ece-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

TENGO



(1964)

Figura 12. Ilustración *Tengo* (1964).

(Fuente: Centro Virtual Cervantes,

https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema_15.htm)



Figura 13. Ilustración *En algún sitio de la primavera* (1966).

(Fuente: IberLibro.com, <https://www.iberlibro.com/ALGUN-SITIO-PRIMAVERA-ELEGIA-GUILLEN-Nicolas/20262209939/bd>)



Figura 14. Ilustración *El Gran Zoo* (1967).

(Fuente: todocolección.net, <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/el-gran-zoo-nicolas-guillen-1-edicion-1967-habana-cuba-85-pags-rustica-21-x-14-2-cm~x76568695>)

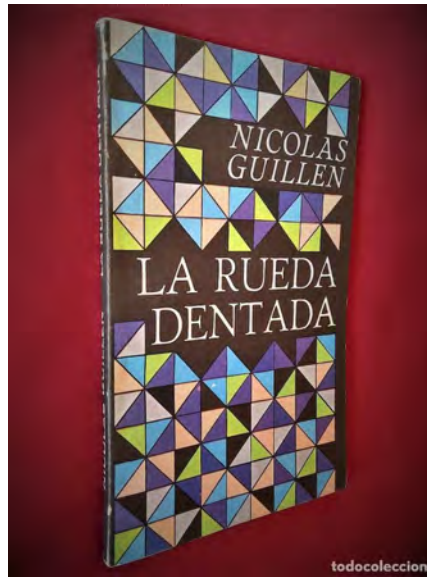


Figura 15. Ilustración *La Rueda Dentada* (1972).

(Fuente: [todocoleccion.net](https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/la-rueda-dentada-nicolas-guillen-letras-cubanas-1979~x153201818), <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/la-rueda-dentada-nicolas-guillen-letras-cubanas-1979~x153201818>)

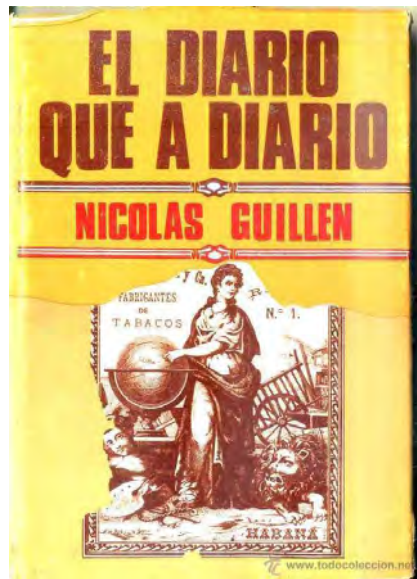


Figura 16. Ilustración *El Diario que a diario* (1972).

(Fuente: [todocoleccion.net](https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/nicolas-guillen-diario-que-diario-habana-1979~x48818852?gclid=EAIaIQobChMIluzkvpq69wIVYyOoDBx3JRwoTEAQYBSABEgLrB_D_BwE), https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-poesia/nicolas-guillen-diario-que-diario-habana-1979~x48818852?gclid=EAIaIQobChMIluzkvpq69wIVYyOoDBx3JRwoTEAQYBSABEgLrB_D_BwE)

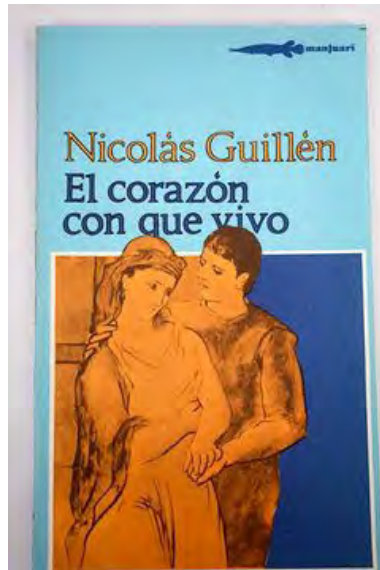


Figura 17. Ilustración *El corazón con que vivo* (1975).

(Fuente: Buscalibre.com, <https://www.buscalibre.us/libro-el-corazon-con-que-vivo/49956786/p/49956786>)



Figura 18. Ilustración *Poemas manuales* (1975).

(Fuente: IberLibro.com, https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=22848489147&cm_mmc=ggl-_-ES_Shopp_RareStandard-_-product_id=bi%3A%2022848489147-_-keyword=&gclid=EAIaIQobChMI74Ti54S89wIV6ZBoCR3BWgVdEAQYASABEgJO5fD_BwE)



Figura 19. Ilustración *Por el Mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977).
(Fuente: Buscalibre.com, [https://www.buscalibre.es/libro-por-el-mar-de-las-antillas-
anda-un-barco-de-papel-nicolas-guillen-panamericana-pub-
llc/9789583002809/p/2600216?gclid=EAIaIQobChMIy8Ohwpu69wIVx_hRCh1AwwfI
EAQYBCABEGJd9_D_BwE](https://www.buscalibre.es/libro-por-el-mar-de-las-antillas-anda-un-barco-de-papel-nicolas-guillen-panamericana-pub-llc/9789583002809/p/2600216?gclid=EAIaIQobChMIy8Ohwpu69wIVx_hRCh1AwwfI_EAQYBCABEGJd9_D_BwE))

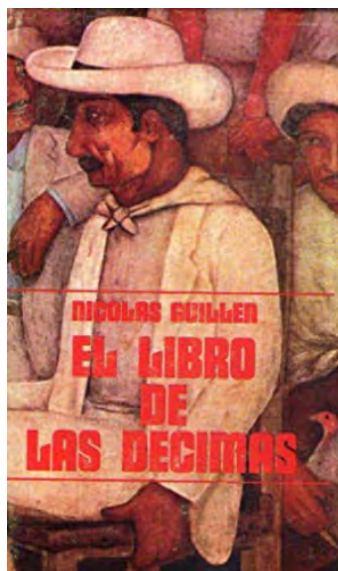


Figura 20. Ilustración *El Libro de las Décimas* (1980).
(Fuente: IberLibro.com, [https://www.iberlibro.com/firmado/LIBRO-DECIMAS-
Firmado-Signed-Guillen-Nicolas/1197514613/bd](https://www.iberlibro.com/firmado/LIBRO-DECIMAS-Firmado-Signed-Guillen-Nicolas/1197514613/bd))

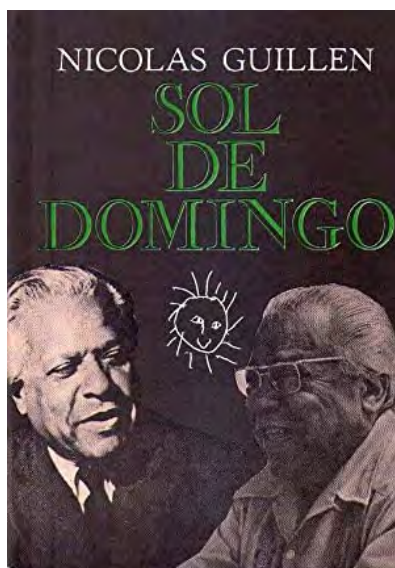


Figura 21. Ilustración *Sol de Domingo* (1982).

(Fuente: IberLibro.com, <https://www.iberlibro.com/SOL-DOMINGO-Editado-homenaje-aniversario-nacimiento/10241413638/bd>)



Figura 22. Ilustración *Todas las Flores de Abril*. (1993).

(Fuente: IberLibro.com, <https://www.iberlibro.com/9789591000514/Todas-Flores-Abril-Guillen-Nicolas-9591000510/plp>)

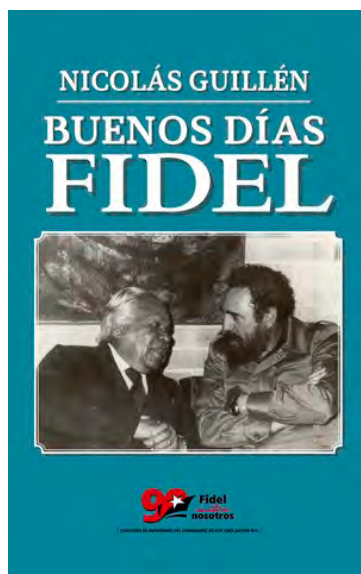


Figura 23. Ilustración *Buenos días Fidel*. (2016).

(Fuente: Periódico *Trabajadores*, 13 de julio de 2016, Redacción Cultural por Ernesto Montero Acuña, <https://www.trabajadores.cu/20160713/buenos-dias-fidel-nuevo-libro-de-la-fundacion-nicolas-guillen/>)