

Unión

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

J. R. BERMÚDEZ:
HEREDIA, POETA NACIONAL

ALONSO ESTENOZ:
DON JUAN MANUEL Y BORGES

SELENA MILLARES:
LA VANGUARDIA EN GUILLÉN

Unión

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

NUEVA ÉPOCA / AÑO XIV
No. 51 / JULIO - SEPTIEMBRE 2003

DIRECTOR
JORGE LUIS ARCOS

EDITORES
Enrique Saíñz, Horacio García Brito

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
Pedro de Oraá

DIAGRAMACIÓN
Onelia Silva Martínez

CORRECCIÓN
Vivian Lechuga

MECAOPISTA
Isabel Calderón

CONSEJO EDITORIAL
Rafael Acosta, Antón Arrufat,
Rufo Caballero, Luisa Campuzano, Raquel Carrió,
Alex Fleites, Alberto Garrandés,
Ricardo Hernández Otero, Eugenio Marrón,
Margarita Mateo Palmer, Francisco de Oraá,
Graziella Pogolotti, Ricardo Repilado,
Guillermo Rodríguez Rivera, Jorge Yglesias.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Calle 17 No. 354, Vedado,
Ciudad de La Habana, Cuba.
C.P.10400
TELF. (537) 832-4571 al 73 y 55-3112
FAX: 333158
E-MAIL unión@uneac.co.cu

Periodicidad trimestral
Precio del ejemplar: \$ 5.00 M.N.

Inscrita como impreso periódico
en la Dirección Nacional de Correos,
Telégrafos y Prensa.
Permiso No. 81213/163

SUSCRIPCIÓN ANUAL:
Cuba: \$20.00 MN
América: \$21.00 USD
Europa: \$25.00 USD
Resto del mundo: \$31.00 USD

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

Publicación financiada por el
Fondo de Desarrollo
para la Educación y la Cultura

ISSN 00041-6770

Impreso por Editorial Nomos S.A.

Esta publicación es órgano de la



Unión de Escritores y Artistas de Cuba

SUMARIO

En portada:
Atracción. ÁNGEL RIVERO (ANDY)

-
- 2 / LOS EDITORES
Editorial
-
- 3 / JORGE R. BERMÚDEZ
José María Heredia: poeta nacional
-
- 9 / SELENA MILLARES
La vanguardia como nostalgia: los últimos poemarios de Nicolás Guillén
-
- 15 / CHARO GUERRA
El diábolo
-
- 17 / ALFREDO ALONSO ESTENOZ
Don Juan Manuel y Borges: sobre las consecuencias de la reescritura
-
- 22 / SYLVIA PLATH
Poemas
-
- 32 / LUCIANO CASTILLO
La película que yo hice con Buñuel. Entrevista a Jean Claude Carrière
-
- 37 / AGUSTÍN LABRADA
Náufragos de tierra y otros poemas
-
- 40 / MIRTA SUQUET MARTÍNEZ
Carnavalización y travestismo en La Tragicomedia de Calisto y Melibea
-
- 46 / JESÚS JAMBRINA
Gracián, el raro
-
- 50 / RUFO CABALLERO
La miseria. Carta abierta a Jorge Luis Arcos y Enrique Saíñz
-
- 54 / DUANEL DÍAZ
Carta abierta a Rufo Caballero
-
- 56 / RAIMUNDO RESPALL FINA
Andy: más allá de la figura
-
- 62 / PEDRO OSCAR GODÍNEZ
Qué dirán las pobres merluzas / Una pecera dentro de otra pecera / Yo no me llamara César Vallejo
-
- 65 / RUBÉN SICILIA
Trabajando sobre la voz
-
- 71 / FRANK PADRÓN
Cuba: Siglo nuevo... ¿cine nuevo? Las películas cubanas de ficción que inauguran el tercer milenio
-
- 83 / ROGELIO FABIO HURTADO
El hongo / Quinta Canaria / Ornitología
-
- 86 / JESÚS J. BARQUET
El ojo que nos ve y refleja: Espejo de la tierra, de Rita Geada
-
- 90 / CIRA ROMERO
Pablo de la Torriente Brau: cuatro títulos en su centenario
-
- 93 / TEXTOS Y PRETEXTOS
Mariano Brull / Espuela de Plata / Heridos por la luz
-
- 96 / DE LOS AUTORES / DE LAS ILUSTRACIONES

La vanguardia como nostalgia: los últimos poemarios de Nicolás Guillén

“**A** lo largo del ejercicio de mi poesía, algunas canteras quedaron sin explotar, urgido como me vi siempre por las tareas revolucionarias, y si usted me lo permite, por un criterio un tanto sectario de mi oficio poético. De manera que tan pronto las circunstancias me lo permitieron, volví a esas canteras para sacar de ellas materiales que no creía haber trabajado lo suficiente al manipularlos por primera vez”¹: con estos términos elocuentes se expresa Nicolás Guillén cuando, entrevistado por Ciro Bianchi Ross, reflexiona sobre el vanguardismo de uno de sus últimos poemarios, *El Gran Zoo*, publicado en 1967, muchas décadas después de aquella revolución que conmocionara para siempre los territorios de la poesía con la exploración de espacios hasta entonces velados o apenas entrevistados. Lo cierto es que toda la trayectoria de Guillén está articulada por el diálogo fértil entre la vanguardia y la tradición —con excepción, naturalmente, de *Cerebro y corazón* (1922), que puede entenderse como su prehistoria— pero es a partir de los sesenta cuando irrumpen con más fuerza las estrategias entonces reveladas y conquistadas. Esa nostalgia declarada va a hallar nuevas proyecciones en obras sucesivas, en el *collage* periodístico *El diario que a diario* (1972) —con toda su poderosa carga de ironía—, o la travesura poética de *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad* (1977), donde el clima de desenfado se instala en una absoluta coherencia con toda la producción anterior. Esa coherencia viene explicada precisamente por la dialéctica mencionada, eje de una poética personal, ajena a escuelas y marbetes, que, en efecto, se embarca en ese viaje hacia nuevas experiencias pero sin sucumbir a los proselitismos dictaminados por la última moda de París, que incluyen el negrismo; como lo ha explicado Teodosio Fernández, “usó mejor que nadie los recursos característicos de la poesía afroantillana, pero no aceptó que se la considerase —una forma más de discriminación— como un género especial: sus versos trataban de ser expresión de lo cubano, eran versos mulatos porque ésa era la condición de su pueblo”.²

La emergencia de la actitud combativa esgrimida por el poeta va a condicionar el diálogo siempre difícil entre ética y estética; sin embargo, a través de todo su itinerario Guillén va a mantener su lealtad hacia ambas. De hecho, los principios formales e ideológicos que definen su escritura se mantienen siempre constantes, y la variabilidad ha de estar tan sólo en la dosis de su presencia. De ahí que puedan considerarse como doblemente revolucionarias sus inquietudes: la liberación del hombre y la liberación de la palabra no son más que vertientes de una misma realidad, como ya lo defendiera uno de sus maestros, el nicaragüense Rubén Darío, al insistir en la imbricación entre clisé mental y clisé verbal. En la misma estela se instala Guillén, quien se integra en la singularidad de la vanguardia latinoamericana, sustentada en dos pilares: el de la inclusión de lo vernáculo y el del compromiso social. En ambos casos, y tal y como lo ha demostrado Fernández Retamar, se trata de un *arte de la descolonización*;³ por su parte, Nancy Morejón comenta: “La vanguardia en Guillén existe en la medida en que su verso es ruptura y fundación, voluntad de estilo y afirmación rebelde del carácter nacional. El tratar de encontrar una expresión poética nacional con una nueva actitud ante la lengua, esa es la vanguardia cierta de Nicolás Guillén, la que implica revolución estilística, literaria y social”.⁴

La renovación se produce desde temas latinoamericanos y formas mestizas, y los hallazgos de la inyección africanista perviven hasta el final, como puede comprobarse en los poemarios que nos ocupan.⁵ Lejos de las pirotecnias gratuitas y las escuelas efímeras, la herencia vanguardista de Guillén cristaliza en gestos tan significativos como la parodia y la ironía, la desacralización y la carnavalización de los fetiches antiguos, el erotismo transgresor y los mecanismos de la desrealización. La inyección de las poéticas que en los sesenta promueven la coloquialidad fortalece elementos que ya se encontraban en Guillén, y todo ello, unido al nuevo clima político, más distendido, lleva al poeta a sustituir la beligerancia por un nuevo desenfado —aunque sin abandonar los motivos de siempre—, y entregarse así a ese capricho poético que constituye *El Gran Zoo*.

En cualquier caso, cabe anotar que los textos que componen este divertimento, tan visionario como crítico, empiezan a fraguarse hacia finales de los años cincuenta, como lo recuerda Ángel Augier, y se publican algunos en junio de 1959, acompañados de una entrevista donde el poeta los define como *imágenes en desarrollo*.⁶ Mucho más tarde, en el prólogo a la segunda edición, insiste el autor en justificar la diferencia de esta obra: “se ve muy bien (cuando el día está claro) el deseo de decir lo viejo con alguna novedad”, lo que, a su modo de ver, es compatible con la idea de que “un autor no tiene más que un solo libro. Los otros, cuando los hay, son variaciones sobre el primero”; consecuentemente, no se traiciona con ese desplazamiento de las rutas habituales. En apelación respetuosa al lector, lo reconoce como responsable de la última palabra sobre su obra, pero también reivindica la libertad del escritor, análoga a la del receptor: “La canción tiene muchas alas; con todas puede volar”. El poeta se adelanta así a las posibles críticas, con la invocación de la evolución de la sensibilidad a través de la historia: “Góngora estuvo sumergido tres siglos sin más flores en su tumba que los romances y letrillas que tanto complacían al Pelayo Menéndez y a los que le precedieron en la faena de convertir bosques en hortalizas” (II, 492.)

2. Bestiarios latinoamericanos

No obstante, cabe anotar que la novedad de la propuesta radica esencialmente en la sorpresa de su autoría, ya que existe en el siglo xx una tradición fundada de bestiarios fantásticos latinoamericanos, con notables formulaciones. En prosa, cabe recordar el hito que constituye el *Bestiario* de Cortázar, de 1951, y también los de Juan José Arreola (*Bestiario*, 1959) y Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 1969). Por su parte, Borges en 1967 publica con Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios*, con un prólogo significativo, donde leemos planteamientos afines a los de Guillén: “El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercono, de todas las palabras genéricas y tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo”;⁷ ahí tendrán cabida, por lo tanto, los ángeles de Swedenborg, los sueños de Kafka y Poe, los caballos de mar, los dragones, las esfinges, los asnos de tres patas y otras criaturas de la fantasía.

Igualmente, en verso podrían destacarse diversas aportaciones, ya desde el paradigma del mexicano José Juan Tablada, que en sus dos colecciones de haikus, *Un día... (poemas sintéticos)* y *El jarro de flores (disociaciones líricas)*, de 1919 y 1922 respectivamente, ya ofrecía un jardín para la ensoñación, poblado de una fauna excepcional, donde el cocuyo es lámpara de Aladino, las luciérnagas en el árbol convocan una Navidad en verano, el caballo del diablo es clavo de vidrio con alas de talco, la pajarera compone una torre de Babel y la golondrina, en un imagen futurista, hace un *looping* en torno de la luna. Igualmente, cabe recordar el nerudiano *Arte de pájaros*, que en 1966 poetizaba innumerables especies, humorísticamente clasificadas en *pajarintos* y *pajarantes*. Al catálogo de aves reales se suma el propio poeta, “El pájaro yo (Pablo Insulidae Nigra)”, y su compañera, “El pájaro ella (Matildina Silvestre)”, además de una figura muy afín al zoo de Guillén, por su temática y su formulación neológica, “El tontivuelo (Autoritarius milliformis)” o “tontipájaro”, esto es, el dictadorzuelo que prohíbe volar inculcatura a las abejas.⁸ Además, ya antes había ensayado la caricatura zoológica en *Canto general*, donde, como lo ha analizado con acierto Juan Villegas, bestializa a los

culpables del fascismo, al igual que hiciera Picasso con su *Guernica* en 1937; serpientes, gatos, escorpiones, ratas, sapos, cerdos y moscas son algunas de las metamorfosis con que se representa a los agentes del mal.⁹ Igualmente, cabe nombrar el caso del mexicano José Emilio Pacheco: entre sus bestiarios destaca el que configura la sección V de *Islas a la deriva* (1976), titulada “Especies en peligro (y otras víctimas)”. Ahí el tremendismo y la ironía acusan la destrucción del paraíso original de la naturaleza por parte del avance implacable de la mal llamada civilización; las ballenas entonan su elegía acosadas por el arpón, y los zopilotes, que “fueron nuestras brigadas de reciclaje”, van desapareciendo, por lo que “la basura está a punto de ahogar al mundo”, y la sirena es exhibida en el acuario dominical “con tristes algas de plástico / fraudulentos corales”.¹⁰

En esa trama intertextual y su dialogismo fértil se sitúa *El Gran Zoo*, propuesta alegórica que interpreta la realidad cubana desde parámetros inusitados; la desautomatización en la presentación de los motivos provoca en el lector una consecuen-te actitud de extrañamiento, participación activa y reacción crítica. Los mecanismos de la ironía se agudizan, con esa función de desenmascaramiento que la hace estrategia dilecta de la modernidad, y que Víctor Bravo ha definido en los siguientes términos: “La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomitable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan”.¹¹ En términos de este autor, el juego de la metamorfosis, tan presente en esta obra, será “una de las más claras separaciones de la esencia [...] cuando alcanza su máxima creación, el vacío de las esencias, pone en cuestionamiento toda fijeza de lo real, la legitimidad del orden y el saber”.¹²

En ese marco, *El Gran Zoo* nos invita a un paseo por las avenidas de un espacio fantástico que representa a la nueva Cuba. En su pórtico, dos figuras significativas que la custodian, a modo de guardianes o cancerberos: la lectura mítica está servida. De un lado, el Caribe se nos ofrece como saurio sagrado, de belleza gongorina que componen cristal y corales, cuyo cromatismo límpido acompañan unas aletas de ciclón y un aviso para caminantes: “cuidado: muerde”. La guitarra ofrece su contrapunto, para representar la ensoñación y el espíritu; como el Caribe, vuela: ambos encarnan el viento mítico de la libertad. A partir de aquí, las figuras de este zoo imaginario se suceden como alucinaciones, y se alternan dos grandes espacios: el de los agentes del bien y del mal, que tienen que ver, de algún modo, con la naturaleza y la civilización; la primera identifica un mundo primigenio de inocencia ultrajada que se quiere recuperar, y la segunda, toda la plaga de maldiciones que ya pertenecen al pasado, y que tienen que ver con la represión, la persecución, el racismo y la miseria, y, por supuesto, el resto de las connotaciones nefastas que implica el sistema capitalista. En cualquier caso, el tono satírico disuelve la posible gravedad de esos temas, de modo que la sucesión de visiones se traduce, en última instancia, en un divertimento —eso sí, en absoluto intrascendente— al que contribuye una modalidad de escritura inusual en Guillén: la métrica y la rima se sustituyen por un lenguaje conversacional con el ritmo del coloquio, y el

componente mágico, antiguo en él, cobra aquí especial significación.

La desautomatización de la palabra vivifica así a la pajarita de papel, que dormita en su pequeña jaula, o a la osa mayor, que en imagen casi futurista se ofrece como trofeo de un *sputnik*, y la estrella polar, en peligroso proceso de descongelación. También hay escarabajos de materias elementales, así dignificadas –terracota, fieltro o lava volcánica–, en tanto se soslaya el de oro, donativo de Poe, que no ha sobrevivido. Especial protagonismo tiene la naturaleza americana, en esta visión panteísta que la asimila con un modo del paraíso, entre la alegría y la travesura (las fieras están bien sujetas). El Aconcagua es animal que pastorea la luna, y los ríos, grandes señores de la tierra, son culebras que serpentean en su jaula. Igualmente, el ciclón tendrá un lugar privilegiado: de pura raza, ha cometido gestas heroicas en sus dos días de edad, y es sexual como su correlato lorquiano, poderoso y mítico (“logró violar a Martinica”, II, 237). También tenemos vientos, fieras tan violentas como inocentes, que a veces destruyen sin querer y otras merodean lentos, enamorados y pensativos. Y no faltan los mitos auténticos, como el “ave-fénix”, en cuya jaula se han de guardar sus prodigiosas cenizas. El humorismo visionario dibuja asimismo un nubario, con ejemplares de todas las latitudes, y también un tigre muy especial, prisionero en la cárcel de sus rayas negras, que invita al lector a participar y adivinar su identidad: un gángster, un boxeador, un general, el puñal del amor... No falta el gesto *ecopoético*, en el poema “Señora”: las técnicas del distanciamiento hacen su efecto, y la dama arponeada en medio de la calle, para su posterior descuartizamiento y venta, yace convaleciente; se hace difícil para el lector no evocar, con espanto y la compasión, la imagen de una ballena.

De otro lado, e intercaladas con estas criaturas, están las figuras del mal, una *animalia* conjurada por la caricatura y el esperpento. Los usureros son *monstruos ornitomorfos*, asimilados a vampiros y buitres, y como en casi todos estos retratos o fotogramas, a la descripción introductoria le sucede el golpe de humor final:

*En el ocio forzado
de sus enormes jaulas negras,
los usureros cuentan y recuentan sus plumas
y se las prestan a interés (II, 229)*

Lá sed y el hambre se presentan como enemigos peligrosos del hombre, mientras el cangrejo –o cáncer– juega con un útero de plástico, y el KKK es cuadrúpedo carnicero condenado a muerte por ausencia de alimento para él. La sección dedicada a los monos fue una de las que censuraron las ediciones de la España de Franco –“los generales con sus sables de cola. / En su caballo estatua el héroe mono” (II, 241)–, y no falta el policía, “plantígrado soplador” de “pelaje azul” (II, 243), o los oradores, en la eterna sátira de Guillén contra las academias y la falsa elocuencia.¹³ Se trata de pajarracos de “plumaje muy diverso”, y su maremagno de palabras altisonantes, huecas y sin sentido cumple el mismo destino que la clásica ninfa Eco, condenada por los dioses a repetir sólo el final de las palabras, como escarnio de sus malas artes y su verborrea, en uno de los diversos ejemplos de la lectura paródica y divertida de los mitos antiguos. El gorila, por su parte, proviene de los cuarteles militares, y el *tonton macoute* es

*Cánido
numeroso en Haití bajo la Era*

Cuadrúpeda.

Ejemplar

hallado en el corral presidencial (II, 249)

En definitiva, un mosaico de imágenes desconcertantes en su formulación, afín a los parámetros vanguardistas por sus componentes de juego y desrealización, de transgresión e irracionalidad. Su iconoclastia se extiende al idioma, en especial por la proliferación de neologismos (*metalbotones*, *electrointerrogadoras*, *orobotones*, *monocorde cordio*), en una actitud que, no obstante, es detectable en toda la trayectoria de Guillén, en especial los compuestos por condensación, de probable filiación quevedesca.¹⁴ Los de la etapa negrista son los más conocidos, y se continúan en la producción sucesiva; pueden aquí recordarse, por ejemplo, los *cueripardos* y *almiprietos* de “La canción del bongó” (*Sóngoro Cosongo*, I, 179), los soldados *blanquirrubios* y *negritintos* o los caballos *casquiduros* y los *cuerpidesnudos* de *West Indies Ltd.* (I, 188, 191), las *ondas negribermejas* de los obreros en *La paloma de vuelo popular* (II, 18), o, en *Tengo*, el *animal ojiazul*, *peliplúmbeo*, de *color rojicarne* (II, 77) –que representa al embajador norteamericano en Cuba, Phillip Bonsal, contrario a la reforma agraria–, así como los *yanquipiratas* del Mar Caribe, *bestias de uña* y *alquitrán* (II, 95).

En estos últimos ejemplos se puede observar asimismo la caricatura grotesca y zoomórfica del enemigo, que también puede detectarse desde los orígenes de la producción de Guillén, lo que confirma la coherencia anotada, y el hecho de que *El Gran Zoo* no sea realmente una novedad, sino la culminación de vocaciones antiguas y rutas anteriormente transitadas. Ya en los poemas de los años veinte contrastaba la tarea de *alondra* del poeta con la del *cóndor*: lejos de los altos vuelos de éste, y también de su implícita sed de carroña, la alondra “no puede volar hasta el cielo/ mas sabe cantar” (I, 78). En los poemas de transición de 1927 a 1931 nos ofrecía, igualmente, un indicio que adelantaba una presencia de *El Gran Zoo*. Se trata del poema “El aeroplano”:

*¿Qué dirán los naturalistas del futuro
ante una armazón de aeroplano
desenterrada en cualquier llanura,
o en la cumbre de una montaña,
mohosa, fosilizada,
monumental, incomprensible, extraña?
De seguro que harán
muchísimos aspavientos
clasificarán el aeroplano
entre los ejemplares de una fauna extinguida (I, 85).*

Imposible no vincular esta imagen con el “Avio-mamut”, una avioneta destruida, vista desde el futuro, y que se ofrece como doble fósil, no sólo por su referente animal, sino también porque nombra un mecanismo del pasado; una vez más, el viejo debate entre naturaleza y civilización. Igualmente, ofrece gran afinidad con nuestro poemario la visión del “general en su Pentágono” como un “nocturno búho catastrófico”, que trota “con un cuchillo en alto/sobre una vaca de azafrán” (II, 124), en imágenes surrealizantes, y muy especialmente, la “Pequeña letanía grotesca en la muerte del senador McCarthy”, donde la esperpentización se expande sin piedad en un ejercicio poético demoledor, que en innumerables metamorfosis nos representa la muerte del fundador del Comité de Investigaciones de Actividades Antinorteamericanas, sucesivamente convertido en

McMono, McBuitre, McYegua, McDogo, McCerdo o McVibora, pero también en objetos diversos:

*...He aquí al senador McBomba,
muerto en su cama de injurias,
flanqueado por cuatro cerdos;
he aquí al senador McCerdo,
muerto en su cama de bombas,
flanqueado por cuatro lenguas;
he aquí al senador McLengua,
muerto en su cama de cerdo,
flanqueado por cuatro víboras;
he aquí al senador McVibora,
muerto en su cama de lenguas,
flanqueado por cuatro búhos:
McCarthy Carthy.*

*He aquí al senador McCarthy,
McCarthy muerto,
muerto McCarthy,
bien muerto y muerto,
amén (II, 27).*

3. Un lunario de profanaciones

En otra dimensión de esa actitud desrealizadora, puede recordarse un último ejemplo, también ilustrativo: el poema "Sputnik 57", escrito para el primer satélite artificial de la tierra, que se poetiza con imágenes nada convencionales, de filiación futurista: el cielo compone un curioso cuadro, pintoresco y divertido, que insiste en las metamorfosis que la mirada traviesa del poeta va convocando con su alquimia.¹⁵ No obstante, el elemento que con más constancia es sujeto a esta dinámica camaleónica es uno de los fetiches más sagrados de la poesía tradicional, esa luna a la que ya un mentor de Guillén, Leopoldo Lugones, había obligado a interpretar un singular carnaval en su *Lunario sentimental*. En el caso del poeta cubano, el juego es constante a lo largo de su escritura, hasta cristalizar como criatura inevitable en su zoo imaginario, donde se le hace un retrato delirante:

*LUNA
Mamífero metálico. Nocturno.*

*Se le ve
el rostro comido por un acné.*

Sputniks y sonetos. (II, 242).

La irreverencia, naturalmente, esconde también una veneración en ambos poetas, y Guillén lo va a demostrar en muestras alternas, que enaltecen y humillan ese objeto tanpreciado hasta hacerlo muy suyo en su verso. De la segunda actitud se encuentran muestras ya en sus poemas de juventud, reunidos en *Cerebro y corazón*, donde "la luna, en su nevado coche, / trepa el zafir con quijotesco alarde" (I, 10); más tarde, el poema "Propósito" nos brinda un ejemplo que insiste en la caricatura:

*Esta noche,
cuando la Luna salga,
la cambiaré en pesetas.*

*Pero me dolería que se supiera,
porque es un viejo
recuerdo
de familia (I, 100).*

Su lunario irreverente se continúa en numerosas entregas. En el poema amoroso "A Julieta", de 1933, se autorretrata como "poeta sin *spleen* / y sin ninguna / de esas pegajosas miradas extravagantes a la Luna, / que con su cara redonda llena de harina, / turbaba la inocencia de los poetas de antes" (II, 201). En *West Indies Ltd.*, "el sol nos tuesta en su candela, / pero por la noche la Luna / de un escupitajo nos hiela" (I, 156), y en *El son entero* nos encontramos que "Cuelga colgada, /cuelga en el viento, / la gorda luna / de Barlovento" (I, 242). Sin embargo, ningún ejemplo es tan elocuente como el que contiene la "Elegía moderna del motivo cursi", de 1931, que quiere clausurar un simbolismo ya obsoleto, y se propone una nueva mirada hacia ese astro, "satélite cornudo, desprestigiado y feo" (I, 98). La luna que se propone es una musa de vanguardia, "que sude, que boxee, que se exalte, que vibre, / que apueste en las carreras y que juegue *hand ball*" (I, 99), y que además fuma, baila y ríe. Más tarde, el autobiográfico "Pero señor", de *La paloma de vuelo popular*, comenzará:

*Si yo pudiera viajar
hacia la Luna, viajara,
pero señor,
para averiguar si tiene
limpia la cara. (II, 48)*

Igualmente, en "Sputnik 57", con su parodia del panteón de dioses antiguos, se nos informa que "la Luna, en un sudario de sonetos, / convencional y pálida moría / como siempre" (II, 69). La desrealización es, pues, una constante en el itinerario de Guillén, y a pesar de su vocación de claridad, de ser también *cantalis* como su heterónimo, visita esas actitudes en muy diversos momentos.

4. Siempre en vanguardia

También transgresora y vanguardista es la concepción del erotismo, que una vez más busca descolonizar el idioma, con la creación de imágenes nuevas para cantar la belleza de la mujer negra, antes proscrita. Se habla ahora de su "cuerpo magnífico de pantera" (I, 13), de las uñas, "un manojo de diez uvas moradas" y su "carne de tronco quemado" (I, 120), de sus "muslos de metal" (I, 140) en madrigales inusitados:

*Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Ésa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.
Signo de selva el tuyo,
con tus collares rojos,
tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos (I, 122).*

El ejemplo más célebre, justamente, es "Piedra de horno", donde la belleza negra, dibujada como primitiva y canibal, se materializa en "cintura de abierto caramelo", "dientes sanguinarios" y "carbón ardiente" (II, 212-213).

Después de *El Gran Zoo*, Guillén publica otros textos que continúan su viaje de regreso a la vanguardia histórica y confirman esa lealtad, como *La rueda dentada*, donde permanece la vocación por el diálogo y el humorismo, piedra de toque de toda su obra. Cabe mencionar como modelo el poema "El cosmonauta", que una vez más reescribe los mitos clásicos al tiempo que parodia el tópico fúnebre del *ubi sunt* con la pre-

sentación de un cielo ya sin Dios que visita el cosmonauta prometeico:

*El cosmonauta, sin saberlo,
arruina el negocio del mito
de Dios sentado atento y fijo
en un butacón inmenso.
¿Qué se han hecho los Tronos y Potencias?
¿Dónde están los Castigos y Obediencias?
¿Y san Crescencio y san Bitongo?
¿Y san Cirilo Zangandongo?
¿Y el fumazo del incienso?
¿Y la fulgine de la mirra?
[...]
Deja atrás la última nube.
Rompe el último velo.
El cielo. ¿El cielo?
Frío.
El vasto cielo frío.
Hay en efecto un butacón,
pero está vacío (II, 283).*

A ese mismo libro corresponde un poema central entre las poéticas diversas de Guillén, ya plasmadas en diversas ocasiones, y que incluso se extienden a sus textos en prosa.¹⁶ Se trata de “Digo que yo no soy un hombre puro”, un acto de fe por la impureza, donde la coloquialidad, incluso la vulgaridad más distendida, hacen un voto por la apertura total de las compuertas de la poesía a todo género de presencias, libre de tabúes.

Especialmente desconcertante como experiencia poética es *El diario que a diario*, un collage de prensa anacrónica y apócrifa al más puro estilo de vanguardia, que incluye materiales variopintos, con una intensa dosis de ironía. En la edición ilustrada por el propio autor, este libro va avalado por el rostro risueño de un demonio que ya nos adelanta el tono de travesura, mientras el propio título recoge en su formulación los gestos antiguos de la etapa negrista, nunca abandonada. El libro se abre con un “prologuillo no estrictamente necesario”, donde el propio diario toma la palabra para presentarse, y como un pregonero de feria va a ofrendar su mercancía prodigiosa. Comienza así un singular viaje cubano, que no es espacial, como en *El Gran Zoo*, sino temporal, a través de su historia — la colonia, Martí, la enmienda Platt, Fidel—, lo cual, unido al experimentalismo de ambos, los asocia íntimamente como dos caras de la misma moneda poética, una moneda de hierro, como la nombró Borges, de fácil tránsito entre las manos del pueblo, ya que el hermetismo es una de las derivaciones frecuentes de la vanguardia que Guillén jamás secunda. La ironía campa aquí por sus fueros, probablemente con las más altas dosis de presencia de la producción del poeta cubano. Su defensa del mestizaje comienza con las propias notas, burlescas y rimadas, al primer poema: “PROBLEMAS DE PURISMO. 1 *Stock*, voz inglesa. 2 *Doquier*, arcaísmo. Mas para nuestra empresa, todo es uno y lo mismo” (II, 371). En su afán omnívoro, que quiere una expresión plural para una patria y una sangre plurales, se dan la mano la tradición classicista y los juegos más vanguardistas o el lenguaje más vulgar y malsonante, el verso y la prosa, la lírica, el periodismo o la publicidad. La parodia de los clásicos no está ausente: “en campos de zafir paciendo estrellas, / (como Luis el de Góngora decía) / para (me digo yo) eructar estrellas” (II, 372). Berceo también irrumpirá en este tejido heterodoxo, al igual que Espronceda, o Ercilla, una de cuyas octavas es mol-

de para un sugerente “Batistafio”. Se impone el tópico del mundo al revés, en un carnaval delirante que, una vez más, recurre a las estrategias del extrañamiento: así, la publicidad anuncia la venta de esclavos europeos, y no faltan las notas cursis de la alta sociedad, y otras bromas de índole diversa:

CARPINTERO DE VIEJO

*Se reparan vírgenes
Todos los días (excepto los domingos) al lado
de la catedral.*

FUNERARIAS

*El cadáver es suyo. El entierro es nuestro. El resto
sólo es de Dios.*

FUNERARIA LITERARIA DE LUJO “CARONTE” Caronte & Hijo (II, 402)

Se trata, en definitiva, de una jocosa marginalia, donde el humor se convierte en centro motor de la actividad poética, y que podría emparentarse con los artefactos de Nicanor Parra. En este sentido, cabe recordar el protagonismo que ese elemento, tan central en la vanguardia, adquiere en la obra de Guillén, con toda su paradoja, pues él se definía como un gran elegíaco; así se proyecta en el notable “Son número 6” y su “alegre llanto yoruba” (I, 230), y también en una de las adivinanzas incluidas en *West Indies Ltd.*: “Un hombre que está llorando / con la risa que aprendió. / ¿Quién será, quien no será? / Yo” (I, 146). Por cierto que las adivinanzas, como la reescritura de las fábulas, añaden un componente de juego y humor que también se reitera intermitente, hasta cristalizar en otra de las sorpresas finales de Guillén, ese regreso a la infancia, que es también un retorno a la vanguardia, titulado *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad*. Retornan aquí los bestiarios, la humorada, la travesura, el compromiso con la liberación del hombre, la musicalidad, la ternura y todos los demás trazos que componen el retrato de este poeta que empeñara su vida en la fundación de una nueva expresión, una nueva palabra que no se limitara a la mimetización pulcra de modelos foráneos, tal y como se reclama en el poema “París”, de *La rueda dentada*:

*El inocente indígena,
el decorado artista provincial
recién París, recién
Barrio Latino y tantas cosas
como la muchachita rubia,
el vino y la miseria,
está ni alumno ni maestro.*

Pinta días en rosa.

Con el cincel desbasta (eso piensa) el futuro.

Con la pluma bordea imitaciones.

Discute a gritos,

discute a gritos de alba en alba

junto al zinc del bistrot,

de Modigliani y de Picasso,

de Verlaine, de Rimbaud.

Y América esperando (II, 290-291)

Toda la escritura de Guillén será, en definitiva, una respuesta a esa esperanza americana, una fundación del “color cubano” que siempre anhelara y una herencia de honestidad intelectual y artística irrenunciable.

- ¹ Nancy Morejón (sel. y pról.): *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1994, p. 53.
- ² Teodosio Fernández: “Un siglo de poesía cubana”, en *Susana y los viejos*, 1 (1997), p. 168.
- ³ Roberto Fernández Retamar: “Al son del vuelo popular”, en Morejón, ob. cit., p. 177.
- ⁴ Nancy Morejón: “Prólogo”, ob. cit., p. 9.
- ⁵ La preocupación por la temática racial es constante, y las formas del universo afroantillano, en especial los ritmos trepidantes de la percusión, tampoco están ausentes, si bien con menos intensidad.
- ⁶ “Son poemas muy simples de forma, de ritmo apenas insinuado; en realidad, cada uno representa una imagen en desarrollo”, en Nicolás Guillén: *Obra poética*. 2 vols., ed. de Ángel Augier, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1974, vol. II, p. 491. Todas las citas de Guillén se insertarán directamente en el texto con referencia a esta edición.
- ⁷ Jorge Luis Borges: *Obras completas en colaboración*. Barcelona, Emecé, 1997, p. 569.
- ⁸ Pablo Neruda: “Arte de pájaros”, en *Obras completas*, III. Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 51-53.
- ⁹ Vid. Juan Villegas: *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Pablo Neruda*. Barcelona, Planeta, 1976, cap. VII.
- ¹⁰ José Emilio Pacheco. *Islas a la deriva*. México, Era, 1980, pp. 58 y 60.
- ¹¹ Víctor Bravo: *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 9.
- ¹² *Ibid.*, p. 121.

- ¹³ Ya muy tempranamente, puede hallarse esa actitud en el poema “Al margen de mis libros de estudio” (vid. I, 80).
- ¹⁴ Vid. Emilio Alarcos García y Celina Sabor de Cortázar: “La parodia idiomática y la invención grotesca”, en Bruce Wardropper (comp.). *Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Grijalbo, 1983, pp. 624-630.
- ¹⁵ “Veloces los cometas matemáticos / pasan rubios, en ondas sucesivas; / las estrellas monóculas / brillan suspensas en el techo ingrátido; / piafan, caracolean / finos planetas de color oscuro / y en el éter patean / y polvo elevan con el casco puro. / ¡Qué fastidio inmortal! Eternamente / Venus en su sayal de lumbre baja, / Aldebarán con su camisa roja, / la Luna a veces queso, otras navaja; / los niños asteroides / y sus viejas nodrizas; / el Sol redondo y bonachón, cenizas / de otros mundos, etcétera. / Es decir, todo el denso / paravent estelar...” (II, 67).
- ¹⁶ Cabe recordar el texto titulado “El huésped”, de mayo de 1959, donde, en relación con la primera novela de Margarita Aguirre, defiende la literatura “sin literatura”: “Amo los relatos simples, en los que hay pocos personajes y cuya acción discurre sin literatura. Son los relatos que tienen una naturaleza ríspida, dura, de nervio de animal secado al sol, como esos que en algunos sitios del campo americano sirven al montuno de foetes. Para llegar a una economía así, hay que ser millonario en los recursos. Cada palabra ha de brillar fija y pura, como engastada, insustituible en su fulgor. Cada página ser como una lámina de cuarzo” (Nicolás Guillén: *Prosa de prisa*. Sel. de Ángel Augier. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987, p. 169). En *La rueda dentada* incide en ese tema en “Poetas”, donde clasifica a los creadores y defiende al “que habla el idioma simple y compañero / del que trabaja a su lado. / Como en la fábula clásica / es el dueño del fuego y la esperanza” (II, 295).

