

## Para una relectura de Nicolás Guillén

La poesía de Nicolás Guillén (1902-1989)<sup>1</sup>, quien ha sido calificado como el poeta nacional de Cuba, es una de las más singulares de la poesía iberoamericana del siglo XX. Más allá de lo relativa que puede ser la denominación de poeta nacional -¿y por qué no Heredia, o José Martí?-, sin duda ella alumbra una de las razones de su singularidad. Su poesía aún por primera vez, explícita y enfáticamente, los dos componentes étnicos y culturales decisivos para una verdadera integración de la nacionalidad cubana: el africano y el español.<sup>2</sup> Pero lo que le confiere a este hecho su notable repercusión literaria, es que lo hace desde un hallazgo poético creador, su llamado poema-son<sup>3</sup>, amén de que rescata para la expresión lírica cubana una voz poética desconocida, una cultura marginal, sumergida. Su propia condición étnica y cultural mestizas, talento mediante, tuvo que favorecer esa suerte de solución unitiva. A la postre, lo decisivo fue la adquisición de una voz poética propia, guilleniana, pero transida indistinta y simultáneamente por aquellos dos componentes. Es explicable el énfasis ideotemático en la cultura de ascendencia africana sencillamente porque era la que había que rescatar e incorporar para la expresión poética. Lo hispánico no necesitaba de ese énfasis, toda vez que el poeta podía asumir, desde la propia lengua castellana, toda una vasta tradición anterior. Este fenómeno, típico de los llamados por Darcy Ribeiro “pueblos nuevos”<sup>4</sup> y, dentro de estos, de los que emergen a la nueva nacionalidad desde un pasado colonial, y a través de una acusada

---

<sup>1</sup> Para este prólogo se ha trabajado con la edición de su *Obra poética*, 2 t. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1995. Esta, como las anteriores ediciones de sus poesías completas, está prologada y profusamente anotada por Angel Augier, la máxima autoridad para el asentamiento de los textos de N. G., su biógrafo y uno de sus mejores críticos.

<sup>2</sup> El mejor estudio sobre esta problemática: Nancy Morejón. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana, Ediciones Unión, 1982. Véase también: Luis Alvarez. *Nicolás Guiién. Identidad, diálogo, verso*. La Habana, Ed. Oriente, 1997.

<sup>3</sup> Véase: Cintio Vitier. “Duodécima lección. Breve examen de la poesía “social” y “negra”. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del “son”. *Obras. 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1998, y Roberto Fernández Retamar. *El son de vuelo popular*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1979.

<sup>4</sup> Darcy Ribeiro. *El proceso civilizatorio*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1992.

mezcla racial y de un complejo proceso de transculturación, es asumido por la poesía de Guillén con un carácter paradigmático. Asimismo, la validación estética de imágenes inéditas para la expresión poética, tenía inevitablemente que mediar en la percepción misma de la realidad. Desde esta perspectiva, Guillén realiza un notable aporte cognitivo. La expresión misma de lo nacional o concretamente de lo cubano, que había venido conformándose poéticamente desde el romanticismo, y que había alcanzado con nuestro modernismo (Martí y Casal) una independencia creadora con relación a los modelos europeos, especialmente hispánicos, se ve de cierta forma alterada, subvertida, enriquecida y, valdría decir, recreada o, incluso, transculturada. No significa lo mismo que esa integración (me refiero a una equivalente integración de todos los componentes étnicos y culturales a la nacionalidad cubana) no se hubiera cumplido en la sociedad, o sólo muy parcialmente, a que por primera vez se expresara con plenitud desde una voz poética singular. La poesía de Guillén se desenvuelve dentro de una difícil tensión: por un lado, se nutre de los componentes criollos de procedencia africana, ya mezclados con otros hispánicos, pero relegados a una condición periférica, y trata de legitimarlos estéticamente, a la vez que asume profunda y creadoramente toda la cultura, toda la tradición poética implícita en la lengua española<sup>5</sup>. Guillén es, pues, como pudiera apreciar Roberto Fernández Retamar, un ejemplo paradigmático del intelectual que se apropia de la lengua, de la cultura metropolitana para re-funcionalizarla, incorporando exactamente un nuevo mundo que a la postre alumbrará una nueva cultura<sup>6</sup>. En este sentido trata de anticipar, en el terreno poético, una integración que no se había realizado del todo en la sociedad. Incluso la mezcla racial no es nada sino va acompañada de una verdadera fusión cultural. Esto es, acaso, a lo que se refería Lezama cuando en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) afirmaba que: “Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo

---

<sup>5</sup> Véase: Jesús Sabourín. “Eapaña en la obra poética de Nicolás Guillén”. *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, a. V (9): 5-54, 1987.

<sup>6</sup> Véase: Roberto Fernández Retamar. *Obras. I. Todo Caliban*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2000.

mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de la sustancia”<sup>7</sup>. El propio Lezama ofreció también un discurso poético desconolizador en su importante poema “Pensamientos en La Habana”. Guillén, quien había subtulado sus *Motivos de son* como *poemas mulatos*, expresó en el prólogo a *Sóngoro cosongo*: “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”. Estos poemas quieren anticipar ese día”.

Ello ayuda a comprender, acaso, el llamado carácter popular de la poesía de Guillén. De las diversas culturas y lenguas de procedencia africana se había derivado una nueva expresión cultural e imaginal pero sin voz –a no ser relegada a sus manifestaciones en la tradición oral-, es decir, sin participación efectiva, creadora en la tradición poética nacional. Guillén recupera esa *otra voz*, la “voz de los que no tienen voz”, o como dijera Ezequiel Martínez Estrada: “la lengua perdida”, “la lengua de los vencidos”<sup>8</sup>, que había sido obligada trágicamente a transculturarse, pero que se mantenía, con respecto a su expresión literaria, marginada, claro que ya no en su literal expresión lingüística, pero sí cultural. Es lógico entonces que cuando todos esos elementos discriminados y marginados hallan expresión dentro de un lenguaje poético determinado, en este caso el castellano, lo hagan expresando toda su imaginería, lo hagan, pues, contaminando, re-creando el predominante imaginario anterior. Como Guillén, además, lo hace desde una apertura o proyección dialógica –acaso por inexorable necesidad ideoestética-, algo que ha sido dilucidado brillantemente por Luis Alvarez en su libro *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso* (1997)<sup>9</sup>, ello subvierte, además, la noción tradicional de lo lírico. En suma, la renovación expresiva que se cumple en la poesía de Guillén suponía también de un nuevo

---

<sup>7</sup> José Lezama Lima. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. Comp., prólogo y notas de Cintio Vitier. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1981.

<sup>8</sup> Ezequiel Martínez Estrada. “La poesía afrocubana de Nicolás Guillén”, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Selección y prólogo de Nancy Morejón. La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1974.

<sup>9</sup> Luis Alvarez. *Ob. Cit.*

receptor. Para decirlo más claramente, el lector cubano tenía también que re-crearse para incorporar una nueva imagen de sí mismo y de su realidad, para acceder por primera vez, al nivel de la imagen poética, a una nueva visión de su identidad cultural. En ello reside, al menos para mí, la intensa singularidad de su poesía, y de ello se deriva, además, su inconfundible aporte, no sólo a la expresión poética de la lengua, sino de lo específicamente cubano a la cultura universal. En última instancia, Guillén organiza un poderoso contradiscurso poético y cultural, asumiendo una profunda vanguardia estética, tal y como había pedido para la poesía vanguardista César Vallejo, y, en un sentido más general, asume el discurso de nuestra modernidad, la que habían iniciado José Martí y Rubén Darío en nuestra América.

En el año del centenario del nacimiento de Nicolás Guillén sería muy necesario y oportuno realizar una re-lectura de su obra. El tiempo transcurrido permite acceder a una perspectiva más objetiva de su gesto creador. No sólo fijar aquellas múltiples cualidades y calidades ya apreciadas por la crítica precedente, sino acaso cuestionar algunas de ellas, esto es, tratar de situarlas a la luz de lo que tienen de perdurables. No basta con la descripción de sus modalidades expresivas, algo que realmente parece ya agotado en lo fundamental por la crítica anterior, sino tratar de apreciar lo que de singular tiene su poesía. En este sentido, el presente estudio quisiera contribuir a esa re-lectura, sin pretender dilucidar, por supuesto, todas sus posibilidades, sino más bien indicar, sugerir algunas. Precisamente esta vasta antología de su poesía, realizada con mucha lucidez crítica por sus antologadores, permitirá al lector acceder tanto a los textos fundamentales de su obra como a aquellos que sirven para apreciar su evolución, las diversas facetas de su expresión, sus rasgos estilísticos generales, sus proyecciones ideotemáticas, en fin, acceder a una imagen integral de su poesía, dable de propiciar, incluso, necesarios estudios comparativos.

Una revisión no exhaustiva de la vasta bibliografía pasiva<sup>10</sup> que ha secretado su obra permite enseguida comprobar un fenómeno quizás único en la tradición poética cubana: el enorme peso que han tenido las condicionantes contextuales y las argumentaciones extraliterarias en la apreciación de su obra. Esas mediaciones han producido no pocos equívocos, cuando no insólitos dislates críticos, algo que ha atentado contra la necesaria objetividad en la apreciación de los valores intrínsecos de su obra. Pocos poetas cubanos –pienso ahora, por ejemplo, en José Lezama Lima fundamentalmente, pero también en alguna medida Virgilio Piñera- han propiciado tanta crítica excesivamente meliorativa o alabanciosa como peyorativa, en fin, marcadamente subjetiva, como la realizada en torno a su obra. En Guillén la clave de esta problemática ha sido, en una primera etapa, una muy explicable incompreensión del verdadero aporte expresivo e incluso cultural de su poesía, pero después, sobre todo, una casi generalizada lectura extraliteraria. Pocas veces una obra lírica ha soportado tantos elogios desde discursos ya étnicos, ya sociales o culturales en general, ya específicamente políticos. Claro que ello mismo denuncia un legítimo núcleo ideotemático que propicia esas lecturas, pero ciertamente no las justifica ni mucho menos les confiere objetividad –o para decirlo más claramente, relevancia estética-, a la vez que redundan contra una certera recepción de su propia obra. Desde hace algunos años se aprecia, por ejemplo, contraria a la generalizada recepción polémica anterior a 1959, y contraria a la también generalizada recepción alabanciosa y fundamentalmente política posterior, una casi nula recepción, particularmente en Cuba, como si existiera un *a priori*, un prejuicio ontológicos que mediaran para la no lectura o, peor, para una mala lectura de su obra. De nuevo, el peso de lo extraliterario, aunque sea esta vez a través del silencio, muy vinculado a las consecuencias de los excesos críticos anteriores, vuelve a atentar contra una objetiva valoración de su obra. Trataré, entonces, de hacer una rápida descripción y análisis de estos tres tipos de recepción que, con

---

<sup>10</sup> Véase: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Ed. Cit.

notables excepciones, han acaparado el universo crítico en torno a Nicolás Guillén.

Algo he adelantado, al principio de este prólogo, sobre los valores singulares y universales de su obra poética. Desde la publicación de *Motivos de son* (1930), y pasando por la de *Sóngoro cosongo, poemas mulatos* (1931), *West Indies Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), *Sóngoro cosongo y otros poemas* (1942), hasta la de *El son entero. Suma poética* (1947), *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití* (1948), *Elegía a Jesús Menéndez* (1951) y *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958), predominó una encontrada pero legítima polémica en torno a los variados valores de su obra. Desde la no comprensión de la profunda novedad expresiva y cosmovisiva de sus primeros poemarios, es decir, la zona llamada negrista o afrocubana, tipo de crítica tradicional que no alcanzaba a comprender el sentido y el alcance renovador de esas obras, u otra crítica mediatizada por prejuicios raciales, y ya, en la última etapa, por prejuicios políticos, en general la recepción de su obra, si polémica, se mantuvo dentro de lo común, históricamente, de las polémicas literarias propias de la contemporaneidad, a menudo, más allá de la objetividad puntual de esta o aquella crítica, útiles para ir esclareciendo valores para su posterior aprehensión cognoscitiva. Repárese en que ya el mismo hecho de despertar tanta, disímil y enconada polémica denunciaba una poderosa vitalidad en el mismo centro expresivo e ideotemático de su obra. Claramente, su rescate étnico, a nivel imaginal, del negro o mulato (todo un universo de valores culturales, materiales y espirituales); su cada vez más penetrante y radical crítica social, que llegó finalmente a abarcar a toda la sociedad –al punto de asumir la voz de Cuba misma como sujeto lírico-; la apertura dialógica que implicaba la asunción de diversas voces, discriminadas o marginadas racial, cultural, social y económicamente; la recreación de una cultura popular y su incorporación a, y subversión de, la norma culta tradicional; lo novedoso de la ruptura del carácter eminentemente

monológico de la tradicional noción de lo lírico; la misma extrañeza de su hallazgo poético primordial: la creación del poema-son, que fue estilizándose paulatinamente desde los iniciales poemas de *Motivos de son* hasta su suprema plasmación lírica en *El son entero*, o la realmente novedosa, polifónica construcción ideoestética de un poema como *Elegía a Jesús Menéndez* –mezcla de dos modalidades del discurso lírico, ya monológico o dialógico (esta última no usual), mezcla de una tropología típica de la más renovadora poesía contemporánea de la lengua, con anticipaciones conversacionalistas y prosaístas-, hasta su manejo del humor y la ironía, puestos a funcionar como elementos de poderosa subversión estética o política y social (su poesía propiamente social, como fue entonces llamada una tendencia de la poesía cubana, alcanzó aquí su mayor plasmación propiamente literaria y, entonces, su más efectiva resonancia tanto literaria como extra-literaria), y, para colmo, todo ello realizado desde una sólida formación poética desde el punto de vista estrictamente formal, así como desde la incorporación creadora de lo mejor de la poesía de la lengua desde el Siglo de Oro, el modernismo hispanoamericano y las disímiles corrientes poéticas que le fueron contemporáneas (tropología de ascendencia vanguardista, hallazgos fónicos de la poesía pura, aperturas hacia lo conversacional o coloquial, etc.), tenía que producir una compleja recepción polémica. Que todo esto, además, fuera realizado por un poeta mulato y que devino militante de filiación marxista-leninista, desplegando un discurso que evolucionó desde reivindicaciones étnicas y culturales hasta una radical crítica de la política nacional y de su dependencia neocolonial del imperialismo norteamericano, y, sobre todo, desde la asunción funcional de distintas voces: desde la de sectores marginados o populares hasta la de, en general, “los pobres de la tierra”, como les llamara Martí, ya no sólo de Cuba, sino de las Antillas y finalmente de América, tenía asimismo que estimular tanto diversos tipos de incompreensión o rechazo de distinta índole como todo tipo de simpatías más allá de la literatura. Repárese en que en un país como Cuba que, desde la mediación de su independencia primero, la dependencia neocolonial posterior y la

frustración de diversos movimientos revolucionarios, había ido conformando (y expresando en su poesía y su literatura en general) una profunda conciencia de frustración nacional, una poesía como la de Nicolás Guillén tenía que estimular cuando menos un ámbito polémico en torno suyo y una apertura comunicativa, así como una extensión social sin precedentes en nuestro contexto literario -por cierto, a propósito de estas dos últimas cualidades, no a pesar suyo, pues sin duda constituían dos de sus superobjetivos conscientes, primordiales, como parte consustancial de su expresión propiamente poética. Todo ello motivó, por ejemplo, críticas que elogiaban sus hallazgos expresivos pero que lamentaban sus contenidos raciales o políticos, o críticas que no reparaban en sus valores poéticos y elogiaban sus contenidos ideológicos, o, lo que es acaso peor, críticas que al simpatizar con su proyección ideológica daban por sentado o elevaban a cimas altísimas sus valores estéticos intrínsecos, sin detenerse a comprenderlos cabalmente; o críticas que absolutizaban, como una suerte de ideal o de deber ser, los innegables valores nacionales, la cubanía que portaba su obra, a menudo comparativamente, esto es, erigiendo un modelo, y desconociendo o relegando otras modalidades poéticas, otras maneras también legítimas de lograr una singularidad poética o una expresión de profunda cubanía. De ahí las epocales calificaciones de formalistas (a los poetas de Orígenes), cuando no las peyorativas de intimistas, puristas, etc. con que se pretendía descalificar otras tendencias poéticas. O las calificaciones negativas de orden ideológico o cosmovisivo: poesía burguesa, escapista, idealista, religiosa, pesimista, reaccionaria, etc., típicas de cierta crítica marxista (valoraciones estas que se acentuaron luego de 1959). No toda la crítica se comportó igual: más allá de discrepancias o cuestiones valorativas de orden puntual, la obra de Guillén fue comprendida dentro de un natural contexto y proceso literarios y con una atendible objetividad, por ejemplo, en libros como *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954), de Roberto Fernández Retamar<sup>11</sup>, o *Lo*

---

<sup>11</sup> Roberto Fernández Retamar. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1954)*. La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.



*cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier. Otras valoraciones literarias y/o contextuales importantes fueron las realizadas, por ejemplo, por Regino E. Boti, Emilio Ballagas, Jorge Mañach, Fernando Ortiz, Juan Marinello y Mirta Aguirre, entre otras<sup>12</sup>, más allá, insisto, de aspectos polémicos, incomprensiones o jerarquizaciones dudosas, simplificaciones o amplificaciones que puedan contener. No puede dejarse de mencionar, por su valor simbólico e histórico, la relevancia de la carta que le envió Miguel de Unamuno en 1932, y que acompañó la publicación de *Sóngoro cosongo y otros poemas* en 1942.

Antes de pasar al análisis de su recepción en la época posterior, es decir, a partir de 1959, creo conveniente detenerme en algunas de las calidades y cualidades de esta poesía. En primer lugar, en la de sus orígenes, a menudo pasados por alto por la crítica y que, como advierte Luis Alvarez, no puede ser simplemente “arrumbada a un lado”<sup>13</sup>. Es cierto que su libro inicial, *Cerebro y corazón*, no publicado hasta 1965 pero escrito en 1922, así como sus “Otros poemas” (1920-1923), revelan una formación poética de filiación romántica y modernista, con ascendencia visible de Campoamor y Bécquer, de Silva y Darío. Sin embargo, esta poesía juvenil, sin capacidad creadora, sí denota un depurado manejo del verso. Pero, sobre todo, y es sobre lo que quiero especialmente llamar la atención, ilustra la adquisición de una sentimentalidad y de una sensibilidad poéticas que, aunque en la senda tópica de Darío en sus ejemplos más felices, se nutre de un momento decisivo de la expresión poética de nuestra lengua. La ascendencia concreta de Darío, encarnación de la renovación más profunda acaecida en la poesía del idioma desde el Siglo de Oro (poesía esta última, por cierto, que devino una compañía, una lectura creadora a lo largo de toda su vida), puede apreciarse en toda su poesía posterior. Guillén se separó retóricamente del modernismo menor, literario, no de su corriente de sensibilidad profunda que llega hasta nuestros días. No en balde

---

<sup>12</sup> Véase: *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Ed. Cit.

<sup>13</sup> Luis Alvarez. En *Ob. cit.*

poetas de la estatura de Neruda, Vallejo, Borges y Paz, por ejemplo, conocieron el influjo creador del autor de *Cantos de vida y esperanza*. Esa sensibilidad y sentimentalidad de ascendencia rubendariana, pero afín al poeta, no lo abandonó nunca (como cierta veta neorromántica). Primero, transita por una etapa de franca imitación retórica, donde quizás su expresión más personal la alcanza en un poema como “Al margen de mis libros de estudio”, luego sobreviene el desvío de la imaginería modernista en sus poemas de corte postmodernista, después accede a la ruptura a partir de algunos poemas de aliento vanguardista, ambas instancias detectables en sus sí muy significativos “Poemas de transición” (1927-1931), algunos entonces coetáneos de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo, poemas mulatos* (1931).

Regresando a la presencia profunda de Darío, trasvasada creadoramente en la sentimentalidad y sensibilidad guillenianas, se debe advertir que en este sentido es Darío su verdadero precursor, su padre primigenio. Es curioso, por ejemplo, que en un poema de *West Indies Ltd.* (1934), escrito en alejandrinos, “El abuelo”, su lenguaje es todavía típicamente modernista, o, más libremente, en “A Julieta”, de *Poemas de amor* (1933-1971). Precisamente la presencia más notable de Darío se expresa en dos vertientes de su zona más lírica, por un lado en muchos de sus mejores poemas de amor y, por otro, en sus elegías, a veces escritas incluso en versos pareados, tal como hizo Darío en su “Epístola a Madame Lugones”. Creo que la lectura de este poema fue esencial para Nicolás Guillén. No en balde esta elegía es precursora de un tipo de sentimentalidad, expresada en un lenguaje de tono conversacional o coloquial, contemporánea, a veces incorporando frases en inglés, desplegando su ironía y humor, e incluso crítica social, y hasta momentos de franco *pathos* romántico, como mismo haría posteriormente Guillén. Léase bajo esta luz el propio poema que da título a *West Indies, Ltd.*, o, por ejemplo, “Epístola”, de *La paloma de vuelo popular* (1958), dirigido, escribe, “A dos amigas cubanas que invernan en Palma de Mallorca”, por cierto, en donde escribió Darío su famosa epístola. Por último, no

quiero pasar por alto el tono y hasta cierto léxico de “Arte poética”, del mismo libro, o la confesión allí estampada, en “Deportes”: “Amé a Rubén Darío, es cierto, / con sus violentas rosas / sobre todas las cosas. / El fue mi rey, mi sol.”. Finalmente quiero indicar que una presencia tan poderosa como esta no queda nunca superada, sino incorporada de una manera entrañable. Incluso, hacia el final de su vida, volvió Guillén a escribir poemas dentro de una sensibilidad y factura romántica y modernista<sup>14</sup>. Acaso un estudio de sus poemas de amor, desde esta perspectiva, arroje mucha más luz sobre la fuente primigenia de la sentimentalidad y sensibilidad líricas de Nicolás Guillén.

Otro aspecto que quiero destacar, aunque la crítica contemporánea lo ha estudiado con profundidad, es la proyección vanguardista de *Motivos de son*.<sup>15</sup> Tanto Luis Alvarez como Nancy Morejón han insistido lúcidamente en este punto. Pero ello es importante, además, porque dota a nuestro provisorio vanguardismo tardío –*Surco* (1928), de Manuel Navarro Luna, o el maquinismo de “Salutación fraterna al taller mecánico” (1927), de Regino Pedroso, o ciertos ejemplos de Regino E. Boti en *Kodak-Ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930), o de Félix Pita Rodríguez- de su libro más auténticamente renovador en el plano expresivo, llenando así un vacío en nuestras letras. Guillén además heredó, aunque con medida, la metáfora mágica del surrealismo, de gran sensoriedad y sensualidad, cierto léxico ciudadano, propio de la modernidad, así como el rescate de una imaginería popular, amén de la frecuente vocación política y social. Asimismo, incorporó y recreó las potencialidades fónicas que había ensayado la poesía pura, o incluso la poesía negra o afrocubana anterior. Pero estos elementos no aparecen sólo en sus *Motivos de son*. En poemas como “Sensemayá” o “Balada del güije”, de *Sóngoro cosongo*, conjuga el texto mitopoético, cosmogónico, la atmósfera entre mágica y misteriosa, tan atractiva para los

---

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, en su *Sol de domingo . Poemas por avulsión* (1982): “A Camagüey suelo ir”, “Canción segunda”, “Con Tallet” y “El abismo”. Incluso, *En algún sitio de la primavera* (1966).

<sup>15</sup> Véase: Guillermo Rodríguez Rivera. “Nicolás Guillén y el vanguardismo”. *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, a. I (0): 59-70, jul., 1982.

surrealistas, con la maestría en el manejo de los recursos rítmicos y fónicos. Tanto Alfred Melon como Desiderio Navarro han hecho aportes importantes al estudio de su riqueza fónica<sup>16</sup>. Sólo que en Guillén se convierte en una creación auténtica lo que parece moda o retórica literaria en otros poetas, acaso porque la fuente está en sí mismo, en su propia cultura, y porque más que asumir estos elementos como simple literatura, los asumió además como destino personal y social, por lo que todo elemento retórico adquiere en su poesía una vitalidad poco común.

Concurrentemente, aunque ello se vincula ya a otras problemáticas más profundas, es muy curioso reparar en la coincidencia valorativa que preside tanto la apreciación, por parte de Cintio Vitier, de una zona de la poesía “antillana”, o “africana” o “telúrica” de Guillén (como ejemplos de vertientes no cubanas)<sup>17</sup>, con el “antillanismo”, también apreciado por Vitier, en *La isla en peso* (1943), de Virgilio Piñera, un autor donde el surrealismo tuvo una profunda presencia. Es curioso que Vitier observe “una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” en *La isla en peso*, o, diga, “el influjo de visiones que, como las de Aimé Césaire en *Retorno al país natal*”, como ejemplos también de una vertiente no cubana<sup>18</sup>. Más allá de lo pertinente o no de estas valoraciones de Vitier, puede advertirse cierto parentesco entre la visión física, objetiva, y la violencia verbal, presente en *La isla en peso*, con la de un poema como, por ejemplo, “West Indies Ltd.”. Repárese, asimismo, en que si la historia y la crítica política y social son contenidos explícitos de la obra de Guillén, también Vitier observa en su crítica a *Poesía y prosa* (1944)<sup>19</sup>, de Piñera, la presencia “del drama histórico de la isla”, de cierto “perfil telúrico”, de un fenómeno “histórico y social”, además del desenvolvimiento negativo de la “ironía”, también, esta

---

<sup>16</sup> Véase: Desiderio Navarro. “Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonostilísticas”, en su *Ejercicios del criterio*. La Habana, Ediciones Unión, 1988, y Alfred Melon. “Guillén: poeta de la síntesis”, en su *Realidad, poesía e ideología*. La Habana, Ediciones Unión, 1973.

<sup>17</sup> Cintio Vitier, en *Ob. cit.*

<sup>18</sup> Cintio Vitier. “Decimocuarta lección. El reverso vacío”, en su *Ob. cit.*

<sup>19</sup> Cintio Vitier. “Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*”, en su *Obras. 4. Crítica 2*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2001.

última, presente en Guillén, aunque ciertamente en forma muy diferente que en Piñera. Desde una perspectiva más general, hay una profunda marginalidad en Piñera, que puede corresponderse con ciertos personajes marginales de Guillén. Sólo que la gravedad que asumen estos tópicos en el autor de *La isla en peso*, no se corresponde con la graciosa o cariñosa ingenuidad de los personajes poéticos de Guillén. Una comunidad más profunda entre Piñera y Guillén pudiera observarse a partir de una lectura de “Mi patria es dulce por fuera...”, de este último. Asimismo, *La isla en peso* pudiera ser leída o escuchada como una puesta en escena en cuyo fondo musical resuenan los “instrumentos musicales” que recrean su amargo son: bongó, tres, maracas... Anoto, rápidamente, estos sugerentes parentescos sólo para propiciar acaso un estudio futuro.

No considero que sea necesario insistir en la calidad del hallazgo estético, imaginal, expresivo, poético que constituyó la incorporación del son a la poesía guilleniana, con lo que creó una original cristalización poética cubana. Ya el son constituía una genuina síntesis criolla de lo africano y lo español. Guillén, al trasvasarlo al reino poético logra su contribución expresiva más singular; logra un tono lírico nuevo, con un ritmo, una melodía propiamente poéticas, tan inéditas como lo eran entonces los personajes y las voces que desde ellos cantaban. Ya en otra parte he escrito que una intuición poética de esa naturaleza no se realizaba desde los *Versos sencillos* de José Martí<sup>20</sup>. Ese poema-son, que irrumpe con sus *Motivos...*, se va estilizando hasta alcanzar una calidad lírica intemporal en *El son entero*. Con su poema-son encontró Guillén la más acabada incorporación creadora del idioma del Romancero, del Arcipreste de Hita, de Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Sor Juana, Cervantes, de Bécquer, Darío y Martí, de Lorca, Machado y Juan Ramón, con la expresión intransferiblemente suya, personal, y, a la vez, popular y universal. Que, además, se expresen desde esos poemas-sones las voces marginadas de una parte esencial de nuestra

---

<sup>20</sup> Jorge Luis Arcos. “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del sigloXX”, en su *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1999.

cultura, a la vez que la singular, definitivamente mestiza, guilleniana, y claro que cubanas, constituye acaso una de esas raras cristalizaciones poéticas que a veces demoran siglos en ver la luz. Es como si todas las vertientes culturales, de sensibilidad, que confluyen en Guillén se expresaran transfiguradas desde esa única voz. Acaso por ello observó Vitier “cómo el *son*, cuyo secreto lo posee sólo Nicolás Guillén, levita suave para unirse a la tonada eterna”<sup>21</sup>. Es por eso que ni los *Versos sencillos* ni los sonos guillenianos han podido ser imitados. No es casual que sean los poemas que han tenido una mayor y más profunda cala en nuestra sensibilidad popular, al punto de rozar el anonimato, al ser recitados y musicalizados, como lo fueron originalmente los poemas del romancero español.

Hay, además, un parentesco general, de raíz popular nutricia, entre estos poemas de Guillén y los poemas de Langston Hughes que evocan al *spiritual*, y con el neopopularismo del romancero gitano de Lorca, sólo que a nivel lexical, rítmico e imaginal la afinidad es más nítida entre el español y el cubano. Lorca fue sin duda un poeta primigenio, no derivado. Repárese en que Lorca está en la fuente formadora de la poesía de Lezama, otro poeta primigenio. Es significativo que tanto Guillén como Lezama se hayan nutrido del venero lorquiano, ambos para finalmente derivar en creaciones poéticas independientes. Ambos tampoco fueron ajenos a la recuperación poética que hizo la generación del 27 del Siglo de Oro. Es muy significativa la acaso algo exagerada afirmación de Nancy Morejón de que fue Guillén el más español de los poetas cubanos<sup>22</sup>, pues otros también lo fueron de distinta manera, pero esa aseveración por sí sola indica el enorme peso que tuvo en su poesía la estilización creadora del idioma, algo sencillamente esencial en un poeta.

Acaso la importante zona cultural, social e incluso política de la cosmovisión guilleniana ha hecho que no se repare lo suficiente en su calidad lírica universal. Si un poema-son como “Iba yo por un

---

<sup>21</sup> Cintio Vitier, en *Ob. cit.*

<sup>22</sup> Nancy Morejón. “Pólogo” a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Ed. Cit.

camino”, de *El son entero*, puede encarnar esa “tonada eterna”, a la que aludía Vitier, un poema como “Soneto”, de *Poemas de amor*, alcanza tal perfección dentro de la más castiza expresión poética, que podría incluirse en la más severa antología de poesía del Siglo de Oro como un anónimo y nadie se percataría de que fue escrito en pleno siglo XX. De semejante calidad y naturaleza son también sus poemas “Tercera canción”, del mismo libro, y “A Juan Marinello”, de *Sol de domingo*. No quiere ello decir, sin embargo, que Guillén ensaye formas pasadas, sino que es capaz de acceder a una expresión lírica intemporal. Sin embargo, muy cerca de estos poemas, donde lo lírico linda con lo absoluto, hay una zona lírica cercana que no teme contaminarse, incluso, con la expresión de realidades contextuales (“Mi patria es dulce por fuera...”), angustias existenciales (“Cuando yo vine a este mundo”, “La vida empieza a correr”), realidades objetivas y simbólicas (“Guitarra”, “Ebano real”, “Palma sola”, “Acana”). En estos poemas de *El son entero*, Guillén halla su voz definitiva: desde ella puede asediar cualquier fenómeno, sin perder una intensidad lírica, diríase, invulnerable. La voz lírica de Guillén *se escucha* siempre, tiene un timbre singular: una gravedad siempre a punto de quebrarse. Lo lírico, en Guillén, aparece cuando cualquier fenómeno de la realidad es transfigurado por la calidad de un sentimiento. Guillén es un poeta donde predomina una mirada inmanente, de acusada sensoriedad e, incluso, sensualidad. Sus intuiciones líricas, pues, se objetivan desde las mediaciones de una acusada sentimentalidad y a través de un tono muy suyo, muy singular, la más de las veces ayudado por una intensa musicalidad, de donde emerge una voz que predomina sobre el objeto, el tema o el discurso del poema. Su lirismo es inmanente, como, por ejemplo, en Dulce María Loynaz, Eugenio Florit o Emilio Ballagas. El de Eliseo Diego, Gastón Baquero o Fina García Marruz, trascendente. Un estudio de las calidades eminentemente líricas de la poesía de Guillén es ya una insoslayable necesidad.

Con respecto a sus elegías, consideradas por la crítica como expresión de su madurez poética más plena, quiero hacer algunas

precisiones. Es significativo que ante una pregunta de Samuel Feijóo sobre “Iba yo por un camino”, Guillén responda: “En el fondo soy un elegíaco, un angustiado, y ese poema es reflejo de mi temperamento”<sup>23</sup>. Es cierto que sus *Elegías* (1948-1958) son escritas por un poeta ya dueño no sólo de su oficio, sino por un poeta que ha logrado encontrar su propia voz lírica, como pudo expresarla en tantos poemas de *El son entero* (1947), para este crítico su libro más creador e importante estéticamente. Guillén fue un poeta de diversos registros y que, como demostró con su poesía posterior a 1959, trató siempre de renovarse, ensayando diversas modalidades poéticas. Ya he dicho que su hallazgo fundamental, desde el punto de vista expresivo, desde su contribución creadora a la poesía del idioma, es la creación de sus poemas –sones. En ellos expresó su aliento lírico con una estilización formal, con una concentración semántica, con una intensidad expresiva, que lo hacen merecedor del calificativo de ser una de las voces líricas más altas, más singulares del idioma. Y ello, también, porque lo hizo desde una creación propia, ajustada a su más profundo temperamento, a sus personales sentimentalidad y sensibilidad. Es en ellos donde reconocemos su marca estilística, su incanjeable fisonomía, y donde su voz se torna inconfundible. Es cierto que en sus elegías Guillén encontró una forma desde la cual podía desplegar, con más libertad, sus preocupaciones cosmovisivas, discursivas. Repárese en que en muchas de sus elegías –“Llegada”, “Palabras en el trópico”, “West Indies Ltd.”, “Elegía a un soldado vivo”, “España. Poema en cuatro angustias y una esperanza”, “Elegía cubana”, “El apellido” y “Elegía a Jesús Menéndez”- es donde se encuentra el núcleo de su pensamiento. Encarnan, incluso, algunas de ellas, en verdaderas poéticas. No por gusto la presencia del verso libre, versicular, es más acentuado en ellas. No por gusto el tono conversacional, el estilo directo, a veces prosaísta, también es predominante. No hay que insistir en que en su contexto ello constituyó una apertura hacia nuevas formas de expresión, pero no encarnó en un hallazgo formal propio. Ya he mencionado un

---

<sup>23</sup> “Conversación con Nicolás Guillén”, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Ed. cit.



antecedente primigenio. “Epístola a Madame Lugones”, de Darío. Pero podrían mencionarse, para circunscribirnos al ámbito epocal y poético cubano, “Elegía diferente” y “Proclama”, de Tallet, “Elegía sin nombre” y “Nocturno y elegía”, de Ballagas, “Conversación a mi padre”, de Florit, “El segundo discurso: aquí un momento” o “El sitio en que tan bien se está”, de Eliseo Diego, “Vida de Flora”, de Virgilio Piñera, “Testamento del pez”, de Gastón Baquero, “Muerte de Narciso” o “Rapsodia para el mulo”, de José Lezama Lima...

Su elegía, por tantos motivos, arquetípica, es “Elegía a Jesús Menéndez”. No hay dudas de que es su construcción poética más ambiciosa ideotemática y estilísticamente. Poema polifónico, suerte de *aleph* de diversos tonos y modalidades expresivas, algo realmente inusual, novedoso, dentro del contexto poético cubano, y que tuvo que producir un gran impacto en el momento de su publicación. No es para nada una elegía clásica, por su diversidad estructural y compositiva. La conjunción de metros clásicos, de un lenguaje metafórico contemporáneo, de prosa rítmica, poética, de prosaísmo, y de poemas-sones, expresa un conjunto sinfónico de una gran coherencia significacional y expresiva. Ha sido calificado como el ejemplo emblemático de la poesía social cubana. Ahora bien, ello no puede conducirnos a derivar de todo ello juicios propiamente estéticos que acaso el tiempo se encargará de situar en una óptica más objetiva. Sólo quiero añadir que en poemas como “La tierra baldía”, de T. S. Eliot, se había ensayado también esa mezcla de lo propiamente lírico y lo épico, de lo subjetivo y de lo objetivo. Aquí, indudablemente, lo extraliterario ha desempeñado un papel decisivo: no hay que olvidar que este poema fue considerado por una zona de la crítica como el logro artístico más relevante de toda la poesía cubana<sup>24</sup>. Digo esto porque si bien estoy seguro de que muchos otros poemas de Guillén quedarán para siempre como ejemplos, en un ámbito al menos iberoamericano, de una calidad lírica excepcional, de una expresión poética de valores universales, no creo,

---

<sup>24</sup> Véase: Mirta Aguirre. *Un poeta y un continente*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1982, y “En torno a la Elegía a Jesús Menéndez”. *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, a. I (0): 25-33, jul., 1982.

sinceramente, que ese sea el caso de sus elegías, por mucha importancia que ellas puedan tener para conocer la cosmovisión guilleniana, por mucha relevancia que deban mantener dentro de una apreciación diacrónica de la historia de nuestra poesía. La importancia de un poema no implica necesariamente un juicio de valor estético, aunque en este caso –me refiero a la “Elegía a Jesús Menéndez”- sea, por diversas razones, uno de los poemas más polisignificativos escritos por un cubano, y aunque se aprecien en él indudables calidades literarias.

Todo lo dicho anteriormente creo que me permite transitar hacia la problemática de la recepción de la poesía de Guillén en la época de la Revolución. Creo que a estas alturas se hace perfectamente comprensible que una poesía como la de Guillén, que había anticipado poéticamente un ideal de integración social de nuestra nacionalidad, que había rescatado para la poesía la voz silenciada de “los pobres de la tierra”, que había sido capaz de validar poética y estéticamente todo un rico venero de nuestro imaginario popular, que había desplegado una radical crítica política y social de los más profundos males que aquejaban a nuestra República neocolonial (muy particularmente la dependencia económica con todas sus secuelas en el orden incluso de los valores), que había desarrollado un discurso antimperialista y había conformado finalmente una cosmovisión de filiación marxista-leninista, esto es, que había escrito una poesía *para* la Revolución, tenía naturalmente que encontrar una recepción y un reconocimiento altamente positivos. Además, el propio cambio de norma poética acaecido entonces, al generalizarse una poesía conversacional, que de alguna forma él también había anticipado, y acentuarse un discurso poético donde primaba la búsqueda de comunicación, la extensión social, la perspectiva histórica y hasta política, la crítica al pasado, y la plena difusión de una mirada inmanente de la realidad, acentuadamente materialista a nivel semántico y cosmovisivo, más una irrupción del mundo de lo cotidiano a nivel lexical, incluso de los elementos y valores populares al nivel del habla, del coloquio, tenía que reconocer en la

poesía de Guillén a un ineludible modelo. Hasta la legítima utopía o esperanza que había alimentado el hambre de justicia social de la poesía guilleniana, se veía ahora confirmada en la propia historia del país. Pero, insisto, a la hora de intentar la valoración objetiva, siempre singular de un poeta, no debe confundirse la naturaleza del discurso poético con la naturaleza de otros discursos.

No puedo abordar aquí las diversas problemáticas tanto propiamente literarias como extraliterarias que mediaron en el desarrollo de la norma conversacional<sup>25</sup>. Sólo quiero indicar que nunca antes una norma poética se vio tan subordinada a fenómenos extraliterarios ni tan traspasada por otros discursos, ya políticos, ya sociales, en última instancia ajenos a la propia naturaleza de la poesía, como ajenos incluso al desenvolvimiento natural de un proceso literario. A partir de 1959, Guillén fue popular y oficialmente reconocido como el poeta nacional de Cuba. Sobre este fenómeno particular existen, al menos, dos valoraciones diferentes: una, de Roberto Fernández Retamar<sup>26</sup> y otra de Guillermo Rodríguez Rivera<sup>27</sup>. No quiero adentrarme en la contraposición de estas dos opiniones, toda vez que ellas no afectan para nada la calidad y los valores intrínsecos, singulares de la poesía de Nicolás Guillén. Otra cosa sería valorar la repercusión que todo ese conjunto de fenómenos, tanto literarios como extraliterarios, tuvo en la recepción de su poesía. Aunque, es conveniente recordar que la misma existencia de una lógica frontera entre ambos fenómenos fue dinamitada durante las dos primeras décadas de la Revolución, con consecuencias muy evidentes, tanto positivas como negativas, para el proceso literario y para la cultura cubana en general.

Hay que aclarar enseguida que en un contexto literario donde predominó una excesiva ideologización y politización del discurso poético, la poesía de Guillén, aunque no fue ajena a un amplio

---

<sup>25</sup> Véase: Jorge Luis Arcos. “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, en *Ob. cit.*

<sup>26</sup> Roberto Fernández Retamar. *El son de vuelo popular*. Ed. cit.

<sup>27</sup> Guillermo Rodríguez Rivera. “La perdurabilidad de Nicolás Guillén”. *Unión*. La Habana, (29): 76-81, 1997.

despliegue de poemas de contenido político, continuó ensayando diversas formas clásicas tanto en *Tengo* (1964) como en *La rueda dentada* (1972), y aunque, sobre todo en este último libro, se aprecie ya una relativa independencia de los temas predominantemente políticos, como también en *Sol de domingo* (1982). Asimismo, en *El gran zoo* (1967) dio muestras de su ingenio, de la epigramática utilización del humor y la ironía, y en *El diario que a diario* (1972) creó un libro singularísimo dentro de nuestra poesía, demostrando, en general, su capacidad para renovarse estéticamente, para ensayar nuevas modalidades expresivas y para la experimentación formal. Publicó también entonces sus importantísimos *Poemas de amor* (1933-1971), que constituyeron una verdadera sorpresa para la crítica, zona temática con excelentes ejemplos en *La rueda dentada* (1972). Esta zona de su poesía, de una acusada calidad lírica, es no sólo una muestra de lo mejor de la poesía de Guillén, sino de lo mejor de la poesía iberoamericana. Dentro de esta gran diversidad, publicó también su *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977), que subtuló *Poemas para niños mayores de edad*.

Creo que sería muy útil para comprender la inserción de Guillén dentro del nuevo contexto, transcribir algunos juicios suyos que ayudarían –como la lectura misma de un poema como “Digo que yo no soy un hombre puro”, por ejemplo- a aproximarnos a una imagen más real del poeta. En una entrevista expresó lo siguiente: “creo que mi adhesión permanente a lo largo de cerca de cuarenta años a la Revolución, y por tanto a sus medios expresivos, dejó un poco en la penumbra de mi espíritu ciertas zonas creadoras que ahora se manifiestan en virtud de que el ideal que aquella poesía preconizaba se ha visto realizado fundamentalmente en mi país, lo cual hace que salga a flote lo que había estado sumergido”. En este mismo sentido también expresó: “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”. En otra entrevista, advirtió: “En cuanto a la poesía revolucionaria, siempre he tenido la opinión de

que su mensaje debe desprenderse del poema mismo, sin que se vea la propaganda, el sentido político, el cartel, el artículo de fondo. No es lo mismo un buen poema que un buen editorial... y sobre todo no hay que confundirlos”. Por otro lado, era completamente natural y auténtico que en muchos poemas continuara Guillén expresando diversas preocupaciones políticas, pues ello no hacía sino reiterar su antigua y constante vocación por este tipo de discurso poético. Resulta muy significativo también que en un contexto literario donde comenzó a difundirse un tipo de poesía conversacional, coloquial, prosaísta, donde predominaba el verso libre, y se olvidaba la rima, la métrica, las formas estróficas y las composiciones clásicas, Guillén aconsejara todo lo contrario a los poetas jóvenes. Dice: “yo creo que los poetas jóvenes debieran demorarse en estudiar los buenos modelos –no me refiero a los *viejos*, sino a los clásicos. A veces pienso que a algunos poetas de indudables condiciones les sería necesario conocer seria y sistemáticamente los medios de expresión, esto es, la gramática, las formas métricas, el diccionario –¡sí señor, el diccionario!-, un idioma por los menos, y desde luego el español, etcétera. (...) A mi juicio, para revolucionar el arte, cualquiera que éste sea, es indispensable primero dominarlo”<sup>28</sup>.

Ya he adelantado que en esta etapa la crítica, con notables excepciones, desplegó un tipo de discurso donde se privilegiaba la función comunicativa, y una perspectiva sociológica e incluso política del arte. Se logró, pues, una peligrosa armonía entre la crítica y la poesía. Era lógico que en este contexto la zona política y social de la poesía guilleniana se tornara paradigmática. Su publicación y difusión no conoció límites<sup>29</sup>. El conversacionalismo, sin contradicciones con cierta instrumentación de la política de la Revolución, sobre todo a partir de 1968, fue excluyente con toda tendencia poética diferente. Para colmo, a partir de 1971, y al menos por una década, no pudieron publicar un poema más, ya no sólo José

---

<sup>28</sup> Todas estas citas provienen de “Conversación con Nicolás Guillén”, en *Ob. cit.*

<sup>29</sup> Su poesía ha sido traducida, al menos, a veinte y ocho idiomas, siendo, sólo por este hecho, el más universal de los poetas cubanos. Luego de 1959, su obra poética, compilada en diversas formas, rebasa los cuarenta títulos.

Lezama Lima y Virgilio Piñera, sino un nutrido grupo de poetas propiamente conversacionales: Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández, César López, entre otros muchos. Y otros se abstuvieron. El natural desenvolvimiento del conversacionalismo fue interrumpido. Claro que este contexto negativo para la expresión poética y para la crítica tuvo que producir un rechazo hacia las manifestaciones menores, epigonales, retóricas del conversacionalismo, que se vio fuertemente limitado para desarrollar su propia dinámica interna. Un nutrido grupo de poetas jóvenes, formados en el conversacionalismo, comenzó a dar muestras de una apertura estilística y cosmopolita que desbordaba las estrechas fronteras que limitaban al conversacionalismo. Esto nos conduce directamente a la etapa siguiente, que comienza en la década de los años ochenta, cuando desaparecen las mediaciones externas que habían mediado el proceso literario, cuando el conversacionalismo dejó de constituir el canon hegemónico, y cuando aparecen diversas tendencias poéticas, reaparecen las voces poéticas anteriormente silenciadas y se recupera la continuidad con la tradición poética cubana e, incluso, con la poesía universal.

A partir de este momento, y hasta el presente, es cuando se aprecia una suerte de depreciación del modelo ideal en que la crítica había convertido la obra poética de Guillén. Pero la crítica cayó en el extremo opuesto: apenas se menciona a Guillén, se lo lee menos<sup>30</sup>. Se lee y se estudia a otros poetas, particularmente a los poetas de Orígenes. Una zona de la poesía y de la crítica más joven, detentadora de un pensamiento crítico, en el fondo con profundas calas en lo político y en lo social, deprecia o ignora la obra de Guillén acaso por su discurso ideológico intrínseco, o por sus alrededores ya comentados, olvidando que, en el fondo, su actitud actual no es desemejante a la que asumió Guillén, con respecto a su circunstancia inmediata, tanto social, política como literariamente, en

---

<sup>30</sup> Guillermo Rodríguez Rivera. *Ob. cit.* Véase, por ejemplo, un interesante poema de Juan Carlos Flores, “Virgilio Piñera”, donde escribe: “Nos decían que no, que no nos acercáramos / nos mandaban a leer a Pita, a Guillén, a cualquiera de los otros...”, en *Los pájaros escritos*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

su momento de irrupción, en su encrucijada más difícil, cuando tenía, sencillamente, que legitimar su voz. Una cosa es que se escriba desde una retórica y una cosmovisión diferentes y otra que se niegue la pertinencia y necesidad histórica y los valores perdurables de una retórica y una cosmovisión anteriores. La poesía de Guillén pasa ahora por su más difícil prueba: el silencio, la ausencia de recepción. Pero esta etapa, acaso inevitable si reparamos en el provisorio y siempre relativo causalismo que suele presidir en la superficie la historia de los procesos literarios, debe cesar para dar paso a un conocimiento más objetivo de nuestra historia literaria, donde la poesía de Guillén, liberada de determinaciones contextuales, de mediaciones externas, de una recepción no siempre objetiva, pueda ocupar el lugar de excepción que le corresponde, por su naturaleza y calidad intrínseca, en la poesía cubana del siglo XX.

Acaso ese proceso de asentamiento cognoscitivo ya ha comenzado. Un libro como *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo, verso*, de Luis Alvarez, entre otros aportes recientes, abre serenamente ese camino. Es de esperar, además, que el año de su centenario marque el comienzo de una nueva y definitiva etapa en la recepción de la poesía guilleniana, como sucedió con Góngora, por la generación del 27, o con Darío, a partir de 1967. No es ocioso recordar que Guillén, en 1979, a raíz del triunfo de la Revolución sandinista, escribe su poema “A Nicaragua”, donde vuelve a invocar a Rubén Darío:

*Llaman a Rubén Darío,  
díganle que venga y cante;  
que su clara voz levante  
junto al claro pueblo mío.  
No más el yanqui sombrío  
nos quite patria y decoro:  
hable el caracol sonoro  
y el mundo sepa por él  
que no da tregua o cuartel  
quien ya tiene el alba de oro*

Jorge Luis Arcos  
23 de septiembre, 2001