Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata

Trinidad Barrera

Nicolás Guillén (Camagüey, 1902-1989), mulato, de padres mulatos y, a la vez, descendientes de mulatos, siente el negrismo desde la óptica de sus dos componentes esenciales, lo europeo y lo africano. Este mestizaje blanquinegro, síntesis de lo criollo, va a permitir al poeta la asimilación de las esencias populares más directas, ejemplificadas en la música, lo telúrico y lo mágico. Iniciado muy pronto en el periodismo, simultaneó sus estudios con el trabajo de tipógrafo en una imprenta de su ciudad natal. Ya en 1920 publica sus primeras composiciones en *Camagüey gráfico*, más tarde en *Orto* de Manzanillo y en *Castalia* de La Habana. Cuando en 1922 regresa a Camagüey, ya había madurado su quehacer poético y recogidos sus versos en un volumen, *Cerebro y corazón*, aunque no vería la luz hasta años más tarde. Tenía entonces veinte años.

Su formación literaria pasó por el estudio de los clásicos, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Cervantes, aunque tampoco faltaron las lecturas de neoclásicos y románticos. Como muchos de sus contemporáneos, se inició en el modernismo.

En los dominios del arte cubano, el espíritu de protesta en los años veinte se canalizó a través del *Grupo Minorista*, formado en 1924 «por intelectuales jóvenes de izquierda, que se pronunciaron desde los primeros momentos contra los fasos valores y por una radical y completa renovación» (Augier, XXIII). Del seno del Grupo Minorista surgió el vanguardismo cubano, aunque los órganos más característicos de la vanguardia fueron la *Revista de Avance* (1927-1930) y el suplemento literario dominical del *Diario de la Marina*, dirigido por José A. Fernández de Castro. En menor medida tuvieron también su impronta las revistas *Social*, de La Habana, y *Orto*, de Manzanillo. El vanguardismo cubano, además de la actualización de los procesos artísticos, de ese ponerse al día común a los diversos «ismos», tuvo un carácter nacionalista evidente.

Dentro de esta agitación social se incluyó Guillén cuando se instaló en La Habana, a comienzos de 1927. Tras cinco años de silencio lírico, escribió algunos versos vanguardistas que publicó en *Orto*, aunque su tono

siempre fue mesurado. La despreocupación formal, el desdén hacia la métrica y la rima, la naturalidad rayana en prosaísmo, el predominio de lo temático sobre lo metafórico, son sus modos más habituales. En definitiva, el vanguardismo cubano, tanto en Guillén como en las demás poetas de aquellos años, tuvo, en su diversidad, acentos peculiares y fue sólo una estación de paso para seguir otro rumbo. Son los casos también de Mariano Brull, Regino Pedroso, José Z. Tallet o Manuel Navarro Luna. Todos, como Guillén, tuvieron su punto de partida en el modernismo o el postmodernismo.

Si determinante de su obra futura habría de ser para Guillén su proselitismo vanguardista, también lo serían sus colaboraciones en la página «Ideales de una raza», del suplemento dominical del *Diario de la Marina* y es precisamente la maduración de sus ideas del negrismo las que me interesa traer a colación, a través de esta etapa que culmina a principios de los años treinta.

Ya Ángel Augier, en el prólogo a la obra en prosa de Guillén, advertía «una relación directa de esta prosa resuelta en artículos, crónicas, entrevistas, reportajes, con la obra poética que inauguran los *Motivos de son* y que se consolida en *Sóngoro Cosongo*» (IX). Efectivamente, en el tomo I de su *Prosa de prisa*, en el apartado I, 1929-1936, tenemos doce artículos de Guillén, algunos de los cuales son decisivos para esclarecer la toma de conciencia del problema negro que daría más tarde expresión poética a través de sus tres primeros libros. Éstos son, «El camino de Harlem» (21-5-1929), «La conquista del blanco» (5-5-1929), «El blanco: he ahí el problema» (9-6-29) «Rosendo Ruiz» (26-1-30), «Sones y sonetos» (15-6-30) y «Presencia en el Lyceum» (20-11-32).

En el primero de los citados parte del recuerdo a Juan Gualberto Gómez y su doble ideal, independizar la patria, en lo político, y elevar el nivel de su raza, en lo político y lo social, para reconocer, por su parte, la desigualdad entre cubanos, «todavía tiene problemas la raza de color en Cuba». En un tono muy suave, Guillén se limita a dar ejemplos de la marginación laboral o de divertimentos del negro cubano, más llamativa en las provincias que en la capital de la isla.

El siguiente artículo avanza un paso más y parte de la reflexión sobre la tesis de si el problema del negro cubano es cultural o no. Cree que el problema no es así de simple y repasa las características del negro, tímido por naturaleza, «marginal y cauteloso, con un desarrollo perjudicial de la vanidad», al tiempo que considera que el negro ha ido, a veces, autoexcluyéndose, por su peculiar apatía, que debe vencer e intentar acercarse al blanco. Podemos comprobar cómo su atención al tema sigue siendo cautelar, deter-

minista incluso, y más en la línea de otros pensadores latinoamericanos de la época que habían reflexionado sobre el problema del indio, por ejemplo el boliviano Alcides Arguedas en su *Pueblo enfermo* (1909).

Sin embargo, en el artículo siguiente, avanza algo más al atreverse a afirmar que el problema del negro en Cuba es «de hecho» y no «de derecho». La ley no le niega ningún derecho, pero el blanco le reconoce muy pocos y tiende a considerarlo negro antes que profesional. En «Rosendo Ruiz» retoma la línea de la automarginación del negro y le reprocha a aquél que viva al margen de su belleza y que abomine del «son», de la rumba o del bongó, al tiempo que le exhorta a la reivindicación orgullosa de sus tradiciones musicales, sones, guarachas, boleros. Punto de contacto curioso con los *Motivos de son* ya que, no en balde, este libro estaba en puertas, los primeros «motivos» son de abril de 1930.

Así, en «Sones y soneros», posterior a la publicación del libro citado, reivindica al son como forma adecuada para lograr poemas vernáculos, a la vez que señala su significado dentro de lo popular, escritos además en la forma en que hablan los negros cubanos.

Con su artículo «El camino de Harlem», el 21 de abril de 1929, emprendió Guillén una colaboración regular en «Ideales de una raza», perteneciente al *Diario de la Marina* que dirigía Gustavo E. Urrutia, que concluye en 1930, aunque tuvo cierta continuidad en 1931, en las páginas del diario *El Mundo*, fundado por Lino Dou, bajo el título «La marcha de una raza», en la que también colaboró Guillén. Las colaboraciones de Guillén en estos diarios son decisivas para comprender el espíritu que guía *Motivos de son* y que madura en *Sóngoro Cosongo*. Como apunta Augier, «son artículos polémicos que establecen los derechos y valores de la población negra cubana, y que ya plantean la necesidad de la integración afectiva como única solución a un grave problema histórico de la nacionalidad» (IX).

Pero no terminan aquí las consideraciones de nuestro poeta al tema; nos referimos a una conferencia pronunciada en el Lyceum de La Habana, incluida también en la recopilación de artículos que estamos tratando, que con el título «Presencia en el Lyceum» (20-2-32) nos ofrece sugerentes datos de la vida y obra del poeta de Camagüey. Posteriormente fue refundida en «Charla en el Lyceum» del año 1945, a la que también aludiremos.

Con el artificio del desdoblamiento, se presenta Nicolás Guillén como el secretario del poeta y habla de su propia poesía, siempre en tercera persona, como «el espíritu de un pueblo jacarandoso y solar, que ahora está en la encrucijada de su destino» (35). Plantea de entrada su concepción del pueblo cubano como mulato, la raza negra y la blanca no se han mantenido como puras, son «estratos» que acabarán por fundirse en una única fran-

ja sólida. «Aquí todos somos algo mulatos en lo íntimo y no está distante el día en que también lo seamos a flor de piel». La poesía de Guillén se refleja, a lo largo de estas páginas, como interpretativa del carácter popular y del conflicto étnico, «para recoger en el espejo de Cuba, la imagen de América». Esta última idea resulta especialmente interesante pues matiza la evolución posterior de su poesía, de lo local a lo universal o cosmopolita.

La ecuación es muy clara, el mestizaje cubano no es sino una faceta del mestizaje continental y por ahí comienza a abrirse la dimensión universal de la poesía guilleneana, porque efectivamente Hispanoamérica es un continente mestizo desde los albores del descubrimiento, como muy bien ha apuntado otro crítico cubano, José Juan Arrom.

Al entrar en su poesía concreta comenta de *Motivos de son* (1930) cómo cada uno de dichos «motivos» pretende recoger un cuadro breve, enérgico y veraz del alma negra, enraizada profundamente en el alma de Cuba, insistiendo en el molde empleado, el son, para curiosamente hacerse su propia autocrítica: «Aquellos poemas eran ciertamente una interesante novedad, pero que habría que moler con vigor para extraerle el zumo íntimo» (38). En esta línea señala «La canción del bongó», perteneciente a su segundo libro, como portadora de acentos más puros:

En esta tierra mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondón:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos. (O.P., I., 117)

Entre *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo*, Guillén ve una evolución, «otro acento distinto del popular». «Es el acento puramente negro, que descubre, exalta y propaga la belleza oscura, arrinconada en el espíritu de gran parte de esa raza por los cánones de una educación clásica» (45). Claramente está marcando la diferencia entre la *moda* de lo negro y el *modo* consustancial del negro, matización que Guillén señalará más de una vez en su prosa.

Las ideas vertidas en esta conferencia se amplían en otra dada en 1945 en el Lyceum de Varadero. Incluida también en su *Prosa de prisa I*, confiesa que su primer poema negro databa de 1929, «Oda a Kid Chocolate», la misma que aparece luego en la primera edición de *Sóngoro Cosongo*, bajo el título de «Pequeña oda a un negro boxeador cubano». Son versos de exaltación racial y ritmo descoyuntado, en los que no asomaba todavía la línea musical característica de la producción posterior:

Es bueno, al fin y al cabo,
hallar un punching bag;
saltar,
sudar,
nadar,
y de la suiza al shadow boxing,
de la ducha al comedor,
lucir pulido, fino, fuerte,
como un bastón recién labrado,
con agresividades de black jack.
Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol,
y buscar en Harlem y en La Habana
jazz y son,
saberse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos,
hablar en negro de verdad. (O.P., I, 119-20)

A mi entender esta oda es un infiel exponente de la poesía de vanguardia, por sus imágenes descoyuntadas, su lenguaje cargado de neologismos de época, pero no resulta disonante que más tarde la incluya en *Sóngoro Cosongo* porque late en ella un irónico mensaje para el negro, cargado de valentía: «es bueno... saberse negro y hablar en negro de verdad», termina diciendo. Justamente las premisas que guiarán sus *Motivos*.

Continúa en su conferencia recordando sus dos primeros libros, con palabras parecidas, y al llegar a *West Indies, Ltd.*, reconoce que ahí se expresa el conflicto entre el poeta y el medio en que trabaja y vive. «El son –dice Guillén– no es el del negro bembón, chulo, a quien sostiene la mujer, vistiéndolo de dril blanco y zapatos de dos tonos, sino el del trabajador que muere en una faena cuya dureza bárbara no resiste su cuerpo mal pagado, o que se desploma sin lograr trabajo, seco de hambre en las calles» (296).

Me matan, si no trabajo,
y si trabajo, me matan;
siempre me matan, me matan,
siempre me matan. (O.P., I, 168)

El significado de la prosa de Guillén en los años treinta hay que ponerlo en relación necesariamente con el prólogo de *Sóngoro Cosongo* (1931). Guillén, poco dado a prologar sus libros, hace aquí una excepción, sin duda motivado por el impacto escandaloso de *Motivos de son* entre una parte del público lector. La cita, aunque larga, merece la pena:

> No ignoro, desde luego, 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. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero.
>
> Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.
>
> Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro, a mi juicio, aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel. 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 unen en secreto dos continentes. 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 adelantar ese día. (O.P., 114)

Es clara su afirmación de una poesía mulata, mestiza, como la auténtica poesía criolla, el negro y el blanco tendiendo sus manos. Guillén hace un llamado a buscar y a darle el sitio adecuado al aporte africano dentro de la cultura nacional. Reivindicar el aporte africano en aquellos años era una valentía, pues la marginación de este colectivo había sido la nota dominante de la cultura en Cuaba. El miedo al negro marcó la economía y la política de los siglos XVIII y XIX. «Poner al negro en su justo lugar era un deber y una verdad revolucionaria» (36), afirma Nancy Morejón.

Revalidar ese «color cubano», transculturado, implica un trascender la cuestión racial y aspirar a esa dignidad plena del hombre con la que soñara José Martí. Pero no terminan aquí las consideraciones sobre este tema en su prosa. En el Tomo III de su *Prosa de prisa* encontramos un artículo de decisiva importancia, «Nación y mestizaje» (*Casa de las Américas*, 5-8-1966), que completa adecuadamente los planteamientos de aquellos primeros años.

Hace Guillén un repaso histórico a la población cubana desde antes de la llegada de los españoles, así como la diversa procedencia de las olas africanas o hispánicas que fueron progresivamente repoblando la isla hasta configurar ese mapa blanquinegro actual: «Porque aunque desde el punto de vista social y económico siempre existió una insalvable diferenciación entre blancos y negros, la nacionalidad cubana se debe a entrambos elementos y es consecuencia de una vasta, caudalosa, irresistible transculturación afrohispana» (289). Apunta finalmente en sus palabras la diferencia esencial entre el negrismo tal como él lo entiende y demás influjos paralelos:

> Nos vino entre ellas el negrismo de Gide, de Cendrars, de Picasso, de Morand. Sólo que este negrismo llegado como una «moda», transformóse rápidamente en «modo» por una razón histórica evidente, a saber: el proceso de conmistión negriblanca, afroespañola, que durante más de tres siglos había tenido lugar en Cuba. Mientras la negritud de los poetas francófonos es un arma contra el colonialismo, un medio de lucha por la independencia del poderío metropolitano, el negrismo es expresión de unidad histórica, conmistión de dos fuerzas sin ninguna de las cuales podría existir Cuba como existe hoy, lucha contra el racismo, en fin. Un negrismo mestizo, aunque esto suene a paradoja (290).

Las palabras de Guillén no requieren comentarios, treinta años después de sus primeras incursiones en el tema, y pese a haber superado sus «modos» iniciales, sus ideas al respecto están muy claras. Cuba, su pueblo y su cultura son, por tradición, mestizas y éste es un concepto muy válido de identidad nacional.

En este aporte guilleneano a la identidad nacional cubana y al proceso de transculturación hay que precisar, como ha señalado Morejón, una diferencia importante respecto a la elaboración del concepto por Fernando Ortiz. Para Guillén, el impacto indio es prácticamente nulo mientras que para el etnólogo Ortiz tiene su parte de influencia. «Lo que trasciende en ambas actitudes, dice Morejón, es que cada uno de ellos tiene un concepto del tiempo. Ortiz como algo abstracto, sujeto a toda la historia de la nación. Guillén como algo concreto, sujeto a la contemporaneidad del siglo XX» (51).

Sería de todas formas injusto no aludir a la importancia que para la formación del poeta de Camagüey debieron tener los estudios de Fernando Ortiz que ya desde 1905, con *Los negros brujos* y más tarde *Los negros esclavos* (1916) y *Los negros curros*, venía realizando un análisis consciente de su cultura y del proceso de incorporación a la vida cubana. Sin olvidar tampoco, entre sus múltiples contribuciones al tema, su *Glosario de afronegrismos*.

En diecisiete ocasiones cita Guillén al maestro Fernando Ortiz, a lo largo de su *Prosa de prisa*. En todas ellas tiene palabras de reconocimiento y gratitud hacia él a quien compara con José Antonio Saco, en su pensamiento, y aún lo pone por encima. Ortiz, autor del concepto de transculturación, de suma importancia para la formación de su teoría del mestizaje, es un magisterio admitido en sus comentarios. Aún más, todas las consideraciones históricas que Guillén realiza en su artículo «Nación y mestizaje» parecen estar tomadas del ensayo de Ortiz, *Los negros esclavos*.

Con motivo del fallecimiento del ilustre etnólogo, Guillén escribe dos crónicas «Don Fernando» (*Juventud Rebelde*, 14, 4, 1969) y «Ortiz, misión cumplida» (*Casa de las Américas*, 7, 8, 1969) en las que lo compara con el papel liderado por Domingo Delmonte en el siglo pasado, aunque Ortiz llega a superarlo especialmente por el caudal de obra escrita que nos ha dejado, frente a un liderazgo delmontino más verbal o menos sistemático. «Porque es Ortiz quien acomete por primera vez en Cuba –contra prejuicios, juicios y posjuicios– la tarea de señalar el papel cumplido por la presencia multinacional y multicultural africana, junto a la española, en el proceso formativo de una auténtica, de una representativa cultura nacional» (III , 338). «Ortiz hizo familiar, cotidiana, la noción de mestizaje nacional, y fijó para siempre el carácter de nuestra cultura, partiendo de un punto de vista estrictamente científico» (III, 340). Con estos comentarios queda patente la huella en Guillén. Todavía en 1967 exhortaba Guillén a los estudiosos a circular por los caminos abiertos por Ortiz en el movimiento artístico cubano de los años treinta, «en busca de una expresión nacional auténtica en lo afroespañol, no como una variante del ser cubano, sino como cifra prístina de éste» (III, 312).

El ambiente en el que Guillén forja su concepción del mestizaje así como su revitalización del folklore negro sería incompleta además si no citáramos las contribuciones de Chacón y Calvo el folklore campesino o las de Carolina Poncet y Cárdenas al romance en Cuba (1914). Todo un cauce de investigación sobre lo popular que debió tener su vertido indudable en la obra de Nicolás Guillén, aunque no se encuentra ninguna alusión, en su prosa, a la obra de estos dos críticos cubanos.

Cuando Guillén, en 1930, da a conocer sus ocho *Motivos* en las páginas del *Diario de la Marina*, a cargo de Gustavo Urrutia, se intentaba, en palabras de su autor, «un acercamiento o al menos una elevada discusión sobre la convivencia de negros y blancos en Cuba, demorada y obstaculizada por siglos de prejuicio alentados en el seno de la clase y raza dominante» (41). El camino estaba abonado.

La prosa de Guillén, y no sólo la de los años treinta, muestra las concepciones del escritor en los aspectos raciales, sociales, culturales, políticos y humanos que veremos canalizados en su poesía, resumidos, en el decir de Jackson, en dos ideas, «the whole concept of blacks as defenders of de homeland and as preservers or symbols of the national culture» (6).

En otros artículos Guillén vuelve sobre el tema: «Cuba, negros, poesía», publicado en *Hora de España* (Valencia, XI, 1937), aclara su concepción de una poesía «negriblanca», poesía que «quiere ser de una y otra sangre, mezcladas, hechas una sola». En «Negra, mueve la cintura» (*Hoy*, 6-12-1941), esboza un amargo comentario sobre los que ven al negro sólo útil para el baile. A éstos hay que añadir, además, gran número de artículos dedicados a poetas que, con él, compartieron comunes afanes y desvelos, como el norteamericano Langston Hugues, gran amigo suyo, o Manuel Navarro Luna, otro poeta cubano, o la del zambo Candelario Obeso, su colega del Magdalena. Resulta interesante también la crónica dedicada a Rómulo Lachatañeré, recopilador de cuentos y cantos negros en su *Oh, Mío Yemayá*» (1938) y autor de un *Manual de Santería* (1942). Una lectura detenida de los tres tomos que integran *Prosa de prisa* pone de relieve que el tema que venimos tratando no fue zanjado en los treinta, sino que fue objeto de reflexión permanente a lo largo de su vida, ya fuese de manera directa o indirecta.

Bibliografía

N. GUILLÉN (1974), *Obra poética I y II*, edic. de Ángel Auguier, La Habana, edit. de Arte y Literatura.

— (1975-1976), *Prosa de prisa, I, II y III*, edic. de Ángel Auguier, La Habana, edit. de Arte y Literatura.

RICHARD A. JACKSON (1982), «Literary blackness and literary americanism: toward an afro-model for Latin American Literature», *Afro-hispanic Review*, I, 2.

NANCY MOREJON (1982), *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones La Unión.

FERNANDO ORTIZ (1975), *Los negros esclavos*, La Habana, edit. de Ciencias Sociales.

Eine Türckin so Caffe trinckt.