



Sones de vida, guerra y esperanza. Raza, clase y nación en la poesía afroantillana de Nicolás Guillén.

José J. Rodríguez Vázquez
Programa de Estudios Iberoamericanos
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

Para Jaime, Carlos, Luis, Fernando, Juanchin, Karen y Gabo.

Las historias eternas frente a la historia de una vez del sol,
las eternas historias de estas tierras paridoras de bufones y cotorras,

las eternas historias de los negros que fueron,
y de los blancos que no fueron
o al revés o como os parezca mejor,
las eternas historias blancas, negras, amarillas, rojas, azules,
-toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza en llamas-,
Virgilio Piñera, *La isla en peso*.

No existe la lectura correcta de un texto importante, sino sus lecturas posibles.
Mercedes López-Baralt, La tercera salida de *Tuntún de pasa y grifería*.

En la primera mitad del siglo XX, durante el llamado período republicano (1902-1958), el campo intelectual cubano debatía, primero con entusiasmo y luego con cierta sensación de hastío, sobre el “ser nacional” y sus atributos. Alcanzada la independencia, las debilidades de la joven república se interpretaban como un producto de fuerzas externas e internas que obstaculizaban su plena realización. Los enemigos eran numerosos. Suficientes como para sembrar dudas en el más fiel creyente en un destino glorioso. En el plano geopolítico, por ejemplo, predominaban los intereses de un Estado imperial altanero que miraba hacia el Caribe como un desierto azul salpicado de islas poco capacitadas para autogobernarse. En el ámbito económico, la ambición de un capital transnacional se expandía como cañaveral que devoraba la tierra y uniformaba el paisaje dejando, tras el dulce azúcar, las cenizas de la precariedad social y

el espacio gastado. Caracterizando la vida política de la isla estaba una soberanía a medias, que convertía al “Otro imperial” en el custodio del orden, y una serie de gobernantes autoritarios que dirigían gobiernos corruptos. Además, una estratificación social racializada exacerbaba desigualdades económico-sociales, que intentaban solucionarse mediante una marea migratoria europea que ayudara a transformar los residuos humanos legados por la esclavitud, precisamente en el mismo momento en que una multitud de brazos morenos transitaba por el archipiélago en busca de trabajo. Y para colmo, como si no abrumaran los problemas, en la dimensión cultural se discutía si existía esa alta cultura que sería la zapata de la nacionalidad –una alta cultura que no podía ser otra cosa que la expresión de unas élites que debían asumir la doble función de conocer y dirigir el país como nuevos héroes en una historia que se alejaba de los campos de batalla- y si se debían aceptar en el rostro del discurso las aportaciones de unos sectores populares que muchos descartaban como razas inferiores o masas irracionales. Los asuntos se mezclaban: imperio y plantación, luchas político-partidistas y políticas migratorias, y un pluralismo racial que no pocos consideraban imprudente y creían poder superar afirmando la superioridad biológico-cultural occidental como fundamento indiscutible de la cubanidad.

A lo largo de la década de 1920, la poesía del joven Nicolás Cristóbal Guillén Batista era propia del poeta “que se mete dentro de sí mismo y allá dentro dirige su orquesta”.¹ Se puede decir que se trataba de una obra marcada por los temas existenciales del amor, el sufrimiento, la nostalgia, la soledad y la muerte; en fin, la vida como lo misterioso por indescifrable. Entre ellos quedaba, como oasis, una sensación de superioridad de lo sagrado ante la vulgaridad del mundo real. En este primer momento como escritor predominaba un enfoque modernista, se rechazaba

¹ Véase: Nicolás Guillén, “La nueva musa”, en *Obra poética (1922-1972)*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2 vols., I, 1974, pp. 152, 469. Ángel Augier indica que este poema se había publicado en *Orto* en el año 1927. Hay que destacar que en la elaboración de esta investigación también se ha utilizado: Nicolás Guillén, *Las grandes Elegías y otros poemas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

el racionalismo filosófico y la cuestión política y racial ocupaban un papel insignificante.² La familia y el yo eran los protagonistas centrales de una historia dominada por el deseo de paz y un colocarse más allá del mundo bullicioso a través de la magia de un lenguaje que permitía sublimar el desencanto y el sentirse fuera de sitio. Ya había abandonado la carrera de derecho – así lo había indicado en “Al margen de mis libros de estudio” (1922)- cuando un cambio inesperado alteró su registro e irrumpió un nuevo poeta Guillén.³ Será éste el que muchos conocerán y celebrarán: un escritor que dice haberse hecho a su modo una nueva musa que: “Fuma. Baila. Se ríe. Sabe algo de derecho”.⁴

Para colocar a Guillén en el campo intelectual latinoamericano de la primera mitad del siglo XX quizás debemos comenzar destacando, como ha estudiado Arcadio Díaz Quiñones, que en el mismo predomina, desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX, una insistente hostilidad contra el mundo afroamericano. Las tradiciones intelectuales latinoamericanas y caribeñas, apunta el estudioso puertorriqueño, “han sido abierta o solapadamente racistas”.⁵ Sin lugar a dudas, en *Motivos de son* (1930), el poeta camagüeyano trae al registro poético a ese “otro interior”, invisibilizado del escenario histórico cubano o reducido a problema, y confronta el canon dominante de un campo intelectual obsesionado con el eurocentrismo hispano y un racialismo reforzado con el prestigio del científicismo racial

² Véase: Guillén, “Silenter”, “Blasón”, “El mal del siglo”, “La canción de los sauces”, “Canción de invierno”, “Soledad”, en *Obra poética*, I, pp. 89-91, 95-97, 99-100, 109-112.

³ Véase: Guillén, “Al margen de mis libros de estudio”, en *Obra poética*, I, pp. 146-148.

⁴ Véase: Guillén, “Elegía moderna del motivo cursi”, en *Obra poética*, I, pp. 162-163. Este poema se publicó en 1931 cuando ya se conocía *Motivos de son* y estaba listo *Sóngoro cosongo*.

⁵ Véase: Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006. Véase también: Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004; Eduardo Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad: Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000; Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz, 2010; Edwin Williamson, *Historia de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 309-553; Gérard Pierre-Charles, *El pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985; Denis Benn, *The Caribbean: An Intellectual History, 1774-2003*. Kingston, Ian Randle Publisher, 2004.

norteamericano. Implícito en este reconocimiento está el planteamiento de una identidad cubana constituida fundamentalmente por la relación, sufrida pero gozosa, de varias razas, sobre todo de la blanca, la negra y la mulata, a las que en su poemario *West Indies, Ltd.* (1934), sumará también la amarilla.

La atención al “otro interior invisibilizado” es, pues, una crítica a la perspectiva hispanófila de un nacionalismo conservador de base arielista, profundamente elitista y antipopular, y a las miradas racialistas que afirmaban que la cubanidad se había edificado sobre los pilares del proceso civilizador realizado por la empresa colonial española.⁶ Para éstas, el colonialismo había sido un período formativo indispensable en el que se establecieron las raíces de una identidad que encontraba en la hacienda del criollo, su realización económica; en la raza blanca, su base biológica, y en la cultura hispano-católica, su dimensión espiritual. Así lo exponía el historiador Ramiro Guerra y Sánchez en su *Historia de Cuba* publicada en la década del veinte:

⁶ Para algunas obras emblemáticas de esta tradición y sus diferencias internas véase: Emilio Gaspar Rodríguez, *Hércules en Yolcos*. La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Compañía, 1923; Ramiro Guerra y Sánchez, *Historia de Cuba*. La Habana, Librería Cervantes, 2 vols., 1925; *Azúcar y población en las Antillas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970; Alberto Lamar Schweyer, *Biología de la democracia. Ensayo de sociología americana*. La Habana, Editorial Minerva, 1927; *La crisis del patriotismo. Una teoría de las inmigraciones*. La Habana, Editorial Martí, 1929. Véase también: Díaz Quiñones, “Ramiro Guerra y Sánchez (1880-1970) y Antonio S. Pedreira (1898-1939): el enemigo íntimo”, en *Sobre los principios*, pp. 319-376; Julio Le Riverend, *La república*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971; *Historia económica de Cuba*. Barcelona, Ariel, 1972; Jorge Ibarra, *Un análisis psicosocial del cubano, 1898-1925*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985; Manuel Moreno Fraguinals, *Cuba/España España/Cuba. Historia común*. Barcelona, Crítica, 1996; Aline Helg, *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995; Ada Ferrer, *Insurgent Cuba. Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999; Yoel Cordoví Núñez, *Liberalismo, crisis e independencia en Cuba, 1880-1904*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2003; Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba (1900-2000)*. Madrid, Colibrí, 2000; Marifeli Pérez-Stable, *La Revolución cubana. Orígenes, desarrollo, legado*. Madrid, Colibrí, 1998; Rafael Rojas, *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Ediciones Universal, 1998; *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid, Colibrí, 2008, pp. 165-199, 249-276; *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama, 2006; *Historia mínima de la Revolución cubana*. España, El Colegio de México, Turner Publicaciones, 2015; Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid, Iberoamericana, 2003; Cécile Leclercq, *El lagarto en busca de una identidad. Cuba: identidad nacional y mestizaje*. Madrid, Iberoamericana, 2004; Ambrosio Fornet, *Narrar la nación*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010; Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010; Cintio Vitier, “La obra de José Lezama Lima”, en José Lezama Lima, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 2 tomos, 1975, xi-xliv.

En la actualidad, cerca de tres cuartas partes de los habitantes de Cuba tienen sangre española en sus venas; la lengua y la literatura son españolas, así como casi todas las costumbres, las artes y las instituciones jurídicas, sociales y políticas comunes a Cuba y España. La religión que profesa la inmensa mayoría de los cubanos -el catolicismo- fue introducida en Cuba por los españoles, quienes siguen teniendo aún en sus manos esta poderosa palanca de acción social.⁷

Guillén reaccionaba contra esta lectura racializada de una personalidad cubana a la que le faltaba, según él, su otra mitad constitutiva y defendía la tesis de que la combinación física y espiritual de blancos y negros había desembocado en la formación de una Cuba mulata. Ya desde 1929 participaba en la discusión sobre la cuestión racial con varios artículos publicados en el *Diario de la Marina* en los que insistía en destacar las aportaciones de la población afrocubana. Pero más importante aún, llevaba a cabo su reconocimiento de los otros inferiorizados sin asumir una mirada ingenua o idealizada de su papel en la historia.⁸ En Guillén, para dejarlo ya establecido desde el principio, negros y mulatos no serán lo exótico, sino colores de una comunidad oprimida y discriminada por fuerzas superiores que, sin embargo, no habían logrado destruir su sensibilidad. Encarnaciones del sufrimiento, sujetos en esa contrahistoria que nos recuerda el lado de la barbarie oculto en la civilización, se trataba de elementos esenciales en esa metamorfosis histórica que hace de la población una nación.

Para ahondar en algunas de las tesis que hemos adelantado considero prudente recorrer más detenidamente los tres principales poemarios de la poesía afrocaribeña del aedo cubano. Me

⁷ Véase: Guerra y Sánchez, *Historia de Cuba*, citado en Rafael Rojas, *Motivos de Anteo*, pp. 170-171. Sobre los debates en el interior del campo nacionalista cubano pueden consultarse los trabajos de Manuel Moreno Fraginals, Jorge Ibarra, Aline Helg, Ada Ferrer, Yoel Cordoví, Alejandro de la Fuente, Luis Duno Gottberg, Cécile Leclercq y Rafael Rojas. Moreno Fraginal, por ejemplo, reconoce que las dos décadas siguientes a la guerra (1895-1898) se caracterizaron por una creciente españolización”. Véase: Nota 6; Moreno Fraginals, *Cuba/España España/Cuba*, pp. 292-300.

⁸ En el artículo “Rosendo Ruiz”, que publicó el 26 de enero de 1930 en el *Diario de la Marina*, planteaba: “El negro cubano –para constreñir más nuestro pensamiento- vive al margen de su propia belleza. Siempre que tenga quien lo oiga, abomina del son, que tanto tiene de negro; denigra la rumba, en cuyo ritmo cálido bosteza el mediodía africano, y cierra los ojos, como para que no le descubran un destello de comprensión frente al profundo requerimiento del bongó, con su voz grave de abuelo. Parece que existe el miedo de ser negro”. Véase: Guillén, “El camino de Harlem”, “La conquista del blanco”, “El blanco: he ahí el problema”, “Rosendo Ruiz”, “Sones y soneros”, en *Prosa de prisa, 1929-1972*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, I, pp. 6-22.

refiero a *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931) y *West Indies, Ltd.* (1934).⁹ Podemos iniciar diciendo que los ocho poemas que conforman *Motivos de son* resultan diálogos que el poeta parece que se limita a reproducir. En este punto, se trata de voces vivas del sector popular que opinan sobre determinadas situaciones. Si nos atenemos a las mismas descubrimos que allí los que hablan son parte de ese mundo socio-racial que parece dividido por dos tipos de relaciones que se entrecruzan -la de hombre/mujer y la de negro/mulato- y terminan entablando un diálogo-discusión entre hombres negros, entre un hombre negro y otro mulato, entre un hombre negro con una mujer mulata y entre un hombre negro con una mujer negra. Son las divisiones que atraviesan a una comunidad oprimida cuya complejidad impide elaborar cualquier estereotipo, despectivo o exótico, que la defina.¹⁰

⁹ Estos tres poemarios están recogidos en: Guillén, *Obra poética*, I, pp. 165-222. También están, aunque ordenados de otra manera, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-11, 47-79.

¹⁰ Benítez Rojo ha resumido magistralmente el ambiente musical y literario que durante las décadas 1920-30 dio inicio, según él, al siglo XX cubano. La música “que ayudó a construir la nacionalidad cubana, tal como esta se expresa hoy, fue la negra y la mulata, es decir, música obviamente africanizada en mayor o menor grado”. Gracias a la música y a los nuevos adelantos tecnológicos, “el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco” y fueron los sones, como ya había reconocido Fernando Ortiz, los que impulsaron un “despertar nacionalista y democrático”. Para él, “fue la música del son, la música mulata del son, la música polirrítmica del son lo que empezó a construir la nueva cultura nacional, la cultura blanquinegra”. Para finales de la década del 20, “la corriente afrocubana desborda el cauce de la música e invade los dominios de la literatura y el arte”. Esta literatura negrista, que despegó para 1928 y se extendió vigorosamente hasta 1938, tuvo en *Motivos de son* su gran momento. Con Guillén, añade, “el negro entra en las letras nacionales hablando de sí mismo, de sus sueños, de su sexualidad, de su situación marginal; más aún, es con Guillén que la manera de hablar del negro, sin que esto suponga crítica o burla, se instala en la poesía cubana”. En su investigación sobre la cuestión racial en la Cuba del siglo XX, De la Fuente plantea que las expresiones culturales afrocubanas fueron aceptadas como parte de la cultura nacional para responder a la influencia norteamericana. Coincido con su planteamiento de que si bien esta incorporación era para muchos nacionalistas un pacto para reorganizar la hegemonía de las élites, los sectores populares encontraron aquí un campo de expresión cultural y movilidad social, y que se trató de un “proceso que representaba una verdadera revolución cultural e ideológica”. En sintonía con Benítez Rojo, el historiador señala: “A fines de los años veinte y en los treinta, un verdadero torrente de poesía mulata se apoderó de la isla. Escrito tanto por blancos como por afrocubanos, esta poesía utilizó los “motivos negros” -lenguaje, música, bailes y creencias- para exaltar la cubanidad y la independencia nacional”. Por su parte, Pulido Llano ha estudiado el paso del danzón al son en la expresión musical cubana y su llegada a México. Apunta que “en los años veinte dos géneros musicales vinieron a renovar el repertorio de la isla en el continente: el son y el danzonete”. Pulido cita un fragmento de la investigación de Robin D. Moore que considero pertinente reproducir porque ayuda a comprender el gesto iconoclasta, mezcla de lenguaje, sentido musical y vivencias, de *Motivos de son*. Para Moore, “el son representa un número significativo de “primeros” en la historia cubana contemporánea: fue el primer género de música popular negra que se gana la aceptación nacional, el primero en ser interpretado comercialmente sin una excesiva alteración o transformación estilística, es uno de los primeros géneros -junto con la música guajira- de la clase trabajadora en ser grabados y difundidos por radio, y es el primero en presentar de manera prominente la improvisación musical y lírica, así como en incorporar el uso del tambor afrocubano (el bongó) interpretado con la palma de las manos. Por todas estas

“Negro bembón”, primer poema de *Motivos de son*, es una conversación en tono recriminatorio que parece darse entre iguales y, por lo tanto, se puede decir que presenciamos un diálogo entre dos hombres negros.¹¹ El “negro bembón” es el que asume la representación que hace de él la cultura racia lista blanca y resulta incapaz de ver un asunto moral que se le advierte. Su descripción física, que lo perturba, carece de importancia, porque lo fundamental que hay que reprocharle es su vivir del “otro igual aunque no idéntico” que es la mujer. Dos asuntos se recogen aquí. En un primer momento podríamos preguntarnos quién es este hombre. ¿Se trata del astuto o de un derrotado? ¿Es alguna versión del chulo o del proxeneta, o un desecho de ese ángel del progreso del que hablaba Walter Benjamín observando el dibujo de Paul Klee? De la lectura del poema no se puede llegar a una conclusión, o si se quiere estas serían algunas posibles interpretaciones. Pero considero que lo principal está en la interacción que pone de manifiesto la desigualdad en el interior del grupo discriminado: la relación de poder entre géneros. El hombre se aprovecha de la mujer y es incapaz de entablar una relación sentimental que lo humanice. Asumiendo una posición que reduce al otro femenino a un nexo utilitario termina privándose de la experiencia amorosa. Por otro lado, en el poema se presenta un fenómeno económico-social. “Ella trabaja” es un reconocimiento del papel de la mujer en la fuerza laboral y de cómo esto altera las relaciones entre géneros y el orden familiar tradicional. Seguramente no se trataba de la

razones, así como por su presencia central en las formas musicales de años posteriores como el danzonete, mambo y salsa, la nacionalización del son representa un momento crucial en la cultura popular cubana”. Con relación al lenguaje poético de Guillén, Martínez Estrada concluye que su poesía: “No es poesía para los que dominan el castellano, sino para los que lo usan porque ello es inevitable. No es la gramática lo esencial, sino la voz”. Véase: Antonio Benítez Rojo, “La música como proyecto nacional”, en *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Colombia, Plaza Mayor, 2010, pp. 363-376; De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 253-264; Pulido, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 82-86; Natalio Galán, *Cuba y sus sones*. España, Pre-Textos, 1997; Guillermo Cabrera Infante, “Prólogo”, en N. Galán, *Cuba y sus sones*, pp. ix-xx; Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997; Ezequiel Martínez Estrada, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*. Montevideo, Editorial Arca, 1966, p. 38.

¹¹ Guillén, “Negro bembón”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, p. 47.

central y la zafra, lugares de hombres, sino de la aparición de otras ramas de la producción y los servicios que les permitían a ellas acceder al mercado de empleos y al espacio público.

“Mulata” es el testimonio de otra división en el interior del grupo racial subordinado.¹² La oposición entre géneros se desplaza hacia dos tipos de subalternos que pueden apreciarse desde el lugar femenino: la negra y la mulata. Además, aunque se repite la relación de poder, ahora entre el hombre negro y una mujer mulata cuyo color de piel le permite ciertas ventajas en la sociedad racalista, ésta se ha invertido. Contrario a “Negro bombón”, el hombre no es aquí el que domina, sino el privado de poder que ha encontrado su lugar en una relación sentimental con una mujer de su misma condición racial. A lo que se apunta en el poema es al prejuicio interiorizado por la mujer mulata cuando asume la representación de la belleza del racismo blanco. En ella, el “otro interior inferiorizado”, por su color de piel y su género, cree poder salvarse denigrando a un sector cercano que, sin ser su idéntico, es su igual ante la mirada racalista.

En “Si tú supiera”, la mujer es la que parece haber desechado el amor de un hombre por una relación utilitaria. El derrotado sabe y acepta que la realidad económica es su mayor debilidad y se limita a reconocer en la sensualidad femenina un arma del débil frente a la pobreza y sus privaciones. Cuerpo y baile se combinan y parecen fundar una posibilidad de la que está privada el sector masculino. Por un lado, porque bailar es dejarse ver y seducir con la exhibición de la alegría hecha gestos sin palabras. Por otro lado, porque ese cuerpo-baile femenino es la llave que da acceso no sólo a los bienes materiales, sino también a los placeres. Aparece aquí por primera vez la “jitanjáfora” que habrá de dar nombre al próximo poemario:¹³

¡Ay, negra

¹² Guillén, “Mulata”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, p. 48.

¹³ Jaime R. Colón ha llamado mi atención sobre este concepto de jitanjáfora que fue acuñado por Alfonso Reyes.

si tú supiera!
 Anoche te bi pasá
 y no quise que me biera.
 A e tú le hará como a mí,
 que cuando no tube plata
 te corrite de bachata,
 sin acoddadte de mí.

Sóngoro cosongo,
 songo bé;
 sóngoro cosongo
 de mamey;
 sóngoro, la negra
 baila bien;
 sóngoro de uno,
 sóngoro de tre.¹⁴

Como si fuera una continuación de “Si tú supiera”, “Sigue” es la advertencia que le hace un hombre a otro cuando la ruptura amorosa está ya realizada y la mujer ha pasado a ser el mal o la maldad.¹⁵ El que no quiso ser visto por el otro femenino, el que se ocultó, no quiere tampoco ser noticia y le advierte a su interlocutor que ni siquiera responda al posible llamado de ella. Pero “sigue” es también un dejar pasar, un continuar que significa aceptar que es necesario desplazarse de un lugar. El oprimido o el humillado debe aprender a seguir y tiene pocas posibilidades de regresar a lo perdido cuando su otro igual ha devenido en el mal tras perderse en el registro racialista del otro superior.

En “Hay que tené boluntá” parece que regresamos a “Negro bembón”.¹⁶ Es éste el que exige de la mujer -podría llamarse también en esta ocasión Caridá- más sacrificios para intentar superar las vicisitudes que acompañan la pobreza. El hombre repite el código blanco sobre el éxito: en la vida lo que hay que tener es ánimo, empuje, decisión. El fracaso es el resultado de una actitud negativa y de la incapacidad de elegir. Estamos ante la filosofía liberal convertida en

¹⁴ Guillén, “Si tú supiera...”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, pp. 48-49.

¹⁵ Guillén, “Sigue”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, p. 49.

¹⁶ Guillén, “Hay que tené boluntá”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, pp. 49-50.

verdad universal. Voluntad sería, precisamente, lo que parece estar ausente en los otros sojuzgados y así lo ha venido señalando, desde hace siglos, la cultura del amo y sus descendientes, despojados ya de sus esclavos. Para esta tradición racialista, el negro es tanto inferioridad natural como moral: indolente que sólo obtiene, en un mundo de oportunidades, las migajas que apenas produce su pereza.

En este mismo diálogo, “Búcate plata” puede leerse como la respuesta de la mujer negra a un conflicto que es más de género y económico que de raza, ya que se trata de una reacción contra un hombre negro que, no obstante, reproduce el orden patriarcal.¹⁷ La mujer está consciente de la situación económico-familiar y cree posible exigir un cambio en la relación. Sobre todo, se siente atraída por la posibilidad de adquirir algo de ese mundo de mercancías y ostentaciones que conforman el lado embrujador en la moneda de la modernidad antiigualitaria.

“Mi chiquita” también puede interpretarse como prolongación de “Negro bembón”. Ahora éste alardea de su poder sobre la mujer y al parecer se lo explica al que le recriminaba su falta de disciplina y de respeto a su igual. El diminutivo ya es en sí una de esas expresiones afectivas que supeditan al otro, mientras el hombre ha conseguido la “solución” a su condición de subalterno. Se puede decir que la mujer es valorada porque cumple funciones que se consideran exclusivas de lo femenino; porque acepta los roles de su otredad sin protestar o sin pretender alterar la “naturalidad” de la desigualdad. En este punto, el patriarcado es otro bastión socio-mental de la dominación, naturalismo jerarquizador que por su enmascaramiento sentimental puede resultar más poderoso, incluso, que el racialismo:

“Ella laba, plancha, cose,
y sobre to, caballero,
¡cómo cocina!”¹⁸

¹⁷ Guillén, “Búcate plata”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, p. 50.

¹⁸ Guillén, “Mi chiquita”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, pp. 50-51.

Finalmente, en “Tú no sabe inglés” es el toque mágico de la ironía, cuyo poder desequilibrador habrá de repetirse en la poesía de Guillén, el que hace su aparición. Hay aquí mucho de burla concienciadora; un doble registro, serio y risible, para abordar lo real. El poema combina el asunto racial con el tema político del encuentro con el otro imperial, en esta ocasión representado por el lenguaje y la mujer americana. Estamos nuevamente en un diálogo entre hombres negros, pero esta vez no se le recrimina a uno de ellos su fragilidad moral, sino su incapacidad para comprender lo que implican las diferencias raciales y culturales.

Con tanto inglés que tú sabía,
Bito Manué,
con tanto inglés, no sabe ahora
desí ye.

La americana te buca,
y tú le tiene que huí:
tu inglés era de etrái guan,
de etrái guan y guán tu tri.

Bito Manué, tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés,
tú no sabe inglés.

No te enamore ma nunca,
Bito Manué,
si no sabe inglés
si no sabe inglés.¹⁹

Tres aspectos se entrecruzan en este poema. En primer lugar, la americana -que por primera vez hace acto de presencia en la poesía de Guillén- parece encarnar la atracción que siente la sociedad dominante por lo exótico; la búsqueda o el deseo por lo distinto como lo misterioso mitificado. En segundo lugar, “Bito Manué” puede representar el “capirra”, nombre que le dan en Cuba al hombre negro que se siente atraído por mujeres blancas, máxima expresión del rechazo de sí y del grupo racial al que se pertenece. Por último, lo irónico es la atracción sin

¹⁹ Guillén, “Tú no sabe inglés”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, p. 51.

una posible comunicación y, por lo tanto, la imposibilidad de una relación. El subalterno enfrenta no sólo un problema económico-racial, sino también cultural. “Tú no sabe inglés” es una carencia que hace imposible superar las diferencias y la desigualdad. “No te enamore ma nunca ... si no sabe inglés” busca dismantelar la ilusión de cualquiera que haya creído posible seducir la belleza y el poder cultural del nuevo imperio.

Es necesario subrayar que en *Motivos de son*, la voz del otro, hecha el poeta, no es un recurso estilístico o una pose literaria.²⁰ Copiar o reproducir al otro, dejarlo hablar, es, como bien han visto estudiosos de la poesía de Guillén como Ezequiel Martínez Estrada, Ángel Augier y Antonio Benítez Rojo, el reconocimiento de una humanidad rechazada y, más aún, olvidada.²¹ Para el poeta camagüeyano hay una dimensión negra que habita en lo cubano y es imposible negar. Existen hombres y mujeres negros; o mejor, sujetos vivos y activos que tienen algo que decir “a su manera”, algo que no se puede disolver en las formas de expresión o en los estilos culturales de la población blanca o de la alta cultura de las élites letradas. Su lenguaje tampoco es un decir defectuoso que sirve para representar los límites o la ignorancia de un “otro interior” hasta convertirlo en objeto de burla y corporalización de lo ridículo. *Motivos de son* no es una parodia. Ni los tonos ni las acciones aparecen aquí como manifestaciones de una barbarie que no

²⁰ Véase: Guillén, “Elegía moderna del motivo cursi”, en *Obra poética*, I, pp. 162-163.

²¹ Véase: Martínez Estrada, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*; Ángel Augier, “La poesía de Nicolás Guillén” en *Obra poética*, I, pp. 13-52; “Las grandes Elegías de Nicolás Guillén”, en *Las grandes Elegías*, pp. ix-xxi; Benítez Rojo, “Nicolás Guillén: ingenio y poesía”, en *La isla que se repite*, pp. 140-175. Pensando las diferencias entre la poesía afroantillana de Luis Palés Matos y Nicolás Guillén, Mercedes López-Baralt sostiene que Palés fue el creador de una negritud poética mítica, mientras que el cubano proyectó una “ilusión mimética de una negritud urbana que se asume como experiencia vivida y se expresa con una retórica realista”. Véase: Mercedes López-Baralt, “El extraño caso de un canon marginal: la poesía de Luis Palés Matos”; “La tercera salida de Tuntún de pasa y grifería”, en *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica a cargo de Mercedes López-Baralt. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 1-18, 471-493.

se deja domesticar por las reglas del buen decir de la cultura hispana. Por el contrario, hablar es existir y sólo se existe “de cierta manera” y en el lenguaje.²²

Creo que el arte de escuchar y reproducir de Guillén busca transmitir una crisis social que es, además, la crisis del sujeto subalterno. La población negra es, no cabe duda, parte de Cuba, pero también de la pobreza. Más aún, de una pobreza de la que es víctima y también cómplice. Sumida en un mundo de explotación y desigualdades, ésta transita por distintas relaciones de poder y muchos de sus miembros ejercen por momentos el lugar del amo y sus representaciones. La voz del negro es una voz cubana, una voz cubana popular en la que, no obstante, habitan, paradójicamente, los prejuicios que el racismo blanco ha inscrito en el inconsciente colectivo de la comunidad. He aquí la tensión. El mundo del oprimido es una zona subordinada en esa extensión mayor que es el mundo del opresor; una zona desvalorizada pero necesaria, que se teme y desea, y que resulta problemática pero indispensable. En el interior de ese mundo avasallado hay un debate entre los que aceptan los valores del opresor y los que insisten en defender la esperanza que sólo es posible combinando esfuerzo y solidaridad. Asumir las máscaras blancas es perderse para siempre en la deshumanización. Interactuar desde el respeto igualitario y el amor, un encuentro y una posible realización. Y entonces, en medio de este drama, está el testigo, un testigo muy singular que, alejándose del positivismo y de nociones románticas, posee la pasión reveladora de un ejercicio poético que trasciende el lenguaje oficial. Dejar hablar y escuchar, servir de canal comunicativo, expresa el compromiso ineludible del poeta.

²² Guillén ha vislumbrado algo que luego retoma Eugenio Trías en su estudio del amor pasión: que “el lenguaje corriente es, seguramente, mucho más sabio e ilustrado de lo que, a primera vista, pudiera sugerir” y que éste “mantiene subterfugios y reservas escondidas que hablan de un refinado arte de pensar”. Véase: Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*. Madrid, Taurus, 1979, p. 28.

En su estudio de la literatura cubana, Ambrosio Fornet ha señalado que para la década del 30, Cuba se descubrió a sí misma y “la palabra que traducía realidades concretas le dio al escritor una dignidad que no había tenido hasta entonces”.²³ Los nexos del campo intelectual nacionalista cubano con lo político, nacionalismo inclinado hacia lo americano y cosmopolita, se habían estrechado y el artista comprometido comenzó a convertirse en el modelo del intelectual y en parte de “un auténtico movimiento cultural”. Estos nuevos propietarios de la palabra se acercaban a las masas populares y podían “escribir sobre y desde ellas porque son partes de ellas y las sienten como una arrolladora fuerza social”. La escritura, añade, “se convierte no sólo en testimonio de una toma de conciencia, sino también en un momento de transformar y reivindicar la realidad”.²⁴ Si hay un escritor que sostiene esta interpretación de Fornet es Guillén. Al año siguiente de *Motivos de son*, y utilizando sus propios recursos económicos, quince poemas conforman un nuevo poemario que decide titular: *Sóngoro cosongo*. En este proyecto vemos al poeta recuperar su lugar enunciador, pero sería un error pensar que su retorno significó descartar la cuestión racial y socio-cultural. Por el contrario, se trató de la afirmación del carácter mulato de Cuba y de la decisión de asumir la responsabilidad, como intelectual moderno, de hablar por el sector descartado. El habla del negro ha desaparecido para reaparecer transmutada en la exclamación: “¡Aquí estamos!”.²⁵ Pobre de los hispanófilos y de esos que “han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan cuando ven un caldero”.²⁶ En Guillén es el mestizaje espiritual, que ya está dado, el que permitirá producir una fusión de cuerpos que habrá de generar el “color cubano”. Había que decirlo sin cortapisas ni concesiones:

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

²³ Fornet, “En blanco y negro”, en *Narrar la nación*, pp. 173-175.

²⁴ Fornet, “En blanco y negro”, en *Narrar la nación*, pp. 181-189.

²⁵ Guillén, “Llegada”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, p. 53.

²⁶ Guillén, “Prólogo”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, p. 52.

coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que *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.²⁷

Si *Sóngoro cosongo* es una propuesta poética que afirma la cubanidad mestiza y popular, su primer poema, “Llegada”, es una narración histórica: la epopeya de los humildes que, imponiéndose en el tiempo y el espacio, han ayudado a constituir el “perfil definitivo de América”.²⁸ “Llegada” es también un encuentro de la comunidad negra con el otro europeo-occidental pensado como compañeros a los que se les trae una potencia creadora de vida. La afirmación inicial tiene que completarse con el reconocimiento. En otras palabras, el “¡Aquí estamos!” elevarse a “¡Eh, compañeros, aquí estamos!”.²⁹ Y sin embargo es necesario leer con cuidado. Este encuentro para nada borra de la memoria la violencia y las diferencias raciales. O para retomar lo planteado en el Prólogo: hay que tener claro que “la inyección africana en esta tierra (Cuba) es tan profunda” que no puede obviarse. Además, la expresión de que todavía es necesario “hablar en negro de verdad” permite distanciarse de ese nacionalismo liberal que quiere utilizar la nacionalidad como una forma de ocultar al “otro interior inferiorizado”.³⁰ Adelantemos una arista. Si la tesis del mestizaje mulato es propuesta de reconciliación, para nada es negación de la cuestión racial. Se presenta aquí una tensión que tendremos que volver a pensar más adelante.

²⁷ Guillén, “Prólogo”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, p. 52. La tesis de la cultura mulata cubana de Guillén es retomada dos décadas después por Fernando Ortiz cuando considera la música popular cubana como un “producto mulato”. Otro don de Cuba al mundo, nos dice el antropólogo, “ha sido y es su música popular. Engendro de negros y blancos; producto mulato”. Véase: Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Madrid, Editorial Música Mundana Maqueda, 1998, pp. 22-23; Galán, *Cuba y sus sonos*; Cabrera Infante, “Prólogo”, en Galán, *Cuba y sus sonos*, pp. ix-xx.

²⁸ Guillén, “Llegada”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 53-54.

²⁹ Guillén, “Llegada”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 53-54.

³⁰ Guillén, “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 55-56.

En el combate intelectual, que también es político, hay que insistir. Guillén considera que existen verdades que, por controvertibles, necesitan reafirmarse. Cuba es mulata, mestizaje de africano y español que se pone de manifiesto en el poder de convocatoria de “la canción del bongó”.³¹ Estamos ante la contundencia de una realidad innegable:

Ésta es la canción del bongó:
 -Aquí el que más fino sea,
 responde, si llamo yo.
 Unos dicen: Ahora mismo,
 otros dicen: Allá voy.
 Pero mi repique bronco,
 pero mi profunda voz,
 convoca al negro y al blanco,
 que bailan el mismo son,
 cueripardos y almiprietos
 más de sangre que de sol,
 pues quien por fuera no es noche
 por dentro ya oscureció.
 Aquí el que más fino sea,
 responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
 de africano y español
 (Santa Bárbara de un lado,
 del otro lado, Chango),
 siempre falta algún abuelo,
 cuando no sobra algún Don

³¹ Ya apuntamos que desde 1929 Guillén participaba en la discusión sobre la cuestión racial. Hay que añadir que la tesis de una poesía afrocubana contó con defensores y opositores. En el escrito “Motivos de son por Nicolás Guillén”, publicado en *Archivos del Folklore Cubano* (julio-septiembre, 1930), Fernando Ortiz recogió parte del debate provocado por los poemas cuando aparecieron en el *Diario de la Marina* en abril de 1930. Ramón Vasconcelos, por ejemplo, advertía que Guillén no debía darle “el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyuntada” y le recomendaba “ponerse en la avanzada” y “universalizar su verso y su idea en vez de meterlos en el solar para que brinquen al son del bongó”. Guillén ripostó señalando que escribir los poemas requirió de “muchísimo trabajo” e insistió en que éstos “no tratan de ser más que una contribución a la poesía, al ritmo popular de Cuba” y están “escritos en la forma en que todavía hablan -piensan- muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado”. Tiempo después, en su conversación con Juan Ramón Jiménez, Lezama Lima discutía las características de una sensibilidad poética cubana oponiéndose a esa “brusquedad con que la poesía cubana planteó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra”. Ante la preocupación de Juan Ramón por esa propuesta de una poesía cubana como expresión mestiza que se opondría a “la expresión de valores y angustias universales”, Lezama concluye que “una expresión mestiza es un eclecticismo artístico que no podrá existir jamás”. Sobre la intervención de Guillén en el debate en torno a la cuestión racial véase: De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 58-59. Véase también: Fernando Ortiz, “Motivos de son por Nicolás Guillén”, en *Contra la raza y los racismos*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2013, pp. 54-79; José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Obras completas*, II, pp. 44-64.

y hay títulos de Castilla
 con parientes en Bondó:
 vale más callarse, amigos,
 y no menear la cuestión,
 porque venimos de lejos,
 y andamos de dos en dos.
 Aquí el que más fino sea,
 responde, si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
 pero no de corazón;
 habrá quien me escupa en público,
 cuando a solas me besó...
 A ese, le digo:

-Compadre,
 ya me pedirás perdón,
 ya comerás de mi ajiaco,
 ya me darás la razón,
 ya me golpearás el cuero,
 ya bailarás a mi voz,
 ya pasaremos del brazo,
 ya estarás donde yo estoy:
 ya vendrás de abajo arriba
 ¡que aquí el más alto soy yo!³²

La tesis de Guillén de la cubanidad mulata es una teoría del mestizaje como proceso de formación, a partir de lo diverso, de una dimensión espiritual en la que los elementos se transforman superando el antagonismo. Benítez Rojo insiste en ver aquí un deseo de afirmar la existencia de “una nacionalidad sin conflicto racial” y una estrategia de la literatura o del campo intelectual caribeño por contener la violencia que caracteriza a la Plantación. En la interpretación del poeta las diferencias raciales y el peligro de la guerra de razas habrían sido superados por el mestizaje entendido como síntesis mulata.³³ Creo que deberíamos afinar esta postura. El

³² Guillén, “La canción del bongo”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, p. 54.

³³ Para Benítez Rojo, Guillén estaba proponiendo “un modo de desinflar la agresividad de la plantación” y trascender el conflicto racial inherente a este sistema: “Guillén deseaba una Cuba “mulata”; esto es, una forma de nacionalidad que resolviera los hondos conflictos raciales y culturales a través de una reducción o síntesis que territorializaba la proposición del mito criollo; esto es, lo *mestizo* entendido como “unidad”, no como un haz de dinámicas diferentes y coexistentes”. De la Fuente, por su parte, acerca la crisis de la última década del siglo XIX a la de los treinta y concluye que para esta época el discurso nacionalista “celebraba una síntesis racial y cultural” que tuvo diversas versiones. Véase: Benítez Rojo, *La isla que se repite*, pp. 153-157; “The Rhythms of Mestizaje”, en

discrimen y el poder del racialismo están demasiado presentes en la sociedad cubana de la época en que escribe Guillén como para que considere política o intelectualmente pertinente negar las razas y los problemas socioraciales. No estamos en la fase de movimiento y guerra de José Martí, sino en la llegada entendida como república de la nación agobiada por los lastres de una ideología extraña a su identidad triunfante. Guillén parece estar afirmando una Cuba mulata en la que siguen habitando los diversos. La mulatez espiritual es un logro. En la historia de su formación, lo blanco y lo negro se encuentran, se rechazan, coexisten, se combinan y la cubanidad sólo aparece cuando lo plural ya no es guerra entre enemigos, sino mezcla y diversidad perenne. Su oposición es al discrimen y la marginación económico-social y su invitación, a la formación de una república para todos más cercana a la idea de una comunidad nacional que se enriquece con la creatividad activa de su pluralidad racial.

Aprovechemos esta discusión para elaborar algunos planteamientos en torno a la relación raza, clase y nación, y acerca del nacionalismo y las teorías del mestizaje. Para comenzar es importante percatarse que desde lo que Michel Foucault llama las teorías de la guerra de razas – que se presenta entre los siglos XVII y XIX como lucha entre naciones y lucha de clases y deviene, hacia finales del XIX, en discurso racista y guerra biológica- surgen modelos binaristas en los que las partes se piensan como unidades.³⁴ En el campo racialista, y también en muchas perspectivas nacionalistas, encontramos que el discurso de la guerra termina borrando el

Archivo de los pueblos del mar. San Juan, Ediciones Callejón, 2010, pp. 169-183; De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 256-264. Esta tesis de la integración racial y superación del conflicto se encuentra también presente en los escritos de Fernando Ortiz a partir de 1920. No obstante, Rojas advierte que el contrapunteo y la transculturación que subraya el intelectual cubano suponen la permanencia de lo diverso y un rechazo de la idea de fusión como síntesis. En su estudio de la música afro cubana, Ortiz señala: “O se le dirá 'mulata' sin error, ni encomio ni menosprecio, porque la mulatez o mestizaje no es hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni descoloración, sino simplemente un *tertium quid*, realidad vital y fecunda, fruto generado, por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación.” Véase: Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, p. 23. Véase también: *Contra la raza y los racismos; Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Ayacucho, 1987; Rojas, *Motivos de Anteo*, pp. 249-276; Duno Gottberg, *Solventando las diferencias*, pp. 67-155.

³⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

antagonismo interior para presentarlo como una guerra de la comunidad unificada contra fuerzas externas amenazantes. El racialismo y estos tipos de nacionalismo, podría decirse con Foucault, no niegan los desajustes y problemas internos, pero se proponen como aparatos discursivos para sostener las biopolíticas purificadoras de la vida que hacen posible la realización plena de la unidad raza-nación.

Sin embargo, me parece que en la poesía de Guillén los binarismos blanco-negro, hombre-mujer, ricos-pobres y cubano-yanqui no se perciben como unidades homogéneas porque estas parejas se combinan y se piensan históricamente. La cubanidad, que se afirma y se define mulata, no es una identidad sin fisuras, asediada por peligros exógenos, sino un logro histórico-político y espiritual en una sociedad caracterizada por desigualdades sociales y raciales. A pesar de estar influenciado por la tradición nacionalista, el poeta no busca ocultar las luchas socio-políticas y la pluralidad constitutiva de la mulatería. De aquí que en su Prólogo piense esta última como un estadio o fase espiritual en un “color cubano” que aún no asume su forma definitiva y esto por la sencilla razón de que la pluralidad sigue viva y feraz. A Guillén no debe reprochársele el disolver las tensiones raciales en una síntesis mulata, sino el que sigue pensando la identidad desde el registro de la tradición racialista y de cierto nacionalismo. Esta es su paradoja y creo que la asume sin titubeos por la sencilla razón de que dejar de hablar de razas para definir la nación sería, desde su perspectiva, sucumbir a las estrategias de un nacionalismo liberal, políticamente frágil, que cree posible enfrentar el racialismo con la táctica del avestruz.

En segundo lugar, considero posible decir, sin que a nadie le extrañe, que la discusión acerca de lo nacional no se agota con el establecimiento del estado-nación. Toda la América Latina después de las independencias es parte de esa historia de ansiedad identitaria y Cuba no fue la excepción. Cuál debía ser el orden político y hacia dónde debía dirigirse el desarrollo

económico hizo que resurgiera la discusión de si la nación existía y estaba capacitada para autogobernarse, y sobre cómo y quiénes debían dirigir su progreso y consolidación material y espiritual. Esa es una característica de la Cuba republicana entre 1902 y 1958: un campo de debate sobre el ser nacional en el que se colocó en el centro de la polémica la cuestión racial y cultural. Guillén se posiciona en esta lucha intelectual y política, que en ocasiones amenazó con alcanzar niveles de guerra civil, y se puede decir que su propuesta buscaba reunir lo cultural y lo político -o mejor, la literatura con el mundo real- para rescatar a esos actores que habían quedado reprimidos por el imaginario miope que compartían los nacionalismos racialista y liberal.

En tercer lugar, esta situación nos permite señalar algunas características del campo discursivo nacionalista y precisar las estrategias que distintas versiones en el interior del mismo pueden manejar para pensar la nación y lo racial. Se puede iniciar diciendo que el discurso nacionalista no siempre es el panegírico de la unidad nacional y un rechazo de lo exógeno. Muchas veces la pregunta por la identidad sigue mortificando la conciencia nacionalista ya que esta se ve obligada a reconocer e intentar superar el problema de una pluralidad conflictiva o las asignaturas pendientes del desarrollo económico y el orden democrático. Esto nos conduce a pensar cómo funciona esta inquietud crítica hasta convertirse en teoría de la crisis. En los relatos nacionalistas, la teoría de la crisis es un diagnóstico de lo presente-real que lleva a cabo el intelectual y sirve para resaltar unas condiciones objetivas y espirituales que, aunque se consideran desestabilizadoras, no niegan la existencia del sujeto-nación. La crisis como contexto permite ser al mismo tiempo crítico y autocrítico: crítico hacia el exterior, que a veces seduce y atrae la mirada, y autocrítico de esa doble dimensión, material y espiritual, que conforma la nación. Más aún, la crisis convoca a un saber y a un hacer-poder. Ante los peligros reales e imaginados, le es imperativo a los pensadores nacionalistas asumir una postura que no puede ser

la de un pesimismo trágico que parecería hacer del relato nacional la historia de una derrota y hasta la “crónica de una muerte anunciada”. En el campo nacionalista la teoría de la crisis sirve para fundir diagnóstico y política en una propuesta letrada para superar el presente y recobrar la orientación. Este proyecto de renovación da paso a dos posibles tipos de intelectuales: el consejero del Príncipe y el intelectual-príncipe que, convertido en parte de un movimiento político, puede llegar a transformarse en voz del Estado. Sólo en algunas ocasiones el intelectual asume distancia de la política y realiza su lectura refugiado en los muros de la ciudad letrada.

Si volvemos a Guillén podemos decir que el poeta analiza y elabora su diagnóstico para fijar su propuesta. A partir de su pluralidad racial y del mestizaje, la nación cubana tenía que recuperar la esperanza y la voluntad, movilizarse contra sus enemigos y afianzar sus logros y posibilidades de crecimiento. Los adversarios no eran las razas inferiores o las masas incultas. Por el contrario, sin éstas no habría república ni nación. La verdadera amenaza provenía de otro lado y estaba relacionada con la avaricia del capital, la corrupción política, la pobreza socio-económica y esa mentalidad racialista que estorbaba y hasta negaba la cubanidad. En estas fuerzas opositoras se combinaban elementos internos y externos: elites locales y extranjeras que se habían apropiado de la riqueza y del poder y despreciaban la diversidad sin la que no existiría lo cubano. Ni consejero del príncipe, ni artista refugiado en la alta cultura, Guillén asume el papel del intelectual comprometido con los vientos de un pueblo trabajador racialmente heterogéneo.

¿Qué pueden hacer los distintos relatos nacionalistas cuando la presencia de una diversidad de razas -pueden ser también etnias y nacionalidades- no le permiten a la nación transfigurarse en Uno? Utilizando el caso cubano y caribeño podemos identificar varias estrategias. Una sería afirmarla como homogénea, una nación constituida por una raza y de la

que quedan expelidas todas las restantes. Se niega, pues, el problema y desde aquí se pueden implantar toda una serie de prácticas de expulsión que van desde la invisibilización y el ostracismo hasta la violencia destructiva. La siguiente consistiría de aceptar la pluralidad como problema e intentar solucionarlo poblando; es decir, a través de una alteración del por ciento de los distintos sectores raciales que permita inclinar la balanza hacia el grupo que se considera superior. Se buscaría un hacerse homogéneo y transformar la población tornando cuantitativa y cualitativamente insignificantes a los considerados “otros interiores”. La tercera, que sería una versión de la posición que reconoce la pluralidad como problema, consistiría en educar a los grupos inferiores para mejorarlos a través de la cultura: un proyecto de asimilación cultural, que deben saber realizar las élites políticas y letradas, en el que no se les reconoce ninguna aportación material o espiritual a los sectores raciales descartados. En estas tres alternativas el mestizaje se ve como un problema o como una degeneración del superior que ha entrado en contacto físico y espiritual con los otros cercanos, lo que significaría una puesta en jaque para la nación.³⁵

La cuarta estrategia implicaría oponerse a las tres anteriores y considerar el mestizaje biológico-cultural como algo que ayudaría a diluir las taras ancestrales de los otros inferiores, sin afectar adversamente al elemento superior. Este último grupo impondría su perfil en una cultura nacional a la que los sectores subordinados aportarían algunos elementos secundarios. Mestizaje

³⁵ En Puerto Rico el teórico principal de la teoría del mestizaje como fusión que conduce a la confusión ha sido Antonio S. Pedreira. Esa misma lectura existía en el campo intelectual caribeño y la encontramos en el cubano Ramiro Guerra y Sánchez y, más tarde, en la obra del dominicano Pedro Pérez Cabral. Véase: Antonio S. Pedreira, *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Madrid, Tipografía Artística, 1934; Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*; Pedro Pérez Cabral, *La comunidad mulata: el caso socio-político de la República Dominicana*. Santo Domingo, Editora Montalvo, 1982. Para un análisis de estos tres escritores véase: José J. Rodríguez Vázquez, *El sueño que no cesa. La nación deseada en el debate intelectual y político puertorriqueño, 1920-1940*. San Juan, Fundación para la Libertad y Ediciones Callejón, 2004, pp. 35-152; Díaz Quiñones, “Ramiro Guerra y Sánchez (1880-1970) y Antonio S. Pedreira (1898-1939): el enemigo íntimo” en *Sobre los principios*; Pedro L. San Miguel, “El Minotauro en las Antillas: Pedro Pérez Cabral y su “comunidad mulata”, en *Crónicas de un embrujo. Ensayos sobre historia y cultura del Caribe hispano*. San Juan, Ediciones Callejón, 2016, pp. 137-153.

es aquí incorporar (blanquear), física y espiritualmente, como un proceso positivo de asimilación que hace posible elevar al inferior al lugar del otro superior. El aspecto biológico pasa a considerarse un asunto cuantitativo; es decir, refiere a la cantidad de cruces que se necesitan para redefinir el grupo racial desvalorizado hasta convertirlo en parte del otro superior. Por su parte, el elemento educativo se torna herramienta modificadora de la naturaleza. Lo biológico condiciona, pero no determina, y puede ser superado o alterado a través de la cultura. Mestizaje supone ahora conquista, pero también intercambio y combinación. En otras palabras, implica una fusión que conserva la primacía biológico-cultural de uno de los elementos raciales que ha participado en el intercambio. Aquí quedan abiertas dos preguntas centrales: qué han aportado los elementos envueltos en el mestizaje y cómo se ha producido el mismo.

Cercana a esta posición, por compartir la tesis de que el mestizaje es positivo, podemos identificar una quinta estrategia que percibe de otra manera la nacionalidad y concluye que éste ha permitido producir algo nuevo, muchas veces en un nuevo territorio. El ambiente y el contacto entre los diferentes habrían hecho posible el milagro histórico de un nuevo sujeto mestizo o mulato. Esta sería la teoría del mestizaje como síntesis o conclusión, meta donde las diferencias entre las razas fusionadas quedan superadas en una nueva unidad. Las razas se han transfigurado y el antagonismo y las diferencias desvanecidos del sujeto nacional. La fusión es aquí el deseo imposible de borrar lo plural. Una sexta estrategia consistiría en adoptar un modelo teórico donde el mestizaje, como un intercambio interminable, apunta a un hacer(se) que conserva lo diverso. Se trataría ahora de contacto abierto y cambio permanente, y no de degeneración, asimilación o síntesis. Además, y esto es importante, ninguno de los elementos en la relación puede adjudicarse la supremacía en la conformación de la nación.³⁶ Por último, queda

³⁶ Oponiéndose a la tesis de que la conquista espiritual de Hispanoamérica significó una síntesis cultural mestiza, Eduardo Subirats advierte: “Mestizaje, más no como armonización de opuestos, sino más bien como pura

la posibilidad de cambiar de registro ideológico y abandonar el racialismo, trasladándose al modelo jurídico de las tradiciones liberales y republicanas, para pensar la nación más como un resultado de la voluntad que de la posesión de determinados rasgos biológicos y culturales. La comunidad y la identidad tendrían que ver con un pueblo de ciudadanos libres e iguales que desean estar juntos y ejercen sus derechos en el espacio público para autogobernarse mediante su Estado.

Hay que tener presente que en el contexto latinoamericano y caribeño muchas de las teorías del mestizaje, así como las tesis liberales y republicanas, acarrear serios problemas. Si dejamos de lado las que sostienen las tesis de la degeneración y la asimilación, y nos atenemos a las que ven el mestizaje como algo positivo, es necesario insistir en que éstas buscaron superar el racialismo biológico-cultural blanco-occidental conservando la categoría “razas” y su esencialismo naturalista. Además, algunas de ellas suponen una defensa de la integración que puede conducir fácilmente al mito de la sociedad unificada que postula cierto nacionalismo

mezcla, como realidad polisémica, multirreligiosa, plurirracial, políglota, multicontinental, auténticamente cosmopolita cuya fuerza expresiva, color, seducción o belleza poseen, sin lugar a dudas, un valor afirmativo y, como toda auténtica obra de arte, un significado espiritual conciliador a final de cuentas, sin que ello signifique, no obstante, que sea conciliador en la realidad de los conflictos de este mundo, ni que ninguna teoría pueda celebrar legítimamente esta función neutralizadora sin caer por ello mismo en la más triste de las actitudes intelectuales, o sea, la complacencia con lo dado”. De la Fuente apunta que el afrocubanismo y la teoría del mestizaje estaban “abiertas a interpretaciones diversas”. En algunas lecturas servían para reconocer el papel de los afrocubanos en la formación de la cubanidad y eran elementos importantes en la lucha contra el racismo y el discrimin; mientras que en otras ocultaban el racismo considerando la cuestión racial algo superado. Benítez Rojo prefiere hablar más de mestizaje que de una cultura mestiza o mulata y considera que hay que evitar una interpretación de este intercambio de lo diverso como un proceso que conduce a una meta o solución: “To my way of thinking none of our cultural manifestation is completely *mestizo*, but is rather in state of *mestizaje*. I think that *mestizaje* does not transform literature or art or music or language into a synthesis or anything that could be taken in essentialist terms; furthermore, it does not even lead these expression into a predictable state of *mestizaje*. In sum, *mestizaje* is a term with which we attempt to explain the unstable states that the cultural rhythm-objects of the Americas, continuously transformed by a series of agents and events, present over time; *mestizaje* is not a process -a word that implies forward movement- but a broken series of recurrence, of happenings, whose only law is change”. Por su parte, Duno Gottberg subraya los peligros de toda teoría del mestizaje que conduzca a disolver la pluralidad étnica “creando la imagen tranquilizadora de una nueva identidad cohesiva”. Esas teorías del mestizaje se fundan “en las necesidades de las elites modernizadoras que buscaban un modelo homogéneo de nación”. Véase: Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1994, pp. 222-223, 253-254; De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 258-264, 458-459; Benítez Rojo, “The Rhythms of Mestizaje”, en *Archivo de los pueblos del mar*, pp. 179-180; Duno Gottberg, *Solventando las diferencias*, pp. 15-28.

integrador y populista. Por su parte, las teorías liberales y republicanas desechan “lo racial” y pueden incurrir en políticas del olvido que sólo benefician a los sectores dominantes dentro de una comunidad política. Lo mismo sucede desde cierto discurso de izquierda que inserta la cuestión racial en el antagonismo económico-social y reduce el discurso racial y el racismo a máscaras que ocultan el asunto central de la lucha de clases. Todas estas interpretaciones parecerían borrar un problema racial allí donde podemos decir que existe porque los grupos que sufren el discrimen consideran ineludible tomar conciencia del mismo. Más peligroso aún, sus lecturas estarían induciendo a una incapacidad teórica y política para reconocer a los otros y enriquecer la experiencia social con la creatividad que hace posible lo diverso. En la construcción de su Cuba mulata, Guillén asume el primer peligro para distanciarse de los restantes.³⁷

En su libro, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, Gabriela Pulido apunta que los estereotipos sobre las mulatas y negros rumberos de esa isla caribeña, que

³⁷ Una posición que sirve para ilustrar la compleja discusión en torno a la cubanidad y el nacionalismo en Cuba es la que elabora Rojas en *Isla sin fin y Motivos de Anteo*. En el primero de estos trabajos, publicado en 1998, podemos recorrer su esfuerzo por inventar una tradición nacional liberal-democrática durante el siglo XIX cubano, que no siempre optó por el separatismo, y que resultó, según él, sepultada por el utopismo de otra perspectiva ético-emancipadora. La sociedad cubana, nos dice: “aunque occidental, no experimenta el agotamiento de la modernidad, sino el desequilibrio de una modernidad insuficiente. De ahí que, si bien son constatables las dos racionalidades modernas primordiales, es decir, la cognitivo-instrumental y la moral-emancipatoria, éstas entablan un enfrentamiento binario que favorece históricamente a la segunda. En los dos últimos siglos, la cultura cubana se ha saturado de un imaginario redentor, justiciero e igualitario, que limita las representaciones plenamente liberales de la nación.” En su otro libro, critica la metanarrativa que construye la historiografía marxista, porque funde el nacionalismo separatista con el socialismo olvidando otras versiones de lo nacional, y afirma que el nacionalismo poscolonial cubano se articuló como antiimperialismo y antilatifundismo; es decir, como crítica a la Enmienda Platt y al capitalismo extranjero. En este nacionalismo poscolonial la nación siguió siendo objeto de discusión y retornó la polémica decimonónica entre un discurso étnico-racializado y el modelo republicano. Para el historiador cubano, el debate puede pensarse distinguiendo entre un nacionalismo étnico, basado en identidades hispánicas, negras o mestizas; un nacionalismo cívico, como el modelo armonizador de Jorge Mañach o el transcultural de Fernando Ortiz, y un nacionalismo cultural hispano-católico como el de José Lezama Lima. El modelo republicano nacional, sostiene, terminó prevaleciendo tanto en las nociones de Mañach y Ortiz como en el catolicismo integrador de Lezama. Más adelante, el antiimperialismo se fue convirtiendo en antinorteamericanismo y la crítica al capitalismo extranjero representado en el latifundio se transformó más en crítica al capitalismo que a lo extranjero. La mirada comunista redujo el nacionalismo a la versión independentista y lo incorporó a su filosofía de la historia. En esta visión, la emancipación de una clase como emancipación de la humanidad sufriente pasó a determinar la emancipación de la nación. Véase: Rojas, *Isla sin fin; Motivos de Anteo*.

se elaboraron en la primera mitad del siglo XX tanto en la cultura cubana como mexicana, transportan distintos mensajes según crean y recrean diversas identidades. Entre éstas sobresalen las representaciones de “lo tropical”, “lo exótico”, “lo salvaje”, “lo erótico”, “lo cubano” y “lo caribeño”, o una combinación de las mismas.³⁸ Quisiera aprovechar sus planteamientos para pensar la relación de la mujer con la música y el baile en la poesía de Guillén y ver si algunas de las anteriores representaciones aparecen operando en sus poemarios.

Se puede comenzar diciendo que en el trabajo poético anterior a *Motivos de son*, -que incluye el libro *Cerebro y corazón* y dos secciones clasificadas como Otros poemas y Poemas de transición en la edición de las *Obra poética, 1920-1958* que dirigió Augier- la mujer es belleza y deseo, y ese amor perdido que conduce a cierta nostalgia de derrotado y a una melancolía que naufraga en el hastío. Añorada y causa del desconcierto, esta mujer estetizada, vista a través de la palabra poética, tiene poco que ver con las mujeres reales -y, sobre todo, con mujeres negras y mulatas- o con la sensualidad que va elevándose hacia lo erótico. Tenemos que concluir que durante este período ninguno de los estereotipos anotados por Pulido se encuentra actuando en sus poemas.³⁹

Es en *Motivos de son* que la mujer idealizada pasa a convertirse en parte de un drama real y aparece como trabajadora, como género dividido en negra y mulata, y sosteniendo una posición de tensión frente al hombre que busca supera a través de las tretas del baile y la sensualidad.⁴⁰

³⁸ Pulido, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 13-17.

³⁹ Véase; Guillén, “Cerebro y corazón”, “Otros poemas”, “Poemas de transición”, en *Obra poética*, I, pp. 83-164.

⁴⁰ Moreno Friginals comenta que “aparece desde muy temprano, y llega hasta hoy, una idealización de la mulata como supremo animal sexual” y que ésta formó parte “de la novelística cubana del siglo XIX”. Pulido apunta que “fue en los años posteriores a la independencia cuando se consolidó no sólo la imagen de la mezcla racial sino la representación de los orígenes negros, exóticos y subterráneos en un cuerpo mestizo que revelaba el erotismo subyacente en la “mujer cubana”. La mulata será la mujer recatada que esconde bajo su mirada una energía erótica, y la mujer coqueta, alegre y desparpajada, liberada sexualmente.” El estereotipo de la mulata, añade más adelante, “quedará relacionado con la belleza, la sensualidad, el despertar del deseo”. En la música popular esta mujer se

Sóngoro cosongo continúa en esa dirección y en los poemas “Mujer nueva” y “Madrigal”, esa mujer, negra y mulata, es reconocida como un cuerpo lleno de vida y propietaria de un espíritu decidido que la ha transformado en sujeto en el espacio público. Más importante aún, “mujer nueva” no quiere decir, para nada, que negras y mulatas han adoptado el ideal de lo femenino que consideran natural o civilizado los sectores medios blancos y afrocubanos. En vez de los roles de madre y esposa, de núcleo de la familia y contrapeso sutil de lo masculino, esta mujer es distinta porque avanza joven y libre. O digámoslo recorriendo los poemas. Si en *Motivos de son* ellas trabajan y bailan, -“Sóngoro cosongo/de mamey;/sóngoro, la negra/baila bien” y “Si la bienen a bucá/pa bailá ... Ella me dise: mi santo, tú no me puede dejá;/bucamé/bucamé/bucamé/pa gozá”⁴¹ a esto se debe añadir que se reúnen bajo el influjo del bongó, que rapta a las razas y los géneros, creando una comunidad festiva y una mujer de “pie incansable”. Lo que comienza a revelarse aquí es uno de los actores principales en la formación de lo cubano-caribeño:

Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.

Coronada de palmas
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable

llamará Macorina. Véase: Moreno Friginals, *Cuba/España España/Cuba*, pp. 185-186; Pulido, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 54, 58.

⁴¹ Guillén, “Si tú supiera...”, “Mi chiquita”, en *Motivos de son*, en *Las grandes Elegías*, pp. 48-51.

para la pista profunda del tambor.⁴²

Mujer, música y baile. Es imposible dejar de ver aquí la defensa de las expresiones culturales populares afrocubanas contra el discurso racista y el proyecto civilizador que compartieron, en las primeras décadas del siglo XX, el poder norteamericano, las élites blancas y los negros y mulatos de clase media. Para todos ellos, los bailes y la música popular afrocubana eran expresiones primitivas, un escándalo generador de arrebatos y poses eróticas descaradas protagonizadas principalmente por la mujer. Si el viejo periodista Ramón Vasconcelos insistía, ya desde 1916, que “mientras haya un tambor, habrá barbarie” y consideraba a las negras y mulatas “la mayor dificultad con que tropieza la regeneración del negro”, Guillén, que había polemizado con él a partir de la publicación de *Motivos de son*, se deleita refutando sus prejuicios porque no son otra cosa que el discurso del poderoso en boca del subalterno.⁴³ La

⁴² Guillén, “Mujer nueva”, “Madrigal”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 56-57. Sobre la mentalidad de los profesionales afrocubanos de las primeras décadas del siglo XX y su visión de la mujer véase: De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 215-229.

⁴³ Las posiciones de Vasconcelos son recogidas por De La Fuente. Por su parte, Moreno Friginals fecha esta campaña contra las expresiones culturales populares afrocubanas desde los inicios mismos de la administración norteamericana en Cuba, para enero de 1899, y apunta que participaban en la misma los sectores medios y altos afrocubanos. La defensa de la música y de los bailes populares cubanos que asume Guillén se prolonga dos décadas después en la lectura que realiza Ortiz sobre el carácter mulato de la música popular cubana. El antropólogo la define con palabras totalmente afines a la percepción del poeta: “La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es almíbar, sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala y junta a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida”. Benítez Rojo retoma esta lectura y valora la música popular como una forma de conjurar la violencia social y de articular la convivencia y la solidaridad nacional. Para él, “la expresión cultural que mejor define lo cubano es la música y el baile” y por eso hay que concluir que la cubanidad se consolidó en la década de 1920 con el son. Aunque acepta que esta representación puede parecer estereotipada, el escritor cree que tiene algo de cierta o su razón de ser. Siguiendo la tesis de Ortiz, que sostiene que los primeros sones en La Habana fueron “despertar nacionalista y democrático”, Benítez Rojo insiste en que el Caribe musical es un “interplay de componentes europeos y africanos” y que esta expresión cultural es “exhibicionista, densa, excesiva y transgresora”. En Cuba, sobre todo, está ha sido “polirritmo nacional blanquinegro”, mestizaje participativo de razas y clases, y expresión pública y colectiva. En República Dominicana, Pedro Mir también ha pensado la dominicanidad y lo caribeño a partir de las expresiones musicales populares que, según él, invitan a la comunicación y lo festivo. En el caso de Puerto Rico se debe destacar que la última apuesta de un sector de la ciudad letrada criolla es afianzar la identidad nacional en una cultura popular que alcanza en sus expresiones musicales, particularmente la Salsa, su logro más importante. Si la mirada medica positivista de finales del siglo XIX, en *La charca* de Manuel Zeno Gandía, fue posteriormente acompañándose por un “rostro” jíbaro y sus ritmos, y luego por las teas obreras y plenas populares, como en el *Elogio a la plena* de Tomás Blanco; ahora, que todos esos fundamentos del ser se han desgastado, le toca el turno a una “nueva” música popular que devuelve “lo puertorriqueño” a su viejo mito de familia que, más allá de sus discrepancias y de las adversidades, baila y goza. Podemos decir que esta lectura comenzó a elaborarse en las interpretaciones que muchos críticos hicieron de *La guaracha del Macho Camacho* de

mujer, negra y mulata, es la que conserva tradiciones y una actitud hacia la vida sin la que sería imposible superar la violencia y los sufrimientos que generan las privaciones y adversidades. Había que confrontar abiertamente a los que convertían en verdades los prejuicios de Vasconcelos. El tambor no es barbarie, sino sonido reconciliador, y el canto negro: eso poderoso y conmovedor que sigue escuchándose en el orden cultural del blanco para darle a la cubanidad su ritmo indiscutible:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;

Luis Rafael Sánchez, publicada en 1976, y se prolongó en la reflexión para subsanar algunas grietas de la memoria de un crítico de los esencialismos tan agudo como Aracadio Díaz Quiñones, hasta convertirse en mitohistoria nacional en las escrituras de Ángel G. Quintero Rivera y Juan Otero Garabís. Desde finales del siglo XX, pretendiendo hablar sobre “la contribución del Caribe a la alegría del mundo”, Quintero ha estado inventándose “un Caribe de dulzura desde el que puede repartirse ricura” para fijar una identidad, ya no racial, clasista o de género sino nacional y regional, que se constituye, por fin, superando la miopía elitista del campo intelectual desde las prácticas y las letras de la música popular salsera, entendida como portadora de los valores de libertad y espontaneidad, y como ejercicio contestatario y democrático de realización nacional que llevan a cabo los “sectores populares subalternos en los márgenes de la modernidad”. Desde otra perspectiva, y preguntándose “qué van a buscar en la salsa y qué, en definitiva, encuentran” cierto tipo de intelectual contemporáneo que busca hacer de ventríloquo de lo popular, Juan Carlos Quintero Herencia cuestiona las lecturas de la cultura popular salsera que realizan Quintero Rivera, Frances Aparicio y Otero Garabís, obsesionados éstos con develar “el programa abierto o secreto de los desafíos del Trópico o del Barrio”. Para el poeta, reducir la experiencia musical salsera a proyección identitaria es menoscabar la complejidad de ese fenómeno cultural y advierte: “¿Creerá alguien, en verdad, que a final de cuentas se baila para sentirse cada día más nacional, más idéntico a sí mismo, para sentirse orgulloso de la clase, la raza, el género al que se pertenece, que se baila contra el Imperialismo, contra Occidente? ¿Constituirá la identidad, cualquiera de ellas, el territorio supremo para desplegar la gozadera salsera?” Las interrogantes de Quintero Herencia nos obligan a advertir que esta sublimación de la cultura popular no deja de ser una narrativa cómica en la que los antagonismos sociales –económicos, raciales, y de género– terminan siendo superados en la ficción de una comunidad festiva. Más peligroso aún, estas mitohistorias construidas por intelectuales cubanos, dominicanos y puertorriqueños amenazan con degenerar, como ha visto Pedro L. San Miguel, en un relato articulado desde estereotipos que inventan un “afrodescendiente alegre” que parece realizarse “bailando, cantando y tocando instrumentos musicales”. Véase: De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 215-229; Moreno Friginals, *Cuba/España España/Cuba*, pp. 298-299; Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, p. 22; Benítez Rojo, “La música como proyecto nacional”, en *La isla que se repite*, pp. 363-376. Para el caso de República Dominicana véase: Pedro Mir, *Tres leyendas de colores. Ensayo de interpretación de las tres primeras revoluciones del Nuevo Mundo*. Santo Domingo, Editora Taller, 1984; San Miguel, “Rebelión y arielismo en un país “en el mismo trayecto del sol”: *Tres leyendas de colores* de Pedro Mir”, en *Crónicas de un embrujo*, pp. 155-189. Sobre Puerto Rico véase: Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976; Juan G. Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993; William Mejías López (ed.). *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015; Aracadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*. Río Piedras, Huracán, 1993; Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. México, Siglo XXI, 1992; *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid, Iberoamericana, 2009; Juan Otero Garabís, *Nación y ritmo, Descargas desde el Caribe*. San Juan, Ediciones Callejón, 2000; Juan Carlos Quintero Herencia, *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*. San Juan, Vértigo, 2005, pp. 17-51.

congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba
serembe cuseremba.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,
 aé;
 yambó,
 aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro caramba,
caramba que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!⁴⁴

Sobre esta proyección de la cultura afrocubana popular y su importancia en el imaginario sociocultural de la isla es que tienen que ver unos poemas que deben haber dejado sin aliento a los hispanófilos timoratos con sueños civilizadores y a los portavoces confiados en el proyecto pedagógico organizado en sintonía con la mentalidad norteamericana. Me refiero a “Balada del Güije”, “Maracas” y “Sensemayá”. Si *Motivos de son* trajo las expresiones orales y los ritmos de los otros inferiorizados hasta exclamar, en *Sóngoro Cosongo*, “¡Aquí estamos!”; son y rumba se completan ahora con otras manifestaciones culturales. Y es que se debe tener presente que en Cuba la cuestión racial fue también una cuestión cultural y, sobre todo, religiosa. Tanto los gobiernos republicanos como los intereses norteamericanos coincidieron en un esfuerzo por desaffricanizar a los negros y mulatos prohibiendo sus bailes y memorias sagradas. Traer al Güije y el baile para matar a la culebra era una forma de reivindicar modos rechazados y hacerle un

⁴⁴ Guillén, “Canto negro”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 57-58.

lugar a eso que muchos sectores educados creían necesario superar.⁴⁵ En nuestra lectura de los poemas es el momento para que la exégesis sea desplazada por el arte de escuchar: acceder al poder de un decir que toca lo misterioso y narra caídas y victorias. Disfrutemos en los sonidos y posibles sentidos de este lenguaje, tan lejos del logos occidental, que narra la lucha contra ese símbolo que hipnotiza y muerde, y destruyó el paraíso judeocristiano:

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

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

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
 ¡dale ya!
 ¡No le des con el pie que te muerde,
 no le des con el pie, que se va!

Sensemaya, la culebra,
 sensemayá.
 Sensemaya, con sus ojos,
 sensemayá.
 Sensemaya, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemaya, con su boca,
 sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
 la culebra muerta no puede silbar,

⁴⁵ Véase: Guillén, “Balada del Güije”, “Maracas”, “Sensemaya”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 69-73.

no puede caminar,
 no puede correr.
 La culebra muerta no puede mirar,
 la culebra muerta no puede beber,
 no puede respirar,
 no puede morder.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, no se mueve...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, se murió.

La defensa de la población afrocubana y de sus expresiones culturales está estrechamente relacionada con la relación mujer, música y baile. Si en “La canción del bongó” es este instrumento el que convoca al junte y son su música y el baile las expresiones máximas de una pluralidad convivencial que ha superado el antagonismo, “Rumba” y “Secuestro de la mujer de Antonio” nos devuelven a ese registro que reúne los géneros y las razas.⁴⁶ Y esto porque es la rumba, el bongó y la música lo que rapta, transmuta y hace posible el encuentro. En un primer acercamiento a estos dos poemas, -“Rumba” y “Secuestro de la mujer de Antonio”- nos parece obvio que la voz enunciativa es masculina. Creemos estar en presencia del autor o de un hombre que ejerce poder. Provocado por la “Pimienta de la cadera/grupa flexible y dorada”; anhelando “naufragar/en ese mar tibio y hondo”, él se impone como portador del deseo y le advierte: “Ya te cogeré domada/ya te veré bien sujeta/cuando como ahora huyes/hacia mi ternura vengas”.⁴⁷ Desde esta perspectiva, la fiesta es ordenamiento patriarcal, reino de lo masculino frente al otro

⁴⁶ Sobre la relación entre música y literatura, y el papel del son y la rumba en las expresiones literarias como reconocimiento del legado africano a las tradiciones cubanas véase: Benítez Rojo, “Three Words to Cuban Myth: Rhythm, Music, Literature”, en *Archivo de los pueblos del mar*, pp. 139-152; “Carnaval”, “La música como proyecto nacional”, “¿Existe una estética caribeña?”, en *La isla que se repite*, pp. 340-400; Galán, *Cuba y sus sones*; Cabrera Infante, “Prólogo”, en Galán, *Cuba y sus sones*, pp. ix-xx.

⁴⁷ Guillén, “Rumba”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 58-59.

objeto cuya sensualidad deviene erotismo. Pero creo que en estos poemas hay algo más, algo que sin superar los códigos de dominación que organizan la música y el baile, los debilita y hace posible un contacto entre iguales. Es decir, creo que de la lectura de estos poemas se puede concluir que quien doma y sujeta es la rumba; el “repique, pique, repique” que impone un bongó que “se calentó” y llevará a todo el mundo, secuestrados como la mujer de Antonio, a salir “caminando así”:

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

...

Desamárrate, Gabriela.

...

que el bongó
 se calentó...

De aquí no te irás, mulata,
 ni al mercado ni a tu casa;
 aquí molerán tus ancas
 la zafra de tu sudor;
 repique, pique, repique,
 repique, repique, repique,
 pique, repique, repique,
 ¡po!

Semillas las de tus ojos
 darán sus frutos espesos;
 y si viene Antonio luego
 que ni en jarana pregunte
 cómo es que tú estás aquí ...
 Mulata, mora, morena,
 que ni el más toro se mueva,
 porque el que más toro sea
 saldrá caminando así;
 el mismo Antonio, si llega,
 saldrá caminando así;
 todo el que no esté conforme,
 saldrá caminando así ...

Repique, repique, pique,
 repique, repique, po;
 ¡prieta, quemada en ti misma,
 cintura de mi canción!⁴⁸

Sin lugar a dudas uno de los dramas que más llama la atención en estos primeros libros de Guillén es el papel de la sensualidad que se insinúa en los nexos de la mujer con la música y el baile. Hemos dado con ella como sujeto-objeto en todos los diálogos entablados en *Motivos de son* y la encontramos formando parte de las expresiones culturales en *Sóngoro cosongo*. Ahora considero que para pensar la cuestión de la sensualidad debemos partir diciendo que la relación mujer, música y baile no poseen un “en sí” que le dote de un significado natural y definitivo. Más bien estamos ante un lazo que, dependiendo su contexto, puede ser de dominio o de liberación. Esto significa que música y baile son formas de sublimación, pero también códigos de comunicación de un orden cultural, y que cuerpos, sensualidad y erotismo hacen posible la vida, pero también el dominio. Además, me gustaría explorar cómo la combinación de estos elementos impone una interacción -que en Guillén se piensa siempre en términos heterosexuales o como relación hombre-mujer- que puede servir para explicar el proceso de mestizaje. Quisiera comentar estos tres puntos teniendo presente lo que dice y lo que me parece implícito en la escritura de Guillén.

Se puede comenzar diciendo que es imposible acceder a los múltiples efectos de la música y del baile si nos atenemos a una mirada generalizadora que olvida el contexto histórico-social en que estos operan y su diversidad. No existe, pues, una función inherente a estas actividades culturales y hay que añadir que si en unas ocasiones buscan ordenar, imponer y

⁴⁸ Guillén, “Secuestro de la mujer de Antonio”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 62-63. En su estudio de la poesía de Guillén, Augier nos indica que este poema se publicó en el *Diario de la Marina*, en septiembre de 1930, y que el mismo estuvo inspirado en un son del compositor Miguel Matamoros titulado “La mujer de Antonio”. Por su parte, Benítez Rojo cree que en estos poemas sobre la mujer encontramos la proyección del “carácter revolucionario de la sensualidad”. Véase: Guillén, *Obra poética*, I, p. 491; Benítez Rojo, *La isla que se repite*, p. 152.

ocultar; en otras ayudan a liberar, poniendo en juego y exhibiendo. Si el poder parece activar el nexo música/baile para divertir, otros sectores subalternos pueden encontrar aquí una liberación festiva. Pero este modelo binario -enajenar/liberar- no es suficiente para dar con otras posibilidades que existen en las músicas/bailes, sobre todo en las músicas/bailes populares. Por ejemplo, las relaciones de género que se dan “en el baile” como actividad. Música y baile pueden adquirir nuevos significados según los significan los que los practican. Porque no es lo mismo lo que establecen los códigos de la música y el baile, y lo que construyen los que ejercen esas expresiones artísticas. Con esto quiero decir que música y baile forman parte de una cultura y de unos códigos de poder, pero que el artista -hombre/mujer, músico/bailarín- puede resultar, y lo es en muchas ocasiones, un transgresor. No porque baila, sino porque al bailar traspasa el baile, lo hace suyo y lo inventa o inventa su significado. El baile ritualiza e incita, formaliza y libera, divierte y valora. En otras palabras, es esto y aquello y no esto o aquello. Sus efectos, debemos insistir, no están fijos de antemano.

Como parte de la sensibilidad dionisiaca, la música y el baile son los sonidos y gestos que hacen posible sublimar lo real y reconciliar a los seres humanos entre sí y con la naturaleza. Con su combinación, como formas de articular un grupo humano, se produce, según Friedrich Nietzsche, “procesos sociales de regeneración” que se fundan en un estado de embriaguez que le permite al individuo trascenderse y allegar al otro. Se atenúan las diferencias y se funda una comunidad pasajera que celebra la vida. Cantando y bailando, apunta Nietzsche, “manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando”.⁴⁹ Si desarrollamos este planteamiento distinguiendo, como hace Mijail Bajtín, entre las fiestas oficiales y las fiestas populares, se puede concluir, siguiendo a este crítico literario, que las músicas y bailes que forman parte de la cultura

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1988, p. 45.

popular hacen posible una “segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”: “el triunfo de una especie de liberación transitoria”.⁵⁰ Siguiendo las lecturas del filósofo alemán y del estudioso ruso podemos decir que en Guillén, música y baile tienen entre sus funciones principales poner en contacto o (re)unir y construyen un llamado irresistible que abre la posibilidad de la comparsa y el carnaval. El sonido integra al invadir el espacio y llegar a todos por igual. Las diferencias quedan amortiguadas y la música es eso que los músicos hacen para el grupo. Por otro lado, el baile hace que la comunidad de oyentes se convierta en comunidad de actores. Ya no es sólo el oído, sino los otros sentidos -vista, olfato, tacto- los que se ejercitan en el rito. Música y baile producen una forma democrática de estar unos con otros. No borran las diferencias y tensiones. Más bien las suavizan hasta hacer posible que géneros, razas y sectores sociales se sientan mutuamente atraídos y se encuentren.⁵¹

De aquí que no se trate de postular la tesis de que la música y el baile son técnicas culturales que forjan una dialéctica del espíritu que produce una identidad unificadora en la que se han desvanecido las diferencias y los antagonismos. Nada de utopías festivas que no resisten los vientos, muchas veces huracanados, que estructuran la sociedad real. Lo que creemos que es posible explorar con Guillén son esos hiatos que potencian fugas transgresoras. Ahora, la música es el son que supera las ordenes y los quejidos de la plantación e instala la alegría. El baile habilita el espacio para que se realice el contacto entre los diferentes y posibilita la vida. La música significa y se comparte. Además, instala el baile como encuentro de los cuerpos y

⁵⁰ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 14-15.

⁵¹ Véase: “Secuestro de la mujer de Antonio”, en *Las grandes Elegías*, pp. 62-63. Sobre la distinción entre las fiestas oficiales y las fiestas populares como el carnaval y el papel de la risa véase: Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, pp. 7-130; Benítez Rojo, “Carnaval”, “La música como proyecto nacional”, “¿Existe una estética caribeña?”, en *La isla que se repite*, pp. 340-400; Edgardo Pérez Montijo, *Rehearsing and Improvising the Self. Performance in the Novels of Earl Lovelace*. Arecibo, Centro de Estudios Iberoamericanos-Universidad de Puerto Rico en Arecibo, 2014.

teatralización del deseo. Baile es aquí pareja, o el binarismo hombre/mujer, lo que quiere decir que es un ritual que reúne lo diverso sin fundirlo. En esta (re)unión los protagonistas se acompañan, pero permanecen separados para que cada cual cumpla con su tarea y su deseo. Estamos ante una relación en proceso. Las posibilidades del hombre son múltiples: toca o escucha música y, sobre todo, ve bailar a la mujer o la baila. Ya en el ritual, él juega como Elegua, se exhibe, se presta, dirige, afirma su hombría. La mujer asiste al baile convocada, dispuesta a entregarse al ritmo, abrirse al son. En un primer momento, cuando la música le llega, arranca sola, se ejercita, calienta el cuerpo. Poco después se deja acompañar, sujetar, entra en contacto y, en ese rizo, es poseída por el ritmo y por el hombre. Luego, según avanza el son, despliega sus gestos y moviéndose, suda y se libera, erotiza el ambiente y trasciende el código, se hace sensualidad que había estado oculta y reprimida. El poder se ha trasladado al lugar del débil no como fuerza, sino como seducción. Y es que las reglas que regulan esa actividad cultural que es el baile, no impiden el poder del subalterno; el poder sobre sí que conquista con su expresión artística. En el baile como proceso, el poder se desplaza de una persona a otra de la pareja. La mujer sometida a una relación regulada ejerce poder y, al hacerlo, trastoca el dominio y se inventa y descubre el mundo. Bailar es una forma de decir quiero vivir y, por lo tanto, una actividad en la que se entrecruzan lo real y lo utópico.

La música y el baile son expresiones culturales inestables y ambiguas. Si en un primer momento forman parte de los códigos culturales oficiales que rigen la interacción humana, en otras ocasiones pueden servir para escapar de lo cotidiano y de las reglas acerca de lo permitido y lo prohibido: los miedos y sentencias de culpa y castigo de un orden represivo. Con la música y el baile la cultura forja una válvula de escape, la posibilidad de transgresión, pasajera pero fundamental, del sujeto sujetado. Incluso, es posible pensar el poder que ejerce cada uno de los

géneros utilizando estas dos expresiones culturales. La música es poder de seducción y es masculina. No se impone y ordena, sino que vibra y cautiva. La música es eso femenino que hacen los músicos, ese camuflaje del deseo bajo el disfraz del ritmo que hace posible la sensualidad. La música conjura el sufrimiento, la seriedad del orden, y funda el contacto en movimiento que es el baile. Ambos son, si seguimos a Luhmann, medios de comunicación simbólicamente generalizados que ayudan a “la utilización positiva de las dificultades funcionales del sistema social” haciendo posible una imposibilidad comunicativa; es decir, “asegurando un número suficiente de posibilidades de realización para las atribuciones improbables”.⁵² Pero música y baile, más allá de sus códigos, son partes de un juego abierto que tiene, para seguir a Bajtín, “un porvenir aún incompleto”.⁵³

Leyendo los poemarios de Guillén puede pensarse, desde una aproximación superficial o ligera, que el son y la rumba sirven para presentar una propuesta de cubanidad convivencial en un registro profundamente masculino que relega a la mujer a sus funciones tradicionales dentro del baile. Pero creo que el poeta logra atisbar la importancia de la música como expresión de vida de un grupo humano y, más aún, que el baile puede convertirse en el lugar natural de ese “otro del otro” o, si se quiere, en el escenario por excelencia de la mujer y de lo femenino. Por supuesto, no es que el baile carezca de orden y de relaciones de dominio. Claro que su codificación tiene el propósito de regular la fiesta para impedir que la misma se torne experiencia lúdica inclinada a la desmesura. Pero como proceso y actuación hace posible que el poder

⁵² Véase: Niklas Luhmann, *El amor como pasión*. Barcelona, Península, 2008, pp. 40, 85.

⁵³ Bajtín está consciente de los límites de la cultura cómica popular medieval y renacentista, y que era sólo en los días de fiestas que se desplegaba la risa liberadora, pero cree que estas producían una fisura en el poder y su cultura oficial que permitía actuar y pensar lo utópico como lo no real posible. Nos dice: “En realidad esta victoria efímera no sobrepasaba los límites de las fiestas, a las que sucedían los habituales días de terror y opresión; sin embargo, gracias a los resplandores que la conciencia humana vislumbraba en esas fiestas, el ser humano lograba forjarse una concepción diferente, no oficial, sobre el mundo y el hombre, que preparaba el nacimiento de la nueva conciencia renacentista. Uno de los elementos primordiales que caracterizaban la comicidad medieval era la conciencia aguda de percibirla como una victoria ganada sobre el miedo”. Véase: Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 15, 86.

cambie de lugar. Y esto es lo que sucede cuando la mujer manipula el ritual a su favor. Baile es cuerpo y gesto, performance inserto en el ritmo de lo masculino que se convierte en bastión de la seducción femenina. Ahora, lo femenino le resulta al dominante disfrazado de músico-bailarín un problema de inseguridad y tiene que intentar descifrar el criptograma. La sensualidad le es incierta y caprichosa. Lo salva y lo destroza. Le es necesaria y lo abandona. Incontrolable, el ángel terrible, en un simple cambio de paso, se excede, se desapega y, en su libertad, se convierte en esa fuerza perturbadora alzada contra su amo.

Además, hay que repetir que estamos en una defensa de lo popular afrocubano. Si el discurso racialista había reducido a los hombres y mujeres, negros y mulatos, a cuerpo y sexualidad, el poeta reevaluará este juicio para encontrar allí belleza y deseo de vida. Seguimos pensando dentro de un modelo esencialista racializado, pero ahora en un contramito que afirma la sensualidad superior del oprimido frente a un mundo blanco desgastado, sin vitalidad ni alegría. Y dentro de esa revancha creativa que los subordinados inventan e insertan en la formación de una cultura nacional se produce otra inversión. El doble sufrimiento de raza y género permite que la subalterna del subalterno se convierta en la capacitada por excelencia para enfrentar las adversidades y potenciar la vida. Este débil encuentra en el baile su dimensión artística irreductible y una forma de conocimiento de sí y del mundo que lo convierte en uno de los elementos centrales de la cubanidad.

Cerremos esta disquisición utilizando la relación mujer, música y baile para repensar la teoría del mestizaje que produce esa cubanidad mulata. En los poemarios de Guillén que son objetos de nuestra lectura están ausentes, o no aparecen explícitas, las causas o condiciones que llevaron a la mezcla. ¿Cómo se produjo ésta en ese mundo social marcado por la esclavitud y el orden patriarcal? En el año 1937, Guillén esbozó una teoría del mestizaje que resulta

problemática. En esta sostenía que la sensibilidad espiritual del negro llegaba al blanco y sus descendientes a través de la dulzura maternal de la negra esclava que asumía el cuidado de los hijos de una mujer blanca frágil y narcisista. El niño –las niñas están ausentes de su argumento– “se formaba, crecía, se educaba casi siempre entre negros”. Con el paso del tiempo, el pequeño diablito asumía las conductas del Padre-amo y “buscaba entre las negras de la dotación la amante ardorosa y resignada”, dando paso al mestizaje.⁵⁴ Desde esta posición, poder y violación parecen ser las fuerzas fundadoras del mestizaje físico y resulta muy difícil sostener la aparición de una dimensión espiritual que ha hecho posible superar la desigualdad y el antagonismo entre las razas.

Más aún, desde esta teoría el mestizaje sólo se produce como relación entre el hombre blanco y la mujer negra. La relación invertida está ausente. No hay mestizaje vía hombre negro y mujer blanca. La moral religiosa habría producido a la mujer blanca como esa histérica reprimida, incapaz para el deseo y lo erótico, que, curiosamente, no se siente atraída por esa sensualidad de “lo negro” que parece obnubilar a los hombres blancos. Habría que concluir que la fuerza de las creencias pesa poco en la formación del superyó masculino y que la masculinidad es ejercicio natural de un privilegio constituido en el orden de lo biológico. Las negras y mulatas “ardorosas” seducirán a los hombres blancos vengándose de las mujeres blancas; histéricas reprimidas que nunca traspasarán la línea en busca del “ardor” del hombre negro. En esta historia sólo hay un actor y las mujeres, no importa su raza, son objetos resignados. Además, el mestizaje –que se produce a partir del poder de una raza y de un género (hombre blanco) sobre otra raza representada en su zona femenina– parecería ser el resultado milagroso de una opresión benévola y patriarcal.

⁵⁴ Guillén, “Racismo y cubanidad”, en *Prosa de prisa*, pp. 65-66.

Pero creo que es posible dar con otra vía. Es la que está implícita en todo ese juego que une los géneros al son de la música y despliega el baile para que la sensualidad seduzca y haga posible el deseo y lo erótico. El mestizaje no viene sólo por vía de los propietarios, sino también por interacción “popular”. No nace exclusivamente en la hacienda de los señores esclavistas, también encuentra un lugar en los espacios plagados de tensiones del mundo popular. Blancos, negros y mulatos, libres, trabajadores y pobres, se han dejado atrapar por instintos y pulsiones que los llevan hacia el otro hasta que el imaginario va convirtiendo el objeto del deseo en otro igual. Ya no estamos en el orden esclavista y los valores racialista de la cultura de las élites. Las masas transgreden esos valores, atraviesan la frontera racial armados con el poder comunicativo del bongó y la rumba, y entre música y baile producen la cubanidad mulata.⁵⁵

West Indies Ltd. es un nuevo texto de combate que repite la tesis de la Cuba mulata y en el que vemos expandirse el campo de atención del Poeta.⁵⁶ Y es que lo racial, los géneros y lo sociocultural se presentan ahora acompañados con la cuestión antillana. O para decirlo siguiendo a Benítez Rojo: en este nuevo poemario Cuba se ha convertido en región y en uno más de los pueblos del mar. En la poesía de Guillén puede uno entrever un hilo que recorre desde *Motivos de son* a *Sóngoro cosongo*. Partiendo del lenguaje del otro vamos transitando por diversas manifestaciones de una Cuba mulata hasta llegar a la defensa de la Cuba proletaria y popular. *Sóngoro cosongo* ha comenzado ese traslapamiento de temas que en el poema *West Indies Ltd.*,

⁵⁵ Contrapunteando una Cuba continental en la que predominaba una economía de servicio/producción con una Cuba insular caracterizada por lo agropecuario y la plantación azucarera esclavista, Moreno Fragnals destaca la formación de una importante comunidad de negros y mulatos, esclavos y libres, en La Habana de finales del siglo XVIII. En este período sobresale un elevado por ciento de población mulata que demostraba relaciones sexuales interraciales. También comenta las transformaciones sociales y raciales que provocó el predominio de la plantación esclavista, las diferencias entre La Habana-Matanzas y el oriente de la isla y las particularidades de la población negra y mulata, esclava y libre, en la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, Pulido plantea que en el teatro bufo de finales del siglo XIX se observa la formación de un espacio público que ha superado la esclavitud y sus valores para hacer del mestizaje una posibilidad que surge de la vida cotidiana de una comunidad. Véase: Moreno Fragnals, *Cuba/España España/Cuba*, pp. 85-94, 170-224; Pulido, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 47-66.

⁵⁶ Guillén, *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-11, 64-79.

que da título al libro, habrán de elevarse a definición de lo antillano y declaración de guerra contra las fuerzas enemigas formadas por el capitalismo, el imperialismo, las clases propietarias y la corrupción. En el mismo momento en que desde un nacionalismo populista el gobierno de Ramón Grau de San Martín aplicaba medidas de expulsión o repatriación contra los trabajadores caribeños para proteger el mercado laboral como espacio para los cubanos, Guillén les recordaba su ser en común y se definía a sí mismo como antillano.⁵⁷

West Indies es el nombre con que el discurso colonial ha edificado su representación del Caribe antillano. Quizás deberíamos precisar: el discurso colonial inglés/norteamericano o anglófono. Viejo imperio y nuevo imperio: West Indies es sinónimo de geopolítica imperial: tanto para José Martí y Eugenio María de Hostos, como para Américo Lugo y Jean Price-Mars; tanto para Marcus Garvey y Norman Manley, como para Pedro Albizu Campos y Aimé Césaire; tanto para Grantley Adams y Eric Williams, como para Juan Antonio Corretjer y C.L.R. James. En una primera fase: como región de intercambios y guerras entre potencias comerciales y marítimas europeas, y área de conflicto racial. En una segunda fase: como Mediterráneo estadounidense o zona de contacto del norte y el sur de América. West Indies es también puertos, barcos y mercancías; trabajo asalariado, capitalismo y plantación; hombres transitando con la miseria en el reino azucarero y geopolítico norteamericano; turistas bebiendo islas al son de maracas y embriagados en los aromas y sabores del ron.

“Palabras en el trópico”, poema que da inicio a *West Indies Ltd.*, es clima y geografías propias de un archipiélago diverso y polifónico que constituye, a pesar de las historias forjadoras

⁵⁷ Véase: Guillén, “West Indies Ltd.” en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-11. Sobre esa coyuntura histórica véase: De la Fuente, *Una nación para todos*, pp. 144-153, 264-292. Martínez Estrada piensa este periplo como modificaciones de una misma potencia poética: “Una ráfaga lúdica, diabólica, juega en *Motivos de son y Sóngoro cosongo*. La seriedad aparece más tarde, en *West Indies Ltd.* ...”. Véase: Martínez Estrada, *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, p. 81.

de las diferencias nacionales, una unidad.⁵⁸ Trópico es entonces un ambiente que hace de condición objetiva para la vida y la expresión cultural. Si el determinismo naturalista del discurso colonial lo había definido como lo inhóspito -exceso de calor, región por donde transitan huracanes y enfermedades, fragmentos de tierra sin la extensión necesaria para asentar una civilización-, le toca ahora al intelectual caribeño asumir su belleza y poderío. “Palabras en el trópico” es una alabanza al lugar que se ha llegado y nos ha transformado: islas y mar conformando una región que deja sus marcas en los cuerpos que la habitan y transitan:

Te debo el cuerpo oscuro,
 las piernas ágiles y la cabeza crespa,
 mi amor hacia las hembras elementales,
 y esta sangre imborrable.
 Te debo los días altos,
 en cuya tela azul están pegados
 soles redondos y risueños;
 te debo los labios húmedos,
 la cola del jaguar y la saliva de las culebras;
 te debo el charco donde beben las fieras sedientas;
 te debo, Trópico,
 este entusiasmo niño
 de correr en la pista
 de tu profundo cinturón lleno de rosas amarillas
 riendo sobre las montañas y las nubes,
 mientras un cielo marítimo
 se destroza en interminables olas de estrellas a mis pies.⁵⁹

Es prácticamente imposible leer “Palabras en el trópico” y no recordar “Llegada”, poema que dio inicio a *Sóngoro cosongo*. Y es que el formato de este libro y de *West Indies Ltd.* nos parece de momento muy similar. Por un lado, no todos los poemas son negroides ni se trata de sonetos, aunque éstos, claro está, se encuentran presentes en ambos poemarios. Por otro lado, el segundo poema de cada libro tiene un formato y una temática similar: el del encuentro de esos dos sectores raciales que han constituido la Cuba mulata. “Balada de los dos abuelos” se puede

⁵⁸ Guillén, “Palabras en el trópico”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 64-65.

⁵⁹ Guillén, “Palabras en el trópico”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 64-65

leer como una extensión de “La canción del bongó”. Guillén no ignora la reacción contra sus poemas anteriores.⁶⁰ Simplemente el combate intelectual está entablado y el poeta ya enlazó la lucha cultural con la racial y política. *West Indies Ltd.* insiste, pues, en el carácter mulato de Cuba. Hay una verdad que ya se ha tornado conciencia colectiva: “Cuba ya sabe que es mulata”.⁶¹ Y más adelante expresa:

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
(El que piense otra cosa que avance un paso y hable.)⁶²

Sobre esa pluralidad y el proceso de mestizaje se hilan las tesis principales de “Balada de los dos abuelos”.⁶³ En primer lugar, el poeta es el que ve y afirma: el que junta. No se trata ya de “esa historia” pensada como algo ajeno, sino de “nuestra historia” y de un “nosotros” que sólo la palabra clarividente del poeta puede revelar descorriendo el velo de una realidad que parece caracterizarse por el antagonismo racial y económico. El registro positivista científico-racionalista no puede ver lo esencial porque atrapado en lo empírico no accede a lo espiritual: el ojo racionalista no es un ojo enamorado y es esta última condición lo único que permite acceder al sentido histórico. “Balada de los dos abuelos” es un texto de amor y una invención de genealogías que se estiman indispensables:

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.⁶⁴

⁶⁰ En 1955, pasada poco más de dos décadas, Fernando Ortiz recogía esa reacción cuando planteaba que “la ignorancia o el olvido de los básicos factores étnicos y sociales de su formación” provocó que la llamada poesía afrocubana “fuera considerada no como una peripecia de sentido histórico, sino como una novelaría pasajera, sin raíz de pretérito ni de presente; como desenfadada travesura de poetas jóvenes en busca de nombradía. Tal vez como graciosa paluchería de negros “catedráticos”, o artificiosidad presuntuosa de mulatos “parejeros”, cuando no como literaria respuesta de frustraciones resentidas contra el racismo misogenista o como estrategia de política revolucionaria”. Véase: Ortiz, “Introducción”, en *La africanía de la música folklórica de Cuba*.

⁶¹ Guillén, “Palabras en el trópico”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, p. 64.

⁶² Guillén, “West Indies Ltd.”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp.

⁶³ Guillén, “Balada de los dos abuelos”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 65-67.

⁶⁴ Guillén, “Balada de los dos abuelos”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 65-67.

En segundo lugar, y esto me parece fundamental, el ojo enamorado no es ingenuo y actúa también como ojo crítico. Hay una historia, una historia de conquista y colonización, una empresa de destrucción que ha sido superada por el trabajo y el poder de construir sentido de las víctimas. West Indies es espacio de violencias que amenazaban con asolar la vida. En el registro imperial se buscaba hacer las tierras rentables, pero no espacios de civilización. O como ha señalado Carlos D. Altagracia, la lógica imperial era la utopía de territorios perfectamente gobernados por el poder del miedo, un miedo construido por el ejercicio inclemente del poder y un miedo del poder que puede ir desde la inseguridad hasta la paranoia.⁶⁵ De aquí que le toque al poeta plantear que a la barbarie sólo se le supera reconociéndola. Hay que tener memoria y no desechar los capítulos oscuros o malditos. “Balada de los dos abuelos” trata críticamente una historia que reúne a dos hombres que representan mundos dispares y, por lo tanto, en la que encontramos la barbarie de la civilización. Pero contrario a los teóricos de una Latinoamérica como expresión europea, Guillén hace suya la tesis de que el trabajo lo realizó el negro mientras que el blanco fue el verdadero indolente. En ese planteamiento no estaba solo.

En su estudio sobre los intelectuales brasileños en el siglo XX, Margarita de Souza y María Helena Rolim sostienen que en los inicios del siglo, Manuel Bomfim, en su libro *América Latina: males de origen. O parasitismo social o evolucao* (1905), se había separado de las interpretaciones racialistas positivistas y planteado que son las condiciones culturales y las relaciones sociales las que explican el proceso histórico-social.⁶⁶ Para Bomfim, el conquistador iberoamericano provenía de una cultura más acostumbrada a vivir del saqueo de la guerra que del trabajo. Algo similar propone, tres décadas después, desde una “isla ardiente” que “bala

⁶⁵ Véase: Carlos D. Altagracia Espada, *La utopía del territorio perfectamente gobernado. Miedo y poder en la época de Miguel de la Torre: Puerto Rico 1822-1873*. Río Piedras, 2014.

⁶⁶ Véase: Margarida de Souza Neves y María Helena Rolim Capelato, “Retratos de Brasil: ideas, sociedad y política”, en Terán (coord.), *Ideas en el siglo*, pp. 99-208.

como cabro estofado”, el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos cuando le ripostaba a su amigo, José I. De Diego Padró, en el artículo “Hacia una poesía antillana” que publicó en 1932, con la tesis de que en un nuevo ambiente la raza inferior podía demostrar una mayor decisión de adaptación que una raza superior sumida en el tedio y la nostalgia.⁶⁷ Es imposible no reconocer algo de esa crítica a la cultura blanca europea en ese “¡Me canso!” que exclama el abuelo blanco y también en los peligros anotados y ya superados del tiempo colonial:

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo
los de mi negro;
pupilas de vidrio antártico
las de mi blanco!

África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
-¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
Aguaprieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
-¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro...
-¡Me muero!
(Dice mi abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
-¡Me canso!
(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia

⁶⁷ Véase: Luis Palés Matos, “Preludio en Boricua”, en *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1994, pp. 87-89; “Hacia una poesía antillana”, en *Obras: 1914-1959*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2 tomos, II, pp. 237-242.

sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!
 ¡Qué de negros, qué de negros!
 ¡Qué largo fulgor de cañas!
 ¡Qué látigo el del negrero!
 Piedra de llanto y de sangre,
 venas y ojos entreabiertos,
 y madrugadas vacías,
 y atardeceres de ingenio,
 y una gran voz, fuerte voz,
 despedazando el silencio.
 ¡Qué de barcos, qué de barcos,
 qué de negros!⁶⁸

Pero la dialéctica de la historia tiene su racionalidad oculta y se produce, a pesar de este antagonismo de la tesis con su antítesis, la síntesis triunfal del espíritu. La posición de Guillén es que el abuelo negro y el abuelo blanco se reconocen porque con el transcurso del tiempo alcanzaron a forjar un sueño: poder del deseo que funda lo utópico. Cuba es un logro histórico porque la violencia de la plantación fue superada a través del sufrimiento y el canto compartido por sus dos razas formativas: esas dos razas que se han convertido en una cubanidad espiritual porque sus dos grupos raciales principales sueñan y andan, suspiran y se abrazan o para decirlo en la secuencia del poema:

Don Federico me grita
 y Taita Facundo calla;
 los dos en la noche sueñan
 y andan, andan.
 Yo los junto.
 -¡Federico!
 ¡Facundo! Los dos se abrazan.
 Los dos suspiran. Los dos
 las fuertes cabezas alzan;
 los dos del mismo tamaño,
 bajo las estrellas altas;
 los dos del mismo tamaño,
 ansia negra y ansia blanca;
 los dos del mismo tamaño,

⁶⁸ Guillén, “Balada de los dos abuelos”, *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 65-67.

gritan, sueñan, lloran, cantan.
 Sueñan, lloran, cantan.
 Lloran, cantan.
 ¡Cantan!⁶⁹

Gritar tiene distintos significados y es siempre un acto relacionado con un medio que lo define o le dota de sentido. Gritar puede ser queja e incomunicación, una reacción que puede producirse ante una amenaza o un susto que desconcierta, pero también un acto de protesta. En este punto, el grito puede ser involuntario o voluntario o, si se quiere, espontáneo o decisión emocional y racional. El grito involuntario e irracional es descontrolado. Pero en contextos como la esclavitud, el colonialismo, la explotación laboral y el racismo, gritar es un primer gesto de combate. Se despliega como acto inicial esa rabia que tiene mucho que ver con lo que su amigo Roumain, en *Gobernadores del rocío*, significó “como derecho a la justicia” y fundamento de una fuerza colectiva.⁷⁰

Gritar es ahora un sonido con el que afirmarse. Más que un acto de debilidad o una expresión de temor, es una fuerza contra el padecer y el poder: una vibración violenta que libera. Por supuesto, no es victoria. Todavía no es ese su momento. Se trata de lucha, combate, enfrentamiento. Lo interesante es que, en un primer momento, el que grita es el abuelo blanco; es decir, ese sector que ha dirigido las luchas de independencia desde el Grito de Yara (1868). El abuelo negro todavía calla. La esclavitud no ha sido abolida. No obstante, este mutismo sólo debe interpretarse como ausencia de voz y no como ausencia de participación en la gesta patriótica. Por eso, el grito de uno y el silencio del otro se transforman y ahora ambos gritan. Creo que es posible decir que la esclavitud ha sido erradicada y que estamos en Dos Ríos (1895). Se inicia el tiempo de lo compartido y si tuviésemos que precisar qué tienen en común la

⁶⁹ Guillén, “Balada de los dos abuelos”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 67.

⁷⁰ Jacques Roumain, *Gobernadores del rocío*. República Dominicana, Secretaria de Estado de Cultura/Fundación Global Democracia y Desarrollo, 2007, p. 67.

respuesta sería: ilusiones, agonías y realizaciones. Sueñan no puede ser otra cosa que el proyecto republicano. Lloran es el sufrimiento de la lucha, la sangre derramada y las adversidades que no desaparecen en el frágil orden republicano. Y entonces algo salva, sienta el paso: es el canto, un canto que es superación del grito, en sus dos momentos, y un proyecto con ritmo y propósito. Aunque existen cantos de tristezas, cantar es, en Guillén, confirmación de vida, celebración y, sobre todo, formar parte de un coro que es un encuentro, un acto colectivo de reconciliación de lo diverso.

Hay que tener cuidado para no dar la impresión de que en Guillén encontramos asegurada una cubanidad plenamente lograda. El poeta que ve es también el poeta que desea, el que lleva a cabo el acto de juntar; lo que quiere decir que más que describir una realidad lo que hace es proponer un proyecto histórico igualitario y festivo. Asignatura histórica: le toca a la voz poética plantear unas acciones que hagan posible superar los problemas que enfrenta la nacionalidad y, aunque parezca contradictorio, atestiguar la existencia de esa Cuba mulata, que ya ha dado muestra de su grandeza y de su disposición para los sacrificios fundacionales, al mismo tiempo que identifica los enemigos poderosos, internos y externos, que la amenazan. Por eso la “Balada” debe ser leída junto a los demás poemas que la acompañan en el libro. Cuando hacemos este ejercicio, la tesis de un Guillén teórico del mestizaje como síntesis se disipa.

Y es que *West Indies Ltd.* es un poemario para concienciar al cubano de sus problemas. Primero “Sabás”, ese individuo que representa a un grupo racial y social –los negros pobres- al que le ha faltado “plantarse” para exigir su lugar en la nación como hombres libres y trabajadores productivos. Sabás es una raza y una clase, y también una situación y una invitación; una realidad que exige ser modificada a través de una postura que haga posible superar las privaciones de la vida cotidiana. Y para este cambio hay que dejar de pedir y comenzar a tomar;

hay que dejar de ser el negro “bueno, loco y bruto” para “plantarse en la puerta”. La invitación es agresiva porque busca incitar:

¡Caramba Sabás no seas tan loco!
 ¡Sabás no seas tan bruto,
 ni tan bueno!⁷¹

Luego tenemos ese “Nocturno en el muelle” que nos habla de un “grupo enorme”, ese proletariado explotado que se agita pero todavía no logra subvertir la desigualdad y deja esos “gritos silenciosos” y ese “nadie responde en el dolor del puerto”.⁷² En tercer lugar, “Calor”, que es un asunto de temperatura y también de temperamento, y que en el poema está acompañado o es expresión del “¡Tambor!, de un tambor que aquí convoca más a la guerra que a la fiesta. Nos encontramos en medio de la contienda política y en las paradojas de la praxis: si el impulso no ha tenido éxito y el “¡Fuego a bordo! ¡Fuego a bordo!” ha resultado mentira, también ya ha comenzado el tiempo del cambio y ellas:

Las islas van navegando,
 navegando, navegando,
 van navegando encendidas.⁷³

Más adelante, “Dos niños”, que son ahora esas dos razas unidas por la miseria. Otra paradoja, la pobreza ha creado su antítesis: “¡Qué unión sincera y fuerte!” Pero falta algo. Como en “Calor”, no se ha logrado la conciencia entrecruzada de raza, clase y nación; ese deseo de unidad del negro y del blanco “cuando llegue la hora de la marcha”, de “marchar como dos buenos hombres”. También están ese Simón Caraballo de la “Balada”, que tiene los puños cerrados pero ya no responde por que está muerto, y esa “Canción de los hombres perdidos”, los ya sin nombres o con esos alias como camuflaje: “Caimán, El Macho, Perro Viudo”. Por último

⁷¹ Guillén, “Sabás”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 67-68.

⁷² Guillén, “Nocturno en los muelles”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 68-69.

⁷³ Guillén, “Calor”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 74-75.

y cerrando el libro, esa “Guadalupe W.I.” donde la división racial del trabajo y la riqueza permanece inalterada y sigue imperando el “status quo”.

Como señalamos anteriormente, en el poema *West Indies Ltd.* el mestizaje es el resultado del contacto entre “blancos, negros, chinos y mulatos” igualados todos como “colores baratos”, como “descendientes de esclavos” y “chusma incivil”, que ha generado lo cubano caribeño. Ahora debemos añadir que es en esta elegía cuando se completa el enlace de lo racial con lo económico-social y lo político. El “sugar kingdom” es expresión del poderío imperialista norteamericano y una amenaza para los pueblos caribeños. La cuestión racial es un asunto que se traslada desde el interior hacia el exterior geopolítico. Ya desde los poemas “Pequeña oda a un negro boxeador cubano” y “Caña”, que aparecen en *Sóngoro cosongo*, el cañaveral era explotación económica, racial y ecológica: la fuerza que antagonizaba con la cubanidad.⁷⁴ Ahora es el momento de elaborar más detenidamente la radiografía de este enemigo de las Antillas. La central es lugar de múltiples violencias. Como expresión de un sistema económico y, por lo tanto, de determinadas relaciones sociales de producción, la central es trabajo y miseria, y también riqueza y ambición: por un lado, el de un pueblo obrero sometido a una explotación inmisericorde y, por otro lado, la del avaro extranjero y una burguesía criolla que ya para la década del treinta ha quedado convertida en cómplice del yanqui. La crítica al reino azucarero se despliega, pues, como crítica a la explotación económica, al racialismo y al imperialismo norteamericano. En el tono nacionalista que habita en el texto de Guillén, la burguesía parece no

⁷⁴ Véase: Guillén, “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, “Caña”, en *Sóngoro cosongo*, en *Las grandes Elegías*, pp. 55-56, 61-62. Benítez Rojo recorre la crítica a la plantación entre “El poema de los cañaverales” de Felipe Pichardo Moya y “La zafra” de Agustín Acosta, pasando por *Azúcar y población en las Antillas* de Ramiro Guerra y Sánchez, publicados entre 1926-27, hasta lo que considera “los breve pero intensos poemas de Guillén”. Por otro lado, la presencia de estadounidenses en la Cuba republicana fue significativa ya que las inversiones en el azúcar, el desarrollo urbano y la industria turística les dieron relevancia económico-social transformándolos, para muchos, de pueblo amigo en el otro amenazante. Véase: Benítez Rojo, “Nicolás Guillén: ingenio y poesía”, en *La isla que se repite*, pp. 140-175; Le Riverend, *Historia económica de Cuba*, pp. 187-256; Pulido, *Mulatas y negros*, pp. 25-28.

entender que está perdiendo el país y es necesario retornar a un movimiento de masas que asegure la cubanidad.

Ya hemos dicho que Guillén no le hace un lugar al negro como sujeto exótico o el personaje bueno en una tragedia. Guillén no es un poeta condescendiente. Desde *Motivos de son*, y retomando esa perspectiva en *West Indies Ltd.*, hay un tono de reproche que el poeta le lanza a los subalternos por cierta complicidad con el poder y su falta de acción política. *West Indies Ltd.*, la elegía, contiene sin lugar a dudas esa nota de amargura que expresa una condición de subordinación y una derrota política. “Este es un oscuro pueblo sonriente”, aparentemente rico pero donde todo va mal. Por ahí están la zafra, el poder, y esa agrupación nefasta de coroneles, políticos, burócratas, burgueses y turistas norteamericanos comiéndose “el cielo azul regándolo de Bacardí”. Y, además, claro que sí, por ahí pulula ese “Hambre de las Antillas/dolor de las ingenuas Indias Occidentales” que ha convertido estas tierras en prisión insostenible “donde cada hombre tiene atados los pies”. “Este es el “pueblo hirsuto”, saqueado y cómplice. El capital se apropia, explota, desecha, con su lógica bárbara, la vida; es decir, la naturaleza, los hombres y los principios.⁷⁵

Por suerte no hay sentencia final y firme en este drama histórico. La avaricia desmedida tiene que ser enfrentada, detenida y superada. Entonces, “de entre la oscura/masa de pordioseros que trabajan/surge una voz que canta/ brota una voz que canta/sale una voz llena de rabia”. A la violencia de la plantación, encarnada en el policía-soldado, hay que presentar una contraviolencia justiciera: la del machete dispuesto a “cortar cabezas como cañas”.⁷⁶ Guillén, que aún no es comunista, -no hará su ingreso al Partido Comunista hasta 1937- acepta que la violencia puede funcionar como un instrumento emancipador. En su memoria están las guerras

⁷⁵ Guillén, “West Indies Ltd.”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-9

⁷⁶ Guillén, “West Indies Ltd.”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-9.

de independencia cubana, la Revolución mexicana y la Revolución rusa, todas ellas demasiado importantes y cercanas. Ahora hace falta otra gesta. Esa que haga posible alcanzar lo pendiente, lo no logrado: la libertad igualitaria. Ya lo hemos planteado pero hay que insistir: Guillén cree que la cubanidad se funda, de alguna manera, como un resultado del sufrimiento compartido de blancos y negros, y por la voluntad patriótica que ha hecho posible las gestas fundacionales. Este es el milagro, o quizás el secreto oculto en la astucia de la razón dialéctica. Desde la plantación-tesis que es caña y zafra, poder y riqueza extraída violentamente, se va construyendo una voz-antítesis, la del “tumulto” que grita, sueña y entona su revolución. “Aquí están ellos”. Son “los que reman en lágrimas”, los muchos humillados que se levantan, se arriesgan, sueñan despiertos. Estos muchos, comunidad de agonías y luchas, constituyen la potencia creadora de lo antillano.⁷⁷

Aquí están los que codo con codo
 todo lo arriesgan; todo
 lo dan con generosas manos;
 aquí están los que se sienten hermanos
 del negro, que doblando sobre el zanjón oscuro
 la frente, se disuelve en sudor puro,
 y del blanco, que sabe que la carne es arcilla
 mala cuando la hiere el látigo, y peor si se la humilla
 bajo la bota, porque entonces levanta
 la voz, que es como un trueno brutal en la garganta.
 Ésos son los que sueñan despiertos,
 los que en el fondo de la mina luchan,
 y allí la voz escuchan
 con que gritan los vivos y los muertos.

Esos, los iluminados,
 los parias desconocidos,
 los humillados,
 los preteridos,
 los olvidados,
 los descosidos,
 los amarrados,
 los ateridos,
 los que ante el máuser exclaman: “¡Hermanos soldados!”
 y ruedan heridos

⁷⁷ “West Indies Ltd.”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-11.

con un hilo rojo en los labios morados.
 ¡Que siga su marcha el tumulto!
 ¡Que floten las bárbaras banderas,
 y que se enciendan las banderas
 sobre el tumulto!)

Con *West Indies Ltd.*, han señalado Augier y Benítez Rojo, se cierra la etapa negrista de Guillén y se consolida su mirada revolucionaria.⁷⁸ Lo racial, los géneros, lo sociocultural y lo político se funden y no son otra cosa que temas en un discurso que busca convertirse en praxis. Para este intelectual moderno ya no se tratará sólo de interpretar el mundo, sino de transformarlo. La poesía de Guillén es la afirmación y reorganización de la nación cubana en lucha contra sus enemigos internos y externos: el racismo, la miseria, la tiranía, el capital y el imperialismo norteamericano. En otras palabras, lo que había comenzado como materialización de la voz del negro y convertido en teoría del mestizaje como afirmación de la Cuba mulata, deviene en una crítica a la plantación y a la desigualdad que se torna una propuesta democrática para la vida republicana cubana y un ataque al imperialismo norteamericano, parámetros todos éstos en los que se debate la cubanidad y lo caribeño.

West Indies, Ltd. es un trasladarse de la derrota y la amargura al combate y la esperanza; un canto de lucha, muerte y renacimiento. *West Indies, Ltd.* es el deseo indestructible tras la lápida, la victoria de la palabra que enciende la marcha. La invitación es a la hombría, al desprecio a la muerte y la disposición sin titubeo por la libertad. Revolución es un proyecto masculino de valor y violencia del justo, violencia del que está dispuesto a matar y morir por un principio superior y trascendental.⁷⁹ El revolucionario es, pues, un hombre violento porque es un

⁷⁸ Véase: Augier, “La poesía de Nicolás Guillén”, en *Obra poética*, I, pp. 13-52; “Las grandes Elegías de Nicolás Guillén”, en *Las grandes Elegías*, pp. ix-xxi; Benítez Rojo, *La isla que se repite*, p. 372.

⁷⁹ Guillén es un intelectual moderno que ha hecho suyo el principal mito político de la modernidad: la revolución. Analizando el pensamiento político hispanoamericano para los años de las guerras de independencia, el historiador argentino Tulio Halperin Donghi resume el significado de esta categoría política cuando dice que “la de revolución no es una mera noción que apele a la inteligencia para ser comprendida; es a la vez un mito, es el mito moderno por excelencia, el de la redención de la humanidad por su propio esfuerzo, el de la conquista de un paraíso

hombre político y moral. Si quita una vida y no es un criminal, es porque siempre está dispuesto a ofrecer la suya. Si destruye con sus actos y no es barbarie, es porque también materializa, en ese mismo gesto, un principio superior. Si perece en la lucha, no perece, porque queda inscrito en el origen del futuro. La historia es para él la recompensa, eso que se conquista y se concede a los vivos, aunque también eso que se ocupa al pasar a formar parte de la memoria. En el revolucionario moderno se asiste a una especie de sacrificio más hectoriano que aquiléico. Son el drama y la elección, la acción y el riesgo como fundamentos de la inmortalidad. No es el semidiós el que perdurará, sino los descendientes del derrotado. La muerte queda vencida cuando, siguiendo el principio que nos guía, entramos en ella transfigurados en lo excepcional:

Si me muriera ahora mismo, mi madre,
 ¡que alegre me iba a poner!
 ¡Ay, yo te daré, te daré,
 te daré, te daré,
 ay, yo te daré
 la libertad!⁸⁰

He aquí el valor central de la modernidad. Hemos dado con el principio constituyente de la vida política y del espacio público, y sin él es imposible la comunidad. Los hombres libres son

situado ahora en el curso de su propia historia humana, como meta final y alcanzable de un proceso que sólo a través de su conquista alcanza justificación”. Véase: Tulio Halperin Donghi, *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, p. 156.

⁸⁰ Guillén, “West Indies, Ltd.”, en *Las grandes Elegías*, pp.7-8. Es indiscutible que para Guillén existe una violencia opresora y una violencia que libera. En los poemarios *Cantos para soldados y sones para turistas y España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, ambos de 1937, se puede leer una necesidad de reconciliación para impedir que Cuba reproduzca la tragedia de la guerra civil española, al mismo tiempo que una alabanza al valor de las fuerzas republicanas y socialistas. Hay que decir, además, que en Guillén el lugar del policía-soldado es siempre problemático. Representante de la violencia conservadora y del lacayo, resulta también una víctima de la plantación y la corrupción. No hay excusa para su conducta agresiva y criminal contra las expresiones de lucha del pueblo oprimido. Después de todo es imposible olvidar que su padre fue asesinado por un soldado. Pero lo relevante es que la violencia a la que apunta aquí el poeta, la violencia destructiva, no tiene nada que ver con una maldad natural o demoníaca, sino con un sistema económico-social y su geopolítica: la plantación azucarera bajo la lógica del capitalismo norteamericano. La “dramática ceguera de la tropa, que siempre tiene presto el rifle para disparar contra el que protesta o chifle porque el pan está duro o está clara la sopa”, expresado en *West Indies Ltd.*, es un efecto provocado por ese sistema. De aquí que en algunos de los poemas de *Cantos para soldados* se insista en la tesis del soldado como hombre pobre del pueblo. Soldado y pueblo pobre pasan a considerarse “la misma cosa”, los que están “codo con codo”, los “amarrados” a la violencia del capital y del Estado. Véase: Guillén, *Cantos para soldados y sones para turistas; España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*; “West Indies Ltd.”, en *West Indies Ltd.*, en *Las grandes Elegías*, pp. 3-11, 80-106.

iguales porque gozan de la misma cualidad natural unos ante otros. Además, la libertad funda ese otro valor moral que es el respeto y allí donde no existe impera la opresión y el desprecio: el ejercicio del poder que se impone como soberbia del poderoso y resentimiento del oprimido. Por eso la libertad es mucho más que un asunto jurídico. A eso canta el *Así habló el tío* de Jean Price-Mars; Manuel en los *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain; Toussaint Louverture y compañía en *Los jacobinos negros* de C.L.R. James; el Ti Noel en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. Libertad es “mi único pirata, agua del año nuevo mi sola sed mi amor”, que cierra *Las armas milagrosas*, y también el grito que salva lo trágico en *La tragedia del rey Christophe*, ambas de Aimé Césaire. Es un reclamo que retumba por las islas. El llamado al fuego que ilumina. Como si después de la “muerte de Dios”, a los intelectuales modernos les quedaran, para articular sus utopías, los corolarios de acción, emancipación y progreso que hace posible el principio. Escuchémosla repetida como bandera desde “la isla ardiente”:

Ten fe: Di la palabra.
 Di la palabra que mueve montañas.
 Di la palabra que puede cambiar el curso de los ríos.
 Di la palabra que puede cambiar el curso del viento.
 Di la palabra que es la señal de los tiempos.
 Di la palabra que puede dignificar a los hombres y a los pueblos.
 ¡Di la palabra y Puerto Rico será libre por el esfuerzo de sus hijos!
 ¡Di la palabra y Puerto Rico será libre en el transcurso de esta generación!
 ¡Di la palabra y seremos la generación libertadora!
 ¡Di la palabra y la Bandera de la Estrella Solitaria flotará libre y sola sobre los torreonos de nuestros castillos, como hoy flota libre y sola en nuestro corazón!
 Di la palabra, juventud puertorriqueña.
 Di la palabra, obrero y campesino.
 Di la palabra creador de ideas y belleza.
 Di la palabra de la hora.
 ¡Di la palabra!
 La palabra es... ¡LIBERTAD!
 La palabra es... ¡LIBERTAD!
 La palabra es... ¡LIBERTAD! ¡LIBERTAD! ¡LIBERTAD!⁸¹

⁸¹ Véase: Gilberto Concepción de Gracia, “Escrito”, en Gilberto Concepción Suárez, *Los días con mi padre*. San Juan, 2010, pp. 103-104.

El recorrido por los poemarios de Guillén nos ha permitido adentrarnos en los temas y debates que conformaban el campo político-intelectual en la Gran Antilla y el archipiélago caribeño durante las primeras décadas del siglo XX. En su escritura, la universalidad parece ser un ardid de la cultura burguesa para ocultar las infinitas particularidades del mundo: razas, géneros, clases, naciones y regiones donde se despliegan una lucha que es al mismo tiempo intelectual y política.⁸² También es atinado decir que Guillén encarna el ideal del intelectual moderno como intelectual comprometido. El arte-poesía no encuentra su finalidad en sí mismo, como creía el modernismo, sino en su capacidad de representar y hacer visible a los que pululan en el lado oculto de la historia. Esos otros y eso otro son los temas que incorpora la voz del poeta. Queda preguntarse qué permanece de esta búsqueda de identidades, que se estimaban naturales y sujetos de la historia, en la fase global del capital. ¿Todavía estos vocablos sirven para precisar el actor de algún proyecto histórico? Tengo que concluir que si bien estas categorías no se han desvanecido, si han perdido la majestuosidad de su prestigio utópico y que hoy, según los esencialismos van pasado de moda, recobra importancia una historia pensada como quehacer político y apuesta ética. Y, precisamente, es en esta última dimensión ético-política donde nos reencontramos con Guillén. Por eso, aunque considere necesario, cuando leo “todo la gama cromática reventando encima de mi cabeza en llamas”, distanciarse del afán identitario, no puedo desconocer el poder simbólico de “la isla en peso” y me atrevo a dejar por aquí mi lectura posible.⁸³

⁸² Las tesis que hemos planteado leyendo a Guillén continúan vigentes para sus poemarios: *El son entero* (1947), *Sátira política* (1949-1953), *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés* (1952) y *Elegías* (1948-1958). Creo que éstos constituyen un segundo momento en su poesía y que con *La paloma de vuelo popular* (1958) se inicia una tercera etapa poética. Estos trabajos aparecen recogidos en las dos ediciones preparadas por Augier. Véase: Guillén, *Obra poética (1920-1958)*, I, pp. 263-439; *Las grandes Elegías*, pp. 3-44, 107-150.

⁸³ Virgilio Piñera, “La isla en peso”, en *La isla en peso*. Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 37-49.