

José Prats Sariol

*Quevedo en Guillén:  
analogías subversivas*

E

n la provincia de Ciudad Real, en Villanueva de los Infantes dentro de la comarca del Campo de Montiel, se halla muy cerca el señorío de La Torre de Juan Abad. La pertinencia de mi texto es un gesto de gratitud al revoltoso espíritu de un genio castellano de larga, profunda visión. La oportunidad me la dieron pintada para indagar —escribir parece que es indagar— en un tema inédito que desde hace unos veinte años acariciaba, cuyas motivaciones enseguida explicaré. Como creo en las hermenéuticas pluralistas, fenomenológicas, no puedo excluir ni al hombre ni al cuento. Por eso empezaré con una anécdota y a partir de ella intentaré enunciar y argumentar algunas curiosas analogías. Texto abierto —como siempre debe de ser— ruego dispensen en la crítica lo que estoy seguro que admiran en los poemas.

Les cuento que en dos ocasiones fui invitado por Nicolás Guillén a su central de inteligencia culinaria y ética, además de las veces que coincidimos, casi siempre de noche. Allí, claro está que en La Bodeguita del Medio, perdía el poquito de almidón que pertinazmente se le pegaba en su oficina semioval de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y en las labores oficiales. Soltaba amarras y como en su exilio parisino engrandecía a los interlocutores con la mordaz invectiva de recuerdos, citas, comentarios del día y chistes picarescos. Las expectativas de una carcajada inconfundible a cincuenta metros dinamizaba la conversación. Como un bronco chicharrón de puerco que cruje en la boca o como la hojita de hierba buena que se pega al paladar, así mismo, con similares sensaciones, hendía un tema o pincha-

ba un chisme sin fronteras pudibundas, sin distanciamientos cortesanos.

La segunda noche que mi anfitrión me invitara fue después de mi conferencia sobre el humor en su poesía, en el verano de 1980. De la Sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC, tras una escala en su piso del rascacielos Someillán, al final de la calle 17, salimos hacia La Habana Vieja. En el trayecto, por el Malecón, la filiación hacia la zona satírica de Francisco de Quevedo y Villegas que mi disertación suscitara, trajo la cita de una de las más célebres e ingeniosas letrillas, la conocida por su estribillo «Yo os diré lo que vi», muestra inobjetable de que su autor estaba en la calle, involucrado en lo que acontecía.

Después, en una mesa del segundo salón a la izquierda —un sitio poco visible que le ahorra la mitad de las interrupciones de conocidos y desconocidos— Nicolás me regaló una conversación magistral sobre el burlesco, miope y agresivo escritor castellano. Puedo dar fe de cuánto quería y reconocía a quien tanto arremetió contra vanidades y distinciones, contra las «morales» de la vida y cada una de las injusticias cotidianas. Lo sentía como un contemporáneo, podía repetir la conocida frase de Juan Ramón Jiménez: «El primero de los poetas modernos». Sin —presumiblemente— haberlo leído, pues no era muy aficionado a textos más o menos académicos de crítica literaria, coincidía con Giuseppe Bellini, cuando en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo xx* señala sus resonancias en Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda y Borges; su enorme impacto en la poesía de habla hispana alrededor de las vanguardias que marcan los movimientos literarios en la primera mitad del pasado siglo.

Asimismo, cuán enorme era su admiración hacia la poesía lírica, patriótica y satírica; hacia la prosa de estirpe picaresca que gozara en las aventuras —de tanta influencia en el nacimiento de la novela hispanoamericana— de la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, en los juveniles *Sueños* y en la zona del Quevedo crítico literario, como en la polémica *La culta latiniparla* (tan actual ahora contra los excesos del feminismo), en *Cuento de cuentos* (también de hoy, cuando proliferan los vulgarismos de la lengua), y en *La aguja de navegar cultos* (sátira que también le cae perfecta a los secos crípticos contemporáneos).

Precisamente el largo rato que bajo su batuta dedicamos aquella memorable velada a Quevedo, culminó en el paralelo con

Góngora, en la despiadada agresividad entre el genio cordobés de las dos *Soledades* y el monstruo mordaz de las letrillas. El comentario no sólo incluyó el lugar común de admirar el lance por la calidad de las espadas sino cuán cerca estaba el conceptismo del culteranismo en las aparentes contraposiciones de poéticas autorales. Creo que hasta vino a colación algún lance cubano, lamentándonos de que las armas no fueran tan aceradas. Y de nuevo las carcajadas de Nicolás retumbaron en la Bodeguita cuando él mismo recordó casi completo uno de los sonetos, cuyos filos escatológicos comienzan: «Vuestros coplones, cordobés sonado, / sátira de mis prendas y despojos, / en diversos legajos y manojos, / mis servidores me los han mostrado.» Y terminan con los tremendos tercetos: «No los tomé porque temí cortarme / por lo sucio, muy más que por lo agudo; / ni los quise leer por no ensuciarme. / Y así, ya no me espanta el ver que pudo / entrar en mis mojonos a inquietarme / un papel de limpieza tan desnudo.»

Tales conocimientos de la poesía de su idioma, magníficamente expuestos aquella noche, culminaron con una de sus ideas esenciales, la que tiene en lo cubano algo mucho más allá del mestizaje y de la nota folklórica, interesadamente racistas. Su repudio a la superficial categoría de «poesía negra» también se sirvió de Quevedo para ridiculizarla. El hecho de que «un negro cubano típico —como apuntara Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*— se parece mucho más a un blanco cubano típico que a un negro del Africa», también es válido para rechazar cualquier discriminación encubierta. No por gusto Nicolás —tan agudo como el autor que admiramos— se sentía orgulloso del romancero español, tanto como de sus raíces yorubas y lucumíes; del cancionero ibérico con su guitarra y de los linajes métricos de los llamados Siglos de Oro, tanto como de la estructura musical rítmica de tambores y claves, del estribillo o *montuno* del *son* que supo transformar en uno de sus sellos más indelebles, como el *ritornello* en la *Elegía a Jesús Menéndez*:

—*Pasó una paloma herida,  
volando cerca de mí;  
roja le brillaba un ala,  
que yo la vi.*

La anécdota precedente abre la puerta al objeto de esta comunicación. Quevedo y Guillén comparten varias aficiones. La

más remansada analogía es la fascinación ante Fray Luis de León, que de hecho constituye una sinécdoque pues involucra a los grandes poetas que precedieron al genio castellano, desde los grandes autores anónimos del *Romancero* hasta la sin par gracia narrativa de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, desde Garcilaso de la Vega y la incorporación del endecasílabo hasta los grandes coetáneos de Quevedo, desde Lope de Vega hasta —a pesar de las mutuas envidias y odios— la tremenda capacidad alusiva de don Luis de Góngora. Extensiva, claro está, por lo menos hasta las grandes voces de la llamada Generación del 27, con algunas de los cuales tiene evidentes deudas estilísticas, como puede mostrar un análisis intertextual. Baste mencionar a tres poetas a quienes conoció personalmente: Federico García Lorca, Miguel Hernández y uno que fuera su amigo entrañable: Rafael Alberti...

La poesía del renacentista Fray Luis de León —pertinencia quevediana, quien fue su editor— fue siempre una sabia consejera para el autor de *Sóngoro cosongo*. La sinécdoque de la parte por el todo parece mostrarse diáfana cuando al menos enunciamos cómo su difícil sencillez expresiva deja su huella salmantina, a través de sus lirás con dos versos endecasílabos y tres heptasílabos (aBabB), en los versos alternos del «Nocturno» en *Cerebro y corazón* o en los libres de «Dos niños» en *West Indies Ltd.*

Quevedo en Guillén desde el ángulo versal registra evidencias tangibles. Quizás la más obvia sea la musicalidad. En el prólogo a su rigurosa edición de las *Poesías completas*, José Manuel Blecua advierte: «No se olvide que el romance y la letrilla se cantan [...] hasta González de Salas habla de recurrir a los músicos, como recurrieron muchos colectores de romances». Y en otra parte de su excelente estudio señala: «...incluso algunas jácaras, como las de Escarramán, llegaron a cantarse en las iglesias hasta muy avanzado el siglo xvii, según denuncia presentada a la Inquisición». Es fácil entonces hallar la familiaridad con Guillén, con muchas de esas letras que hoy oímos recreadas por voces tan populares como Ana Belén y Pablo Milanés, pero que hace más de medio siglo que se tararean, que los músicos toman para sus obras y los musicólogos estudian. La amistad que uno y otro tuvieron con los melómanos contemporáneos, los conocimientos de cadencias y enlaces rítmicos, potenciados por el vir-

tuosismo auditivo y por la avidez hacia lo popular, se reflejan venturosamente en sus poemas. ¿Habría que recordar «Guitarra en duelo mayor»?

Por ello, en el cauce poderoso de la pausa espiratoria en octava que caracteriza nuestra lengua y su melodía básica, en la literatura de cordel y en la declamada, en la juglaría y la clerecía de los orígenes, es el verso de arte menor, y sus múltiples combinaciones estróficas, quien comienza la intertextualidad. Baste mencionar la lírica amorosa de «Rosa tú, melancólica», cuya representatividad y popularidad estudié en 1985 (Cf. *Por la poesía cubana*, pp. 124-31), cuyos treinta y dos heptasílabos polirrítmicos de rima asonantada en los versos pares entran en la tradición que aquí simbolizamos en Quevedo. Que nos sirve para observar sus huellas en el poeta de *La paloma de vuelo popular*, igual de sensible a los fenómenos lingüísticos que el autor del romance que «Halla en la causa de su amor todos los bienes».

Amigo, colega universitario y comentador de Jorge Guillén —por lo que olvida injustamente señalar ejemplos de Nicolás en su *Métrica española*—, el profesor Tomás Navarro Tomás señala la maestría que entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siguiente alcanzaron la redondilla (a partir de la clásica cuarteta), las diversas formas de la copla y la décima. Parece suficiente con recordar «Una canción en el Magdalena», las «Coplas de Juan Descalzo» y las décimas de «El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés». Sin olvidar otras combinaciones de ese verso en romances y letrillas que también supo leer en Quevedo, debo recordar que la décima, curiosamente, a pesar de sus exigencias, es la estrofa de nuestros campesinos en sus canturías y concursos de improvisaciones, en guateques y controversias. Guillén supo engrandecer muy bien —sin falsas distinciones entre lo «culto» y lo «popular»— nuestra más querida y emblemática combinación de octosílabos polirrítmicos. Redondillas de diez versos —como la llamara Espinel— es la que admiramos en «A la Virgen de la Caridad», la patrona de Cuba, tan quevediana en la acritud:

*Virgen de la Caridad,  
que desde un peñón de cobre  
esperanza das al pobre  
y al rico seguridad.*

*En tu criolla bondad,  
¡oh madre!, siempre creí,  
por eso pido de ti  
que si esa bondad me alcanza  
des al rico la esperanza,  
la seguridad a mí.*

Cuatro décimas de la más pura estirpe clásica fueron las que en un mano a mano de 1960 le dedicó a su amigo Rafael Alberti, y que comienzan: «Si está lejos, Rafael, / tu Cadiz mora y gitana, / te brinda en cambio La Habana / ríos de cercana miel». Décimas son las cinco que le escribiera «A Colombia» con su predilección —también muy de Quevedo— por lo que dentro del *son* se llama montuno: «¡Oh Colombia prisionera, / orquídea puesta en un vaso!».

Y claro que los versos de arte mayor, empezando por el endecasílabo y su combinación en el soneto, tuvieron una anchurosa rambla en Guillén. Aunque es menos rastreable un hilo directo, en razón de las decenas de brillantes antecesores y continuadores, las presencias de Quevedo en la poesía amorosa me parecen transparentes. Así lo leo —o quiero leerlo— en el poderoso «Madrigal» que en *Sóngoro cosongo* termina «nadando en el Zambeze de tus ojos». Así se halla la desconocida Aminta de los sonetos imborrables en poemas antológicos de Guillén. Así lo saboreamos en los versos libres de «Alta niña de caña y amapola» y de «Cómo no ser romántico», y sobre todo en el soneto «Tercera canción», cuya filiación quevediana salta a la vista con sus contrasentidos.

Tras las versales, la más curiosa analogía, cuajada de motivaciones exegéticas, es el desequilibrio que se refleja en la variedad de «hablas» que comparten cotidianamente, desde los temas elegíacos hasta las invectivas más mordaces. Las diversas, múltiples y simultáneas voces de ambos autores, indican un sesgo psicológico que los emparenta. Los contrastes violentos y la óptica relativista —podría decirse que siempre «extrañada»— se convierten en paradojas y antítesis, perífrasis y antifrasis, en figuras de estirpe barroca que los dos tienen muy dentro de sus modos de decir. Desequilibrio manierista como cumbre del barroco en la contrarreforma que —afirma Arnold Hauser— está en las raíces de la «modernidad» del siglo xx, en los vanguardismos artísticos. Desequilibrio que indica, a la vez, una búsqueda

de asideros espirituales, de creencias —fe católica o convicciones comunistas— que eliminen la profunda desconfianza ante las ideas sobre las realidades de la existencia. Desequilibrio que uno y otro —entre guerras, corrupciones e injusticias de todo tipo— testimonian con osados riesgos y no siempre gratas consecuencias.

De ese desequilibrio forma parte la contradicción entre el hombre de letras y el hombre de acción. Uno de los mejores estudiosos de Quevedo, el neoyorquino James Crosby, apunta: «Quevedo sintió siempre una profunda admiración por el hombre de acción y en especial por el heroico adalid, militar o moral, de intensa energía, gran patriotismo y de valor casi temerario». La observación de *En torno a la poesía de Quevedo* reafirma esta analogía con Guillén. Por encima o por debajo de la valoración de los personajes, podemos establecer un paralelo entre los poemas de Quevedo al Duque de Osuna o a Fadrique de Toledo y los de Guillén al Ché Guevara o a Camilo Cienfuegos.

Pero junto a esta fascinación también los dos produjeron —o cometieron— versos que hoy llamaríamos politiqueros. Baste releer el primer cuarteto del soneto «Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez»: «Las selvas hizo navegar, y el viento / al cáñamo en sus velas respetaba, / cuando, cortés, su anhélito tasaba / con la necesidad del movimiento». El anhélito de Guillén puede ilustrarse con «Una canción a Stalin» —deliciosamente ridiculizada por Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*—, cuyos versos finales exclaman: «Stalin, Capitán, / a quien Changó proteja y a quien resguarde Ochún... / A tu lado, cantando, los hombres libres van: / el chino, que respira con pulmón de volcán, / el negro, de ojos blancos y barbas de betún, / el blanco, de ojos verdes y barbas de azafrán... / ¡Stalin, Capitán, / los pueblos que despierten, junto a ti marcharán!»

Si dejamos a un lado la marcha versal —para nada triunfal— hacia reyes y zares, validos y secretarios del Partido, el desequilibrio de ambos poetas puede extenderse, a la vez, a la zona satírica y a la metafísica, sin que ninguna de las otras dejen de convivir como si tal cosa. La satírica, como se conoce, es un carnaval divertidísimo, a veces aquelárrico, a nivel de un *sabat* medieval, digna de que un discípulo de Mijail Bajtin realice algo similar a lo estudiado por el gran investigador en Rabelais. No

exagero ni peco de chauvinismo si pongo alguna de Guillén junto a otra de Quevedo.

Los odios de este último son astronómicos, como contra Francisco Morovelli: «El alma renegada de tu agüelo / salga de los infiernos con un grillo / con la descomulgada greña y pelo / que cubrió tan cornudo colodrillo; / y pues que hereje contra el cielo / fue en el brasero chicharrón cuquillo, / benga aora el cabrón, más afrentado / de ser tu agüelo que de ser quemado». Las vulgaridades, pantagruélicas, como en el famoso «A un bujarrón», cuya segunda estrofa dice: «¡Oh tú, cualquiera cosa que te seas, / pues por su sepultura te paseas, / u niño, u sabandija, / u perro, u lagartija, / u mico, u gallo, u mulo, / u sierpe, u animal que tengas cosa / que de mil leguas se parezca a culo!, / guárdate del varón que aquí reposa; / que tras un rabo, bujarrón profundo, / si le dejan, vendrá del otro mundo». ¿Habría que seguir citando otras «perlas» de Quevedo? ¿Alguno de los epitafios demoledores, de los epigramas a cornudos o mujeres pedigüeñas, abogados y administradores, putas y cortesanos, de sus letrillas grotescas sobre cómo se ponen las nalgas cuando llega la vejez?

Las rabias y rencores de Guillén también son estelares, corren con el mismo vitriolo. Ahí están los 8 epígrafes del poema que da título a ese cuaderno de vigor apresado: *West Indies, Ltd.*, o «Yanqui con sogá», o la mirada caracterizadamente socarrona de los «Sones para turistas» —que de nuevo bogan por la isla..., o el soneto «El abuelo» donde los prejuicios raciales tienen una estampa de navaja sevillana. Vale citar una «Adivinanza» de 1949, que enseguida se adivinaba pues era Carlos Hevia, agente de Truman en el pelele gobierno cubano de aquella república trunca:

*¿Quién es el genio al revés,  
yanqui en vez de ser cubano,  
que al gobierno americano  
obedece en cuatro pies?  
¿Quién mascullando el inglés  
nuestro honor empeña y fía,  
yes diciendo cada día  
sin sentir rubor o pena,  
de plata la bolsa llena,  
más la cabeza vacía?*



Cuando José Manuel Blecua asevera de Quevedo que «Su sensibilidad para captar los elementos burlescos o irónicos de la sociedad de su tiempo no ha tenido pareja en la poesía española», me está invitando a afirmar lo mismo de Guillén dentro de la poesía cubana. Un último ejemplo argumenta mi opinión. Se trata del soneto «¡Abur, don Pepe!», a José Figueres, en ese entonces presidente de Costa Rica. Baste citar el primer cuarteto: «Caramba, Pepe, tu ambición es mucha, / pues que parece cierto, como han dicho, / que tú, por vanidad o por capricho, / dejar quieres en Cuba la cachucha».

De la zona metafísica creo que no hace falta abundar mucho respecto del estoicismo cristianizado de Quevedo, observable en sonetos tan sobrecogedores —y tan actuales tras los crímenes del terrorismo— como los que empiezan «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!», «Todo tras sí lo lleva el año breve», «¡Cómo de entre mis manos te resbalas». O el que se inicia con la pregunta: «¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza / en esta vida frágil y liviana?». De Guillén quizás sea suficiente el *son* que más le admira Cintio Vitier, el «más cubano y universal» de los suyos, que comienza: «Iba yo por un camino, / cuando con la muerte di. / —¡Amigo! —gritó la Muerte—, / pero no le respondí, / pero no le respondí; / miré no más a la Muerte, / pero no le respondí.»

Pero la más emblemática de las analogías, como señalo en el título, es el irrefrenable espíritu subversivo. Una actitud que —paradoja barroca, sinuosidad interminable— por lo general les acarreó no pocos entuertos y distinciones, prisiones y comodidades, cesantías y cargos públicos, exilios y viajes, pleitos y homenajes, chismes y elogios, equívocos y cabildeos, a lo largo y ancho de los cortesanescos 65 años que viviera Quevedo (1580-1645) hasta su muerte en Villanueva de los Infantes y de los politizados 87 que viviera Guillén (1902-89) hasta su muerte en La Habana. Sus juicios de valor —acertados o erráticos— estuvieron involucrados en casi todos los sucesos importantes que ocurrieron a su alrededor, cerca o lejos de sus patrias.

De ellos puede decirse que fueron aficionados a los pleitos, a dejar que los sucesos les buscaran las lenguas. Aunque el famoso «Memorial» debajo de la servilleta de Felipe IV parece que no fue de su autoría, que un suceso más hondo fue la causa de que fuera a disfrutar durante tres años y tres meses de la acogedora

cárcel de San Marcos, Quevedo casi nunca —en verso o en prosa— dejó sin escribir alguna noticia. Guillén tampoco. Ambos coincidieron en una avidez hacia sus respectivas circunstancias bien lejana de talentos contemplativos o ermitaños, en-sí-mismados —y pongo aquí el primero y último *mutatis mutandi* de estas cuartillas, para huir de los calamitosos vicios del énfasis.

Además, la afinidad con el *pathos* de Guillén se hace más evidente cuando comparamos ambas biografías. Cinco pares de trazos pudieran armar la afirmación precedente. Saltemos por el tiempo: Mientras uno recibe la negativa para publicar el primero de los *Sueños*, el otro queda cesante en la Administración municipal habanera por sus manifestaciones antigubernamentales; mientras uno va desterrado a la Torre de Juan Abad al ser depuesto su amigo y protector el duque de Osuna, el otro es acusado de «pornografía y propaganda subversiva» y está preso unos días; mientras uno recibe las críticas caricaturescas de sus enemigos a través del anónimo Tribunal de la justa venganza, el otro en la misma ciudad de Valencia da a conocer —gracias a su amigo Manuel Altolaguirre— *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*; mientras uno se destaca y polemiza en las tertulias literarias del conde de Saldaña, el otro trabaja infatigablemente en los 10 números de *Gaceta del Caribe*; mientras uno salta de corte en corte y de Italia a Madrid, el otro viaja a cada uno de los países que formaban el mal llamado «campo socialista»...

Los siglos y los años que nos van alejando de sus correspondientes historias personales no alteran la disposición subversiva que los caracteriza. Lo que para nosotros no pasa de ser un haz de curiosidades anecdóticas, historias interesantes pero pasadas, no ha perdido significaciones en sus esencias éticas y psicológicas, sobre la base de que tal actitud crítica navega por encima de cualquier contextualización, aunque flote gracias a ellas, aunque la de Guillén esté muy cerca y levante tantas polémicas en aquellos que no saben distinguir autor de obra, que leen para estar de acuerdo o aún prefieren las ridículas etiquetas que le agregaban apellidos a la condición de poeta.

Pero como me he propuesto ofrecer algunas analogías que tal vez logren subvertir algunos juicios, moverlos de sitio, debo afirmar que aún la comparatística es más un anhelo, con un buen

soporte teórico, que una realidad. En tal sentido los motivos de literatura comparada deben multiplicarse como un buen antídoto contra los globalizadores que gustan de homologar, pues es obvio que cualquier comparación resalta, en buena ley, las diferencias, las singularidades. A la vez que, cuando se expande a través de los siglos —como es el caso— contribuyen a una universalidad que asume las diferencias sin aldeanismos, sin fundamentalismos étnicos, religiosos, geográficos, culturales...

Preciso un sesgo: la admiración de Guillén hacia el complejo autor madrileño le entra por el oído, pero no le sale por el otro. Escasos escritores cubanos del pasado siglo xx encontraron las eufonías versales que recepcionamos en sus grandes, sobrias elegías. O en poemas de una ternura melódica perfecta —digna de un Rubén Darío—, como en los encabalgamientos y cópulas de «Epitafio para Lucía»:

*Murió callada y provincial, tenía  
llenos los ojos de paz fría,  
de lluvia lenta y lenta melodía.  
Su voz, como un cristal esmerilado,  
anunciaba un resplandor encerrado.  
Se llamó, la llamaban vagamente Lucía.  
(En este breve mármol ha quedado  
toda su biografía.)*

Y ahí está el secreto, tonificado por su cultura y rigor crítico, a veces hasta la causticidad, que también —por cierto— fue característica del inclinado a Séneca y el estoicismo. Lo que tampoco excluye en ambos —otra paradoja manierista— la escritura volandera, el verso accidental y justicieramente efímero, fiel a la definición de Jorge Luis Borges sobre «Un poeta menor»: «La meta es el olvido. // Yo he llegado antes».

Entre los más de novecientos poemas que hasta ahora la crítica especializada ha logrado identificar como pertenecientes a Quevedo, una parte nada pequeña corresponde a versos del día, de *El diario que a diario* —como titulara Guillén uno de sus últimos cuadernos. Hasta antologías como la realizada por Ana Suárez Miramón incluyen —es inevitable— textos como el titulado «Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros». No pocos epitafios, letrillas, epigramas, túmulos y hasta sonetos, son obra conscientemente insubstancial, sabedora de que es flor efímera. Insulsas

también resultan en Guillén muchas de las *Sátiras políticas* que escribiera entre 1949 y 1953. En *Tengo* hay textos carentes del más asopranado eco, como «Unión Soviética», «Escolares», «Hacia la esclava Quisqueya», «Primero de octubre»... En *La rueda dentada* aparece uno hasta estólido, de un ateísmo de barbería, bajo el título de «El cosmonauta».

Parece que a los dos escritores les importaba poco que junto a sus poemas canónicos se recopilaran estos testimonios repentistas, de gacetilleros, quizás porque ambos sabían muy bien que «Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto; / soy un fue, y un será, y un es cansado». Es conocido cómo Quevedo —afirma José Manuel Blecua— no se sintió tentado de publicar su obra poética hasta 1635, cuando ya había cumplido los cincuenta y cinco años, que sólo habla de ella diez años después, en 1645, casi al borde de la muerte... También puede verificarse que Guillén delegó las labores de su *Obra poética* en su amigo y exégeta Angel Augier, que se conocen pocas reflexiones suyas sobre ella. Tampoco creo que sea producto mecánico de un exceso de vanidad, ni siquiera en sus últimos años, cuando ciertos aduladores criollos lo hubieran comparado —de haberlo leído— con Dante o Shakespeare.

Pero la evidencia del «poema de ocasión» no alimenta el tonto —o ponzoñoso— equívoco populista de que Guillén —a diferencia, por ejemplo, de un Mariano Brull o de un Eugenio Florit— se alimentó casi exclusivamente de la tradición sonera y de las canturías, de guateques y décimas improvisadas, de guitarras y danzones, sobre todo de tambores africanos y panteones yorubas, de folklore pintorequista y claves de astilleros. La curiosa simbiosis, como es fácil saber, la multiplica y divide su talento y su profundo conocimiento, el detenido estudio de los clásicos hispanos, junto a los de otras lenguas, en particular la francesa, idioma y poesía de cuyo conocimiento exhaustivo han dado testimonio algunos coetáneos o puede simbolizarse en su amistad con Paul Eluard, con quien vino a La Habana desde París en septiembre de 1949. Es elemental exigir para el cubano un poco de la benevolencia que se tiene hacia el español.

Sin embargo, es cierto que Guillén no indica en su obra —tampoco fuera de ella— una familiarización con los clásicos helenísticos y latinos, por encima de una evidencia poco significativa en cuanto a su formación, relativa a que sólo terminó la

enseñanza media y pronto desistió de la universitaria, pues podría haberla adquirido de forma autodidacta. Aquí la diferencia con Quevedo es enorme, pues este sí había leído y estudiado con todo rigor la literatura greco-latina —como era elemental en su época y cada vez más raro en la trivialidad que envuelve a la nuestra. Aunque presumiera de un perfecto conocimiento del griego que al parecer no poseía, su cultura alcanzó orillas verdaderamente ignotas. La misma diferencia pudiera señalarse respecto de la literatura hebrea o de los orbes filosóficos, con las consiguientes preocupaciones metafísicas y ontológicas. Entre la *Prosa de prisa* de Guillén y las meditaciones del *Marco Bruto* o de *La Providencia de Dios*, hay un contraste tan obvio como la evidencia de que estamos rastreando las presencias de un autor canónico, universal, indemne a modas, en un poeta que ocupa una dimensión más modesta.

Aunque algunos disparateros cubanos hayan querido nombrar a Nicolás Guillén Poeta Nacional —flaco favor, inexistente en países más seguros de sus valores e identidades— lo cierto es que su voz ni puede llevarse a la altura de clásicos del idioma como Quevedo o Góngora, ni priorizarse por encima de José María Heredia, José Martí o José Lezama Lima, para sólo citar tres tocayos coterráneos. La ridícula manía republicana que muchos años antes concediera el rústico título, consecutivamente, a dos poetas menores: Bonifacio Byrne y Agustín Acosta, merece descansar boca abajo, junto a los caducos sistemas filosóficos de la *modernidad*. Ni Guillén ni Cuba, ni mulatos ni negros, necesitan de un título que de haberse concedido a Góngora en la España del siglo xvii, hubiese conducido a Quevedo por lo menos al destierro, aunque con toda seguridad le hubiera motivado algún epigrama venenoso o memorial insolente.

Mejor es resumir el espíritu subversivo de Guillén ante la palabra, es decir, ante la vida y sus manipulaciones, con el poema «Digo que yo no soy un hombre puro». Para entenderlo, disfrutarlo mejor, deben saber —como apunta Angel Augier en las notas y variantes a la *Obra poética*— que primeramente se publicó «con el título de “La pureza” y con el subtítulo que en definitiva se ha convertido en título, en la revista mexicana *El Corno Emplumado*, no. 28, pp. 19-20, octubre de 1968». También que entonces no se publicó en Cuba, ni siquiera se atrevió a incluirlo en la primera edición de *La rueda dentada*, cuatro años más tarde, en 1972.

En un libro imprescindible para conversar críticamente sobre nuestro Caribe supersincrético —*La isla que se repite*— Antonio Benítez Rojo apunta sobre este poema: «Téngase presente que en ese momento la máquina gubernamental cubana dice estar produciendo el “hombre nuevo”, un hombre supuestamente impoluto de ansias materiales, un hombre tan homogéneo y estandarizado como un grano de azúcar refinado. También recuérdese que en esa fecha ocurre la llamada “ofensiva revolucionaria”, destinada a erradicar todo deseo, toda libido que estorbara la práctica de introyectar en las masas ideas de autocensura en favor de la restrictiva ideología de renuncia material impuesta por el régimen. A pesar de su apoyo público al gobierno, Guillén denuncia en su poema la irracionalidad mística que supone llevar a todo el pueblo cubano por este camino de *pureza*». Leamos pues, antes de los párrafos finales de esta comunicación, aquellos versos subversivos:

### **Digo yo que no soy un hombre puro**

*Yo no voy a decirte que soy un hombre puro.  
Entre otras cosas  
falta saber si es que lo puro existe.  
O si es, pongamos, necesario.  
O posible.  
O si sabe bien.  
¿Acaso has tú probado el agua químicamente pura,  
el agua de laboratorio,  
sin un grano de tierra o de estiércol,  
sin el pequeño excremento de un pájaro,  
el agua hecha no más de oxígeno e hidrógeno?  
¡Puah!, qué porquería.*

*Yo no te digo pues que soy un hombre puro,  
yo no te digo eso, sino todo lo contrario.  
Que amo (a las mujeres, naturalmente,  
pues mi amor puede decir su nombre),  
y me gusta comer carne de puerco con papas,  
y garbanzos y chorizos, y  
huevos, pollos, carneros, pavos,  
pescados y mariscos,*

*y bebo ron y cerveza y aguardiente y vino,  
y fornico (incluso con el estómago lleno).  
Soy impuro ¿qué quieres que te diga?  
Completamente impuro.  
Sin embargo,  
creo que hay muchas cosas puras en el mundo  
que no son más que pura mierda.  
Por ejemplo, la pureza del virgo nonagenario.  
La pureza de los colegios de internado, donde  
abre sus flores de semen provisional  
la fauna pederasta.  
La pureza de los clérigos.  
La pureza de los académicos.  
La pureza de los gramáticos.  
La pureza de los que aseguran  
que hay que ser puros, puros, puros.  
La pureza de los que nunca tuvieron blenorragia.  
La pureza de la mujer que nunca lamió un glande.  
La pureza del que nunca succionó un clítoris.  
La pureza de la que nunca parió.  
La pureza del que no engendró nunca.  
La pureza del que se da golpes en el pecho, y  
dice santo, santo, santo,  
cuando es un diablo, diablo, diablo.  
En fin, la pureza  
de quien no llegó a ser lo suficientemente impuro  
para saber qué cosa es la pureza.*

*Punto, fecha y firma.  
Así lo dejo escrito.*

Observen cómo Guillén va formando de manera coloquial lo que Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* llamara «gradación»—«enumeración escalonada de términos»—, en pos de un efecto a nivel de todo el texto, por vía irónica mediante la hipérbole. El «valor fuertemente dinámico» de este recurso modula las asociaciones, recrudece sin nombrarlo el motivo temático: la burla contra la idea oficial de entonces —ya sabemos lo que sobrevino después— de fabricar un «hombre nuevo». El imaginario interlocutor con quien conversa es fácil de

corporeizar. Entre un clítoris y un glande, entre aguardiente y carne de puerco, se desbarata lo químicamente puro, los robots de la pesadilla que Aldus Huxley narrara. Maestro sonero, conocedor de la importancia decisiva del final, para mayor escarnio las tonalidades confidenciales que intiman el poema se desbaratan con los dos versos finales, donde a la manera de un acta judicial firma la confesión como si fuera un delincuente; para que allí la denuncia a través del pecado —de nosotros los pecadores— alcance su exacta plenitud.

Puede ser cierto que el énfasis declarativo quizás haga demasiado obvia la ironía, también que resulte excesiva la enumeración grandilocuente... Creo, sin embargo, que la intención justifica la arenga a través de la antífrasis —tan manierista dentro del orbe barroco— que según Fernando Lázaro Carreter consiste en exponer una idea por la idea contraria. Porque la desmesura puede entenderse, en un nivel más profundo, como una sutil parodia del discurso político.

Voz acostumbrada a lo parodístico, al uso de muy osadas paradojas que exaltan la rigidez y provocan la risa —desde los *Motivos de son* de 1930, como en «Si tú supiera» y en «Tú no sabe inglés»— es plausible evaluar un entrenamiento ininterrumpido en el ejercicio de la sátira discrepante, del denuesto y el retruécano, del encuentro con series conceptuales capaces de sorprender. Desde su propia tradición siempre subversiva «Digo que yo no soy un hombre puro» cumple ingeniosamente su cometido, y da fe de que su autor no se convirtió en papagayo, en ditirambero.

Por causa de la virulencia del mensaje —como le ocurriera tantas veces a Quevedo— se aconsejó a sí mismo la prudencia de no publicarlo de inmediato en el país. Por suerte algunos jóvenes estudiantes de entonces teníamos acceso a la revista mexicana, nos prestábamos —lo mismo que hacemos más de treinta años después— libros y publicaciones periódicas, mientras otros —como en el siglo xvii— tuvieron acceso a copias manuscritas. Y en ese sentido recuerdo con cuánta alegría cómplice recibimos su declaración poética, el orgullo realista de su impureza, aunque pudiera molestar el descuido de reflejar una homofobia que sabemos no padecía, como testimonia su entrañable amistad con Bola de Nieve, Luis Carbonell y antes con Emilio Ballagas, su defensa en años tenebrosos —hasta donde



pudo— de los homosexuales que eran miembros o empleados de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

La crítica mordaz contra la amoralidad —son tantas las «morales» que no hay ninguna— o inmoralidad de los supuestamente «santos», hizo añicos en el poema cualquier demagogia disfrazada de quijotismo o «utopía» hermosamente absurda. Así lo dejó escrito hace treinta y tres largos años, para que los jóvenes de hoy se hagan las mismas y otras reflexiones críticas. Para que la apropiación —digamos oficial— de John Lennon o de poemas como este, de lo prohibido —digamos oficialmente— en nuestra juventud, bajo la premisa del derecho a equivocarse y a rectificar, rompa los inmovilismos del 2001, ampare la diversidad sin perdones, el diálogo sin premisas... Para favorecer —digamos que por la misma oficialidad— la tolerancia, la existencia de «lo otro» y del «otro» en la sociedad cubana. Por ello la *impureza* de Nicolás Guillén pertenece, como sus mejores *sones* y elegías, a la estirpe de los subversivos que para suerte de la especie seguirán existiendo, seguirán siendo, en su intemporal sentido etimológico, revolucionarios. Por ello Francisco de Quevedo y Villegas asiente, le sonríe ●

(En La Habana, otoño y 2001 )