

Suely Reis Pinheiro

*Nicolás Guillén:
la seducción
picaresca y anómica
de la voz mestiza
y cubana*

↳ a grande voz mestiza de la poesía cubana del siglo xx, Nicolás Guillén, se oye entrelazada en la tradición picaresca española, que se dibuja en la seducción, en la anomia y en la negritud.

Hoy se considera como neopicaresca la literatura que posee residuos de la picaresca tradicional española, y como neopícaro, al pícaro con otros matices. Éste continúa siendo fruto de antagonismos de clases, pero bajo otras condiciones de opresión, lo que resulta en renovada forma de lucha. La astucia y la burla picarescas perseveran como resultado de los valores de la sociedad que subvierten el sistema moral y las malas relaciones existentes en los tratos impersonales.

Los residuos de la picaresca en el comportamiento «malandro» provienen de una estructura básica, donde el más fuerte, el más adinerado, el de mayor estatus, se sobrepone al más débil. Esta es la grande dicotomía que dominó nuestra sociedad durante varias generaciones, separando explotadores y explotados. Pero, subrepticamente, la reacción acaece y el comportamiento «malandro» picaresco adquiere un carácter de anomia que, según el estudio de Robert Merton, *Estructura Social e Anomia* (Merton, 1968), puede ser definida como la ausencia de normas de comportamiento en una sociedad inestable. Es el resultado de la exageración cultural que conduce al hombre a obtener éxito de cualquier manera, depreciando el apoyo emocional de las reglas valiéndose de la violencia, de la agilidad, de la astucia, o hasta de la sensualidad.

La reacción de los individuos que viven en este tipo de contexto cultural, conforme el texto de Merton, obedece a cinco ti-

pos de adaptación a la estructura social: la conformidad, la innovación, el ritualismo, el retraimiento y la rebelión.

En el ejercicio de la seducción del comportamiento picaresco, encontramos al poeta cubano Nicolás Guillén, quien anónimamente transita por una diversa tipología social. Se puede resaltar que fueron cincuenta años de una poesía angustiada, llena de aspiraciones e identificada no sólo con el Caribe, sino con otros pueblos vecinos y hermanos, ya sea en evocaciones nostálgicas de su infancia y adolescencia, como en estos versos para despertar a un negrito:

*Una paloma
cantando pasa:
—¡Upa, mi negro,
que el sol abrasa!
Ya nadie duerme,
ni está en su casa;
ni el cocodrilo,
ni la yaguaza,
ni la culebra,
ni la torcaza...
Coco, cacao,
cacho cachaza,
—¡upa mi negro,
que el sol abrasa!* (Guillén, 1979: 19)

O bien como cantor del amor a la patria y a las personas, componiendo elegías a su tierra natal:

*Cuba palmar vendido,
sueño descuartizado,
duro mapa de azúcar y de olvido...
¿Dónde, fino venado,
de bosque en bosque y bosque perseguido,
bosque hallarás en que lamer la sangre
de tu abierto costado?* (Guillén, 1979: 109)

A su amigo poeta Jacques Roumain:

*...Jacques, lejano amigo.
No porque te hayas ido,
no porque te llevaron, mejor dicho,
no porque te cerraron el camino, [...]* (Guillén, 1979: 125)

A Emmett Till, niño americano, víctima de racismo cruel, cuya muerte sólo fue atestiguada por el viejo amigo de la raza negra, el río Mississippi:

*Ahora! oh Mississippi,
oh viejo río hermano de los negros!,
ahora un niño frágil,
pequeña flor de tus riberas,
no raíz todavía de tus árboles,
no tronco de tus bosques,
no piedra de tu lecho,
no caimán de tus aguas,
un niño apenas,
un niño muerto asesinado y solo,
negro.* (Guillén, 1979: 122)

El exilio del país no borra de su espíritu la admiración por la vida y la esperanza en el mundo. Mundo colmado de colores, verde, azul, blanco, simbolizados en las flores, en los ríos, en los campos, en las nubes, en los vientos, en los animales. Caballos, gorilas, lagartos, monos, pájaros, serpientes rescatan la América chateaubriana de *Atala* y *René*:

*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.* (Guillén, 1992: 20)

Poeta versátil, Guillén hereda de Rubén Darío el influjo modernista que lo conduce a una poesía innovadora de inquietudes por la tierra. De Bécquer y Campoamor aprehende una poética subjetiva. Sin embargo, su subjetivismo no visita solamente el pueblo mestizo y cubano, se alza a las fronteras del colectivo *con profundo sentimiento de solidaridad que va más allá de las diferencias y de las fronteras nacionales* (Torres-Rioseco, 1945: 133).

Víctima de la discriminación racial y social, Guillén escribe para poetizar y defender a los trabajadores del petróleo de Venezuela, los bananeros de Colombia, los peones de Argentina, los campesinos de Perú. De Brasil habla con emoción:

*Mas pienso en la favela
La vida allí estancada
es un ojo que vela.
Y pienso en la alborada.*

*¿ Te hablaron ya de Río,
Con un puñal clavado
En el pecho sombrío?*

¿Te han hablado? (Guillén, 1979: 62)

Por consiguiente, empieza Guillén a rechazar los valores predominantes que lo ubican en la conformidad como el poeta de la paz, de la paloma del vuelo popular, de los colores, de los cantos y se desliza hacia la innovación. Los temas recurrentes de la fraternidad y del mestizaje se tiñen de matices epidérmicos y, de esta forma, en el ejercicio del carácter de anomia de innovación, este poeta mestizo cubano compone una poesía viva, colorida, musical, que nos pone ya en contacto con la presencia negra y sensual de la mulata, en el lúbrico poema «Piedra de horno»:

*Llegan tus brazos de oro, tus dientes sanguinarios;
de pronto entran tus ojos traicionados;
tu piel tendida, preparada
para la siesta:
tu olor a selva repentina; tu garganta
gritando —no sé, me lo imagino— gimiendo
—no sé, me lo afiguro—, quejándose —no sé, supongo,
creo—;
tu garganta profunda
retorciendo palabras prohibidas.*

*Un río de promesas
desciende de tu pelo,
se demora en tus senos,
cuaja al fin en un charco de melaza en tu vientre,
viola tu carne firme de nocturno secreto.*

*Carbón ardiente y piedra de horno
En esta tarde fría de lluvia y de silencio. (Guillén, 1992: 62)*

Para Merton, la rebelión deiega los valores predominantes y propone su sustitución por nuevos valores en relación con las metas culturales y los medios institucionalizados. La rebelión

involucra, aun, una genuina transvaloración en la que la experiencia vicaria de la frustración conduce a la total denuncia de los valores anteriormente apreciados. Se observa, pues, que en la lucha contra el imperialismo americano está, sin duda, una nota muy fuerte de su hacer poético. La hegemonía económica de los Estados Unidos sobre Cuba trajo, en la visión del poeta, injusticias, terror y miseria:

*Con un puñal, con un arpón,
el banderón americano
en tu costado de carbón.
Sucio de sangre el banderón.*

Un Yanqui allí, látigo en mano. (Guillén, 1979: 23)

Su obra se constituye en dramática protesta de un pueblo que vive en inestable situación económica y en total dependencia política. El verso *mi Patria es dulce por fuera* sintetiza sus sentimientos delante de la miseria del campo y de la ciudad, fruto de deseo colonialista de las grandes potencias. Por ello, clama su grito de rebeldía y el camino del castigo al enemigo:

*Yanquipiratas del Mar Caribe,
bestias de uñas y alquiratán,
como en los tiempos de Drake y Morgan
negro estandarte hacen flotar.*

*Atrás!? les grita la costa brava.
Atrás!?vocifera el palmar.*

*Como en los tiempos de Drake y Morgan
el sol no cesa de gritar.* (Augier, 1985: 83)

No obstante, en el proceso de desestructuración del lenguaje, se observa en Guillén una tensión rumbo a un nuevo espacio de la anomia en la categoría de rebelión. De este modo, en el poema «El apellido», cuando los impulsos biológicamente enraizados irrumpen a través del control social, se aclara fuertemente un nuevo tipo de adaptación. Es pues, ejerciendo esa rebelión, que el autor, como buen rebelde, se encuentra fuera de la estructura social circundante, conforme se puede leer en sus líneas iniciales:

*Desde la escuela
y aun antes... Desde el alba cuando apenas
era una brizna yo de sueño y llanto,
desde entonces,*

*me dijeron mi nombre. Un santo y seña
para poder hablar con las estrellas.
Tú te llamas, te llamarás...
Y luego me entregaron
esto que véis escrito en mi tarjeta
esto que pongo al pie de mis poemas:
catorce letras
que llevo a cuestas por las calles,
que siempre van conmigo a todas partes.* (Guillén, 1992: 48)

En esta elegía familiar, Guillén trae a la luz una nueva estructura lingüística y social, profundamente modificada. Toda la rigidez emotiva del poema no es una mutilación, como se asevera, sino, ante todo, un congraciarse con las etnias africanas, simbólicamente representadas por las arbitrarias fuerzas significativas del signo lingüístico.

Se erige, por esta faceta, Nicolás Guillén, como antihéroe del lenguaje al cuestionar y poner en foco sus raíces, su nombre, la geografía, los antepasados y todo lo que quedó olvidado y despojado de su origen africano. La voz de su piel, entonces, se hace oír:

*Mirad mi escudo: tiene un baobad,
tiene un rinoceronte y una lanza.
Yo soy también el nieto,
biznieto,
tataranieto de un esclavo.* (Guillén, 1992: 52)

Prepara a partir de allí el palco escénico de la rebelión como reacción adaptable. Primeramente, delinea la nueva estrategia de acción y repudia la lealtad a la estructura social lingüística, al abandonar el uso exclusivo y arbitrario del lenguaje conservador del colonizador. En vista de eso, sale en busca de otro monopolio —el de su imaginación. Al mapear todo el patronímico africano en la conjetura de su genealogía negra, se hace un renegado del lenguaje, renunciando a los valores lingüísticos vigentes. Esto no sólo lo fija centro de la mayor hostilidad entre aquellos del grupo original, sino que además genera dudas sobre sus valores, haciendo ver, de ese modo, que la unidad lingüística del grupo conservador está quebrada:

*¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe acaso?
¿O Nicolás Bakongo?*

*¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?
¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué?
¿Podiera ser Guillén Kongué?
¡Oh, quién lo sabe!
¡Qué enigma entre las aguas!*

(«Que se avergüense el amo»; Guillén, 1992: 52)

Así, en el proceso de la rebelión como un tipo de adaptación que presupone el alejamiento de los objetivos dominantes y de los modelos vigentes, que son considerados puramente arbitrarios, atraviesa Guillén el componente lingüístico español y muestra, en el vaivén de la etnia semántica, toda una musicalidad, puesta lado a lado al mestizaje lingüístico africano y español.

Este juego competitivo y rebelde ya se había anunciado por la sonoridad fonémica y onomatopéyica del llamado aliterado del tambor africano en *Sensemaya*, cuyo significado, como afirma el crítico José Juan Arrom (Arrom, 1985), es un inequívoco signo que Guillén nos proporciona para que descifremos el código poético de la composición y disfrutemos plenamente de su lectura:

*¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!* (Guillén, 1992: 20)

De hecho, el mayombero o *macumbeiro* del lenguaje, Nicolás Guillén, sabe, con su acrobacia lingüística, no sólo seducir, sino también incitar al lector a oír, en la cadencia ritmada de sus versos, el clamor de las voces de África en su «Canto negro»:

*¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
songo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.*

*Mamatomba,
serembe cuserembá.*

*El negro canta y se ajuma,
El negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.*

Acuememe serembó

aé;

yambó,

aé. (Guillén, 1992: 10)

La arquitectura de sus poemas los constituye en verdaderos mensajes cifrados de los dioses mitológicos africanos, traídos por la riqueza fónica, que estimulan al lector a reconocer, en estos recursos, la función fáctica del lenguaje, mantenedora del alargamiento y de la recuperación de la comunicación con lo africano lejano:

Tamba, tamba, tamba, tamba,

tamba del negro que tumba;

tamba del negro, caramba,

caramba que el negro tumba:

¡yambá, yambó, yambambé! (Guillén, 1992: 10)

Aliteraciones, paralelismos, onomatopeyas, sinestesias, penetran lo misterioso y lo exótico de la raza y se confunden con los ritmados *sóngoros* y *cosongos* que le encantaron a García Lorca, incitándole a sentir profundas conexiones de búsqueda entre su guitarra romancera y gitana y el bongó de Guillén. Con su picardía, el poeta supo promover el enriquecimiento y el rejuvenecimiento semántico en la integración de la jitanjáfora con los nuevos sonidos y voces africanas. Esa poesía polisémica, que el rebelde Guillén labora en varios poemas, representa su regreso a África y configura, en realidad, una toma de conciencia de sus valores. Su exotismo del lenguaje así se diseña:

Sóngoro, cosongo,

songo be;

sóngoro, cosongo,

de mamey;

sóngoro, la negra

baila bien;

sóngoro de uno,

sóngoro de tré. (Guillén, 1992: 2)

El lenguaje que sirvió de telón para buscar a la identidad africana, a través del notable dialogismo entre Guillén y su pasado africano, rescata una atmósfera ancestral, no tan misteriosa, una vez que sus *sóngoros cosongos* progresan de simples recursos fónicos y pasan a traducir todo un trabajo de integración social, étnica y cultural de la raza negra, hacer mayor del poeta.

En Nicolás Guillén, la voz de la seducción picaresca se realiza en la innovación y en la rebelión anómica de su discurso poético, a medida que el poeta dribla el discurso hegemónico del colonizador y desarticula su lenguaje, al destacar una nueva sensibilidad, a través de los aportes de sugerencias del verso negro.

Persiguiendo todo el proceso histórico, el *poeta del son* hace de la poesía una denuncia social y política e inserta a Cuba en una temática universalista al ultrapasar los límites del Caribe. El gran poeta cubano logró convertir la poesía en un documento, al mismo tiempo lírico, beligerante, militante y revolucionario, salvaguardia de una América invadida, explotada y masacrada, pero que sigue *sin perder la ternura*.

Bibliografía

ARROM, JOSÉ JUAN: «Mitos, ritos y tambores en dos poemas de Nicolás Guillén», en *En el fiel de América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

AUGIER, ÁNGEL: *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 1984.

_____: *Nicolás Guillén: Obra poética*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

_____: «La poesía de Nicolás Guillén», en *Obra poética: 1920-1972*, t. I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1972.

BELLINI, GIUSEPPE: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid, 1986.

FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR: *América Latina en su literatura*, 3ra ed., Siglo XXI, México; Unesco, París, 1976.

GONZÁLEZ, MARIO: *O romance picaresco*, Atica, São Paulo, 1988.

GOTARI, CARLOS: *Literatura Hispanoamericana*, Doncel, Madrid, 1971.

GUILLÉN, NICOLÁS: *La paloma del vuelo popular*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1979.

_____: *Lagarto verde: Antología poética*, Leviatã Publicações, Rio de Janeiro, 1992.

MÁRQUEZ, ROBERTO; ALFRED MELON, ELLIS KEITH: *Tres ensaios sobre Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.

MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME: *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.

- MERTON, ROBERT K.: «Estrutura social e anomia», en su *Sociologia: teoria e estrutura*, Mestre Jou, São Paulo, 1968.
- PRATS SARIOL, JOSÉ: *Crítica al crítico*, Ediciones Unión, La Habana, 1983.
- REIS PINHEIRO, SUELY: «Carlitos: A paródia gestual do herói», Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1995.
- TORRES RIOSECO, ARTURO: *Nueva historia de la gran literatura ibero-americana*, Emecé, Buenos Aires, 1945 ●