

Luis
Álvarez Álvarez

*Una lectura
contemporánea
de la poesía
de Nicolás Guillén*

La poesía de Nicolás Guillén ha atraído, como no podía menos que suceder, la atención de la crítica desde la ya lejana década del treinta del siglo xx. Hay que decir, sin embargo, que, en términos generales, la lectura crítica de sus textos, salvo excepciones notables, ha venido concentrándose en dos polos fundamentales: el primero es el que se refiere a su conquista indiscutible de modalidades de expresión que reflejan lo afrocubano, y, en sentido más general, lo popular cubano; el segundo se atiene al profundo carácter comprometido, sociopolíticamente, de su obra. Ambas lecturas han sido de gran utilidad, y su validez permanece vigente. Ahora bien, la intensidad y frecuencia de ambos modos de recepción han sido tan eminentes, que desestimaron otros aspectos fundamentales de su poesía. Se impone, pues, en nuestra época, valorar si es posible una aproximación diferente, que permita agregar, a las intensas cualidades ya descritas, otros valores que forman parte inalienable del *corpus* lírico de este poeta.

Es útil, para los fines de esta reflexión, recordar unas palabras de uno de los críticos más entusiastas de la poesía de Guillén. En efecto, el gran ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada escribía en 1967: «Guillén trae al patrimonio común de la poesía hispanoamericana un problema colateral a la literatura, y que se relaciona más bien con el valor semántico de la palabra y hasta del idioma todo, su resonancia acústica, sus reminiscencias atávicas, su poder hipnótico y mágico. Porque la poesía de Guillén, acaso como ninguna otra, si se exceptúan variedades y revenos, es para ser dicha, hablada, comunicada de viva voz,

transferida en el verbo, o sea en la cópula. Uno de los caracteres personales de la poesía de Guillén es el de ser oral, para dicha y oída, no escrita ni leída. La composición es coloquial, como la de Machado, mas no oratoria para ser escuchada por un auditorio, como la de Quintana y Núñez de Arce. La voz tiene en Guillén homóloga importancia a la tipografía para Mallarmé. El verso está formado, preparado para que alcance su plenitud en la palabra hablada. Como palabra dicha conserva el sortilegio del conjuro y del ensalmo; es encantamiento».¹

Martínez Estrada subraya la *oralidad* de la poesía de Guillén. Pero en la manera en que esta afirmación es formulada, puede pensarse entonces que *toda* su poesía está deliberadamente construida sobre estructuras que favorecen esa proyección oral. Un examen de la obra de Guillén demuestra que ese aserto crítico no puede ser aplicado a toda la producción poética del cubano. Basta pensar, por ejemplo, en *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, en sus torrenciales *Elegías*, o en *Diario que a diario* y *En algún sitio de la primavera*, para notar que ninguno de ellos tiene un carácter esencialmente oral. Pero a ello hay que agregar una consideración de importancia, emanada de la autorreflexión del propio poeta. En efecto, en 1932, cuando Guillén está experimentando el enorme éxito de sus *Motivos de son* y de *Sóngoro cosongo*, dos poemarios que, efectivamente, tienen una indudable conformación melódica que estimula sobre todo su enunciación oral, así como su conversión traslaticia a canción, justo en ese momento, brinda una conferencia inusual en el Lyceum de La Habana. Inusual, porque en general evitó hablar, y sobre todo en público, sobre su poética; más inusual todavía, porque en dicha conferencia subrayó una especie de distanciamiento entre el Nicolás Guillén poeta, y el Nicolás Guillén persona, y persona de meditación y teoría. Así, en esas palabras que pronunció, se presentó a sí mismo como «un secretario privado».² Más que una broma ingeniosa, podría percibirse aquí una noción, difusa si se quiere, pero claramente identificable, entre la persona misma, y el sujeto lírico que el autor va a constituir y a dotar de palabra hirviente. Lo intere-

¹ EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, p. 43, Ediciones Unión, La Habana, 1967.

² NICOLÁS GUILLÉN: *Prosa de prisa*, t. I, p. 34, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1975.

sante es que, en este asumido oficio de secretario privado de sí mismo, Guillén reflexiona acerca del verso cuya sustancia es esencialmente musical; vale la pena prestar atención a lo que está diciendo aquí un poeta que, en plena juventud, acaba de crear dos de los más extraordinarios libros de poesía, con fuerte base melódica, de la literatura cubana: «Estimo pertinentes estas palabras previas, porque ellas servirán en seguida para justificar mi presencia en esta simpática tribuna del Lyceum, y no la del poeta Nicolás Guillén: yo soy su secretario. Trabajo al lado suyo desde hace mucho tiempo. Le conozco profundamente y he transitado sus caminos interiores a tal punto, que tengo no escasa participación en algunos de sus poemas, aun sin ser yo poeta ni escritor, porque muchas veces impedí que publicara cosas de las que ahora tendría que arrepentirse un poco más que de las que lleva publicadas.

»Claro que Guillén, y no yo, debiera estar aquí esta tarde. Se trata de un trabajo tan íntimo, tan personal, que no ha hecho bien en delegarlo, debió venir con él, como quien trae de la mano a un hijo. Pero Guillén, a pesar de su aparente desenfado, es tímido. Aunque ansía la gloria, quisiera verla acercársele sin ruidos y sin luz. Sospecho, además, que ama poco los recitales poéticos. Le he oído decir alguna vez, que el verso se hace menos apto cada día para ser dicho en alta voz y que el poema debe martillearnos por dentro con esa palabra escueta que sólo tiene el pensamiento.

»Sin embargo, los poemas de Guillén no están todavía “por encima de la recitación”. Aún no han llegado a esa sobriedad rítmica que caracteriza al verso nuevo, sino que el ritmo se les desborda algunas veces».³

Es transparente lo dicho por el poeta. El autor de *Motivos de son* y de *Sóngoro cosongo* quiere superar lo que considera excesiva musicalidad de su verso. Y como, en efecto, su poemario siguiente, *West Indies, Ltd.*, se despoja de esa ganga melódica y se concentra con mayor fuerza en una estructura conceptual, hay que convenir en que la aspiración declarada en su conferencia del Lyceum, era sincera y fue llevada a vías de hecho. Siendo esto así, entonces, es necesario enfrentar su poesía desde ángulos diferentes.

³ Ibidem, t. I, p. 35.

La aspiración revelada por Guillén en el pasaje antes citado, a trabajar «con esa palabra escueta que sólo tiene el pensamiento» revela ya, en ese año 1932 en que enunció tal convicción, una orientación firme hacia una poética distinta de la del modernismo. Impresiona comprobar hasta qué punto fue consecuente con esa convicción: su poesía posterior se configura con una sensible economía tropológica; el tropo aparece, sí, pero nunca en un desbordamiento verbal, como sería la característica medular de otro gran poeta cubano, José Lezama Lima. Su contención tropológica, sus sopesadas metáforas, sólo pueden consistir en una decisión de modernidad muy especial, sobre la cual Roman Jakobson advirtiera con razón: «Por lo general, en la poesía sin imágenes o la «poesía de pensamiento» es la «figura gramatical», como la llamaba Hopkins, la que domina y reemplaza a los tropos». ⁴ Y, en efecto, he aquí, más allá de la cuestión melódica —a la que, por lo demás, tampoco suele ser ajeno—, el sentido funcional de las peculiares reiteraciones en la poesía de Guillén:

*Mi patria es dulce por fuera,
y muy amarga por dentro;
mi patria es dulce por fuera,
con su verde primavera,
con su verde primavera,
y un sol de hiel en el centro.*⁵

La reiteración, generalmente de frase, suele fungir en esta poesía como substrato que impulsa la proyección semántica del texto lírico. Sobre este rasgo funcional de la poesía contemporánea, Roland Barthes afirmaba con razón: «[...] en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el «pensamiento» es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras». ⁶ La poesía de Guillén, en algunas de sus zonas más

⁴ ROMAN JAKOBSON: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, p. 72, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

⁵ NICOLÁS GUILLÉN: «Mi patria es dulce por fuera», de *El son entero* (1943), en *Obra poética*, t. I, p. 225, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1972.

⁶ ROLAND BARTHES: *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, p. 48, Siglo XXI Editores, México, 1999.

intensas, se concentra en esta prioridad conceptual, para lo cual convoca una serie de estrategias del discurso poético, incluso a riesgo de innovar en el campo específico de la poesía cubana, como efectivamente lo logra. Conviene examinar al menos uno de los momentos en que esto se produce.

Mijaíl Bajtín, al construir su teoría del dialogismo literario, había especificado que éste sólo era esencialmente posible en la narrativa. El significado bajtiniano del término «dialogismo» no se refiere estrictamente a una interrelación verbal formalizada como diálogo elocutivo, sino que alude a una concepción del lenguaje literario mismo como interacción verbal, de manera que se focaliza el interés del receptor (y del teórico del lenguaje literario) no tanto en los interlocutores —aunque no se les pierde de vista por completo— como en la organización misma del texto: su polifonía, en tanto convergencia de diversas formaciones funcionales estilísticas (hablas netamente individuales, normas sociolingüísticas, estilos profesionales, etéreos y generacionales, profesionales, peculiaridades translingüísticas, etc.); resulta un punto de atención especial que incluye, por otra parte, una modalidad específica del polifonismo: el específicamente *literario*, que se refiere a recombinaciones, subversión de códigos, (irónicas o no, según el grado de carnavalización, etc.), mezclas, entre otras, de signos directamente literarios con otros neutros; asimismo, de patrones con función neta y deliberadamente estética, con otros provenientes de esferas pragmáticas del texto, en particular del periodismo —como se observa en el gran poema de Guillén «Elegía a Jesús Menéndez» y en todo el libro *Diario que a diario*—, así como también de otras variantes profesionales —el lenguaje bursátil presente también en «Elegía a Jesús Menéndez»—, a todo lo que puede agregarse también parodias, pastiches, interpenetración genérica, transcronologización —integración, en un mismo texto, de diversas modalidades de anacronismos respecto del eje cronolingüístico regente en un texto dado, como ocurre, dominadoramente, en *Diario que a diario*—, mutilaciones estilísticas y otros procedimientos expresivos. Bajtín, sin embargo, había considerado que esta polifonía era poco posible en la poesía, género que, para él, es básicamente monológico: «En la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estrecho de la palabra), como ya hemos dicho, la dialogalidad interna de ésta no se utiliza artísticamente: no

entra en el «objeto estético» de la obra, se anula condicionalmente en la palabra poética. En la novela, por el contrario, esta dialogalidad interna se convierte en uno de los momentos esenciales del estilo prosaico y se somete aquí a una elaboración artística específica».⁷

La poesía de Guillén rompe con esa imposibilidad: en muchos de sus poemas, se advierte un entramado verbal en el cual no se trabaja con un único patrón, sino que se convocan diversas peculiaridades sociolingüísticas y estilísticas, lo que conduce a una verdadera polifonía: es el caso, por ejemplo, de la irrupción de la décima en «Elegía camagüeyana», en la mezcla bien integrada de giros de la poesía barroca en castellano, y modalidades prosaístas de la poesía marcada por la explosión de la vanguardia. Véase el impresionante comienzo de «Elegía camagüeyana»:

*¡Oh Camagüey, oh suave
comarca de pastores y sombreros!
No puedo hablar, pero me gritan
la noche, este misterio:
no puedo hablar, pero me obligan
el perfil de mi padre, su índice de recuerdo;
no puedo hablar, pero me llaman
su detenida voz y el sollozo del viento.*

*¡Oh Camagüey, oh santo
camposanto, santo, santo! Beso
tu piedra secular, tu frente ennegrecida;
piso con mis zapatos de retorno,
con mis pies de ida y vuelta,
el gran reposo de tu pecho.
Me veo partir como un jinete. Busco
en tu violada niebla matinal
una calle y la sigo
por entre el laberinto de mi infancia,
por entre las iglesias torrenciales,
por entre los machetes campesinos,
por entre plazas, sangres, gritos
de otro tiempo.
Es un sueño.
Oh, mi pueblo.*

⁷ MUSAÍL BAJTÍN: *Problemas literarios y estéticos*, p. 111, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

*Clavel de la madrugada,
el de celeste arrebol,
ya quema el fuego del sol
tu gran corola pintada.
Mi bandurria desvelada,
espejo en que yo me miro,
desde el humilde retiro
de la ciudad que despierta,
al recordar a mi muerta,
se me rompe en un suspiro.*⁸

Nótese cómo una serie de momentos resultan eco estilístico del barroco —«oh suave / comarca de pastores y sombreros»—, que se anudan a la fuerte imaginería conceptual de la poesía de postvanguardia —«piso con mis zapatos de retorno, / con mis pies de ida y vuelta, / el gran reposo de su pecho»—, en estrofas libres en que se interrelacionan *ad libitum* versos de arte menor y mayor. La niebla matinal es «violada» tanto por su difusa coloración del alba, como porque el sujeto lírico va a introducirse en ella, con la violencia de quien no pertenece netamente a un mundo onírico. Las iglesias son «torrenciales» tanto por su incontable número en la ciudad natal del poeta, como porque la palabra deviene indicación oblicua de cómo, en la llanura donde se ubica la ciudad, y en el achatamiento de sus edificios, las torres son marca inconfundible. Ese despliegue onírico, con su contrapunto entre neobarroco y posvanguardista, desemboca en una décima, forma típica de expresión de la canción campesina en Cuba. Jalonada de expresiones características del verso popular cubano —bandurria, mi muerta, suspiro—, tan marcado por el romanticismo que vio la consagración de la décima como expresión popular cubana, la décima se inserta en el texto, pero inserta también, de manera afilegranada, la entonación neobarroca: el «clavel de la madrugada» no es otra cosa que la extensión de tejados vetustos (marca, hasta hoy, de la antigua ciudad), apagados y sin lustre, pero que, al alba, los rayos del sol cubren de luz, de «celeste arrebol» y pintan esos tejados del rojo primigenio, como la corola de un enorme clavel. Neobarroco y popularismo, verso canónico y verso libre, prosaísmo y sentido onírico, son entonaciones que se entremezclan, que aportan

⁸ NICOLÁS GUILLÉN: «Elegía camagüeyana», en *Obra poética*, ed. cit., t. I, pp. 410-411.

tesituras diversas de lenguaje poético, y crean una polifonía imposible para Bajtín. Pese a su melodismo esencial, a su refinada factura versal, es poesía más para la reflexión pensante que para la percepción *cantabile*. La aspiración del poeta, en 1932, ha alcanzado cumplida realización: no es la musicalidad, tan fácil para él, lo que lo atrae esencialmente, sino la poesía donde, en efecto, el pensamiento se instala en un fluir de palabras cuya misión es sustentarlo y fortalecerlo al máximo.

Semejantes organizaciones polifónicas, en que se levantan diversos modos de elocución (incluso netamente coloquiales) se presentan en buena parte de su obra. Es perceptible, desde luego, en uno de sus grandes poemas, «West Indies, Ltd.», y también en un poemario tan profundamente emocional y dinámico como *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*.

El profundo compromiso político del poeta marca, desde luego, toda la extensión de su obra. En esta línea se inscribe uno de sus libros menos atendidos por la lectura crítica. Me refiero a *Sátira política*. Aquí él despliega, con extraordinaria sutileza, tanto su finísima percepción de las diversidades sociolingüísticas de Cuba, como un dominio cabal de giros periodísticos, nada sorprendente si se recuerda que Guillén, hijo de periodista, formado, por tanto, entre tipógrafos, fue tipógrafo y periodista él mismo, y jefe de una sección llamada «Pisto manchego», donde hizo prodigios de humorismo, de mezclas estilísticas, de poesía sarcástica, y, también, por qué no, de excelencia en la propaganda comercial. *Sátira política*, cuya temática directa —la actualidad política cubana entre 1949 y 1953— constituye una limitación en el estrecho sentido de que aquellas circunstancias factuales y sus personajes son hoy historia polvorienta; y, sin embargo, subyace, bajo los nombres y los acontecimientos estrictos, una visión que, hasta hoy, puede considerarse perdurable, de la política logrera y sin principios, ya sea política cubana o internacional. Bajo las sucesivas décimas, que se organizan en tesituras variables de estilo, se percibe una noción de la política farsesca como un monstruoso fenómeno antihumano. La sátira que Guillén construye corresponde, en tanto organización literaria, a los más venerables cánones: se trata de una fiesta de antivalores. Pero no es sátira populachera, sino impecable estructura de espinela, que se desarrolla sobre un ambicioso muestrario no sólo de personajes, hechos y ámbitos políticos, sino *de*

lenguaje popular cubano. Es, a pesar de la lejanía de muchos de los acontecimientos satirizados, consagración del humorismo y el saber político popular, los cuales, si en la vida cotidiana tienen un destino desarticulado y de mero juego verbal, en este poemario extraño confluyen, establemente, para conformar, hay que insistir en ello, una polifonía estructurada cuya función es perpetuar, no la anécdota sucia o el hecho lamentable, sino la indoblegable capacidad humana de juzgar y defenderse de falsos valores.

Mención aparte merece para la contemporaneidad, sin la menor duda, uno de los poemarios menos frecuentados por la lectura crítica. *Diario que a diario*, último libro poético de Guillén, debiera haber recibido una atención mucho más intensa y sostenida. No puedo resistir a la tentación de decir que, en mi experiencia de lector de Guillén, he adquirido la terrible sospecha de que fue un poeta que no olvidó nunca, nada, ni una línea, ni un verso extraviado, ni una sensación ni una palabra voladora. Mucho de lo que escribió en su primera juventud, antes de publicar su primer libro, quedó sellado y oculto: *Cerebro y corazón*, desde luego, y muchos poemas sueltos. Pero la nuez fundamental que contenían esos versos, bien o mal pergeñados, volvió a aparecer años, muchos años más tarde, refinados y acrecidos por la vida vivida. Así, *El gran zoo*, publicado en 1967, permite rastrear decenas de matices de sus primeros escauceos vanguardistas en la década del veinte, y que cuarenta años más tarde se revelan sedimentados, acrecidos, como sorpresa increíble de poesía de relumbre conversacional en el ya anciano poeta. *Diario que a diario* se enlaza, por infinitos vasos comunicantes, con la dura práctica del periodista de «Pisto manchego».

Pero una lectura contemporánea de ese último texto puede dejar a un lado tales apreciaciones subjetivas. Lo cierto es que este libro constituye algo extraordinario en un poeta septuagenario de las características de Guillén. Pues este hombre del Caribe, lector profundo y confeso de la poesía del siglo xvii en castellano, que muy difícilmente renunciaba al ritmo métrico en su verso, se lanza ahora, con total desasimiento de su trayectoria anterior, a una prosa poética peculiarísima, ajena al a menudo excesivo «lirismo» edulcorado de tanta prosa de ese tipo, que, con un ademán vergonzante, parece querer compensar la ausencia del verso con una sobredosis de tropología y exquisi-

tez. No, la prosa poética de Guillén en este último libro es por momentos dura, épica, sarcástica, siempre muscular y golpeante. Y, ante todo, entraña un cuestionamiento creativo de la poesía misma, que parece estallar bajo una voluntad de innovación expresiva subyacente. Ante todo, es un libro violentamente *intertextual*, término al que me atrevo no porque aspiro a una lectura contemporánea, sino porque resulta una realidad áspera e innegable en el texto. Pero no se trata de una intertextualidad a la manera estrictamente moderna: no se convoca especialmente ni sobre todo un texto *otro* para ser insertado y refuncionalizado en *Diario que a diario*.⁹ Este libro no establece un diálogo intertextual tanto con una obra específica, como con un amplio grupo de textos, literarios y no literarios, se proyecta como heredero crítico de una época enorme y diversa, y con sus convenciones y actitudes de expresión y, sarcásticamente, de lectura. Esto incluye al lenguaje mismo: el poeta defensor de su idioma, asume vocablos ingleses y franceses; el autor intensamente personal, que amó especialmente la elegía, ese modo poético intensamente subjetivo, juega a la palabra periodística que, por lo demás, también ha sido suya a lo largo de su trayectoria. El poeta de compromiso social indoblegable se decide a construir, en *Diario que a diario*, que hoy es difícil no ver sino como un volcánico testamento poético, un libro raigalmente novedoso en concepción y estructura, parte de una «Epístola» —a Eliseo Diego, su amigo, y un destacado poeta origenista, es decir, profundamente trascendentalista y apegado al tropo como pivote de su verso—, la cual se entremezcla de coloquialismos y de entonación neobarroca. El poeta nítidamente gramatical, se burla coloquialmente de la gramática. Y todo ello para adentrarse en lo que ningún libro suyo había tenido como estructura temática esencial y transparente: la historia misma, paso a paso, hito a hito, de su patria. En la «Epístola», en un momento de resonancia neobarroca, escribe:

¡Con qué lágrimas duras no lloraran!
¡Con qué voz tan sangrienta no pidieran!
¡Con qué puños tan altos no se alzarán!

⁹ Véase PAVAO PAVLICIC: «La intertextualidad moderna y postmoderna», *Criterios*, (30): 65-138; La Habana, jul.-dic., 1991.

*¡Cuántos miles y miles no cayeran!
¡Oh Reino de la Muerte, tiempo España,
charcos de sangre tus provincias eran!*¹⁰

Pero ese mismo poema de apertura, se cierra retornando al presente, al conversacionalismo, a su irrenunciable ironía de fiel camagüeyano:

*Dixi, buen Eliseo, ya es bastante.
Perdona alguna rima mal situada
y tenme por tu amigo el más constante.
(Tú dirás: —Gracias, viejo. Yo: —De nada.)*¹¹

Guillén convoca aquí, en este libro mínimo, las formas estilísticas fundamentales de toda su obra, pero *transformadas*. No pueden faltar los pregones, desde luego. Pero éstos son ahora elaborados en un patrón aparential de castellano antiguo, el de las raíces conquistadoras, fundadoras de la identidad cultural cubana, matizado por esencias —cuchillos de ironía demoleadora—:

Pregón primeo

*Según que lo han de uso e costumbre,
se ayuntaron en junta e cabildo
los señores Juan Ruíz Calabaza,
Antonio el de Écija, Fernando de Azumbre,
Bernardo Rodeja, Hernán de Sucasa,
Francisco Cartucho e Pero Caramba,
e mandaron a dar un pregón
en públicas plazas e calles,
que todos declaren los cuartos
que para su uso cada uno tobiere,
e con ello se pague lo más que al servicio
del Rey combiniere.*

*E así se pregone.*¹²

Una y otra vez, el estilo periodístico va jalonando esta formidable historia de la Isla. Estilo que se entremezcla, por lo demás, con el de los bandos de cabildos coloniales; a veces también el tono jurídico que Stendhal enaltecía para la novela; y, encima,

¹⁰ NICOLÁS GUILLÉN: *Obra poética*, ed. cit., t. II, p. 373.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 374.

el tono de eruditas aclaraciones y notas filológicas, como cuando apunta en una «Advertencia importante» nada menos que lo siguiente: «Es sorprendente la semejanza que existe entre el texto de estos anuncios y el lenguaje empleado por los traficantes en esclavos africanos (negreros) para proponer su mercancía». ¹³ Esta acotación de tono académico precede directamente a un breve poema de plena carnavalización temática, en el cual, por otra parte, se proyecta fuertemente el estilo periodístico que Guillén, en su juvenil «Pisto manchego», había ya ensayado en estructura versal:

Venta

*Véndese un blanco joven, calesero
de una o de dos bestias;
general cocinero
y más que regular repostero.
Impondrán
en casa de D. Pedro Sebastián,
al 15 ½ de Teniente Rey,
donde además se arrienda un buey.*

Es, pues, el diario, como texto testimoniante de la cotidianidad, que resulta a la vez estructurado en su lenguaje y su entonación típicos, pero sutilmente invertido, en un refinado carnaval donde las relaciones se intercambian para revelar profundos estratos de la entraña social. Además de la ironía, la deliberada mezcla de planos temporales subraya la carnavalización, de manera que otro anuncio indica: «Se cambia un blanco libre de tacha / por una volante de la marca Ford». ¹⁴ Así, se configura un entramado que, ante todo, lo es de *escrituras*, formas diversas en el tiempo de constituir mensajes escritos: anuncios y comentarios periodísticos, bandos y decretos gubernamentales, decálogos, notas de sociedad, inventarios de almacén, muestras de casas comerciales, restaurantes, hoteles y farmacias; todos ficticiales, todos de mano del poeta, todos, sin embargo, encuadrados en un tono epocal. El libro sigue una aparente secuencia cronológica, pero aquí y allá asoman anacronismos que, lejos de desautorizar el panorama epocal, revelan su esencial mixtura, la acumulación gradual de escrituras. ¿Podría hablarse de polifonía

¹³ *Ibidem*, p. 377.

¹⁴ *Ibidem*, p. 378.

bajtiniana? Tal vez sí, tal vez no, pues se trata de un paroxismo de la palabra escrita, tal como, de alguna manera, Derrida hubiese disfrutado intensamente. Un anuncio de librería es precedido por la súplica: «Se ruega atentamente disimular cualquier anacronismo»,¹⁵ porque, en efecto, la relación de libros desplegada es un amasijo de obras de épocas diversas, de temáticas antípodas, de textos incompletos, tal y como, en librerías enigmáticas y sugerentes, la intelectualidad cubana podía apenas alcanzar, en ciertas épocas, jirones desgarrados del pensamiento y el arte europeos.¹⁶ Este amasijo prodigioso remite a la difícil y heterogénea formación de una intelectualidad. Una y otra vez, la aparente broma del libro, no es sino un diálogo profundo, irónico por momentos, áspero otras veces, del poeta con la *escritura* como entorno del creador y como proceso mismo. Se trata de un constructo meticuloso, implacable, para mostrar las ambivalencias de la recepción, a que el poeta no es inmune, de la cultura escrita, recepción que también es mostrada, ya no en notas supuestamente académicas, sino en reflexiones «a pie de página», como, por ejemplo, la siguiente consideración sobre un anuncio de toros: «El sentido de este anuncio es oscuro. Sin embargo, a nuestro parecer quiso su redactor decir que el torero, más o menos impedido de movimiento por un par de grillos, llevaría a buen término, aunque no sin riesgo y heroica temeridad, la triste muerte del indefenso animal».¹⁷ De este modo, la historia de la Isla, desde su conquista hasta la Revolución de 1959, es vertiginosamente recorrida, a partir de una múltiple escritura, en la cual se juega, interminablemente, con una escritura-objeto, que, sin embargo, no deja de ser intensamente referencial, cuyo urgente fluir se remansa en el texto final, este sí un poema canónico centrado en el cambio histórico de la Isla,

¹⁵ *Ibidem*, p. 392.

¹⁶ Guillén relaciona: *Dictionnaire de la Musique*, 2 tomos; *Histoire de la France*, 1 tomo; *Oeuvres* de Molière, con preciosos grabados, 1 tomo; *Lettres* de Leoni, 1 tomo; Chopin, *Études*; los dos tomos de la *Anatomía de Bayle*; *Lettres de Mon Moulin*, de Alphonse Daudet, 1 tomo, Lamerre editeur, París; tomo V de *Les Contemplations*, de Víctor Hugo con viñetas; *Études sur la Littérature et les moeurs angloaméricains au Xxme. siècle*, par Philarete Chasles, Paris, Amyot, rue de la Paix; *Biographie de Béranger*, Perrotin, París. (Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. II, p. 392.)

¹⁷ NICOLÁS GUILLÉN: *Obra poética*, t. II, p. 397.

visión revolucionaria y, a la vez, texto de mágica entonación, a la manera de ciertos giros de narraciones para niños:

Final

*Luego pasó de esta manera:
Su gran frente sombría
sintió arder el Turquino.
La sangre en rudas oleadas vino
a tocar a la puerta de otro día.
Luego pasó de esta manera:
Céspedes sonreía.
Flotaba la bandera.
Alta y sola flotar se la veía.
Todo fue así, de esa manera.¹⁸*

La poesía de Guillén, por tanto, se presenta también como una proteica transformación permanente de la escritura. Sea por simple azar, sea porque así lo habría decidido el poeta, su último libro constituye una concentrada indagación de la poesía de pensamiento, bien alejada ya de la diáfana musicalidad tropical de sus primeros poemas publicados. Poesía-resumen, escritura-objeto, *Diario que a diario* resulta una violenta reafirmación de la infinita vitalidad de Guillén, una despedida no ya de su labor creativa, sino de las raíces profundas que lo nutrieron, como si él hubiese presentido, nítidamente, en ese año 1972, que una eclosión enorme del arte y la literatura estaba ya en curso, y hubiese deseado, con irónico ademán, recibirla en la longeva y poderosa plenitud de sus últimos momentos como artista ●

¹⁸ *Ibidem*, p. 435.