

Antonio Benítez Rojo

Nicolás Guillén: ingenio y poesía **(*La isla que se repite* – fragmentos)¹**

En 1857 se terminaba de imprimir en la Litografía de Luis Marquier, en La Habana, el libro más bello y suntuoso que se haya publicado alguna vez en Cuba. Su título era *Los ingenios*. Los textos estaban a cargo del hacendado Justo G. Cantero, y las láminas habían sido dibujadas del natural por Eduardo Laplante, pintor y grabador francés interesado en el azúcar. La obra, impresa en gran formato a lo largo de dos años, fue dedicada a la Junta de Fomento y vendida entre suscriptores².

Las 28 vistas litográficas de Laplante han sido descritas y comentadas por numerosos críticos de arte. Aquí, sin embargo, me interesa citar las palabras de dos historiadores del azúcar. A este respecto dice Manuel Moreno Fragnals:

La obra ofrece una valiosísima información sobre los mayores ingenios cubanos de la década de 1850. Las láminas, de extraordinaria belleza, ofrecen naturalmente un panorama idílico de los ingenios, ya que la edición la costearon los dueños. Pero desde el punto de vista técnico son intachables por la minuciosidad con que se ha reproducido la maquinaria³.

¹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989, Capítulo 3, pp.105-147.

² 1. La obra consta de portadilla, prólogo de Lapante y Marquier (1 pág.), introducción de Justo G. Cantero (14 págs.), texto descriptivo de los ingenios (60 págs.), láminas a color (28 págs.), planos de ingenios en blanco y negro (8 págs.). Ver "Bibliografía azucarera", en *El ingenio*, III, p. 189.

2. Leví Marrero, como separata al Volumen X de su obra en progreso *Cuba: economía y sociedad*, ha editado y anotado una selección de las láminas de Laplante, a partir de transparencias a color tomadas por la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ver Leví Marrero, ed., *Los ingenios de Cuba* (Barcelona: Gráficas M. Pareja, 1984).

3. La más reciente exposición internacional de las litografías de Laplante de que tengo noticia, se llevó a cabo en el Casón del Buen Retiro del Museo del Prado, Madrid, marzo-abril, 1983. Las litografías fueron exhibidas como parte de la muestra "Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX (Colección del Museo Nacional de La Habana)". Ver el catálogo de esta exposición, editado por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos (Madrid: RAYCAR, 1983).

4. Las 28 láminas comprenden: 16 vistas de ingenios, 10 vistas de casas de calderas, una vista panorámica de los ingenios del Valle de la Magdalena, y una vista de los almacenes azucareros de Regla. Muchas de estas vistas fueron grabadas en madera y aparecieron en publicaciones internacionales como *El Museo Universal*, *Le Monde Illustré*, y *Harper's New Monthly*. En 1981, tres de ellas aparecieron en estampillas de correo cubanas, y en 1982 Cubazúcar reprodujo una selección de 12 vistas. En Estados Unidos hay ejemplares completos de *Los ingenios* en la Free Library, de Philadelphia, y en la Biblioteca del Congreso. Ver Emilio C. Cueto, "A Short Guide to Old Cuban Prints", in: *Cuban Studies*, 14, 1 (1984), p. 35.

Como se ve, es posible asegurar que la reproducción de *Los ingenios* corre paralela a la historia más actual de Cuba.

³ *El ingenio*, III, pp. 189-190.

A continuación, el juicio de Leví Marrero:

*La belleza exterior que recogen las láminas de "Los ingenios", libro casi inaccesible hoy por los pocos ejemplares conservados, es dolorosamente contrastada por los rasgos tenebrosos que revela. Laplante, meticulosamente, reproduce la realidad implacable de la esclavitud con admirable realismo*⁴.

Ambos investigadores coinciden en destacar la belleza excepcional de las láminas, pero más allá de eso su atención se dirige a distintos refrenes: Moreno Friginals va hacia la maquinaria, mientras que Leví Marrero repara en el esclavo. En realidad una lectura se conecta a la otra, enriqueciéndose así la significación de las láminas al tiempo que se le propone al lector una nueva lectura. En mi caso, por ejemplo, la última relectura me ha hecho distinguir un espacio intermedio entre la máquina y el esclavo que había pasado por alto en ocasiones anteriores. Ese espacio puede ser ocupado por algo vago y contradictorio, que atrae y repele a la vez, y que reduzco a una sola palabra: poder.

En efecto pienso, que ese conjunto de láminas y textos constituyen una suerte de panoplia poética o mito que puedo tomar como un monumento al poder. Cada lámina, cada texto descriptivo, cada ingenio, se ofrece como el detalle de una composición mayor, digamos una vastísima litografía que representara un conjunto de ingenios conectados unos a otros, cada uno de ellos con sus nombres y con su ficha técnica: extensión de tierra, tipo de máquina, número de esclavos, producción... Esta vista portentosa, que sólo existe en mi mente, muestra en primer plano el interior de las casas de calderas de ciertos ingenios - *El progreso, Armonía, Victoria, Asunción*, son sus nombres sencillos y optimistas, yuxtapuestas unas a otras de modo tal que, con un poco de imaginación, podrían verse como la casa de calderas de un ingenio descomunal. Allí se despliegan máquinas, aparatos y armazones que sorprenden por su modernidad. Muy bien podrían corresponder a complejos fabriles diseñados por Jules Verne, pues sus formas novedosas, al ser contrastadas con los negros descalzos y descamisados que se ocupan en el trajín de la molienda, adquieren la virtud de proyectarse hacia el futuro. Esta impresión crece todavía más al leer las descripciones técnicas que hace Justo G. Cantero: máquinas de vapor fabricadas en Glasgow, Liverpool, New York: centrífugas manufacturadas por Benson & Day: aparatos perfeccionados por Derosne y Cail: flamantes tecnologías puestas en vigor por Monsieur Duprey y Mr. Dodd. A la lengua se ve que esta sofisticada maquinaria de producir azúcar constituye una forma de conocimiento que es inaccesible no sólo a los esclavos y *coolies* que trabajan bajo el inmenso techo metálico de la nave, sino también a los capataces de piel blanca que ejercen la vigilancia y el control de las tareas. En realidad, aquí toda presencia humana parece superflua: se trata de organismos insignificantes y fugaces que no sobrevivirán la institución del ingenio, cuya maquinaria es representada como el único conocimiento legítimo, como la única verdad perdurable que existe y existirá alguna vez en Cuba.

En segundo plano, más allá del corte transversal que nos permite ver de cerca el parque de máquinas y aparatos, se extienden las hermosas y señoriales construcciones de una veintena de ingenios. No hay duda de que este imponente conjunto de

⁴ *Los ingenios de Cuba*, p. I.

edificios, caminos, vías férreas y altísimas chimeneas con penachos de humo, dinamiza el verde y apacible paisaje de la campiña; activa su bucólica inercia al echarse sobre ella como una alegoría viril del progreso, o mejor, como un irresistible diagrama tecnológico acoplado a la tierra feraz con objeto de darle a ésta un nuevo propósito. Cantero se ocupa de subrayar este carácter patriarcal y generativo del ingenio:

*Las numerosas fábricas, por su regularidad y simetría, ofrecen a cierta distancia, al viajero, el aspecto de uno de los lindos pueblos manufactureros europeos, y sorprende tanto más agradablemente cuanto que por la idea que se tiene formada de esta clase de establecimientos en los trópicos, se halla uno distante de encontrar la vida, el orden y la industria que tanto distinguen a aquellos en el viejo mundo*⁵.

Así, tanto para Laplante como para Cantero, el ingenio era, sobre todo, un agente civilizador; un centro de "vida, orden e industria" que había despertado con su canto tecnológico el lánguido sueño precapitalista de la campiña criolla. En seguida se adivina que bajo este lema de "vida, orden e industria" u otros semejantes, se llevaba a cabo la expansión azucarera en la Cuba del siglo pasado.

Al releer las láminas y textos de *Los ingenios*, advierto su firme voluntad discursiva de erigirse en mito, en origen, en verdad, en poder; poder legítimo, poder inagotable que es el fundamento mismo de la ley y de la nacionalidad; voluntad de poder que ya aparece articulada en los escritos de Arango y Parreño, y que ha continuado expresándose-repitiéndose-en vastas series de textos a lo largo de dos siglos. De ahí que en Cuba, desde entonces a la actualidad, todo aquello que amenaza el orden azucarero, cualquiera que sea la naturaleza político-ideológica del grupo que usufructúa el poder del ingenio, siempre es calificado de anti-cubano. En realidad, desde que la Plantación comenzó a organizarse, el azúcar ha venido implementando una política de seguridad nacional que primero se reconoció como anti-abolicionista, después como anti-independentista, luego se llamó "democrática" y ahora "revolucionaria". En el fondo esta política de seguridad nacional no ha cambiado sustancialmente; se ha repetido ajustándose a las realidades históricas de Cuba. Su aparato de propaganda, a lo largo del tiempo, ha elaborado consignas como "sin esclavos no hay azúcar", "sin azúcar no hay país" y "palabra de cubano: los diez millones van!" Así, azúcar equivale a patria, y producir azúcar es ser cubano. Años atrás, cuando alguien pretendía modificar el status quo del mundo azucarero, era señalado como enemigo y llamado "revolucionario"; ahora se llama "contarrevolucionario" aunque se trate del mismo individuo. Los extremos se curvan, se convierten en un círculo y no significan nada. Lo que verdaderamente importa, aquello que tiene significación nacional y patriótica en la religión civil, es el azúcar; lo único que constituye tradición, aquello que hay que preservar y proteger es el mito del ingenio, que se propone a perpetuidad como centro u origen genealógico de la sociedad cubana.

Por supuesto, todo sujeto investido de poder se relaciona de múltiples maneras con el individuo que actúa en función de objeto, y viceversa. Así, las relaciones de poder que en Cuba establece el azúcar fluyen por numerosísimos canales, los cuales configuran una vasta e intrincada red de conexiones sobre la superficie sociocultural al

⁵ Ibid., p. XVIII

tiempo que establecen formas de dependencia, dominación, subyugación, castigo, control, vigilancia, retribución, educación, explotación, desafío, resistencia, acatamiento, convivencia, rebelión, etc. De momento, sin embargo, no me interesa observar de golpe el abigarrado espectro de las relaciones entre la máquina azucarera y el trabajador que revela mi lectura de *Los ingenios*. Me interesa, más bien, posponer por un momento la consideración del inestable statu quo o coexistencia de diferencias que conforman dichas relaciones y partir de la premisa de que, en tanto poder, el complejo económico-social del ingenio precisa y suscita comentarios, entre ellos el de la literatura. Como se sabe, las dinámicas y tensiones de la Plantación, al proponerse como principales referentes del interés nacional, son quizá las que más contribuyeron a fundar las ideas y las letras cubanas en las tres primeras décadas del siglo XIX. Debo aclarar, sin embargo, que aquí sólo observaré el discurso literario cubano dentro de nuestro siglo y, principalmente, en lo que se refiere a la poesía en torno al poder del azúcar. Es en este limitado contexto que me propongo enfocar, sobre todo, la obra de Nicolás Guillén.

De *Los ingenios* a *La zafra*

Cualquiera que lea el poema *La zafra* (1926), de Agustín Acosta⁶, inmediatamente después de haber leído *Los ingenios*, notará asombrosas coincidencias entre ambos libros. Observará, por ejemplo, que a las 28 láminas de Laplante corresponden 28 dibujos, igualmente apaisados, hechos por la mano de Acosta, y que los 28 cantos del poema encuentran un referente en los 28 textos de Cantero. Ambos libros, así mismo, presentan dos partes introductorias y una suerte de apéndice final o coda, que abren y cierran los 28 textos descriptivos y láminas. Pero hay otros paralelismos que llevan a concluir que tales correspondencias no son obras del azar. En sus "Palabras al lector", Agustín Acosta declara:

No es la primera vez que pongo mi arte al servicio de la patria: pero sí es la primera vez que lo pongo al servicio de lo que constituye la fuente de vida de la patria [...] Este libro está dedicado al Gobierno cubano [...] A esa entidad que rige nuestros destinos, que nos representa y encauza; a esa cosa abstracta e indefinible – a veces todopoderosa- que se llama gobierno, dedico este libro (pp.5-6).

Es decir, de modo semejante a Cantero y a Laplante, Agustín Acosta refiere su libro a la industria del azúcar en tanto "fuente de vida de la patria", y dedica sus versos no a ninguna persona o grupo social en particular, sino a la institución de poder que manipula "legítimamente" el flujo vital que genera la zafra. Es esta institución abstracta- llamada Junta de Fomento en la época colonial y Gobierno en los tiempos republicanos- la que sirve de edificio administrativo o ministerio a la patria azucarera.

Al leer el poema de Acosta, enseguida advertimos que su título no nos remite a una zafra concreta, sino a la zafra como proceso histórico, como discurso que se atribuye la representación de lo cubano. De ahí que el canto VII trate de "Los Ingenios Antiguos", y el siguiente de "Los Negros Esclavos". Es el mismo enfoque de Cantero y de Laplante con respecto al ingenio.

⁶ Agustín Acosta, *La zafra* (La Habana: Minerva, 1926). El número de las páginas citadas aparecerá en paréntesis.

No obstante, si bien es fácil observar una estrecha relación paradigmática entre *La zafra* y *Los ingenios*, tal relación, lejos de establecer una sinonimia, intenta conformar una oposición binaria. En efecto, si *Los ingenios* se inscribe dentro del discurso totalizador al azúcar, la zafra lo hace dentro de un discurso de resistencia al azúcar. Este discurso, en lo que a textos se refiere, no es nada nuevo en Cuba. Lo vemos organizarse hacia los finales del siglo XVIII, principalmente fuera de La Habana, con la aparición de escritos de índole jurídico-económica que intentan limitar o debilitar la densa concentración de poder que acumula la sacarocracia habanera. Su aspiración no es borrar al ingenio de la isla, sino mantener a raya su voracidad de tierras, de bosques, de esclavos, de privilegios. Para así preservar la existencia de otras fuentes de poder competitivo, como son las economías tabacaleras, ganaderas, pesqueras, mineras y madereras. En todo caso mientras el libro de Cantero y Laplante cantan la dominación patriarcal del ingenio y mitifican su potencial generativo en tanto figura metafórica que alude al progreso, el de Acosta canta el lamento de Sísifo, la amarga y monótona tonada de los condenados a cumplir *ad infinitum* el ciclo fatal de zafra y tiempo muerto que regula el año azucarero en su interminable reproducción.⁷ *Los ingenios* glorifica la máquina monoprodutora; *La zafra* se compadece de los que dependen de ella. Ambos libros van dirigidos al poder abstracto que conecta la máquina azucarera a la sociedad, transformándola en Plantación.

Acosta, en sus versos, desea borrar la diferencia entre el trabajo esclavo y el trabajo libre; para él las labores agrícolas e industriales del azúcar embrutecen a ambos tipos de mano de obra, subyugándola y reduciéndola por igual a la pasiva condición de buey: "Semidesnudos, tristes, en mansedumbre esclava/ bueyes en el vigor de su virilidad" (p. 70). También desea borrar las diferencias entre la Cuba colonial y la Cuba republicana. La isla estaba antes encadenada a España; ahora lo está a los Estados Unidos. Para Acosta, la realidad cubana no se ha desplazado hacia el progreso; ha permanecido atrapada por la fuerza centrípeta de la zafra, y gira en torno a ella al tiempo que se transforma en su penosa metáfora. Al poder español ha sucedido el poder yanqui; el uno fundado por la conquista y la colonización, el otro por la intervención militar, las escuadras de acorazados, en la Enmienda Platt⁸ y, sobre todo, las inversiones de capital en la industria azucarera. De ahí que Acosta llame "acorazado" al moderno y poderoso ingenio norteamericano anclado en la isla:

*¡Gigantesco acorazado
qué va extendiendo su imperio
y edifica un cementerio
con las ruinas del pasado...!*

⁷ En Cuba el poder del azúcar ha recodificado el año en dos estaciones: "zafra", los meses de molienda, y "tiempo muerto", los meses donde no se produce azúcar. De este modo el azúcar se lee como vida, y la ausencia de azúcar como muerte.

⁸ La independencia de Cuba (20 de mayo, 1902) quedó en entredicho por una enmienda a su Constitución. Tal enmienda, introducida en la Asamblea Constitucional de 1901 a solicitud de los Estados Unidos, concedía a este país el derecho de intervenir directamente en los asuntos de Cuba. La Enmienda Platt tomó su nombre del senador Orville Platt, que redactó el proyecto de ley que habría de elevar el Congreso al Presidente William McKinley. Estuvo en vigor hasta el año 1934.

*¡Lazo extranjero apretado
con lucro alevoso y cierto;
lazo de verdugo experto
en torno al cuello nativo...
Mano que tumba el olivo
y se apodera del huerto...!* (p. 12)

Para interpretar mejor el contenido y el tono radical del discurso de resistencia en la fecha en que *La zafra* se inserta en este, hay que recordar que, entre 1911 y 1927, las inversiones de capital norteamericano en la industria azucarera aumentaron de 50 a 600 millones de dólares; en 1925, el año anterior de la publicación de *La zafra*, los ingenios norteamericanos produjeron el 62,5% del azúcar de Cuba y poseían los mayores latifundios. Esta alienación de la "fuente de vida de la patria", unida al hecho de que la Enmienda Platt estaba aún en vigor, explica el fuerte tono antiimperialista que adopta en esos años - y en los siguientes - el discurso de resistencia al poderío del ingenio. Además, la caída brusca del precio del azúcar en 1920 había terminado dramáticamente el período conocido como "la danza de los millones", sumiendo en la bancarrota a los capitales nacionales. El Gobierno de Cuba, la sede de poder a la cual se dirige Acosta, representaba en esos años, más que nunca, los intereses norteamericanos en la isla. En 1927, cuando los versos de *La zafra* eran leídos, las inversiones de los Estados Unidos en Cuba, de acuerdo con los cálculos más conservadores, ascendían a 1,014 millones de dólares⁹.

En medio de esta situación de pérdida de soberanía y de desastre económico emerge la tiranía de Gerardo Machado, uno de cuyos primeros gestos represivos es clausurar la recién fundada Confederación Nacional de Obreros Cubanos. De manera que *La zafra* aparece en una fecha de crisis política, económica y social, donde el discurso de resistencia se dinamiza y muestra la vulnerable paradoja que encubre el mito del azúcar: "¡grano de nuestro bien...clave de nuestro mal...!", dice con ironía Agustín Acosta (p. 103).

Pero la voz de Acosta no es la única que versifica la denuncia azucarera¹⁰. Del mismo año es *El poema de los cañaverales*, de Felipe Pichardo Moya. en una de sus estrofas leemos:

*Máquinas. Trapiches que vienen del Norte.
Los nombres antiguos sepulta el olvido.
Rubios ingenieros de atlético porte
y raras palabras dañando el oído...*¹¹

O bien:

⁹ Jorge I. Domínguez, *Cuba: Order and Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978, pp. 19-24.

¹⁰ El tema antiimperialista en la literatura cubana comienza en firme con la pieza dramática *Tembladera* (1917), de José Antonio Ramos. En la narrativa se inicia propiamente con *La conjura de la ciénaga* (1923), de Luis Felipe Rodríguez. Nótese que ambos géneros preceden a la poesía en el manejo del tema azúcar/imperialismo.

¹¹ Tomo esta cita y la siguiente de José Antonio Portuondo, *El contenido social de la literatura cubana*, México: El Colegio de México, 1944, p. 64.

*En fiero machete que brilló en la guerra
en farsas políticas su acero corroe,
y en tanto, acechando la inexperta tierra,
afila sus garras de acero Monroe.*

Publicado unos meses antes que *La zafra*, el poema de Pichardo Moya toca ciertos referentes a los cuales Acosta se siente impelido a volver. La relación de intertextualidad más interesante se produce en torno al ripio de Pichardo Moya que hace rimar "acero corroe" con "acero Monroe". A este respecto la reescritura de Acosta constituye una crítica al desesperanzador pesimismo de "El poema de los cañaverales":

*El millonario suelo hoy está pobre;
pero en las manos de los campesinos
el acero no se corroe. (Moya, p. 88)*

Esto es, si bien los generales de la Guerra de Independencia se han prestado a la farsa política que simula dirigir los destinos de Cuba, una segunda revolución puede renacer en los campos empobrecidos de la isla, puesto que el filo del machete del campesino, del antiguo *mambí* independentista, "no se corroe".

Tal alusión a la posibilidad de que un nuevo proceso revolucionario vuelva a ocurrir, se repite de manera admonitoria a lo largo de *La zafra* - "Hay un violento olor de azúcar en el aire", e incluso, se establece en las palabras que Acosta dirige al lector, el Gobierno en primer término, al comienzo del libro: "Mi verso es un aire incendiado que lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios" (Acosta, p. 5).

En todo caso, la gran mayoría de los textos sobre los cuales se construye *La zafra*, no son de índole literaria sino más bien periodística. El mismo Acosta reconoce esa deuda:

Este libro aspira a ser en la Literatura cubana algo que deje en firme la verdad de una época. Se me dirá que esa verdad también figura en los periódicos. Tienen razón quienes lo digan. Pero una obra de arte ejerce sobre determinados espíritus una influencia distinta a la que ejerce el periódico. (Acosta, p. 7)

En efecto, los planteamientos económico-sociales que se leen en *La zafra* - sobre todo aquellos que van contra el latifundio, la monoproducción, la situación del trabajador azucarero y la expansión de las inversiones norteamericanas, se remiten en gran medida a los artículos económicos de Ramiro Guerra y Sánchez que, publicados inicialmente en *El Diario de la Marina*, habrían de aparecer en forma de libro en 1927. Me refiero, claro está, a *Azúcar y población en las Antillas*¹².

Es interesante observar la subversión del lenguaje modernista que emprende Acosta en *La zafra*, sin salirse propiamente de la poesía modernista. Para ello se vale de la multiplicidad de metros y ritmos característica de esta corriente, unida a un prosaísmo y a una voluntad de experimentación que ya preludian la vanguardia. Veamos, por ejemplo, una parodia a *Marcha triunfal*:

¹² Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*, La Habana: Cultural, S.A., 1927.

*Por las guardarrayas y las serventías
forman las carretas largas teorías...
Vadean arroyos... cruzan las montañas
llevando la suerte de Cuba en las cañas...*

*Van hacia el coloso de hierro cercano:
Van hacia el ingenio norteamericano,*

*y como quejándose cuando a él se avecinan,
cargadas, pesadas, repletas,
¡con cuántas cubanas razones rechinan
las viejas carretas...! (Acosta, pp. 59-60)*

Así, por medio de la ironía implícita en la parodia, Acosta transforma el deslumbrante cortejo de metales y paladines que nos dejara Rubén Darío, en la oscura y rencorosa marcha de las carretas de caña que, a paso de buey, llevan "la fuente de vida de la patria" al ingenio extranjero.

De la libido al superego

A la extensa antiepopéya azucarera y nacionalista de Agustín Acosta, siguen los breves pero intensos poemas de Nicolás Guillén. Como se ha dicho en más de una ocasión, hay una notable diferencia en la obra de estos poetas. Me refiero al hecho de que los versos de *La zafra* no estaban al alcance de un público general sino sólo de lectores de poesía culta, mientras que la versificación de Guillén parte de un incuestionable deseo de captar y entregar lo popular¹³. En el caso que nos ocupa esa diferencia es de extrema importancia, ya que precisamente el discurso de poder se atribuye el derecho legítimo de hablar por los subyugados. Así, con Guillén, irrumpe en la poesía cubana una voz que, si bien ya presente en el discurso de resistencia, llena ahora un espacio decisivo y novedoso que contribuye a radicalizar dicho discurso. Esa voz revolucionaria, como sabemos, pertenece a los descendientes de los africanos que fueron desgajados de su suelo natal para servir como esclavos en las plantaciones de Cuba.

Pienso que es preciso argumentar la estrecha relación que hubo entre la economía del azúcar, en tanto sujeto de poder, y el esclavo, en tanto objeto de poder. Hay que concluir que la tensión social más crítica que había en la Cuba de *Los ingenios* se construía a partir de la oposición entre los grupos esclavistas - ya fueran productores de azúcar o comerciantes negreros - y los esclavos. Queda claro entonces que la voz de estos, voz sujeta a las condiciones más extremas de subyugación, representaba la posición más radical dentro del discurso de resistencia propio de la Plantación colonial. Ahora bien, pienso que no se debe limitar la amplia resonancia de esta voz reduciéndola exclusivamente al contenido del discurso socioeconómico. En realidad, la voz del esclavo establece un complejo alineamiento de diferencias que implica a numerosos discursos. No me refiero solamente a discursos de corte et-

¹³ Ver la comparación entre Acosta y Guillén que hace Nancy Morejón, ed., en su prólogo a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974, pp. 18-20.

nológico y antropológico los cuales han sido más o menos estudiados, sino también a otros que muy recientemente empiezan a ser objeto de análisis. Hablo, por ejemplo, del discurso del deseo en sus manifestaciones de placer sexual y de conocimiento-poder. En todo caso, es bastante evidente que las profundas diferencias que establecía el negro con su violenta llegada fueron reconstruidas por el discurso racista. A partir del *boom* azucarero de finales del siglo XVIII, este discurso engloba a los esclavos y a los libertos bajo el rubro de "negros" o "gentes de color". Así, la sociedad colonial, ya investida por el azúcar, empezó a verse a sí misma como un conflicto de razas, originado por la presencia de un polo "blanco" dominante y minoritario, y un polo "negro", subyugado y mayoritario. La contradicción "plantador"/"esclavo" fue trascendida por la de "blanco"/"negro", a lo cual contribuyó el hecho de que, a diferencia de lo que ocurría en otras *sugar islands*, los negros libres constituían en Cuba la quinta parte de la población total. Esta crecida proporción no sólo era importante en términos numéricos, sino también en términos cualitativos, pues se refería mayormente a negros y mulatos que poseían oficios y vivían en ciudades.

Se ha dicho que lo que impidió que los cubanos fueran a la independencia en una época más temprana fue el temor a liberar los esclavos, pero habría que agregar algo más: la sospecha de que los libertos se juntarían con éstos, representando así los "negros" un sesenta por ciento de la población de Cuba. Este temor al "peligro negro"- temor complejo que implica culpa, como vimos en la narración de *Las Casas* - se pone de manifiesto en la reforme nacionalista propuesta por Saco, Delmonte y Luz y Caballero, la cual abogaba por una abolición gradual de la esclavitud, y aparece de modo más o menos problematizado en las primeras novelas cubanas, incluyendo los textos que suelen agruparse bajo el rubro de "antiesclavistas" o "abolicionistas".

Como era de suponer, este temor al "peligro negro" no desapareció de las capas "blancas" de la Plantación luego de terminarse la esclavitud. Esto explica el largo período de transición impuesto al antiguo esclavo, bajo el régimen llamado de "patronato", para obtener la condición de trabajador libre y asalariado. Se da la fecha de 1880 para marcar el fin de la esclavitud en Cuba, pero en realidad ésta siguió vigente, en lo que toca a ciertos efectos prácticos, hasta 1886. En todo caso, la larga duración de este tránsito contribuyó decisivamente a que los antiguos esclavos continuaran sujetos al cañaveral, sobre todo si tenemos en cuenta varios factores que actuaron contra su movilidad en tanto fuerza de trabajo. Uno de ellos fue la escasez de tierras disponibles debido a la sistemática y voraz expansión de la industria azucarera, lo cual impidió que el negro, ya liberado, se convirtiera en un pequeño propietario rural a la manera de Jamaica. Otro factor decisivo, tal vez el más importante, fue la crónica escasez de mano de obra barata que aquejaba, sobre todo, a las labores agrícolas de la caña. Esta circunstancia obró para que el poder azucarero se valiera de todos los recursos a su alcance para mantener al negro junto al cañaveral¹⁴. De ahí

¹⁴ Rebeca J. Scott, *Slave Emancipation in Cuba* (Princeton: Princeton University Press, 1985). Habría que señalar que cuando la falta de mano de obra se agudizaba, se recurría a la importación de braceros provenientes de otras Antillas, principalmente de Haití y Jamaica. Se trataba también de trabajadores negros y, por lo general, percibían jornales aún más bajos que los del negro cubano.

el conocido poema de Guillén titulado *Caña* (1930):

*El negro
junto al cañaveral.*

*El yanqui
sobre el cañaveral.*

*La tierra
bajo el cañaveral.*

*Sangre
que se nos va! (I, p.129)¹⁵.*

Pero, como dije, no pienso que el antiimperialismo de Guillén sea rasgo más significativo de sus primeros libros. En este sentido el poema de Acosta constituye una protesta más temprana y, al mismo tiempo, mucho más extensa y directa que la que leemos en "Caña". Para mí lo verdaderamente crucial que hay en los poemas de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) es la voz del negro, la cual se dirige a todos los estratos de la Plantación con la intención de investirlos con *su deseo* y *su resistencia*. Quiero decir que Guillén no sólo revela la reclusión del negro dentro del cañaveral, sino que se propone impregnar a la sociedad cubana con la libido de éste -su propia libido -transgrediendo los mecanismos de censura sexual impuestos a su raza por la Plantación. Así, en estos poemas, vemos erigirse una representación de la belleza neoafricana que desafía y desacraliza los cánones de la belleza clásica, exaltados aún entonces por los poetas modernistas, incluyendo a Acosta. De repente, junto a las estatuas de Apolo y Afrodita, aparecen las tallas en madera oscura de Changó y Ochún; junto al cuello de cisne, la piel de alabastro, los ojos de esmeralda, la boca de fresa y las uñas de porcelana (materiales poéticos que resultan extranjeros a los contextos del Caribe), irrumpen las vitales metáforas que intentan representar a una nueva mujer de "anca fuerte", "carne de tronco quemado", uñas de "uvas moradas" y "el pie incansable para la pista profunda del tammoradas" y "el pie incansable para la pista profunda del tambor". Esta mujer negra y cotidiana que asoma de súbito en la poesía del Caribe, porta el misterio transcontinental de las selvas de África, pero también el misterio antillano de Cuba: "ese caimán oscuro/nadando en el Zambeze de tus ojos". Y, sobre todo, el misterio de La Habana, el misterio de las callejuelas de viejos faroles, de las tabernas y postigos, del carnaval, de la rumba, de los muelles, de los prostíbulos y la bachata. Es la mujer de "Búscate plata", de *Mi chiquita*, de *Secuestro de la mujer de Antonio*, de *Sóngoro cosongo*, de *Sigue...* y de *Rumba*. Es la mujer de *Mujer nueva*:

*Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,*

¹⁵ Cito por la edición en dos tomos de Angel Augier, *Nicolás Guillén. Obra poética*. 1920-1972, La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974. La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis.

*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
para la pista profunda del tambor. (I, pp. 120-121)*

Claro, se ha hablado mucho sobre la sensualidad de estos poemas. Pienso, sin embargo, que no se ha subrayado lo suficiente el carácter revolucionario de esa sensualidad, sobre todo en lo que toca a transformar, en deseo libre y vital, el instinto de muerte y los símbolos de subyugación¹⁶ con que el discurso represivo del azúcar inviste a la sociedad cubana, sobre todo en lo que respecta al negro¹⁷. Además, en ellos habría que destacar también la presencia de otros valores caribeños. Recuérdese que la expresión de lo caribeño tiende a proyectarse hacia afuera, bifurcándose e intentando retornar a sus elusivas fuentes. Aquella literatura que se reconoce como más caribeña aspira a desplegarse hacia esa imposible totalidad sociocultural, en un intento de anular la aguda violencia inherente a la sociedad de la cual emerge; por tanto, desea un público general, masivo, puesto que detrás de su *performance* está el sacrificio que ha de redimir al grupo de la violencia. Así, el deseo de Guillén, el amplio deseo del negro caribeño en una realidad restringida por el racismo, se disemina junto con el ritmo popular del son y se convierte, a través de la economía política del ritual, en el deseo de todos, el deseo de una nacionalidad sin conflicto racial, de una patria grande donde el flujo de los ríos del mundo recorte la figura de saurio telúrico con que se representa la isla. Y no es que las duras realidades del negro en la Plantación sean escamoteadas en estos versos. Ahí están, por ejemplo, *Hay que tené boluntá*, *Caña*, *Pequeña oda a un negro boxeador cubano*; sólo que el mensaje de estos textos no se queda en la queja del negro, sino que ésta es trascendida por un decidido canto de afirmación nacionalista. Lejos de mostrar lo afrocubano como una derivación negativa del *middle passage* y la esclavitud, la poesía de Guillén habla de negros y negras que establecen su firme presencia americana en "Llegada", y proclaman su laboriosa victoria cultural en *La canción del bongó*.

El tema de *Los ingenios* exaltaba al ingenio en tanto mito de fundación nacional que proveía "vida, orden e industria" a la patria; su destinatario era el poder azucarero y su intención era afirmar el ego de éste ofreciéndole una lectura que

¹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe* (Paris: Minuit, 1972).

¹⁷ Sobre el carácter barroco de *Motivos de son* y la connotación revolucionaria implícita en el deseo de Guillén de asumir su propia otredad racial, ver Roberto González-Echevarría, "Guillén as Baroque: Meaning in *Motivos de son*", en: Vera M. Kutzinski, *Nicolás Guillén: A Special Issue*, Ed. Callaloo, 31 (1987), pp. 302-317.

hablara de su legitimidad y de su perpetuidad. El tema de *La zafra* era la desmitificación del ingenio; el poema también estaba dirigido al poder azucarero, aunque con intención admonitoria: si no se aliviaban los problemas socioeconómicos que surgían del latifundio, del monocultivo y de la monoproducción, de la injusticia laboral y de la pérdida de soberanía de la "fuente de vida de la patria", sobrevendría una violenta revolución de consecuencias impredecibles. El tema de *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo* no estaba dirigido al poder azucarero sino a toda la sociedad cubana en el contexto de la Plantación; su mensaje de protesta y sensualidad se conectaba con el viejo deseo criollo que portaban los Tres Juanes de la Virgen del Cobre; esto es, el mito integracionista que ya vimos y cuya aspiración era construir - si bien simbólicamente - un espacio de coexistencia racial, social y cultural. Con esto Guillén proponía un modo de desinflar la agresividad de la Plantación por vía de una reinterpretación de los orígenes nacionales, es decir, una búsqueda ya no del todo mitológica, sino más bien social, que involucraba su propio deseo de legitimación como cubano en tanto "gente de color". Claro, este viaje del deseo en busca de las fuentes primigenias se encontraba implícito en la libido del son, libido etnológicamente promiscua que en última instancia, en tanto producto musical supersincrético que mezclaba el tambor africano y la cuerda europea, portaba el deseo del "blanco" por el "negro" y viceversa. Pero la idea de mestizaje que a través de la metáfora del son ofrecía Guillén en estos poemas, no iba más allá del discurso dialéctico y positivista de la modernidad. 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 desbordaba la proposición del mito criollo; esto es lo *mestizo* entendido como "unidad", no como un haz de dinámicas diferentes y coexistentes. Este deseo queda expresado con mayor claridad en su próximo libro, *West Indies, Ltd.* (1934), sobre todo en su conocido poema *Balada de los dos abuelos*, del cual tomo los últimos versos:

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

*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,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.*

Lloran, cantan.
¡Cantan! (I, p. 139)

Así, resumiendo, para el Guillén de esos años, lo cubano es lo mestizo visto como síntesis, fórmula con la cual intenta trascender el conflicto racial propio de la Plantación y, de paso, ofrecerle una salida a su propio ego de mulato. En realidad, como se sabe, los antecedentes de esta construcción aparecen en el pensamiento de José Martí - también caribeño, también desplegado hacia fuera -, aunque sólo de manera escueta y abstracta; es Guillén, quien luego de leer a Spengler y a Fernando Ortiz¹⁸, la postula concreta y popularmente con el ejemplo del son. En el poema *Palabras en el trópico*, del mismo libro, hay una clara alusión - "y Cuba ya sabe que es mulata" (I, p. 136) - al deseo de Martí de que todos los pueblos de *Nuestra América* se reconocieran hijos de una gran patria mestiza.

En *West Indies, Ltd.*, extenso poema que le da título al libro, vemos que su verso también desborda lo estrictamente cubano y se conecta al discurso de resistencia que fluye dentro de la Plantación pancaribeña. Ha advertido que la máquina del ingenio no sólo subyuga históricamente al negro cubano, y ahora su poesía navega las Antillas. Se trata de un momento memorable de las letras cubanas; por primera vez Cuba queda eslabonada por un poema al orden azucarero que sujeta al archipiélago, y esto no solamente en términos sociales y económicos, sino también raciales:

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 u hable). (I, p. 159)

Obsérvese el intento de eliminar violencia de la Plantación al igualar el color de los "blancos" al de los "negros, chinos y mulatos", diciendo que al final "se trata de colores baratos". Pero *West Indies, Ltd.*, a pesar de representar un logro formal, tanto por su complejidad técnica como por su extensión, también representa un retroceso en lo que atañe a la expresión de la libido del negro. Se diría que el ego de Guillén ha perdido resonancias africanas en favor de un nacionalismo antillano y mestizo. Salvando ciertas distancias, el poema se puede colocar muy bien junto a *La*

¹⁸ Sobre la influencia de Spengler en el pensamiento de Guillén de esa fecha, ver Roberto González-Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 52. Sobre la influencia de Spengler y de Ortiz, ver Aníbal González Pérez, "Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén y Luis Palés Matos", en: *Callaloo*, pp. 285-301. Tales influencias pueden resumirse de la siguiente manera: por parte de Spengler, su proposición de que las culturas africanas se encontraban en un ciclo ascendente, al contrario del período de declinación en que había entrado Occidente; por parte de Ortiz, la revaloración antropológica del negro como factor imprescindible de la "cubanidad". No obstante, el discurso poético del Guillén de esos años exhibía ostentosamente el lado europeo de su doble genealogía, aunque dándole un "color cubano", es decir, dentro de su proposición de mestizaje. Ver, por ejemplo, Gustavo Pérez Firmat, "Nicolás Guillén between the Son and the Sonnet", *Ibid.*, pp.318-328.

zafra, incluso podría decirse que es una relectura de éste¹⁹. Aquí, a diferencia de los poemas de *Motivos de son* y *Sóngoro cosongo*, no se siente la presencia vital del deseo del negro, sino, al contrario, se constata la manipulación represiva del superego. En efecto, es fácil advertir que la voz del poema ha dejado de ser ritmo, música, apremio sexual, paso de baile o risa elemental para tornarse en amargos reproches moralizantes a ese "oscuro pueblo sonriente" que sonríe sin razón:

*Cabarets donde el tedio se engaña
con el ilusorio cordial
de una botella de champaña,
en cuya eficacia la gente confía
como un neosalvarsán de alegría
para la "sífilis sentimental". (I, pp. 163-164)*

Pienso que estos versos, que muestran las recriminaciones del superego, poco tienen que ver con la sensualidad, digamos, de *Secuestro de la mujer de Antonio*:

*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. (I, p. 129)*

En todo caso, *West Indies, Ltd.*, con su mensaje de "cortar cabezas como cañas/ ¡zas, zas, zas!" (I, p. 162), expresa de modo mucho más radical que *La zafra* el deseo de venganza de los reclusos del cañaveral²⁰.

A pesar de que sus próximos libros *Cantos para soldados y sones para turistas* y *España* (1937) se centran en la lucha antifascista mundial, particularmente en el contexto de la Guerra de Etiopía y la Guerra Civil Española, Guillén encuentra espacio para rozar el tema azucarero en *La voz esperanzada*, de España. Se trata de una suerte de resumen donde el poeta se legitima como hijo de "la América mestiza" de Martí "Yo,/hijo de América,/hijo de ti [España] y de África" (I, p. 216), al tiempo que se reconoce históricamente subyugado por el poder del azúcar, según antecedentes ya vistos de Pichardo Moya y de Acosta: "esclavo ayer de mayores blancos dueños de látigos coléricos;/hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces" (I, p. 215). En realidad, con la excepción de los logrados versos de *Soldado así no he*

¹⁹ Al intercalar las coplas de "la charanga de Juan el Barbero" a lo largo del poema, Guillén sigue la dirección, ya explorada por Acosta, de darle un giro popular a ciertas áreas del texto con el fin de romper la técnica experimental del discurso. Pero lo que en Acosta resulta insuficiente, en Guillén resulta un logro completo. Guillén sigue a Acosta en sus inexplicables recriminaciones a los subyugados por la Plantación, y en el tono de queja y amargura en que se inscriben la mayoría de los versos. El recurso de emplear cotizaciones de la bolsa norteamericana como materiales del poema, también tiene su origen en Acosta.

²⁰ En tanto libro, *West Indies, Ltd.* es bastante desigual. Su mejor poema, a mi juicio, es "Sensemayá", uno de los textos más notables de Guillén en lo que toca a las claves afrocubanas de su poesía. Para un brillante análisis de este poema críptico, ver Kutzinski, *Against the American Grain* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), pp. 136-146.

de ser, de *Cantos para soldados y sones para turistas*, Guillén no volverá a hacerse sentir en su poesía de resistencia al azúcar hasta la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), donde la retórica partidista²¹ es desbordada por la rica elocuencia de los recursos expresivos, y la tersa y sentida *Elegía cubana* (1952): "Cuba, palmar vendido,/sueño descuartizado,/duro mapa de azúcar y de olvido..." (I, p. 389).

Ambas elegías reaparecerían impresas en *La paloma de vuelo popular. Elegías* (1958), dos colecciones publicadas en un solo volumen, en Buenos Aires, poco antes del triunfo de la Revolución Cubana.

El poeta comunista

En la *Elegía a Jesús Menéndez* hay una estrofa, la última, que dice:

*Entonces llegará,
General de las Cañas, con su sable
hecho de un gran relámpago bruñido;
entonces llegará
jinete en un caballo de agua y humo,
lenta sonrisa en el saludo lento;
entonces llegará para decir,
Jesús, para decir:
-Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas. (I, p. 436)*

La estrofa es interesante porque expresa la esperanza de Guillén en una revolución proletaria que, dirigida por el movimiento sindical azucarero, libere a la clase trabajadora de la clase capitalista que posee los medios de producir azúcar. Es lo que pudiéramos llamar una estrofa "comunista", y esto en el más estricto sentido de la palabra. Siempre me ha extrañado, sin embargo, que Guillén, profundo conocedor de las claves de la Plantación, haya caído en la ingenuidad de pensar que la transposición mecánica de una doctrina europea - como es el marxismo-leninismo - a una isla del Caribe pueda tener éxito como proyecto económico-social. Quiero decir, concretamente, que una isla-plantación, Cuba si se quiere, jamás puede dejar de producir azúcar "sin lágrimas". Por desgracia, el azúcar se ha producido, se produce y se producirá con lágrimas, independientemente del modo de producción en que se inserte como producto, siempre y cuando se mantenga fijo su carácter de mercancía de plantación. Los fenómenos desatados por la economía de plantación son tan hondos, tan complejos y tan tenaces - y lo son más en el caso de la caña de azúcar, que suelen sobrevivir los más drásticos cambios políticos, las mayores catástrofes naturales y económicas, y procesos de violencia social reconocida como son las guerras, las ocupaciones extranjeras, las dictaduras y las revoluciones. La máquina del ingenio, una vez instalada y puesta a funcionar en grande, es indestructible a corto plazo, pues aún cuando resulte parcialmente desmantelada, su impacto transformador la sobrevivirá por muchos años, y su huella quedará inscrita en la naturaleza misma, en el clima, en las estructuras demográficas, políticas, económicas, sociales y culturales de la sociedad a la cual algún día se acopló. Es el caso triste de Haití y de otras islas del Caribe.

²¹ Guillén entró a militar en el Partido Comunista en la ciudad de Valencia, España, en ocasión de asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, 1937.

Aunque ya hemos visto los efectos de la economía azucarera, me parece oportuno subrayar aquí la idea de que, en la Plantación, el poder es distribuido socialmente de manera muy desigual, tanto en extensión como en densidad²². No sólo es territorializado por una pequeña minoría, sino que ésta tiende a perpetuarse en ese espacio privilegiado, proponiéndose como el único grupo imbuido de conocimiento, moral y prestigio suficientes para heredar y acrecentar el patrimonio azucarero que da "vida, orden e industria" a la nación. Así, una gran cantidad de individuos vive atrapada indefinidamente en la red azucarera bajo el control de los grupos sucesivos que capturan el poder. En el caso de Cuba, al pasar su economía del capitalismo dependiente al socialismo dependiente, manteniéndose constante el carácter azucarero de la producción, el trabajador constató en pocos años que la plusvalía no había dejado de existir en el fondo; simplemente, ahora, fuera ya de las relaciones capitalistas, se expresaba en términos de apropiación de poder. De modo que, en lo que a distribución social de poder se refiere, las estructuras cubanas no experimentaron ninguna democratización. Más aún, dado que el nuevo grupo rector se propuso producir más azúcar que nunca dentro de un modelo autoritario y militarista de dirección estatal, por sí mismo antidemocrático, el resultado final ha sido que la concentración de poder en el aparato de gobierno ha alcanzado una densidad jamás vista en Cuba.

En todo caso, con el triunfo de la revolución en 1959, la poesía de Guillén entra en un nuevo período; esto es, abandona el discurso de resistencia al que correspondía anteriormente y se inserta en el discurso del poder. Los poemas más representativos de este período están recogidos en *Tengo* (1964), donde Guillén experimenta el espejismo de que ahora, en la revolución, toda Cuba es "suya", incluso el azúcar. Siguen inmediatamente los *Poemas de amor* (1964). En ellos, a contrapelo de la corriente oficial, el tema se desplaza de la apología al poder estatal a la defensa de lo erótico, aunque ya no con la fuerza y la espontaneidad de sus primeros libros. Pienso que estos poemas representan un deseo de retomar el camino de la sensualidad para hallar en él otros rumbos, un rejuvenecimiento a partir del cual se abra una nueva perspectiva. Y ciertamente Guillén la halla. Su próximo libro, *El gran zoo* (1967), marca la aparición de un nuevo espacio. A partir de esta colección de epigramas zoológicos, la poesía de Guillén se caracterizará por una ambigüedad que tal vez responda a su propia situación personal: el conflicto de ser "poeta nacional"²³, Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Diputado a la Asamblea Nacional y Miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, y, del otro lado, sentir al vacío de estos títulos, su concauidad de máscaras, su condición fugaz ante el poder insular del ingenio (ahora electricificado), del cañaveral (ahora mecanizado), en fin, ante el poder inapelable del Estado en tanto Institución Azucarera, el cual se erige como la máxima verdad, como lo más válido, permanente y legítimo que ha existido y existirá alguna vez en Cuba.

²² "The Caribbean as a Socio-Cultural Area", pp. 922 y ss. Sobre el tema del azúcar y el poder, ver, también de Mintz, *Sweetness and Power* (Nueva York: Viking Penguin, 1985).

²³ Además de Guillén, el único poeta que ha alcanzado tal distinción es Agustín Acosta. Esta conjunción expresa muy bien la sinonimia que en Cuba existe entre lo azucarero y lo nacional.

El poeta controversial

De dos poemas de *El gran zoo*, tal vez el titulado *Los ríos* sea el más ambivalente. No se trata de un poema azucarero en el sentido directo de la palabra, sino de una intensa reflexión donde Guillén cuestiona mucho de su obra anterior y, por lo tanto, de importancia crucial para comprender la transformación ulterior de su poesía, sobre todo en lo que toca a los problemas de la cultura, la historia, la nacionalidad y la plantación en el Caribe. Su análisis, pues, se hace aquí imprescindible. A continuación reproduzco su texto íntegramente:

*He aquí la jaula de las culebras.
Enroscados en sí mismos,
duermen los ríos, los sagrados ríos.
El Mississippi, con sus negros,
El Amazonas con sus indios
Son como los zunchos poderosos
de unos camiones gigantesco.*

*Riendo, los niños les arrojan
verdes islotes vivos,
selvas pintadas de papagayos
canoas tripuladas
y otros ríos.
Los grandes ríos despiertan,
se desenroscan lentamente,
engullen todo, se hinchan, a poco más revientan
y vuelven a quedar dormidos. (II, pp. 229-230)*

La paradoja que presenta este poema al lector es semejante a la que exhibiría cualquier pieza de música; esto es, hay un despliegue de significantes que construye un discurso, una narración que habla de las etnias oprimidas de América. Pero, como suele ocurrir en la música, el discurso progresa hasta un punto en que torna circular; al final, cuando las culebras-ríos se enroscan para dormir, se está en el mismo lugar (tonalidad) desde donde se empezó, y esto ocurrirá una y otra vez, perpetuamente. Una lectura más detenida nos hará advertir que no hay que aguardar por el último verso para constatar el doble valor que sugiere el texto de Guillén. Por ejemplo, la segunda estrofa ofrece una lectura vectorial (niños arrojan cosas a los ríos), pero también propone una lectura circular donde la autorreferencialidad queda claramente expresada cuando los niños, a manera de alimento, arrojan al signo del río sus propios referentes: islotes, selvas e incluso "canoas tripuladas/ y otros ríos". Por otra parte, desde el principio, es posible leer a las culebras como animales ambiguos e inestables, ya que son circulares cuando están dormidos, y rectos cuando "despiertan" y "se desenroscan". Si tomamos el rumbo metonímico, tenemos que las culebras duermen, son despertadas, se desenroscan, engullen todo y se quedan dormidas; si seguimos el camino metafórico, los animales nos remiten al viejo signo autorreferencial conocido por "la serpiente que se muerde la cola"; si leemos ambas coordenadas a la vez, no hallamos la síntesis derivada de la dialéctica binaria a que nos tenía acostumbrado Guillén, sino una paradoja sin solución donde los ríos-culebras son circulares y rectos, no circulares o rectos; esto es, música.

Ahora bien, al dar un paso más en nuestro análisis, vemos que la misma idea de tomar al Mississippi y al Amazonas como ríos diferentes (uno de "negros" y otro de "indios") y a la vez semejantes expresa de inicio la musicalidad del poema, ya que ambos pueden ser vistos como "voces" que interpretan un canto. También es importante señalar que, aun cuando ambos ríos parecieran anular su diferencia remitiéndose a una totalidad musical, ésta quedaría siempre en falta, puesto que los versos del poema no nombran el río que pudiera representar a los "blancos", voz imprescindible para tener la idea de "negros" en el Mississippi e "indios" en el Amazonas. En realidad, cabría decir que el poema fluye en torno a esta voz escondida, la cual se hace presente (resuena) de manera muy poderosa en su presunta ausencia, puesto que fueron los europeos los que "descubrieron", conquistaron, bautizaron y colonizaron a los indios de América; y también fueron ellos los que iniciaron el tráfico transoceánico de africanos, a quienes esclavizaron, pusieron nombres nuevos y enseñaron a hablar su lengua. Visto esto, el poema enseguida propone la búsqueda de la voz oculta, o mejor, ausente en su presencia. Pudiera pensarse que esta voz corresponde a los niños que a través de la jaula dan de comer a las culebras. Pero, claro, enseguida se ve que no es así. Un grupo de niños riendo y cuidando de los animales no nos sugiere la voz atronadora del Padre Blanco. En realidad, habría que concluir que el canto de este Gran Padre es emitido desde un "más acá a más allá" de los referente sin mediados del poema. En todo caso ya sabemos que en el conjunto coral hay cuatro voces: la de los indios, la de los negros, la de los niños y la del Gran Padre Blanco. No obstante, las tres primeras voces tienen mucho en común. Es cierto que las de los indios y negros son cantadas por animales enjaulados, mientras que la tercera corresponde a niños que visitan el zoológico. Pero no es menos cierto que los animales y los niños se relacionan metafóricamente desde los tiempos mitológicos hasta Walt Disney. Además, ambos grupos son objeto de poder, es decir, sus individuos pueden definirse como reclusos (la escuela, el internado, el asilo, el hogar, la perrera, la jaula, el jardín zoológico, etc.) rodeados de prohibiciones al tiempo que son vigilados y sometidos a un estricto régimen disciplinario que regula las horas de comida, de sueño, de aprendizaje. Recuérdese que en la palabra "zoológico", "zoo" remite a aquello que es relativo a los animales y "lógico" alude a discurso, a saber, a conocimiento. Así, el jardín zoológico puede definirse como el lugar donde los animales son exhibidos y manipulados para fines de conocimiento, de estudio, de discurso científico; es decir, para ser leídos y comentados por los que detentan el poder.

No obstante, tanto el zoológico como el resto de las instituciones que controlan y examinan a individuos, están lejos de la perfección. La máquina de poder, el zoológico o la academia militar, es un fracaso en sí misma, una imposibilidad en sí misma, como hace ver Foucault.²⁴ Interrumpe el flujo libre del recluso sin alcanzar a interrumpirlo del todo. Se propone como perfecta, pero nadie mejor que ella sabe que dista mucho de serlo. Por más que se esfuerza por reducir el flujo del recluso, jamás lo logra del todo. Además, su propio deseo se desplaza hacia el infinito. Es precisamente este deseo insatisfecho de ejercer el control total, la vigilancia total, la disciplina total, lo que actúa en función de combustible. La máquina de poder se mueve gracias a su de-

²⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir* (París: Gallimard, 1975).

seo imposible de conocer y transformar cada vez más al recluso. La muerte de éste en la cárcel o en el acuario, en el hospital o en la escuela, no constituye una victoria; al contrario, da fe de su fracaso. Ciertamente, también un fracaso a medias; el éxito fracasado de la máquina judicial de la máquina política, de la máquina ideológica, de la máquina económica, de la máquina educacional, de la máquina militar, de la máquina familiar, incluso de la máquina revolucionaria cuando se conecta al poder. Así, la relación de poder nunca alcanza a ser del todo un monólogo jerárquico, es decir, el deseo total de la máquina. Puede entenderse más bien como un contrapunteo de flujos e interrupciones entre el sujeto y el objeto que, en continua transformación, se desplaza hacia el infinito.

Bien, volvamos al conjunto de voces reclusas que canta el poema. ¿Cómo podríamos definir su canto? En términos de palabras, pienso que se trataría de un canto que expresa un deseo común de libertad. Esto reduciría el canto general del poema, en sentido armónico, a dos voces: la de las culebras-ríos-negros-indios-niños, que cantan al unísono y se inscriben en lo poético, y la del Gran Padre Blanco, que es emitida desde "afuera", más acá o más allá de lo poético, es decir, en un espacio teórico, científico, epistemológico. Entonces, en *El gran zoo* de Guillén, las culebras-ríos-negros-indios-niños son textos poéticos que desean libertad y organizan un contra-canto que corta la voz del Gran Padre Blanco, cuyo tema, ya sabemos, expresa el deseo de acrecentar su conocimiento-poder sobre los reclusos, sobre el Otro. Claro, tal deseo jamás se agotará, puesto que para que esto ocurriera el Gran Padre Blanco tendría que estar en el lugar del Otro y compartir su reclusión. También sabemos que esta imposibilidad no cuenta; el Gran Padre Blanco, en su canto, leerá una y otra vez el texto de las culebras, lo corregirá una y otra vez, aunque nunca llegue a significar lo que él desea. Es fácil ver que la misma esperanza y perseverancia está implícita en el deseo de evasión de aquellos que son objeto de poder. He ahí la doble ironía que encierra el poema.

Ciertamente, la idea de oponer la poesía a la máquina dista mucho de ser original. Está esbozada incluso en el poema que vimos de Agustín Acosta y en los primeros libros de Guillén. Pero, ¿se puede asegurar que el poema "Los ríos" intenta enfrentarse a la tecnología? De acuerdo con mi lectura, la cual he expuesto arriba, la respuesta sería: no del todo. Lo que obstaculiza la confrontación es, precisamente, la versión de libro que nos da Guillén; es decir, el libro-zoológico donde cada epigrama es un animal contenido bien en una jaula o en un acuario. En "Los ríos" tal vez lo crucial no resida en las culebras, sino en la jaula. La jaula, en tanto máquina de poder, es el significante que media entre lo poético y lo teórico, impidiendo que se consuma el acto de la oposición y de la síntesis. La jaula, como la piedra solimán de Las Casas, puede matar y puede prolongar la vida; puede ser un ícono del manicomio y del internado de señoritas, de la cárcel y del hospital, del kindergarten y del asilo de ancianos, del claustro materno y del ataúd. La jaula se presta a todo y no se compromete a nada. Es triunfo y derrota a la vez, Es la escritura. Es, sobre todo, deseo. Algo indesplazable y poroso que se interpone siempre, manteniendo la distancia, entre el sujeto y el objeto; algo que cada vez se da un paso hacia él, se aleja un paso más por el interminable corredor; algo que cede la entrada pero que la obstaculiza como una presencia transparente, fantasmal; algo que está *ahí*, por siempre *ahí*.

En *Los ríos*, la jaula habla de relaciones de poder en términos abstractos -

poético/teorético, y también concretos, digamos, *Calibán/Próspero*. Ya vimos que el Padre Blanco (lo llamaremos Próspero) estaba afuera del poema (afuera de la jaula) aunque ya estaba *ahí*, proponiéndose desde su posición de poder como lenguaje científico, conocimiento, centro, origen, etc. Claro, en realidad es un usurpador, un impostor, una máscara; es, en resumen, el Otro Padre. Tal impostura es, justamente, lo que me ha llevado a identificar al Padre Blanco con Próspero y a las culebras con Calibán. Pero habría que concluir que aquí Calibán no es una entidad coherente, un polo estable que se opone dialécticamente al que constituye Próspero; es más bien, como vimos, una paradoja que encierra un diálogo de diferencias y que pospone de continuo su final. Calibán es el nudo imposible que forman una serpiente lineal y otra circular; es el ser ambivalente, desterritorializado, que desearía estar en el lugar que ocupa Próspero fuera del poema-lugar que ha comenzado a comprender en su proceso de domesticación, de colonización y dependencia-; esto es, el espacio investido por los portentos de la tecnología, el espacio histórico y epistemológico, el espacio eurocéntrico y monológico que administra el Gran Zoo. ¿Con objeto de qué? Con objeto de recuperar fuera de la jaula su verdadera genealogía, su inocencia ancestral, su lenguaje poético, su *habitat* primigenio, su paraíso perdido de verdes islotes y selvas de papagayos. He ahí su inconsistencia.

El Calibán de Guillén intenta representar la imposibilidad de la poesía, puesto que ésta no puede renunciar al deseo de ocupar el lugar de la historia, de la política, de la economía, de la tecnología. Pero del otro lado de la jaula las cosas no van mejor. Próspero también es un ser ambivalente, pues desearía escurrirse por los barrotes de la jaula para bailar una rumba zoofílica; desearía estar dentro de la jaula, disfrazado de culebra y entregado al frenesí de los tambores ancestrales y saber todo lo que hay que saber de los ríos y sus metáforas mientras los niños le arrojan pájaros y risas. Sí, ciertamente, Próspero controla y vigila a Calibán, pero desearía regresar al mundo de Calibán, mundo edénico que le perteneció una vez y al cual no puede retornar. Claro, Próspero se equivoca. Piensa que Calibán, por el hecho de estar al otro lado de la jaula, es un salvaje sólido y coherente, todo inocencia y poesía. Calibán, recíprocamente, también se equivoca; Próspero no es lo que pretende ser, ni está donde dice estar. Así, tanto Calibán como Próspero, son signos dobles que no alcanzan a excluirse mutuamente, ya que cada uno de ellos desearía estar secretamente en el lugar del otro. La diferencia entre ellos no está en sus respectivas naturalezas, sino en el espacio-tiempo que ocupan: Indoamérica y Afroamérica de un lado de la jaula; Euroamérica del otro. El objeto de poder de un lado; el sujeto del otro. Entre ellos es fácil establecer oposiciones binarias, como solía hacer el mismo Guillén; pero también, como hace ahora, resulta fácil desmantelarlas en favor de un conjunto global de diferencias que suscriba relaciones imperfectas de coexistencia en continua transformación.

¿Qué implicaciones concretas tiene esta abstracción? Bien, hay que concluir que esta proposición de Guillén no deja sitio a su antigua idea de una síntesis mestiza de América. El poema no habla de mestizos o mulatos, sino de indios y negros, y en ningún momento alude a aquellos. América es el Gran Zoo, con sus ríos norteamericanos y suramericanos, con sus indios y negros, con sus selvas e islas, con sus niños poéticos y sus padres blancos. América es, sobre todo, un libro de poemas imposibles para lectores imposibles; es *El gran zoo* hablando de sí mismo y del Otro, por sí mismo y

por el Otro para sí mismo y para el Otro; diálogo de diferencias que no concluye, que se curva sobre sí mismo como una sinfonía perpetua o como la figura paradójica de las relaciones de poder. No es que Guillén niegue expresamente la unidad de la historia y de la poesía, sino que las coloca en jaulas, en espacios mediatizados que admiten un grado de coexistencia con sus aparentes negaciones; esto es, un espacio dialógico que en vez de conducir únicamente a una síntesis, conduce a la turbulencia de la duda, al caos.

¿Cómo se percibe ahora el ego de Guillén? Bueno, es fácil ver que se ha quitado la máscara de mulato, de embajador que representa a la América Mestiza. Sigue llevando una máscara de Calibán, pero se trata de un Calibán bifurcado por su propia doblez. Es la máscara de Hermes, o mejor, de Elegua - para no salir de los contextos afrocaribeños. Elegua, como sabemos, es el mediador entre el Ser Supremo y los *orichas*, entre los *orichas* y los vivos, entre los vivos y los muertos; es el que transporta la palabra (la ofrenda) para bien y para mal, y el que rige sobre los umbrales y las encrucijadas; es el que trata con todos y conoce todo; en sus avatares es niño y viejo a la vez, viabiliza los asuntos y los enreda, es gregario y solitario; en resumen, es el ser doble por excelencia, el Eterno Enmascarado, el Mensajero de la Palabra; es el Poeta.

El poeta subversivo

En 1968 Guillén publica en México su conocido poema "Digo que yo no soy un hombre puro". 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 refino. 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 renunciamiento material impuesta por el régimen²⁵. No obstante 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". A la política de frugalidad, Guillén responde, "y me gusta comer carne de puerco con papas,/y garbanzos y chorizos, y/huevos, pollos, carneros, pavos,/pescados y mariscos" (II, p. 297); a la política de represión sexual, responde- con los versos más osados que jamás publicara- que desconfía de "La pureza de la mujer que nunca lamió un glande./La pureza del que nunca succionó un clítoris" (II, p. 298); a la política de restricción del consumo de bebidas alcohólicas y cierre de bares, responde, "y bebo ron y cerveza y aguardiente y vino" (II, p. 296); en fin, para dejar clara su inconformidad, responde, "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" (II, p. 296).

Cuatro años después, con la publicación de *El diario que a diario* (1972), la poesía de Guillén se anuncia como un purgante o vermífugo para eliminar del vientre la larga lombriz de la historia, concretamente la historia de Cuba, la historia de la Plan-

²⁵ Sobre el impacto de la llamada Ofensiva Revolucionaria en las tres cubanas, ver Antonio Benítez Rojo, "Narrativa de la Revolución Cubana, de Seymour Menton", en: *Vuelta*, 111 (1986), pp. 42-45.

tación. Así, el libro puede leerse como una receta para liberar a Cuba de su laboriosa historia intestinal y, a la vez, como el intento de Guillén de desplazar de su propia poesía la presencia parasitaria de la historia azucarera de la isla, presencia que la ha estado significando por más de cuarenta años. Podría decirse muy bien que *El diario que a diario* es un libro escatológico, terminal, residual, anal (son palabras que vienen). En tanto lector, me parece estar escuchando a Guillén detallar su estrategia: sólo defecando la historia, largando de una vez su interminable longitud de anillos y garfios, la poesía podrá ser lo que fue alguna vez, es decir, lo que estaba antes de la historia. Así, lo que uno lee en este libro singular, tal vez único, no es necesariamente una serie de textos poéticos, sino el cadáver de la historia, su archivo o esqueleto incongruente. Se trata, por supuesto, de un libro profundamente subversivo, y esto en múltiples sentidos²⁶. En primer lugar Guillén lleva aquí el género poesía a sus límites más extremos, puesto que la poesía se halla "afuera" del libro. Claro, está ahí, pero sólo como índice, como causa, como voluntad de arrojar de sí la historia; cierto que entre la materia expulsada hay, aquí y allá, algunos filamentos de poesía, pero esto era inevitable, una pérdida necesaria dada la tenacidad del parásito y la violencia del remedio. Por lo demás el libro no se presenta como una totalidad, sino como el cuerpo despedazado, ya muy incompleto y descompuesto, del discurso histórico que hablaba de Cuba. Una vez liquidado y arrojado a la luz este discurso intestinal, es posible examinarlo con detenimiento: se trata de un organismo imprevisto, heterogéneo, caótico, que de ser clasificado caería más acá o más allá de las palabras y las cosas. He aquí la verdadera historia de Cuba, oigo decir a Guillén, si es que esto puede ser algo verdadero y puede llamarse historia; como ven, no era un sistema coherente y "épico que se desplegaba en espirales hacia la utopía; en realidad no era más que un largo parásito anillado que teníamos en las tripas y nos robaba la comida. "El Gran Ladrón/ manda dar un pregón/para saber/ lo que a cada uno le puede coger" (p. 374), dice en sus versos de presentación del libro.

¿De qué estrategia se vale Guillén para hablarnos de la imposibilidad de la historia? Aquí prefiero remitirme al útil y comentado ensayo de Borges que se titula *El idioma analítico de John Wilkins*²⁷. Se recordará que en este texto Borges habla de una supuesta enciclopedia china que clasifica a los animales de la siguiente manera: "a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas." Esta cita apócrifa sirve a Borges para exponer la idea de que todo intento de clasificación es necesariamente arbitrario y conjetural, puesto que no sabemos nada de la totalidad o universo que precede en jerarquía y contiene al conjunto que estamos clasificando. Al reflexionar sobre este ensayo, Michel Foucault observa que lo que hace absurda la tabla de animales es su función excluyente, es decir, la división en clases a, b, c, etc., por la cual, digamos, las "sirenas" quedan separadas de los "animales fabulosos" y los "lechones" de los "que se agitan como locos". En efecto, enseguida uno se pregunta, ¿qué espacio coherente podría contener esta clasificación? ciertamente ninguno que no fue-

²⁶ *Against the American Grain*, pp. 164-201.

²⁷ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

ra el del lenguaje, que es un espacio sin lugar. Foucault, sin embargo, no se detiene en este punto. A continuación nos comunica que la tabla sugiere algo aún más inquietante que la incongruencia. Tal proposición radicaría en la idea de que hay fragmentos de un gran número de órdenes posibles que coexisten en un espacio sin ley y geometría: el espacio de lo heteróclito, del caos²⁸. Allí las cosas coexisten sin referirse a un centro organizador común, a un origen, a un logos, a un universo, a la utopía que construimos con el relato hilvanado por nuestros deseos y con el discurso del lenguaje. Este espacio donde todo se enreda sin remedio es el espacio antidiscursivo (antiutópico) de lo que Foucault llama *heterotopías*, es decir el territorio des-ordenado donde está lo Otro. Bien, *El diario que a diario*, como gran parte de la obra de Borges, es una *heterotopía* destinada a subvertir la historia en general, y la versión positivista de la historia azucarera de Cuba en particular.

El libro comienza con un "Prologo no estrictamente necesario", donde Guillén se presenta de la siguiente manera:

*Primero fui el notario
 polvoriento y sin prisa,
 que inventó el inventario.
 Hoy hago de otra guisa;
 soy el diario que a diario
 te previene, te avisa
 numeroso y gregario.
 ¿Vendes una sonrisa?
 ¿Compras un dromedario?
 Mi gran stock es vario.
 Doquier mi planta pisa
 brota lo extraordinario. (II, p. 371)*

Así, Guillén advierte al lector que si bien antes fue el poeta notarial que inventaba la historia ("el inventario") y la asentaba en libros, ahora es otro tipo de poeta: el que desmenuza la historia en días - cada uno con su propio centro, para lo cual el espacio más propio es el del periódico o diario. Allí coexiste todo; es el lugar de la clasificación de Borges, el lugar de lo incongruente y de lo heteróclito; allí lo mismo se anuncia la venta de "una sonrisa" que la de "un dromedario", e igual vale una voz inglesa ("stock") que un arcaísmo ("doquier"); es el lugar "numeroso y gregario" de o extraordinario".

De este modo, Guillén, al adoptar la forma del periódico, nos presenta un espacio diario, antihistórico, el cual se propone como tabla de contenido. ¿Qué es lo que allí se contiene? Noticias, crónicas, anuncios, proclamas, rimas populares, etc.

Pero, claro, como dije, no se trata de textos utópicos sino heterotópicos. Tomemos, por ejemplo, el anuncio de "La Quincalla del Ñato", donde se venden:

agujas de coser y de máquina [...] esponjas grandes y pequeñas torticas de Morón serpentina y confetis esmalte de uñas palos de trapear oraciones entre ellas la de San Luis Beltrán para el mal de ojo la de San Judas Tadeo la del Justo Juez bombillas eléctricas velitas de Santa

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966). Leer, sobre todo, el prefacio.

Teresa la oración del Anima Sola redecillas para el pelo calcetines masa real crocante de maní y ajonjolí caballitos de queque encajes y broderíes agujas de tejer estropajo de aluminio [...] palillos de diente pelotas de goma trompos imán con limalla". (II, pp. 429-430)

Obsérvese que estos artículos no se presentan enumerados u ordenados bajo rubros, ni siquiera separados por una coma, sino que lo hacen como un conjunto caótico donde las cosas se refieren a distintos órdenes, incluso simultáneamente. Por ejemplo, las "bombillas eléctricas" y las "velitas de Santa Teresa" nos remiten a una agrupación de objetos que hablan de luz, de iluminación; pero las bombillas sirven para iluminar una habitación y las velitas para iluminar la fe en Santa Teresa. También hay "flores de papel mejores que las legítimas postales iluminadas", pero uno se pregunta enseguida qué tendría que ver una cosa con la otra; o bien "imán con limalla", es decir, lo que atrae y lo atraído, la causa y el efecto. Por otra parte, habría que señalar que otros textos semejantes *Librería: Novedades Francesas*, "*Esclavos Europeos*, etc., aparecen intercalados entre textos que aluden a capítulos imprescindibles de la historia de Cuba, digamos, la toma de La Habana por los ingleses, la Guerra de los Diez Años, la Guerra de Independencia, José Martí, la Revolución Cubana. De momento este montaje recuerda la técnica de *papier collé*, pero ¿cuáles son aquí los recortes de papel que se han pegado casualmente? En realidad no es posible hacer tal distinción; el libro es una suerte de gazeta ahistórica compuesta de recortes que hablan en presente y que se remiten al espacio heteróclito del periódico. Por otra parte, los textos de estos recortes están redactados y dispuestos irónicamente, de modo que siempre ofrecen dos o más ángulos al lector. Al final, éste acaba por proyectar en ellos su propia versión de la historia de Cuba; esto es, su propia lectura, su propia verdad. Pero, ¿qué ocurrirá en una segunda lectura? Confieso que la noticia que "publica" la muerte de Martí se me va de un lado a otro, como un péndulo, mientras la leo y la releo. El texto es el siguiente: "Ha caído Martí, la cabeza pensante y delirante de la revolución cubana"(II, p. 411). ¿Qué partido representaba el supuesto periódico que publicó esta noticia? Un periódico contrario a la independencia de Cuba jamás hubiera reconocido la existencia de una "revolución cubana", pero uno que fuera favorable tampoco se referiría a Martí como "la cabeza pensante y delirante" del movimiento independentista. Entonces, ¿quién habla aquí? ¿Cómo conciliar "pensante" y "delirante"? Como se sabe, Martí es sagrado para todos los cubanos, independientemente de la ideología que sustenten. Con Martí no se juega. Es el "Apóstol" y el "Maestro" de la religión civil de Cuba. Pero, además, ¿a qué revolución cubana se refiere esta noticia, a la independentista o a la marxista-leninista-castrista, cuyo discurso busca su centro legitimador americano en el pensamiento de Martí?²⁹ Entonces, ¿cómo leer este breve texto?

²⁹ Un buen ejemplo de la parcialidad ideológica con que el pensamiento de Martí es interpretado dentro de Cuba, lo constituyen las respuestas de Cintio Vitier y Luis Toledo Sande a textos publicados fuera de la isla por Arcadio Díaz Quiñones y Enrico Mario Santí. Véanse los siguientes textos: Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora* (San Juan: Editorial Sin Nombre, 1987); Cintio Vitier, "Carta abierta a Arcadio Díaz Quiñones", y Arcadio Díaz Quiñones, "Comentarios a una carta de Cintio Vitier", ambos en *Claridad*, 4 al 10 de diciembre de 1987, pp. 17-20; Enrico Mario Santí, "José Martí and the Cuban Revolution", en *José Martí & the Cuban Revolution Retraced* (Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1986), pp. 3-23; Luis Toledo Sande, "De

Claro, siempre se podría recurrir a una primera lectura, fácil, literal, y responder que, cronológicamente, la versión de la historia de Cuba que presenta el libro no se adentra en la época que sigue a 1959, fecha del triunfo de la revolución. De acuerdo con esta lectura la historia de Cuba se dividiría en dos períodos: uno que abarca cerca de cinco siglos, y otro que apenas llega a treinta años. Toda la historiografía que se hubiera escrito antes de 1959 sería falsa, y la escrita posteriormente, verdadera. Así, el primero de enero de 1959 resultaría el Momento de la Verdad, y sería a partir de ese espacio trascendental desde el cual Guillén escribe su anti-historia. Pero los problemas que tendría que confrontar esta lectura de lectores rectos para establecerse como "lectura verdadera", serían enormes. Para empezar Guillén escribe el pasado en presente, en términos de noticia de última hora, y esto ironiza el propio espacio desde donde escribe, es decir, el de la Revolución Cubana. Podría decirse, por ejemplo, que las demolidoras "noticias" y "anuncios" que aluden a la esclavitud y a la discriminación del negro, no sólo van dirigidas al pasado, sino también al momento actual, donde el negro cubano, quizá cerca de la mitad de la población, apenas está representado en las altas esferas de poder. Así, hay que concluir que la anti-retórica a que acude Guillén, la del periódico, corroe cualquier intento político, patriótico, nacionalista o partidista de ofrecer una lectura coherente de la historia de Cuba (y de cualquier otra historia); la trivializa y moleculiza remitiéndola a un archivo cuyo caos, cuya turbulencia, se resiste a toda edición o manipulación, es decir, el archivo imposible de la Plantación, cuya des-ordenada papelería vuela por los vientos del mundo. Claro, *El diario que a diario* no logra del todo lo que se propuso. No es el vermífugo milagroso que se anunciaba en el periódico como el remedio más radical para deshacerse para siempre de la historia. En última instancia la historia de la Plantación sigue *ahí*, desmenuzada ya su violencia, tal vez muerta y disecada – como todos pueden ver, pero su fantasma imposible continúa acechando y merodeando la poesía de las islas. En un final, nada ni nadie puede deshacerse de la historia, puesto que al despedazarla se construye un relato que es otra vez la historia. Ciertamente es que, al menos, su monstruosidad queda al descubierto y el deseo de suprimirla queda inscrito en la fábula. *El diario que a diario*, en resumen, no es la historia oficial y oficiosa de la Plantación, ni tampoco su anti-historia; es "otra" historia.

El poeta filosófico

Luego de este radical experimento, a Guillén le queda poco por hacer. Su vida ya se apaga y sólo hay lugar para una reflexión final, para un último libro. Me refiero a *Sol de domingo* (1982), el cual incluye prosa y verso. En sus palabras de presentación Guillén advierte:

*La presente edición está formada por textos más o menos inéditos y lejanos, de los que algunos permanecieron durante años sin ver la luz pública. Si se dan a conocer ahora formando un todo, no es por vanidad de su autor, que conoce muy bien el precario mérito de estos trabajos, sino para hacer plaza a otros que vengan mejor dotados y compuestos.*³⁰ (p. 4)

vuelta y vuelta", en *Casa de las Américas*, 163 (1987), pp. 113-118.

³⁰ Nicolás Guillén, *Sol de domingo* (La Habana: Ediciones Unión, 1982). La numeración de las páginas citadas aparecerá en paréntesis.

Estamos, pues, ante textos no legitimados hasta 1982, fecha en que el poeta, ya octogenario, desea presentarse al juicio de la posteridad. Ciertamente, estos textos merecen un estudio detallado que arroje luz, sobre todo, en la manera con que se conectan a los publicados previamente, ya que a veces fueron escritos junto con ellos. Aquí no hablaré de los artículos periodísticos, algunos de los cuales refuerzan la temática afrocubana y antiimperialista mientras otros recogen ideas heterodoxas, digamos, el titulado "Recordando una curiosa coincidencia: Delmonte y Engels". En cuanto a los poemas, sin duda representan lo más estimable del libro. Sobre todo porque algunos de ellos constituyen un espacio nuevo en su obra varia y polémica. En todo caso, la poesía azucarera está representada en *Sol de domingo* con un interesante poema titulado "Macheteros", el cual reproduzco a continuación:

*Los recuerdo, de niño,
sombras de mochas ásperas,
piel curtida
por el viento y el sol. Mirada
de lejanía y de venganza.
Eran los macheteros.*

*Centrales: Jatibonico, Jaronú,
Steward, Vertientes, Lugareño.
O el Chaparra, con Menocal
sonando el cuero.*

*De niño, en el recuerdo,
los macheteros. (p. 182)*

Obsérvese que, a diferencia de los poemas de *Tengo*, estos versos no están contruidos por una estrategia binaria donde los elementos "positivos" del presente se oponen a los elementos "negativos" del pasado. Aquí tanto el pasado como el presente se muestran sombríos en la intemporalidad del recuerdo y, sobre todo en la asociación de ideas e imágenes que forman el recuerdo. Los nombres de los centrales azucareros ya no son Jatibonico, jaronú o Steward, pero bajo los nuevos nombres estatales los ingenios son los mismos. El gobierno duro del general Menocal ya hace décadas que se hundió en el pasado, pero en última instancia el Gobierno de la Plantación, por lo general, suele tener un corte autoritario cuando no despótico. La estructura administrativa del antiguo ingenio esclavista no sólo comunicó un carácter militar, represivo y racista al gobierno colonial, sino que constituyó un modelo de gobernar necesariamente antidemocrático que, bajo distintas máscaras ideológicas, tenderá a repetirse mientras domine la economía de plantación. Así, cuando Guillén recuerda a los macheteros, su recuerdo no se refiere sólo a los tiempos de su niñez sino también a la actualidad, más aún, al futuro. En realidad se trata de un *recuerdo del porvenir*, puesto que en Cuba el azúcar es siempre el mismo poder, y los macheteros son siempre los mismos subyugados. De ahí el tono sombrío de estos versos.

En 1981 apareció un largo y notable poema titulado *El Central*, de Reinaldo Arenas, el cual se inserta de lleno dentro del discurso de resistencia al azúcar. Aunque no es el momento de ver detenidamente su texto, que siguiendo la tradición de Acosta intenta descentralizar la Plantación, quiero citar una estrofa a la cual me ha traído la

lectura de "Macheteros":

- *Manos esclavas conducen los camiones por el terraplén polvoriento.
Hablar de la historia
es entrar en un espacio cerrado
y vernos a nosotros mismos
con trajes más ridículos, quizá,
pero apresados por las mismas furias
y las mismas mezquindades.*
- *Manos esclavas labran cruces, cetros, cofas,
gallardetes y cureñas; hacen funcionar las palancas*³¹.

De este modo, una vez más en la literatura cubana, se expresa la denuncia azucarera. La historia de la Plantación se propone como un viaje al progreso. Pero en realidad es circular; es siempre la misma: recuerdo del porvenir.

Los dos últimos poemas de *Sol de domingo* son los únicos que aparecen fechados. La fecha en cuestión, para ambos, es "Mayo 1978." El primero de ellos, titulado *Haikai I*, dice:

*La luna sobre el lago.
Susurra el viento.
Rotos en mil pedazos.
¡Cuántos espejos! (p. 211)*

El segundo poema se titula *Haikai II'*

*El gallo se pasea.
Hinchado y rojo
un samurai parece. (p. 212)*

El hecho de que la poesía de Guillén - por lo general disfrazada de son, rumba, ritmos afrocubanos, sonetos y letrillas del Siglo de Oro - se vista ahora con el kimono de seda del haikai, es un cambio muy revelador. Esta escueta forma poética, como se sabe, es una suerte de frasco de cristal, mínimo y exquisitamente labrado, hecho para contener algunas gotas del elixir de la sabiduría. Sabiduría tradicional, sabiduría simbólica, se entiende; la sabiduría que guía la flecha ciega del arquero sen al centro del blanco. Parece lógico pensar que Guillén se impuso esta rigurosa forma en el proceso de búsqueda de una expresión que fuera simultáneamente profunda y didáctica, una forma que fuera universal y a la vez diera rápido paso a su último y personal adiós. También, deliberadamente o no, se trataba de una expresión asiática, la cual se añadía como componente formal al *interplay* afroeuropeo de su poesía, logrando así una plenitud caribeña.

Entre las lecturas posibles de este par de poemas, elijo la que sigue: el primer *haikai* es la Noche, la Desolación, el Desencanto, la Desesperanza, el Fin de los Tiem-

³¹ Reinaldo Arenas, *El central*, Barcelona: Seix-Barral, 1981, p. 91. Sobre la naturaleza iconoclasta y descentralizadora de este poema, ver Pedro Barreda, "Vestirse al desnudo, borrando escribirse: El central, de Reinaldo Arenas", en: *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 12,2 (1984), pp. 25-37.

pos; el segundo es la Aurora, la Palabra, el Falo, el deseo, el Principio de los Tiempos, o si se quiere, la Espuela sensual de acero y fuego que, como dice Acosta, "lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios". La connotación serial de ambos resulta enfatizada por la presencia de la misma fecha de factura, el mismo título y los signos ordinales I y II. Se parte, pues, de la Muerte para alcanzar la Vida, y tal sucesión, naturalmente, implica el tema universal de la Resurrección. Es el ritual del sacrificio de la primavera, simbolizado en el carnaval, y éste actúa de dos maneras, una exterior y otra interior, sobre la obra total de Guillén. En primer lugar alude al discurso de resistencia del esclavo, quien, para sobrellevar la dura realidad repetitiva del ciclo anual azucarero, solía decir ante la adversidad: "Lo que hay que hacer es no morirse." Este dicho, que aún sigue siendo muy popular en Cuba, se refiere directamente a la tradición africana de que es posible burlar la muerte a manos del enemigo, bien transformándose en un animal del bosque o bien, simplemente, practicando un ritual mágico para detener la muerte. Así, a la muerte circular que inflige la Plantación, hay que oponer un intento de fuga: el despliegue metonímico de una cultura prevaleciente y vital.

Pero el mito de Resurrección no es una verdadera ruptura con la muerte, sino más bien habla de un aplazamiento, o mejor, del deseo de una nueva oportunidad para desafiarla. En todo caso, este deseo actúa sobre la obra de Guillén, doblándola sobre sí misma de modo que pueda leerse de nuevo. Hay que tener presente que el título *Sol de domingo*, en su marcha en redondo, devendría *Domingo de sol*, el cual tiene el mismo número de palabras, letras, e incluso las mismas vocales que *Motivos de son*. Si esta relación pareciera fortuita, obsérvese que en sus palabras al lector Guillén concluye: "Dicho lo cual, aquí ponemos *punto redondo*" (p. 4), en vez de *punto final*. Así, siguiendo el canon paradójico del texto caribeño, este poema postrero nos remite a los auspiciosos versos de *Motivos de son*, dibujando una figura de esperanza que gira en medio del caos.