

Nicolás Guillén: voz de la lírica - lírica de la voz

Por *Ottmar ETTE**

Escribir en voz alta

EN UN MUNDO IMPREGNADO por el complejo cruce e interrelación de los medios más variados, la lírica, en tanto fenómeno de gran intermedialidad, debería ocupar una posición no sólo importante sino predominante dentro del sistema de géneros. Desde su origen etimológico, del griego *lyra* y en toda su historia en Occidente se manifiesta como el género literario orientado, por una parte, directamente a los sentidos con los que cuenta el ser humano y, por otra, como el género en el que éstos encuentran, tal vez, la expresión estética semantizada, de la manera más densa y autorreferencial. La lírica, como forma artística sinestésica por excelencia, mantiene una relación privilegiada con el sonido en general y, en particular, con la música; de ahí que disponga también, al mismo tiempo, de una dimensión acústico-motriz cuando el poeta o la poetisa quedan conectados a su público a través del ritmo y la respiración, de la coreografía y el movimiento. En la copresencia del productor y del receptor se puede conseguir un grado tan alto de intensidad e intermedialidad, precisamente en la recitación de la poesía a través del propio autor o autora, que raras veces se logra con otros géneros literarios tradicionales.

La intensidad potencial de la experiencia estética a nivel de estructuras generadoras y percepción sinestésico-intermediadora no ha contribuido, en ningún caso, a que la lírica vuelva a ocupar su antiguo lugar preeminente dentro de la jerarquía de los géneros —tal y como se podría constatar si echamos un vistazo al número, en evidente descenso, de las tiradas de lírica que se publican, dejando aparte las diferencias que se dan entre los distintos idiomas, y no sólo en las sociedades de Europa occidental. Aunque el arte poético pudo conservar su prestigiosa posición, al menos parcialmente, en otras regiones de la literatura universal —dentro de la que Latinoamérica no ocupa el último lugar y Cuba menos aún— es evidente sin embargo que, a lo largo del siglo pasado, el predominio de la novela, y con ella de las correspondientes formas de prosa, no se ha debilitado sino más bien fortalecido.

* Universidad de Potsdam. E-mail: <ette@rz.uni-potsdam.de>

Para esto se podrían aducir las más variadas razones, pero no las trataremos en las reflexiones que vienen a continuación sobre la lírica de Nicolás Guillén. La complejidad de la relación entre el sistema de géneros y el sistema social deja entrever que, incluso más allá de las condiciones de un mercado literario globalizado que concede una importancia cada vez mayor a la traslación literaria, se ha producido un ambiente adverso a la lírica, que no favorece precisamente la traducción, hecho este que, con toda seguridad, no contribuye a la elección de dicho género.¹ Si la dialéctica entre sistemas de género y de sociedad parece haber sido desfavorable para el lugar que la lírica ocupa dentro de ambos sistemas —posiblemente por razones que tienen mucho que ver con la transformación de la posición del sujeto en las sociedades occidentales altamente desarrolladas a finales del siglo xx—, habría que incluir también en nuestras reflexiones un desarrollo que concierna a la inmediata relación entre texto y sonido, constitutiva de la lírica. Pues, en la modernidad de Occidente, la progresiva desaparición de la voz que los autores y lectores dan al texto y la consiguiente práctica de la lectura en silencio que se enseña en la escuela, le quitan a la lírica la profunda y privilegiada relación que desde la Antigüedad se mantenía entre voz y sonido, entre respiración y corporalidad y que, en esencia, sigue manteniendo todavía hoy. La práctica de la lectura en silencio corta, o al menos perjudica, esa relación entre la poesía y el cuerpo capaz de transformar a éste en el *instrumento* de la lírica.² No cabe duda que en la *Divina comedia* de Dante los labios de Paolo y Francesca jamás se habrían encontrado si sus cuerpos no se hubieran puesto ya antes a vibrar y resonar gracias a su lectura compartida en voz alta — como se acostumbraba leer en aquella época.

o obstante que en los actuales programas escolares todavía aparecen, con más frecuencia que en los *auditorios* de nuestras universidades, restos de la dimensión sonoro-textual de la lírica con la práctica “declamatoria” a la hora de “recitar” de memoria un poema, la lírica continúa enmudeciendo y convirtiéndose en un género, ante todo, visualizado y visualizable. Como si se lo hubiera separado dos veces de lo corporal: del sonido que produce el cuerpo en la emisión de la voz y del movimiento del cuerpo a la hora de escribir a mano,

¹ Cf. el todavía estudio fundamental desde la perspectiva sociológico-literaria de Erich Köhler, “Gattungssystem”. *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), I (1977), pp. 7-22

² Cf. aquí entre otros a Friedrich A. Kittler, “Autorschaft und Liebe”, en Friedrich A. Kittler, ed., *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 1980, pp. 142-173

práctica ésta que ya desde hace tiempo es víctima de la galaxia de Gutenberg, de las imprentas y su perfeccionamiento con el respaldo informático.³ La lírica se presenta preferentemente en la actual sociedad mediática como “figura” visual reconocible y, como tal, se puede llevar a la pantalla mas no aún al auricular de nuestros teléfonos móviles en forma de mensaje corto (SMS). Dentro de una sociedad mediatizada, excesivamente visualizada, son especialmente las formas breves de la lírica las que se dejan proyectar en los *Windows* hacia el mundo, lo que no sucede con tanta frecuencia con la lírica de grandes dimensiones, que no se puede reducir tan fácilmente a los estrechos límites de lo visual.

Los procesos que aquí tan sólo hemos esbozado por la brevedad que se requiere y que forman el marco de nuestras reflexiones a propósito de la voz de la lírica y de la lírica de la voz y, más aún, de una reevaluación de la lírica en el contexto de las relaciones auditivas o sonoro-textuales respectivamente, han contribuido, sin duda alguna, al descenso de la poesía en el sistema de géneros de las sociedades occidentales. Dichos desarrollos hacen que la fascinante intermedialidad del arte poético se convierta en inconveniente, en *handicap* que arrastra consigo una lírica intermedialidad paradójicamente amputada, separada doblemente de su cuerpo en la sociedad mediática.

La falta de interés por el cuerpo, junto con el olvido del sonido y la voz, han impedido y limitado la percepción de la lírica con una serie de consecuencias tanto en las sociedades occidentales como en el campo de la investigación. Esto atañe precisamente a la recitación de la lírica y, en especial, a las lecturas que se hacen de ella en voz alta en el espacio público. El fenómeno de la lectura con sus diferentes relaciones fue muy tenido en cuenta no sólo en el contexto de la estética de la recepción: sin embargo, la práctica de la lectura en voz alta permaneció y permanece todavía “curiosamente marginal, como si se tratara de un epifenómeno que, si bien existe de algún modo, sin embargo no merece una mirada más atenta”.⁴ Este llamativo descuido que hasta ahora sólo ha llamado la atención de unos pocos y que —puestos a hablar de

³ Precisamente en la lírica cubana en un poema temprano de José Martí se reflexiona de forma impresionante sobre ese proceso de separación de la actividad manual en el acto del escribir y, con ello, de la corporalidad: cf. Ottmar Ette, “El cuerpo de la poesía. La búsqueda del otro y el lugar de la escritura en el poema ‘De noche, en la imprenta’ de José Martí”, en Carmen Val Julian, ed., *Soy el amor, soy el verso! José Martí créateur*, Paris, École Normale Supérieure de Fontenay / St-Cloud, 1995, pp. 97-111.

⁴ Monika M. Scheerer y Thomas M. Scheerer, “Vorlesen”, *Konkret*, 12 (1992), p. 48.

“miradas”— supone una ceguera, por así decir, precisamente en la recepción de la lírica dentro del ámbito científico, no sirve sino para contrariar. Y más aún, teniendo en cuenta que —como acabamos de recordar— la práctica de la lectura en voz alta tuvo una gran importancia hasta bien entrada la Modernidad; la lectura en voz alta formaba parte relevante de la comunicación social y política, además de la cultural y literaria, lo que se evidencia con las lecturas en los salones literarios del siglo XVIII o, más tarde aún, en las cortes del XIX —no olvidemos que esta actividad era una de las funciones que realizaba el gentilhombre de cámara Alexander von Humboldt en la corte prusiana— e incluso con las lecturas en voz alta (realizadas por trabajadoras y trabajadores retribuidos) en las fábricas tabacaleras cubanas, práctica que continúa en nuestros días y se sitúa más cerca de nuestro objeto de estudio. Con razón Monika y Thomas M. Scheerer llaman la atención sobre las diversas prácticas de la lectura en voz alta⁵ existentes en la actualidad, y que gozan de una audiencia que va aumentando paulatinamente (si bien sólo entre filólogos). Evidentemente, dichas prácticas llevan todas las de ganar: “leer en voz alta significa recuperar la inmediatez y la sensualidad”.⁶ Esto se puede aplicar a cualquier género pero, en mi opinión, especialmente a la poesía. Así pues, de acuerdo con una pertinente definición, la lírica, por su propia tradición, se orienta hacia la “modelación inmediata de los estados del alma del poeta, que surgen por el encuentro de su ánimo con el mundo (la vivencia) y que, al devenir lenguaje se elevan de lo particular a lo general y simbólico y que, finalmente, son acogidos por un receptor que se conmueve empáticamente”.⁷

Dentro de esas tradiciones histórico-genéricas que ponen en contacto una relación inmediata entre el poeta o la poetisa y la vibración casi corporal del auditorio, vamos a elegir a continuación una muy específica entre las diferentes variedades y casos especiales de la lectura en voz alta: las grabaciones de textos líricos realizadas por los propios autores o autoras. En este caso, quisiera concentrarme no en la inmediata y transitoria escenificación de un texto a través de su autor ante un público y en copresencia con él, sino en la forma menos directa de la grabación en cintas, discos o CD en los que el autor transmite la propia voz. Esto significa prescindir de elementos intermediales tan importantes como la gesticulación o mímica e incluso la visualización del propio

⁵ *Ibid*

⁶ *Ibid.*, p. 49

⁷ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 5, Stuttgart, Kröner, 1969, p.

cuerpo a la hora de recitar los poemas. Una vez que desaparece lo que percibimos ópticamente, pretendemos concentrarnos en la palabra pronunciada sin que se pierda por ello la dimensión corporal. Es cierto que el cuerpo “desaparece” en el sentido del “tener cuerpo” (Körper-Haben) de Helmuth Plessner,⁸ es decir, el cuerpo como un objeto que se puede vestir, pintar y objetivar. Pero no ocurre así con el “ser cuerpo” (Leib-Sein), la dimensión corporal que se escucha precisamente en el lenguaje hablado, por ejemplo en la respiración y el ritmo o en las vibraciones del cuerpo.

Plessner, en su intento de hacer una estesiología del oído,⁹ ha definido al hombre como “ente productor de sonidos” y ha destacado la base acústico-motriz del lenguaje humano.¹⁰ Resalta la conjugación entre elementos acústico-motrices y propioceptivos,¹¹ a la vez que intenta fundamentar sus reflexiones sobre el oído en tanto sentido de lejanía (*Fernsinn*) muy diferente del ojo, recurriendo a las teorías de Johann Gottfried Herder, especialmente las de su *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, donde define al oído como el sentido central del ser humano y, al mismo tiempo, como “lazo de unión entre los restantes sentidos”.¹²

El oído, en el hombre, es el sentido central en cuanto a la esfera de la impresionabilidad externa. El tacto experimenta todo en sí mismo, y en su órgano respectivo, y la visión nos proyecta fuera de nosotros a grandes distancias: el oído está en el medio respecto del grado de la comunicabilidad. ¿Qué efectos tiene esto en el lenguaje? Imaginemos a una criatura, incluso a una criatura racional, en la que el tacto fuera su sentido principal (si tal cosa fuera posible) —¿qué reducido sería su mundo! Como tal criatura no experimenta el mundo a través del oído, posiblemente construya un capullo como los insectos, pero ningún idioma por medio de los sonidos. O imaginemos a otra criatura sólo con ojos— ¿qué inagotable sería el mundo de sus percepciones! ¿Qué inconmensurable sería la distancia a la que se vería proyectada fuera de sí! Y, ¿qué infinita la multiplicidad en la que se había de dispersar! Su lenguaje (algo imposible de concebir para nosotros) vendría a ser una especie de pantomima infinitamente sutil y su escritura un álgebra de colores y líneas, pero jamás una lengua sonora. Nosotros, criaturas auditivas, nos encontramos en el medio: vemos y sentimos por el tacto,

⁸ Cf. Helmuth Plessner, “Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes”, en *Gesammelte Schriften*, vol. III, *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pp. 7-315.

⁹ Cf. Plessner, “Anthropologie der Sinne”, en *ibid.*, pp. 317-393

¹⁰ *Ibid.*, p. 344.

¹¹ *Ibid.*, p. 346

¹² Johann Gottfried Herder, “Abhandlung über den Ursprung in der Sprache”, en *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Bernhard Suphan. vol. V, Berlin, 1891, p. 64

pero la naturaleza que vemos y tocamos suena. Se convierte en maestra del lenguaje por medio de sonidos. Es como si nos volviéramos oído por medio de todos los sentidos.¹³

Así pues, el oído es para Herder el sentido mediador por excelencia entre la absoluta cercanía y la absoluta lejanía y, sobre todo, el evidente punto de referencia del lenguaje humano. En el ámbito de nuestras reflexiones no sólo es digno de atención el hecho de que Herder sitúe a la poesía en un lugar central sino que, además, en ese contexto Plessner califique de mérito imperecedero que el autor y traductor de *Stimmen der Völker in Liedern* haya desvinculado la cuestión del origen y la esencia del lenguaje de la esfera del entendimiento racional.¹⁴ A la oreja que, a diferencia del ojo, no podemos cerrar, le corresponde una decisiva función de nexo con el cuerpo humano y con la corporalidad (también en el sentido barthesiano de *corporeité*, en estrecha relación con la *théâtralité*).¹⁵

Esa reflexión de Plessner sobre la presencia del cuerpo en la pretendida estesiología del oído se deja relacionar con otra, que a primera vista resultaría totalmente diferente, formulada por Hans-Georg Gadamer en su intento por delinear los rasgos generales de una posible “filosofía del escuchar”.¹⁶ Pues Gadamer, desde una perspectiva hermenéutica, subraya que habría una “unidad e inseparabilidad entre el escuchar y el entender”¹⁷ pero señala al mismo tiempo que el “entender” es en última instancia “seguir atentamente a los otros” de manera que “se sigue siempre lo que se dice sin que esto signifique, en modo alguno, estar de acuerdo necesariamente”.¹⁸ De esta forma establece una cercanía entre el acto de escuchar las palabras del otro y el de “acompañar o ‘seguir atentamente’ a la música que, en el fondo, —según su opinión— no es más que un cantar a coro con el otro”.¹⁹ Acompañar—cantar a coro—, vibrar: imposible no establecer asociaciones con el arte sonoro y auditivo de la lírica. El oír supone un acoplamiento del lenguaje hablado con formas de expresión no lingüísticas (o incluso prelingüísticas) y movimientos de los que se

¹³ *Ibid.*, pp. 64ss

¹⁴ Plessner, “Anthropologie der Sinne” [n 8], p. 347.

¹⁵ Cf. Roland Barthes. *Le théâtre de Baudelaire*, en *Oeuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, 3 vols., Paris. Seuil, 1993-1995. vol. I, p. 1195.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, “Über das Hören”, en Thomas Vogel, ed., *Über das Hören: einen phänomen auf der Spur*. Tübingen, Attempto Verlag, 1996, p. 197.

¹⁷ *Ibid.*, p. 199

¹⁸ *Ibid.*, p. 203

¹⁹ *Ibid.*

impregna el contacto entre el hablante o cantante y los oyentes. Esto es lo que marca la diferencia entre una lectura acústica y una lectura guiada exclusivamente por la óptica en la que, en el mejor de los casos, resuena aún una voz interior, resto atrofiado de la lectura en voz alta, silenciada en la enseñanza escolar pero que no es la voz del otro sino la propia. El acto de entendimiento en el escuchar comprende un elemento dialógico-corporal que dinamiza.

Precisamente la audición de la lírica, es decir, la percepción acústica del género que cuenta con la privilegiada relación del sonido y la música, estaría dotada de una importancia excepcional en relación con los procesos intermediales que incluyen los diferentes sentidos y dimensiones del entendimiento humano. Esto atañe, por una parte, al elemento socializador del escuchar en cuanto acompañamiento que siempre va unido a una dimensión simbólico-corporal y, por lo tanto, a las vibraciones incluidas tanto en la práctica de la lírica como en su definición “clásica”. Por otra parte, según Gadamer, siempre hay una dimensión que no se deja reducir a lo que se percibe ópticamente, para “que no pasen desapercibidos los tonos más bajos de lo que es digno de saberse”,²⁰ lo cual se relaciona también con su opinión de que “escuchando siempre se aprende algo”.²¹

En lo sucesivo, no se tratará de indagar las razones del éxito —incluso del *boom*— de los audiolibros observado en los últimos años²² y debido en gran parte a que los textos, grabados en su mayoría por locutores y locutoras profesionales, se pueden escuchar “como fondo”, por decirlo de alguna manera, mientras realizamos otras actividades como pueden ser las labores de la casa o mientras viajamos. Aquí más bien se intentará aprender a escuchar en sentido literal —tomando como ejemplo la escenificación acústica de textos literarios realizada por el propio poeta—, poner en marcha las reflexiones preparatorias para una estética del escuchar e invitar a la filología, como amiga de la palabra, a aguzar el oído, pues allí donde se habla de la dimensión musical, rítmica u onomatopéyica de la lírica no se llega a cuestionar, sin embargo, cómo logran el poeta o la poetisa alcanzar realmente esa dimensión acústica. A continuación se tratará de cuestiones específicamente fonotextuales,²³ centrando así la investigación

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 205.

²² La feria del libro de Leipzig en el 2001, por ejemplo, estuvo dedicada a esa temática, donde se ofreció un amplio panorama sobre los actuales progresos en dicho campo.

²³ Véase el concepto desarrollado por Ottmar Ette en relación con la noción de la iconotextualidad, “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, interme-

alrededor de las relaciones acústico-textuales como componentes fundamentales de un texto poético, las cuales muy a menudo se subestiman. Esto supone, al mismo tiempo, no orientarse exclusivamente hacia la palabra, hacia el texto escrito, contrarrestando así el dogma textual que, desde la segunda mitad de los años sesenta, se formó primero en Francia, en el contexto de grupos neovanguardistas como el caso de Tel Quel —en gran medida influido por las reflexiones de Jacques Derrida y su crítica al fonocentrismo—²⁴ y que, después, impregnó las teorías de finales del siglo xx más allá de las fronteras francesas, inmunizando contra la presencia de lo acústico.

Esto no significa someterse a la autoridad de la palabra pronunciada —como se podría objetar partiendo del antifonocentrismo derrideano— lo que insinúa Hans-Georg Gadamer, quizás no tan al azar, al final de sus reflexiones.²⁵ Entre el escuchar atentamente y el obedecer la vía no es de un solo sentido. Más bien se puede establecer una conexión con la reflexión sobre la *écriture à haute voix* lo que, al final de *Le plaisir du texte*, da paso a un concepto de escritura orientada, precisamente, a la lectura en voz alta, intentando así introducir en la escritura, bajo el signo del placer, la dimensión de lo corporal en el sentido que le da Plessner:

S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure: *l'écriture à haute voix*. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers. Parlons-en comme si elle existait.²⁶

A diferencia de Roland Barthes, deberíamos aceptar la existencia de tal escritura sonora no sólo como hipótesis (aunque sea por razones tácticas), sino que deberíamos subrayar también la existencia real de esa *écriture à haute voix* y reconocerla en la grabación que hacen los

dialidad", en Roland Spiller, ed., *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, pp. 13-35

²⁴ Cf. entre otros, Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, y *Politique de l'amitié, suivi de L'Oreille de Heidegger*, Paris, Seuil, 1994. Jürgen Wertheimer puede decir con razón que, siguiendo a Derrida, la investigación filológica suele problematizar la cuestión del escuchar más bien de manera escéptica. Jürgen Wertheimer, "Hörstürze und Klangbilder. akustische Wahrnehmung in der Poetik der Moderne", en Vogel, ed., *Über das Hören* [n. 16], p. 133

²⁵ "Tenemos que aprender incluso a estar a la escucha para que no nos pasen desapercibidos los tonos más bajos de lo que es digno de saberse —pues tal vez el escuchar (*horchen*) tiene algo que ver con el obedecer (*gehörchen*). Pero sobre esto que medite individualmente cada cual", Gadamer, "Über das Hören" [n. 16], p. 205

²⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, en *Oeuvres complètes* [n. 15], vol. II, p. 1528.

propios autores y autoras de sus textos literarios. Y, en contraposición de nuevo a Barthes, no deberíamos descuidar intencionadamente los procesos de formación del sentido en beneficio de una presencia sonora de la “stéréophonie de la chair profonde”,²⁷ sino agilizar los análisis de ambos campos, incluyendo tanto la “articulation du corps, de la langue” como la del “sens, du langage”.²⁸ La voz del poeta o poetisa se encuentra en el primer plano acústico de tal estudio de la escritura en voz alta, voz que se sirve, en analogía con el medio lineal de la escritura, de una técnica de grabación no menos lineal y secuencialmente ordenada: la grabación en soporte de sonido. Y es aquí, precisamente, al recurrir a un medio de grabación análogo (y por supuesto digitalizable), donde tiene cabida la metáfora barthesiana del escribir en alto, de la escritura en voz alta, pues hace que se agudice el oído para escuchar aquellas cosas que escapan cuando se analiza sólo la escritura “silenciosa”.

El poeta oye voces

EN un pasaje citado muy a menudo de la charla celebrada en noviembre de 1945 en la Sociedad Femenina Lyceum-Lawn Tennis Club del Vedado, y más tarde incluido en la antología *Prosa de prisa*, Nicolás Guillén explicó, poniendo mucha atención en ello, la génesis de sus *Motivos de son*, con los que saltó a la fama a nivel nacional y, poco más tarde, internacional:

Es curioso. Porque he de decir que el nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo vivísima impresión. Una noche —corría el mes de abril de 1930— habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tran propicia a trasgos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras *negro hembón*.

¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo para mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa:

*Negro hembón,
Negro hembón,
Negro hembón*

²⁷ *Ibid.*, p. 1529.

²⁸ *Ibid*

Me levanté temprano y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos.

Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas —ocho o diez— que titulé de manera general *Motivos de son* [...] Se los entregué a Urrutia para su página, y en ella aparecieron publicados un domingo, me parece que el veinte de abril de 1930, apenas unos días después de haber sido escritos.²⁹

Han mediado quince años y, sin embargo, Nicolás Guillén expone y escenifica la llamada inicial que le asaltó, por así decir, entre el sueño y la vigilia y, cual “hallazgo”, le dio la clave para una forma de escritura específica que como *poema-son* llegaría a tener un dilatado e impresionante desarrollo a lo largo de toda su obra.³⁰ Lo mismo da que entendamos esa descripción como confesión o como autoescenificación, pues no sólo apunta a los niveles de significación del subconsciente y del hallazgo fortuito, ambos constituyentes de la creación consciente y además elementos que pocos años antes habían llegado a ser la idea central de la creación artística en las vanguardias históricas y, especialmente, en el surrealismo francés. También reduce el propio acto de la escritura a la presencia de una voz que en el oído del poeta sonó extraña y familiar al mismo tiempo y que en sus palabras contenía un ritmo que le pareció completamente nuevo pero, curiosamente, tuvo la impresión de que lo conocía ya desde hacía mucho tiempo.³¹ Esa voz resuena, por una parte, “cada vez más profunda” pero, por otra, se hace cada vez más dominante e “imperiosa”. El narrador oye y obedece a esa voz (del Amo) y a través de esa experiencia de *iluminación* acústica se convierte, definitivamente, en el poeta que debería entrar a formar parte de la historia literaria: al igual que muchos otros líricos vanguardistas había logrado con éxito desasirse del *posmodernismo* y adoptar el modo y la forma de escritura de la vanguardia histórica con un carácter específico para Latinoamérica —y esto lo sabía Guillén en 1945. Pero, ¿qué tenía que ver la voz del Otro en este caso? ¿No supondría el hecho de escuchar, entonces, un caso de

²⁹ Nicolás Guillén, “Charla en el Lyceum”, en *Prosa de prosa 1929-1972*, 2 vols., La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, vol. I, pp. 249ss.

³⁰ Véase lo que respecto de ese desarrollo apunta Ángel Augier, “Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén”, *Casa de las Américas* (La Habana), xxii, 132 (mayo-junio 1982), pp. 35-53.

³¹ Para la importancia no sólo del elemento visual sino también del sonoro en la lírica de la vanguardia histórica véase Harald Wentzlaff-Eggebert, “Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der Visuellen / Phonetischen Poesie in Lateinamerika”, en *Beträge zur Literatur aus und über Lateinamerika*, Munich, Fink, 1986, pp. 91-122.

podríamos, entonces, llegar a la conclusión de que no fue la publicación de los *Motivos de son* (supuestamente sin que Guillén diera su último consentimiento, tal y como habían acordado) lo que le hizo reconocer al poeta cubano como propios los textos que había redactado en un solo día, sino la tranquilizadora seguridad que Urrutia le transmitió al respecto. Por lo tanto, fue en primer lugar la autoridad de otra voz ajena la que consiguió que Guillén abandonara sus temores, considerados pueriles más tarde, en favor de la propia paternidad literaria. Los *Motivos de son* se inician gracias a una voz extraña y será una segunda voz ajena la que los autorice. Con otras palabras: el poeta no sólo oye voces sino que las atiende y las obedece. Son voces de otros las que atraviesan la génesis de igual modo que la publicación de los *Motivos de son*. Sin embargo, ¿se pueden hallar éstas también en los propios poemas?

El hecho de que se cuestione la propia autoría nos remite a la presencia del Otro en lo Propio. La consciente labor poética que va unida al hallazgo fortuito —en el sentido que tiene el *hasard objectif* para André Breton— no diluye de ningún modo lo Otro en lo Propio: como comprobaremos más adelante, se mantiene y continuará manteniéndose la coexistencia de diferentes voces y ritmos. En esos poemas, el origen y la identidad de la(s) voz(ces) perduran en su hibridez y parecen obedecer sólo a disgusto a una única identidad individual, la del poeta Nicolás Guillén, cuyo nombre autoriza esos *Motivos* desde la primera impresión en el *Diario de la Marina*. Pero, ¿cómo se dejan determinar las voces que van penetrando los *Motivos de son*?

Si relacionamos de forma sistemática esa primera serie de poemas que Guillén integró un año más tarde, ordenados de manera diferente en su poemario *Sóngoro cosongo*, con los seis polos que forman el campo cultural de las literaturas latinoamericanas,³⁸ se pone de manifiesto que ya sus primeros poemas se inscriben dentro de la cultura ibérica (en la historia de la lírica española), en el contexto de la tradición occidental, así como en las formas y tradiciones de las diferentes culturas negras que se arraigaron y continuaron desarrollándose en Cuba, en las culturas populares ibéricas cuyos dichos y expresiones llenas de gracia resuenan una y otra vez, en las formas culturales que tienen su origen en la mezcla, la hibridación y la transculturación y, por último, también en aquel polo que adquirió una creciente importancia,

³⁸ Cf. Ottmar Ette, "Asimetría intercultural: diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa", *Casa de las Américas* (La Habana) xxxv 199 (abril-junio 1995), pp. 36-51.

precisamente en la literatura cubana, desde finales del siglo XIX (por ejemplo, en las crónicas de Martí): el polo de los bienes simbólicos de la cultura y comunicación de masas como se puso de manifiesto, por ejemplo, con el son cuyo enorme éxito en esos años y en los venideros hubiera sido impensable sin la industria discográfica.

La copresencia de los distintos polos en los poemas a los que Guillén más tarde calificaría como poesía negra, poemas mulatos o versos mulatos,³⁹ ilustra la complejidad de las formas líricas en las que se superponen y entrelazan las más diversas líneas tradicionales, no sólo en los niveles ortográficos, lexicales, morfosintácticos o semánticos sino también en los fónicos y métricos, es decir, en los "rítmicos". Es imposible querer reducir esos poemas a un único polo, lo cual queda patente ya en la primera estrofa de ese poema que sería el primero y el que abre los *Motivos de son*:

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?⁴⁰

La posición del hablante, que en este ciclo se basa generalmente en un *yo* lírico que dialoga con un *tú* caracterizado como negro de labios gruesos ("un negro bembón"),⁴¹ se extiende a una comunidad no identificada de hablantes, que con el calificativo señala por primera vez al *tú* del *yo* lírico del título del poema. Por consiguiente, es de suma impor

³⁹ Así lo expresa él mismo con ahínco en la introducción a su poemario *Sóngoro cosongo* publicado en octubre de 1931: "Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar", Nicolás Guillén, "Sóngoro cosongo", en *Las grandes elegías y otros poemas*, selección, prólogo, notas y cronología Ángel Augier, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 52. Cf. también Luis Inígo Madrigal, "Introducción", en Nicolás Guillén, *Summa poética*, edición de Luis Inígo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 39ss. Sobre la problemática de "la poesía negra", cuestión que el mismo Guillén trató con una actitud crítica, véase la reciente publicación de Claudius Armbruster, "Poesía Negra? Zur Lyrik von Jorge de Lima aus Brasilien und Nicolás Guillén aus Kuba", en Claudius Armbruster y Karin Hopfe, eds., *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Festschrift für Karsten Garscha zum 60 Geburtstag, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 519-536.

⁴⁰ Guillén, "Negro bembón", en *El libro de los sonos* [n. 34], p. 53.

⁴¹ La traducción de ese poema, nada fácil al alemán, realizada por Gabriele Batinic se puede ver en Hartmut Köhler, ed., *Poesie der Welt: Lateinamerika*, Berlin, Propyläen Verlag-Edition Stichnote, 1986, p. 275.

tancia para nuestra problemática que aquellas palabras inspiradas por la extraña voz sean atribuidas en primer lugar a una tercera persona plural. El *tú* considera la forma apelativa usada por esa comunidad, “negro bembón”, expresión peyorativa, desacreditadora y discriminatoria; sin embargo el *yo* lírico —al que no debemos identificar con Nicolás Guillén— cuestiona la irritación resultante. el “ponerse bravo” del apelado, precisamente por adoptar ese giro que proviene de una voz extraña y colectiva y por hacerlo suyo. La voz extraña se hace propia en el momento en el que esa adopción supone también una apropiación semántica, de forma que el elemento discriminador se utiliza ahora como (auto)afirmación y vuelve a aparecer inmediatamente en el primer verso de la segunda estrofa: “Bembón así como ere, / tiene de to”;⁴² pero, en contra de lo que se podría pensar, la polifonía no conduce, de este modo, a una unanimidad o “monofonía” lírica, ya que las voces de “los otros” no han desaparecido, lo cual queda patente también a nivel de las características que marcan los géneros literarios.

Sin duda alguna, son la usurpación de la palabra y las voces extrañas las que se ponen de relieve en este poema que, por su parte, se adueña de la forma del canto alterno (proveniente de fuentes africanas) para verterla en una original forma poética. Esa repetición sucesiva entre copla y estribillo implicaría que, en el juego de alternancias entre el solista y el coro encargado del estribillo, la segunda estrofa que se repite idénticamente en la cuarta y última debería ser cantada por una voz colectiva que no concuerda con la del *yo* lírico. La expresión “negro bembón”, como elemento generador del ritmo en este poema sonoro, se puede atribuir tanto a la voz del solista como a la del coro, lo que debería tener repercusiones en la interpretación, ya que así se seguiría manteniendo un uso discriminatorio y autoafirmativo del término *bembón*. Pues, en este caso, junto al uso *adoptado* y resemantizado seguiría en vigencia y dominando la vieja expresión con la que se refiere de manera peyorativa y discriminatoria al fenotipo del negro. Este contraste y, a la vez, coordinación de voces contribuyen a que el poema, como también el resto de los poemas del ciclo, quede semánticamente abierto (y por lo tanto difícil de traducir). Desde este punto de vista se puede comprender por qué los *Motivos de son* recibieron enconadas críticas, precisamente por parte de sociedades y asociaciones de negros cubanos. Pues esos poemas comportan no sólo lugares comunes discriminatorios frente a los distintos “tipos” de la sociedad cubana —como por ejemplo el del vividor negro del primer poema de los

⁴² Guillén, “Negro bembón” [n. 34], p. 53.

Motivos, que se viste siempre de manera llamativa y se deja mantener por su compañera Caridad (!)—sino que también intercalan (aunque sea con intenciones sociocríticas) el lenguaje de una sociedad que piensa y actúa de manera racista. La polisemia de los *Motivos de son* se basa en la polifonía, y es ésta la que le va a presentar problemas al poeta cubano—como se manifiesta en la crítica, no la que hacen los blancos sino la de los negros—e influirá en adelante en el desarrollo de su lírica.

Sería muy interesante, si tenemos en cuenta la copresencia de la voz “ajena”, consultar la voz de Nicolás Guillén en las grabaciones que él mismo realiza de sus poemas. Por lo que veo (y también oigo), de entre todas las numerosas y repetidas grabaciones realizadas, en ninguna ha quedado registrado y musicalizado, tanto para los contemporáneos como para la posteridad, el poema “Negro bembón” u otro de *Motivos de son*. Las razones de ese “silencio” del poeta (mientras no se desmienta con el hallazgo de documentos grabados) se podrían extraer de la polifónica presencia de un discurso racista en los fragmentos recién mencionados y también de la posterior autocrítica que Guillén hace contra sus primeros poemas, de la que no quedan excluidos la mayoría de los textos poéticos de *Sóngoro cosongo*. Como se indicó desde la perspectiva de un compromiso político muy evidente en la mencionada Charla de 1945 y como también se puso de manifiesto a partir de 1934 en la propuesta estética del poemario *West Indies, Ltd.*

Salvo alguno que otro poema (“Llegada”, “La canción del bongó”), éstos carecen de preocupación humana trascendental. Embriagado el poeta con el ritmo recién descubierto, lánzalos al aire como monedas, por el placer de verlos heridos por el sol. Sólo cuando creciera en altura interior, sólo cuando su cuerpo chocara ásperamente con la vida, sólo cuando sufriera y llorara, y viera sufrir y llorar alrededor suyo, podría echarse mar afuera en su bajel, que ahora se columpiaba al abrigo del viento bajo el cielo azul, ligero e inocente.⁴³

La razón principal por la que *Motivos de son*—sin duda una de las creaciones con más éxito dentro de toda la obra de Nicolás Guillén—, no apareciera en las varias grabaciones que realizó el propio poeta en discos y cassettes a las que he tenido acceso,⁴⁴ se debió, posiblemente,

⁴³ Guillén. “Charla en el Lyceum” [n. 29], p. 295.

⁴⁴ Las colecciones de documentos auditivos a las que tuve acceso fueron las siguientes: Nicolás Guillén. *Los poemas del gran zoo*, en disco, Buenos Aires, Sudamericana, 1967; *La voz de Nicolás Guillén*, en disco, París, Le chant du monde s/f.; *Nuevos poemas*, en disco, Sl: Lince s/f.; *Tengo*, en disco, La Habana, EGREM, s/f.; *El son entero*, en disco, Montevideo, Antar s/f.; *Poesía (en la voz del autor)*, en disco, La Habana, Casa de las Américas-EGREM, s/f.; *Nicolás Guillén dice sus poemas*, audiocassette, La Habana, EGREM, 1994.

a ese distanciamiento hacia los tempranos *poemas son* puestos bajo sospecha estética, por así decir, que se llevó a cabo a partir del subsiguiente compromiso político de Guillén, manifiesto también en su lírica, a favor de una fuerza socialista o comunista transformadora de la sociedad en su país y en todo el mundo. El poeta cubano se mostró satisfecho con la musicalización de algunos de sus poemas o del ciclo completo de *Motivos de son* que realizaron Amadeo Roldán, Alejandro García Caturfa o Emilio Grenet⁴⁵ —a los que seguirían muchas otras musicalizaciones de los más variados estilos— pero se abstuvo de hacer su propia grabación, su propia escritura en voz alta. ¿Era acaso tan dominante, tenía tanta presencia en el oído del poeta esa voz ajena y al mismo tiempo tan cercana como para añadirle otra voz, la suya propia? ¿O era lo que él consideró falta de trascendencia humana y que podría entenderse, sobre todo, como una posición político-ideológica, una razón de peso para no incorporarse a ese juego con el discurso ajeno (y en parte racista) ni para dejar constancia en un medio acústico de grabación?

De acuerdo con Hans-Georg Gadamer, la palabra dicha, indudablemente —y más aún cuando se trata de una palabra grabada para siempre— “ya no es mía sino que ha sido entregada al acto de escuchar”.⁴⁶ En contraposición con la “voz interior” que “no está incorporada en el lenguaje correspondiente”,⁴⁷ una palabra dicha no puede “por así decir, ser negada”,⁴⁸ pues “la palabra dicha pertenece a cualquiera que la escucha”.⁴⁹ Precisamente de ahí se deriva la problemática de aquel que interpreta y encarna no sólo la “propia” voz sino también la “ajena”, al igual que el ventrílocuo. La encarnación de la palabra propia o ajena a través de la propia voz tiene consecuencias ya que, como autointerpretación y performance del propio texto que se basa en la permanencia, en la grabación y en la repetividad queda a disposición del oyente, del recipiente y sus interpretaciones. Esto podría ser el motivo decisivo por el que el poeta que oía voces se conformó con estas formas poéticas altamente polisémicas desde las que se percibían fragmentos de un discurso de la discriminación racial, y no quiso colocar junto a ellas su propia escritura en voz alta, su propia encarnación. Esto lo hizo tan sólo con aquellos poemas cuya interpreta-

⁴⁵ Cf. Guillén, *Motivos de son* [n. 35], pp. 33-118.

⁴⁶ Gadamer, “Über das Hören” [n. 16], p. 200.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

ción le parecía demasiado fija como para poder escaparse aún de las intenciones revolucionarias del recitador.

El poeta, voz del tambor

PODREMOS dudar, sin reservas, cuando se afirma que, de entre los autores y autoras, “sería sencillo separar los buenos lectores (en voz alta) de aquellos que prefieren confiarle la tarea a otros”.⁵⁰ Las tradiciones de la lectura en voz alta dependen demasiado de las culturas y las formas de la recitación son demasiado polifacéticas para poder hacer fáciles juicios de valor.⁵¹ Las voces están profundamente marcadas, tanto cultural como políticamente, y obedecen al ámbito sonoro de determinados tiempos y espacios, aunque ya estemos muy acostumbrados a que en las películas históricas la arquitectura, los escenarios, los trajes, el maquillaje y peinados remitan a las épocas correspondientes, pero no las voces de los actores y actrices. De ahí que resulte muy útil prevenir contra precipitadas valoraciones anacrónicas de corte subjetivo y tener muy en cuenta, precisamente, los testimonios de coetáneos que opinan sobre la voz de un poeta o una poetisa.

En el caso de Nicolás Guillén, parece no haber habido vacilaciones ni titubeos entre sus contemporáneos. Son muchos los testigos que dan cuenta de sus capacidades como lector, como “sonero mayor” y como “actor” de sus propios poemas.⁵² Incluso el escritor haitiano René Depestre, crítico acérrimo y detractor del hombre si bien no del poeta —ensalzó las grandes capacidades interpretativas del autor de los *Motivos de son* que pudo admirar por primera vez en una lectura pública que tuvo lugar en Haití: “Fue una fiesta conocerlo y oírlo recitar algunos de sus poemas. Tal vez nadie en este siglo ha interpretado poemas —los suyos y los de otros poetas— con tanta gracia y vigor viril”.⁵³

⁵⁰ Scheerer y Scheerer, “Vorlesen” [n. 4], p. 49.

⁵¹ Incluso ante juicios de valor supuestamente evidentes se dan opiniones muy diferentes, y no pocas veces contrarias, antes de profundizar con criterios que ayuden a una valoración distanciada y verificable de las impresiones que se tienen al escuchar por primera vez, como he tenido ocasión de comprobar a menudo, por ejemplo, en los seminarios en los que integraban grabaciones realizadas por los propios autores y autoras, gracias a la reacción de los estudiantes.

⁵² Junto a otras muchas valoraciones, el testimonio de un director de cine cubano, quien como experto, por así decir, juzgó las cualidades dramáticas de Guillén, cf. Luis Felipe Bernaza, “Sonó mejor que nunca”, *Unión* (La Habana), 2 (1982), p. 174.

⁵³ René Depestre, “Palabra de noche sobre Nicolás Guillén”, *Encuentro* (Madrid), 3 (invierno 1996-1997), p. 66.

De entre los poemas que en 1945 Guillén excluyó de su crítica a *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) se encuentra, como ya vimos, “La canción del bongó”. Por eso no es de extrañar que el poeta mismo recitara ese poema dentro de la serie y que además lo incluyera para la publicación en discos de los textos líricos que ofreció voluntariamente. Con todo, es importante tener en cuenta que las grabaciones se realizaron mucho más tarde y que el poema fue extraído de su contexto original —en el segundo lugar, detrás del poema “Llegada” dentro del ciclo *Sóngoro cosongo*— e intercalado en un nuevo *contexto*. Es el primer poema que aparece en un disco que se publicó dentro de la prestigiosa serie *Palabra de esta América* de Casa de las Américas con la colaboración técnica de la EGREM cubana (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales).⁵⁴ Así, el primer verso del poema se convirtió, por así decir, en el verso de apertura de toda la colección auditivo-textual:

“La canción del bongó”

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

⁵⁴ Guillén, *Poesía (en la voz del autor)* [n. 44], los textos que acompañan a los discos, cassettes y otros soportes auditivos no registran en su predominante mayoría ni la fecha de la grabación correspondiente ni la de la publicación de ese material. Esto dificulta enormemente una labor crítico-filológica con relación a estos textos auditivos y hace imprescindible una buena cantidad de trabajos de archivo para una futura investigación especializada. La descuidada edición de textos auditivos nos advierte que no estaba previsto un trabajo científico con ese medio ni tampoco se ha realizado, hasta ahora, una investigación científica de gran alcance. El presente estudio intenta abrir nuevos caminos en este campo.

En esta tierra, mulata
 de africano y español
 (Santa Bárbara de un lado,
 del otro lado, Changó),
 siempre falta algún abuelo,
 cuando no sobra algún Don,
 y hay títulos de Castilla
 con parientes en Bondó:
 vale más callarse, amigos,
 y no menear la cuestión,
 porque venimos de lejos,
 y andamos de dos en dos.

Aquí el que más fino sea,
 responde, si llamo yo.

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

A ése le digo:

—Compadre,
 ya me pedirás perdón,
 ya comerás de mi ajiaco,
 ya me darás la razón,
 ya me golpearás el cuero,
 ya bailarás a mi voz,
 ya pasaremos del brazo,
 ya estarás donde yo estoy:
 ya vendrás de abajo arriba,
 ¡que aquí el más alto soy yo!⁵⁵

Este programático poema, impregnado de oposiciones fundamentales como por ejemplo: “negro” *versus* “blanco”, “fuera” *versus* “dentro”, “sol” *versus* “noche”, “africano” *versus* “español”, “Santa Bárbara” *versus* “Changó”, “Castilla” *versus* “Bondó”, “en público” *versus* “a solas”, “abajo” *versus* “arriba” etc, intentó dar una respuesta al gran desafío de la joven república cubana, fundada hacia tres décadas (y en el natalicio de Guillén), respecto de una identidad cubana *integradora*.

⁵⁵ Guillén, “La canción del bongó”, en *Las grandes elegías y otros poemas* [n. 39], pp. 54ss.

En el contexto histórico del *Machadato* (la “semiparlamentario-caudillista dictadura”⁵⁶ de Gerardo Machado), de una recrudescida lucha política (en la que tuvieron lugar el asesinato del dirigente comunista Julio Antonio Mella el 10 de enero de 1929, la huelga general y el cierre de la universidad en 1930, así como también el movimiento revolucionario con el que el 12 de agosto de 1933 se llevó a cabo el derrocamiento definitivo del dictador, por citar tan sólo algunos datos que sirvan de referencia) además de la discriminación social, cultural y racista aún por resolver, este poema puso sobre el tapete y a diferentes niveles la tesis de la mulatez cubana, continuando y desarrollando importantes aportaciones tanto de líricos afroamericanos, como por ejemplo el estadounidense Langston Hughes, el puertorriqueño Luis Palés Matos o los cubanos Ramón Guirao, José Z. Tallet y Emilio Ballagas. Así, a las parejas de contrarios que estructuran el poema se le opone una sucesión de metáforas de unión: blancos y negros bailan al mismo son, se caracterizan y componen tanto de “blanco” como de “negro”, pueblan un país mulato, han adoptado el sincretismo religioso y comen del mismo *ajiacó* —no en vano es ésta la metáfora favorita del antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien ve en la composición de ese plato, específicamente cubano, la correspondencia gastronómica de su tesis de la transculturación.⁵⁷ Nicolás Guillén retoma en 1931 un elemento musical para desarmar las oposiciones mediante una retórica de fusión de la mulatez, tal y como haría Fernando Ortiz apenas una década más tarde, entrecruzando en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) estos dos productos como pareja antagónica para llegar con ellos a la “Trinidad cubana: tabaco, azúcar y alcohol”⁵⁸ y terminar su contrapunteo con el alcohol subido a la cabeza.⁵⁹

En “La canción del bongó” Guillén desarrolla por primera vez un procedimiento poético que más tarde aplicará en más de una ocasión,⁶⁰ y que consiste en prestar una voz a un instrumento y hacerla vocera de un inabarcable proceso cultural, político y social. Para esto, el verso

⁵⁶ Michael Zeuske. *Insel der Extreme Kuba im 20 Jahrhundert*. Zürich, Rotpunktverlag, 2000, p. 49.

⁵⁷ Véase aquí, entre otros, Fernando Ortiz, “América es un ajiacó”, *La Nueva Democracia* (La Habana), XXI, 11 (1940), pp. 20-24.

⁵⁸ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prólogo y cronología Julio le Riverend, Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 88.

⁵⁹ “Y con el alcohol en las mentes terminará el contrapunteo”, *ibid.*, sin embargo, al contrario que en Guillén, en el *Contrapunteo* y la tesis de la transculturación de Fernando Ortiz no se trata sólo de una simple amalgama y fusión.

⁶⁰ Cf. Marina Martínez Andrade, “Tengo: una cala en la poesía social de Nicolás Guillén”, *Anuario de humanidades* (México), VII, 2 (1993), p. 205.

que abre el poema forma el pórtico semántico y los dos versos siguientes a los que se une son los que van a iniciar el estribillo que divide el poema —o canción— en tres partes. Ya en el título se entrevé un quiasmo semántico entre instrumento rítmico y canto con el que se crea una isotopía extendida a lo largo de todo el poema y que se manifiesta en la recurrencia lexemática de *voz*: el tambor posee una voz y ésta canta una canción.

Pero también, de manera inversa, la voz puede convertirse en tambor. Por eso Guillén acentúa en su propia grabación el ritmo en el que se basa. Con lo que, paralela al título y al primer verso, se advierte una preferencia por versos oxítonos. Al mismo tiempo, las acentuaciones sincópicas hacen que, desde el principio, de la voz del tambor se pase al tambor de la voz, de “la profunda voz” (v. 7). En la grabación de Guillén, junto a los medios de expresión dinámicos que atañen sobre todo a la entonación, dominan los referentes al *tempo*, con lo que el cambio en el compás cobra una especial importancia. En todo esto se puede notar que un *accelerando* hacia el final del verso y un *ritardando* al principio de la mayoría de los versos, junto con una entonación reforzada, forman el modelo básico y el procedimiento formativo. Las pausas que se introducen marcan una separación, en analogía con la presentación visual del poema, no sólo entre el título y los versos iniciales sino también entre cada una de las estrofas con los estribillos que las cierran: la oposición básica, silencio / voz, señala las fronteras de la sintaxis y de las estrofas e incluso la semántica de esa “canción” tan musicalizada.

Lo que resulta de todo esto es una elevada concordancia estructural entre la presentación visual y la presentación sonora del texto, dentro de la cual adquieren una fuerte función formativa los medios de expresión dinámicos y temporales. Frente a éstos, los medios de expresión melódicos, que en las primeras dos estrofas tenían una cierta importancia, son reducidos a una pequeña cantidad: en la melodía de la frase se puede apreciar una tendencia creciente (y, sin duda, intencionada) hacia la uniformidad. Precisamente en la tercera y última estrofa, ese efecto fortalece aún más el predominio del ritmo, el cual se impone a fuerza de aumentar excesivamente la frecuencia acentual por encima del cambio en el número de sílabas y desplaza al transfondo el cambio métrico. De manera que este poema, como texto sonoro, llega a alcanzar características semejantes a las de una letanía que se van haciendo cada vez más dominantes al final de “La canción del bongó”.

Ya en el título, “La canción del bongó”, se advierte la elaboración fonotextual de todo el poema, que se nutre de las relaciones entre el sonido (del tambor) y el texto (del poema). Esa relación fonotextual

que, tanto en el nivel del contenido como en el de la expresión formal, se lleva a cabo de manera musical, por así decir, se intensifica cuando Guillén realiza la grabación, pues es cuando surge un fonotexto en el sentido estricto, donde ya no se pueden separar texto y sonido. La escritura y la escritura sonora quedan minuciosamente entretreídas.

Esto no se evidencia sólo por el doble canal de sonido que se inicia ya con los oxítonos de los dos sustantivos que lleva el título y que le confieren al poema su verdadero timbre vocálico.

Así, un *ón* que a veces se pronuncia nasalizado a la manera cubana va recorriendo, a partir de la palabra *canción*, todas las estrofas, con lo que sobre dicho elemento sonoro va recayendo una acentuación enfática: “responde”, “son”, “bronco”, “Don”, “cuestión”, “corazón”, “perdón” y “razón”. Junto a esto se percibe un segundo canal de sonido que parte de la palabra *bongó* del título y hace su recorrido por “bongó”, “yo”, “voz”, “sol”, “oscureció”, “español”, “Changó”, “Bondó”, “besó” y, nuevamente, “voz” y “yo” (en la unidad rítmica “mi voz” y “soy yo”). La grabación que realiza Nicolás Guillén prepara esos canales de sonido y los hace destacar acústicamente como si fuera una escritura vocálica, resaltada por medios de expresión dinámicos y sobre todo temporales y rítmicos. Así es como la voz del tambor pasa a ser el tambor de la voz, y la voz del poeta medio de una estética del sonido que requiere una investigación de las relaciones entre texto y sonido y, más aún, una estética del oír.

La voz del cuerpo

EL SON, dentro de la rica tradición de la historia musical cubana, no sólo va unido a lo que se creyó una forma musical procedente de una música popular bailable sino también, gracias a su denominación, a la convicción de que se trata de “un *sonar* de voces e instrumentos”,⁶¹ como ya lo había señalado Alejo Carpentier. La multidimensionalidad intermedial del son —oír, cantar, ver, bailar, tocar (no sólo los instrumentos)— despliega una calidad sensual cuyo poder de seducción es evidente y se tematiza tanto en el son como en el *poema-son* de Guillén. Una vez aquí, sería muy tentador analizar mediante las grabaciones de Guillén cómo se emplean onomatopeyas y *jitanjáforas*, es decir, el juego con modelos de sonidos en una forma imitadora y liberada tanto semántica como lógicamente. Sin embargo, la complejidad del tema exige un análisis tan detallado que debe ser excluido de las

⁶¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Luz-Hilo, 1961, p. 138.

reflexiones aquí presentadas y reservado para su estudio en concreto. “La canción del bongó” ya mostró de forma impresionante cómo en la redacción del texto escrito, fuera de este juego con modelos de sonido semánticamente fijado o provocativamente abierto, está presente el timbre de las voces e instrumentos con una dimensión específicamente fonotextual y se configura en la escenificación y ejecución de este texto.

La presencia acústica de voces e instrumentos y la transformación de la voz en instrumento de sonido con unas características sonoras muy específicas dirige la atención hacia el cuerpo del poeta lector, tal y como en el caso, en gran medida comparable, de actores y cantantes. Partiendo de la diferencia que establece Julia Kristeva entre “fenotexto” y “genotexto”,⁶² Roland Barthes, en un ensayo publicado por primera vez en 1972 sobre el cantante Charles Panzéra —famoso en Francia en el periodo de entreguerra y profesor de canto por un tiempo del mencionado ensayista—, desarrolla una diferenciación llena de consecuencias, muy relevante para lo que estamos cuestionando aquí. En el caso del fenocanto, para el que Barthes cita como ejemplo a Dietrich Fischer-Dieskau, se trata de la expresividad, del esfuerzo audible de presentar lo dramático en el canto lo más clara e inteligiblemente posible a través de frases y de destacar las unidades semánticas que se suponen las más importantes.⁶³ Sin embargo, en el caso del genocanto, tal y como se manifiesta en el arte de Panzéra, se trata de algo diferente: de la materialidad y de la dimensión corporal del canto, en el sentido del “ser cuerpo” (Leib-Sein) de Plessner, que se deja percibir en el *grain de la voix*, en el “crujir” de la voz. Si el fenocanto apunta a la dicción del lenguaje, entonces se hace audible en el genocanto una fricción entre canto y cuerpo, la presencia material de la lengua, de la glotis, de los dientes y de la nariz. Más allá del mensaje que se pueda transmitir con los medios de la expresividad lingüística, al nivel del genocanto se despliega una *écriture*, un escribir y un modo de escribir en el que se inscribe el cuerpo, tanto en su materialidad como en su erótica.⁶⁴

Intentemos llevar esa diferenciación entre dos niveles de canto a la grabación de textos líricos hecha por el propio autor y descubriremos rápidamente que la grabación realizada por Guillén de “La canción del bongó”, con el manejo bien calculado de medios de expresión lingüísticos y su expresividad fuertemente acentuada, se dirige a la comunicación de un mensaje y, en ese sentido, se podrá considerar, predomi-

⁶² Cf. Ottmar Ette, *Roland Barthes eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 368-371

⁶³ Cf. Barthes, *Le grain de la voix*, en *Oeuvres complètes* [n. 15], vol. II, pp. 1438ss.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1440

nantemente, como un fenotexto sonoro. Con la ayuda de los medios de la dicción interpretativa se intenta presentar el mensaje del texto escrito de la manera más clara y perceptible. Pero Nicolás Guillén disponía, más allá de esa dicción fonosónica, sin duda también de la capacidad de poder hacer audible la materialidad de su propio cuerpo y, con esto, la posibilidad de hacer sonar ese segundo nivel en el que Barthes supuso que estaría la auténtica “verdad” de un canto.

La musicalización que hace Nicolás Guillén del poema “Una canción en el Magdalena (Colombia)”, extraído del poemario *El son entero* de 1947, es un bonito ejemplo para ese “cuerpo-lenguaje” de sus grabaciones. En este *poema-son*, que autobiográficamente proviene de un viaje que Nicolás Guillén hizo por el río Magdalena, el estribillo excesivamente acortado —una práctica habitual en su lírica— tiene una función decisiva en tanto va avanzando y destacándose cada vez con más brío en las últimas estrofas el ruido de transfondo del remero remador— “y el boga, boga”. Paulatinamente se van borrando los melódicos medios de expresión que dominaban en las primeras estrofas, especialmente las variaciones en la altura tonal y la melodía de la frase. En la grabación de Guillén,⁶⁵ la identificación del sujeto (el boga) con su práctica y función (bogar), tras las que el individuo parece desaparecer y mezclarse con la naturaleza, está admirablemente encarnado y, al mismo tiempo, gana cuerpo. se expone a la vez que se desliza de modo que el ritmo uniforme del cuerpo que rema hablando libera al cuerpo y, con esto, la dimensión genosónica. La voz, casi desesemantizada por el agotamiento físico pero individualizada precisamente por eso, se sirve de medios de expresión en relación, predominantemente, con el *tempo* y, sobre todo, con la articulación, siendo éstos los que imponen su carácter al final del poema. Aquí, lo que está en primer plano no es la dicción sino la fricción. La creciente falta de claridad en la articulación y la intensificación del timbre vocálico hacen que se escuchen muy marcadas las bases físicas de toda lengua hablada, el respirar y aspirar el aire portador del sonido. Casi al final, antes de que se restablezca la distancia entre naturaleza y cultura, entre articulación y producción de sonido y se cierre con una pregunta provisional que se queda sin respuesta, el poema queda casi diluido en la rítmica, concentrada respiración que sigue al latido del corazón y, así, por el efecto del eco en el paso de “el boga, boga” a “el remo, rema” (que se une a la segunda estrofa del poema que no imprimimos aquí) en un genotexto sonoro prácticamente “puro”:

⁶⁵ Se encuentra en Guillén, *El son entero* [n. 44].

El boga, boga,
sentado,
boga.

El boga, boga,
callado,
boga.

El boga, boga,
cansado,
boga.

El boga, boga,
preso en su aguda piragua,
y el remo, rema: interroga
el agua.⁶⁶

Al final del poema, en la aceleración del hablar poético, los medios de expresión temporales vuelven a ganar supremacía sobre los articulatorios, sin que por eso desaparezca la profunda impresión de un genotexto sonoro que traslada la presencia del cuerpo del remero a la voz del poeta, haciéndolo así audible. Las relaciones fonotextuales, visibles en la versión escritural, se llegan a condensar tanto en su combinación intermedia a través de la grabación, que el poema se convierte en un fonotexto en el que el texto y el sonido, y también el nivel feno y geno ya no se pueden desligar o separar uno del otro. En esa autograbación la voz del poeta se convierte en medio en el que se conjugan los niveles morfosintácticos y métricos, fónicos y semánticos con la presencia del cuerpo como objeto (al que se le puede *instrumentalizar*, en el doble sentido de la palabra) y del cuerpo como presencia (en el sentido de la experiencia inmediata de sí mismo). Seguramente sería muy instructivo investigar si, a causa de la presencia tan rítmica del cuerpo (como *Körper* y como *Leib*) en la grabación, se modifican no sólo la atención y la capacidad mnemotécnica de la audiencia sino también la frecuencia y profundidad de su respiración. Desde este punto de vista, sobre todo el cruce de elementos feno y genosonoros es digno de atención, pues es el que consigue que el texto escrito se convierta en fonotexto, en el sentido estricto de la palabra, estéticamente logrado, y que llegue a ser mucho más que la traducción acústica de un poema fijado por escrito.

⁶⁶ Guillén, "Una canción en el Magdalena (Colombia)", en *Las grandes elegías y otros poemas* [n. 39], p. 117.

Cuando al poeta le falla la voz

EN el mismo disco donde se encuentra la grabación de “Una canción en el Magdalena (Colombia)” se ofrece un contrapunto, algo muy característico en la lírica de Guillén, con el poema “No sé por qué piensas tú”. Éste no proviene —como podría sugerir el título del conjunto de las grabaciones— del poemario *El son entero*, sino de *Cantos para soldados y sones para turistas* de 1937, lo cual también constituye un ejemplo para la nueva contextualidad donde los diferentes poemas se presentan, a veces, cargados de intencionalidad, si bien otras involuntariamente. El poema contiene un claro mensaje dirigido a un soldado para que se pase a las filas del pueblo —que en Guillén es sinónimo de compromiso para una futura sociedad comunista— un mensaje que Nicolás Guillén en sus memorias, políticamente muy correctas, aplicó a su propia actividad política.⁶⁷ Todo el poema se basa en el uso como contrapunto de los monosílabos “yo” y “tú”, cuya aparente dicotomía se deshace en la identidad de un origen idéntico y la pertenencia a una misma clase y, más aún, en el de la participación en una lucha política por un futuro mejor. La autograbación de Guillén pone de relieve el pretendido entrecruzamiento entre *tú* y *yo* que se “comprueba” en el poema, gracias a una dicción lo más clara posible cuyo efecto se basa en el uso reforzado de medios de expresión dinámicos y, especialmente, en la insistencia con carácter de contrapunto del *tú* y *yo*. Todos los elementos sonoros del poema se han subordinado en su expresividad a la transmisión de ese mensaje que ocupa el lugar central. Hecho éste que se deja constatar precisamente en la grabación de aquellos poemas que intentan comunicar un mensaje bien claro y sin malentendidos políticos en torno a las figuras de Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Cienfuegos, tras la victoria de la Revolución Cubana.

Son muchísimos los ejemplos que podrían testimoniar el predominio de la expresividad no pocas veces puesta con maestría en escena, y del fenocanto en el sentido de Roland Barthes. De esta forma domina la dimensión fenosonora en la grabación del poema “Se acabó”, el cual fue escrito por Nicolás Guillén, al parecer después de que Fidel Castro pronunciara el discurso del 7 de agosto de 1960 en un estadio para la clausura del Primer Congreso Latinoamericano de Juventudes, y publicado el 9 de agosto en la revista comunista *Hoy*.⁶⁸ La grabación de ese poema, que más tarde cerraría la antología *Romancero*, se

⁶⁷ Véase, por ejemplo, la escenificación en forma de diálogo en Guillén, *Páginas vueltas* [n. 33], pp. 179ss

⁶⁸ Cf. Augier, “Los ‘sones’ de Nicolás Guillén” [n. 34], p. 48.

integró de nuevo en la grabación del volumen de poemas *Tengo*, publicado en 1964, y se puede escuchar justo después del poema de apertura, en segundo lugar.⁶⁹ Este cambio de contexto, la inserción en un nuevo orden de relaciones semánticas y sonoras, sería digno de una investigación específica, si bien es cierto que para lo que nos estamos cuestionando aquí, no es importante el hecho de que la voz del poeta en ese poema, que tiene como título genérico “son”,⁷⁰ se dirija con toda su expresividad y claridad a una interpretación general de la historia cubana tal y como se anuncia ya en los primeros versos: “Te lo prometió Martí / y Fidel te lo cumplió; / ay Cuba, ya se acabó”.⁷¹ La voz del poeta se convierte en testigo y profeta al integrar a José Martí como elemento de una interpretación figural de la historia cubana,⁷² en la que el lírico y revolucionario, desde hacía tiempo elevado a la categoría de héroe nacional y cuyas poesías e historia influyeron decisivamente, sin duda alguna, en el pasado siglo,⁷³ se convierte en (mero) precursor de Fidel Castro y este último en ejecutor (fiel) de las ideas de Martí: el yo lírico interpela directamente a Cuba en su función de testigo —subrayando repetidas veces “yo lo vi”— le enseña, en calidad de testigo, su propia historia.

Llegados a este punto, deberíamos ocuparnos de un tercer nivel en el hablar poético, hasta ahora no tratado pero que, junto a los niveles feno y geno presenta una importante característica en relación con las autograbaciones que hemos venido analizando. Este tercer nivel concierne a la autorreflexibilidad del lenguaje poético, teniendo en cuenta la *función poética*, por así decir, de Roman Jakobson, donde el habla se tematiza como habla y se sitúa en el punto central.⁴ Aquí podemos hablar de un nivel *fonopoético* que atañe, evidentemente, a las autointerpretaciones de Guillén como poeta. El nivel fonopoético contiene, fundamentalmente, la historia del hablar poético en el espacio

⁶⁹ Guillén, *Tengo*. edición de Samuel Feijóo. Caricaturas de Juan David, textos musicales de Ignacio Villa “Bola de Nieve”, J. González Allué y Juan Blanco, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Universidades-Universidad Central de las Villas, 1964.

⁷⁰ Guillén, “Se acabó”, en *Las grandes elegías y otros poemas* [n. 39], pp. 249ss.

⁷¹ *Ibid.*, p. 249.

⁷² Para el concepto de sentido figurativo véase Erich Auerbach, “Figura”, en *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern-München, Francke Verlag, 1967, pp. 55-92.

⁷³ Cf. Ottmar Ette, *José Martí, teil I: Apostel-Dichter Revolutionär: eine Geschichte seiner Rezeption*, Tübingen, Niemeyer, 1991 (hay traducción al español, *José Martí: apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*, México, UNAM, 1995).

⁷⁴ Cf. Roman Jakobson, “Linguistik und Poetik”, en *Poetik. ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Elmar Holenstein y Tarcinius Schelbert, eds., Frankfurt am Maim. Suhrkamp, 1979, pp. 92-97.

público, cuyas tradiciones remiten tanto a la Antigüedad grecorromana como a la transmisión oral de epopeyas en verso en la Edad Media y, además, hacen también referencia al contexto sacral de la glosolalia, a ese “hablar en lenguas” que en las comunidades del cristianismo temprano se contraponía a las formas de habla usuales y cotidianas. En Latinoamérica este modo específico de representar el lenguaje poético aún en el siglo xx se apartó deliberadamente de la dicción de los usos lingüísticos comunes. Un ejemplo de una inusual fuerza expresiva, y además muy conocido, es la grabación que hizo Pablo Neruda de su *Canto general* y, dentro de éste, especialmente de *Alturas de Machu Picchu*. Nada más comenzar ese ciclo de poesías, y también durante su transcurso, el *yo* lírico aparece como portavoz de una colectividad, de todo el pueblo chileno, incluso de todo el continente; una posición que, sin duda, requiere equivalencias y “traducciones” tanto lingüísticas como vocales. En el caso de Pablo Neruda esto se manifiesta, por ejemplo, a través de una melodía poco común y una entonación que tiende a alcanzar tonos altos, de una fuerte dinámica con frecuentes acentuaciones y variaciones de timbre, oscilando constantemente entre un *crescendo* y un *decrescendo* y prefiriendo, simultáneamente, el *legato* frente al *staccato*. El canto del poeta en el *Canto general* pone toda su atención en las formas del hablar (“cantar”) poético y, de este modo, también en la posición del *yo* lírico que así se encarna.

Así pues, el poeta como portavoz, como la voz de todo un pueblo, está obligado, al mismo tiempo, a reflexionar sobre el lenguaje del pueblo en su habla. Nicolás Guillén se enfrenta aquí al mismo problema que el poeta de *Canto general* —y las dificultades y polémicas entre ambos poetas podrían provenir, en última instancia, de sus aspiraciones al derecho de elevar la voz en representación de sus respectivos pueblos y de Latinoamérica en general.

Ciertamente, en cuanto al afán y reivindicación para representar a una colectividad, el poeta cubano siguió, en parte, derroteros diferentes a los del chileno. En uno de los poemas seguramente más conocidos de Nicolás Guillén es fácil comprobar la coordinación de los diferentes niveles, sobre todo entre el, por lo general, predominante fononivel y el de la autorreferencialidad en el que el lenguaje oral, como poesía, centra su atención sobre sí mismo y sobre la función del poeta: el poema “Tengo”,⁷⁵ grabado repetidas veces por el lírico cubano y recitado con frecuencia también en ocasiones oficiales. Precisamente las dos primeras estrofas

⁷⁵ Cf. Guillén, “Tengo”, en *La voix de Nicolás Guillén*; “Tengo”, en *Nuevos poemas*; y también “Tengo”, en *Tengo* [n. 44].

del poema con dicho título, publicado en 1964, evidencian los rasgos fundamentales de la autointerpretación guillenesca y de su *écriture à haute voix*:

Cuando me veo y toco
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.

Tengo, vamos a ver,
tengo el gusto de andar por mi país,
dueño de cuanto hay en él,
mirando bien de cerca lo que antes
no tuve ni podía tener.
Zafra puedo decir,
monte puedo decir,
ciudad puedo decir,
ejército decir,
ya míos para siempre y tuyos, nuestros,
y un ancho resplandor
de rayo, estrella, flor.⁷⁶

Como ocurre con frecuencia en la lírica de Guillén, parejas de contrarios van recorriendo el poema, pero aquí, sin embargo, con su clara demarcación entre el estado del presente y el del pasado no conducen a una relación dialéctica o fusional, sino a una mayor agudización debido a su abrupta antinomia. El mensaje del poema es evidente: separa el presente dichoso de un pasado terrible a favor de la opresión, del dominio extranjero de Estados Unidos, de la discriminación racial, de la vejación a la población nativa, de la riqueza ostentosa y el lujo de unos pocos a costa del pueblo. La superación de ese “ayer”, un “no más ayer” aún tan cercano, se le atribuye al “hoy” de la revolución que hizo desaparecer definitivamente (“no más ayer”) las injusticias y discriminaciones del pasado. El poema apunta a favor de la revolución los méritos del nuevo sistema, desde la reforma agraria hasta la campaña de alfabetización. Pero, ¿quién es ese yo?, ¿quién habla en este poema?

⁷⁶ Guillén, “Tengo”, en *Las grandes elegías y otros poemas* [n. 39], p. 195.

La grabación de la primera estrofa⁷⁷ donde el *yo* se identifica con el pobretón de ayer, con un hombre del pueblo llano, más tarde con un campesino, con un obrero y con un negro, es decir, con “gente simple”, corresponde a una dicción que se aproxima al habla de la calle. Esta dicción, sin embargo, va cambiando a medida que transcurre el poema, como sucede ya en la segunda estrofa, mediante el aumento de la altura tonal, la elevación del volumen y una melodía cuyo ritmo es producto de sus muchas acentuaciones, sin llegar a resultar nunca monótona, de tal modo que surge una forma de hablar que marca, en parte, claramente su distanciamiento del lenguaje cotidiano pero sin separarse definitivamente de él. En este caso la reiteración de partes de la oración paralelamente colocadas —como el lexema “decir” que se repite al final de cuatro versos sucesivos— hace posible que emerjan acústicamente las características corporales de una manera de hablar en la que, junto al nivel fonosonor, también se hace audible el genosonor. En el poema, el nivel autorreferencial de la poesía y del poeta está determinado, por su parte, por una oscilación constante entre dicción “sencilla” y dicción “elevada”, sin desaparecer la fricción entre la melodía de la frase y el cuerpo (como *Körper-Leib*). En ese oscilar entre la voz del pueblo y la voz de la poesía o, lo que es lo mismo, del poeta en poder de la historia, Nicolás Guillén logra un efecto que, por cierto, ya lo había alcanzando antes de “Tengo”, efecto que también se puede encontrar, comparativamente, en la evolución de Pablo Neruda: la identificación de la voz lírica o, mejor aún, del poeta con la del pueblo. El lírico deviene, vocalmente, portavoz de una colectividad pero sin desaparecer en su presencia corporal individual.

No cabe duda de que esa identificación se fundamenta en las determinaciones sociales, políticas y culturales del *yo* lírico, en el tratamiento de temas antidiscriminatorios y, aún más profundamente, en la vida del poeta. Pero estos aspectos se aúnan en la voz del poeta que, como *écriture à haute voix*, se manifiesta en el texto escrito visual, con lo que se pone en funcionamiento la doble indentificación de la lírica con una voz y la de esta voz con todo un pueblo. Aquí, la escritura en voz alta sería como la firma de un autor que habla y escribe para todo un pueblo.

Por eso, no es de extrañar que en los escritos de Guillén, en su recepción y en los trabajos científicos más actuales se encuentre un

⁷⁷ En este caso me refiero a Guillén. “Tengo”, en *Tengo*. Desbordaría los límites de este trabajo analizar de forma comparativa las variantes de las grabaciones en las diferentes publicaciones en soporte de sonido (que incluyen también pequeñas variantes textuales).

sin número de referencias en las que se declara al célebre “Poeta Nacional” voz de Cuba y del pueblo cubano. Ángel Augier, biógrafo y compañero político y literario de Guillén durante muchos años, lo expresa con las siguientes palabras:

El poeta convence cuando afirma que su voz entera es “la voz entera del son”, porque ha logrado llevar esa voz a un grado máximo de decantación, de estilización, haciéndole capaz de alcanzar, en sus diversas formas de ritmo y de plasticidad, las más finas expresiones del espíritu, sin despojar al son de su raíz profunda, conservándole todo su cubanísimo sabor frutal y su cálido soplo de trópico sonoro y luminoso.⁷⁸

La relación identificatoria entre Cuba y esa voz del son del que fuera nombrado “sonero mayor”, entre la Isla y la Revolución Cubana de la que tantas veces va acompañada, se encuentra —junto con otra gran cantidad de ejemplos— en José Antonio Portuondo quien, por hallarse ausente Nicolás Guillén, fallándole la voz intencionadamente, dirigió pocos años más tarde, en su función de vicepresidente de la UNEAC, en uno de los momentos más oscuros de la historia de la literatura cubana, aquel proceso sensacionalista contra otra voz lírica, la de Heberto Padilla, y la de todos los escritores y escritoras cubanos a los que se quiso estigmatizar como contrarrevolucionarios y sospechosos de diversionismo ideológico:

En Nicolás Guillén la revolución cubana canta con toda la voz que tiene, su rica voz recobrada tras la grandiosa epopeya de la Sierra Maestra y que el poeta guardó celosamente en la larga y dura trayectoria que preparó el triunfo definitivo de la revolución socialista.⁷⁹

Tal y como se repetía una y otra vez en los discursos oficiales de la revolución, la voz del poeta “había llegado al corazón del pueblo para quedarse siempre en él”.⁸⁰ Pero, ¿qué sucede cuando al poeta le falla la voz? También para este caso estaba prevenido, como lo indica la edificante anécdota de Luis Felipe Bemaza, que no pasó inadvertida a los que veían el noticiero del instituto cinematográfico cubano ICAC:

⁷⁸ Augier, “Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén” [n. 30], p. 51.

⁷⁹ José Antonio Portuondo. “Prólogo”. en Guillén, *Tengo* [n. 69], p. 17. Con este pasaje se concluye el prólogo fechado el 26-1-1964.

⁸⁰ “El aviso de aquel mañana que es hoy estaba en la voz del poeta. que había llegado al corazón del pueblo para quedarse en él”, Luis Pavón Tamayo. “Recuerdo personal de todo el mundo”, *Unión* (La Habana), 2 (1982), p. 119.

Finalmente, una sola vez confronté serios problemas al filmar a Nicolás. Fue el día en que el Comandante en Jefe le colocó en su amplio pecho la Orden Nacional José Martí. Aquella memorable noche a Nicolás le falló la voz y, no obstante, dijo como pudo su inolvidable poema “Tengo”.

Para las generaciones venideras quedará el Noticiero ICAIC Latinoamericano que recoge la imagen viva de Nicolás en el momento en que, por vez primera, su inigualable voz de *Ceiba* se negó a cabalgar. No obstante, “Tengo” sonó mejor que nunca, millones de voces dijeron el poema por Nicolás.⁸¹

Ni un guión de Hollywood hubiera podido planear mejor el momento preciso en el que al poeta le falló la voz: ese instante en el que la figura de Fidel Castro se acerca como si fuese la interpretación figural de la historia que había estado invocando. Lleva en la mano “en forma de Orden Nacional” a José Martí, a quien tantas veces había señalado como el “autor intelectual” de la Revolución Cubana, y se dispone a incluir al propio Guillén, al menos simbólicamente, en esa interpretación figural de la nación cubana. ¿Cómo no le habría de fallar la voz al poeta (que nació en el simbólico año en el que Cuba nació también como nación) en el momento en el que se dispone a recitar el poema de agradecimiento, declamado ya en tantas ocasiones públicamente? En lugar del poeta, que para muchos de la Isla encarnaba la voz del pueblo y la voz de la revolución como “Poeta Nacional”, fueron millones de voces las que en aquel instante parecen haber pronunciado “Tengo”. Tal anécdota que, *se non è vera è ben trovata*, ofrece una buena idea sobre el poder de una voz de la lírica que siempre supo desplegar la lírica de la voz en la recitación de sus propios poemas. La escena de la iniciación poética de Guillén, aquellas palabras, *Negro bembón*, repetidas rítmicamente por una voz extraña y a la vez familiar, ¿no se podría entender también como una escena que le permite al autor de *Motivos de son* hacer referencia, *a posteriori*, al origen colectivo de esa poesía? ¿No se estaría elevando al pueblo cubano en esa “génesis” a la categoría de coautor?

Nicolás Guillén sabía unir perfectamente en la voz de su lírica muchas otras voces, sonidos y ritmos que parecían flotar en el aire en medio de aquel panorama de tensiones culturales del que la isla era partícipe. Independientemente de cómo se quiera juzgar la lírica de Guillén siete décadas después de que se imprimieran por primera vez los *Motivos de son*, la voz de (en) su lírica no puede permanecer por

⁸¹ Bernaza. “Sonó mejor que nunca” [n. 52], p. 174

más tiempo sin ser escuchada o como si fuera únicamente un fenómeno marginal. Al hacerle honor a su hablar poético tendríamos que ser conscientes más que nunca del hecho de que su voz no es *la voz del* pueblo cubano, pero sí una voz realmente extraordinaria y formada con conciencia que, junto a muchas otras, habla por la isla de islas aquende y allende del Estado territorial.

Traducido del alemán por Elvira Gómez Hernández