

*Identidad y heterogeneidad
en la poesía cubana del siglo XX:
Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima*

HANS-OTTO DILL
Berlín

Nicolás Guillén y José Lezama Lima, los más conocidos poetas cubanos del siglo XX, son dos personalidades fundamentalmente distintas en cuanto a ideología, pertenencia étnica, convicción política, ideal cultural y poética, diferencias manifiestas también en las corrientes poéticas inspiradas por ellos, la poesía negra y mulata iniciada por Guillén y el grupo Orígenes liderado por Lezama Lima. Pero además había entre ellos polaridad y hasta aversión que se exteriorizaban en la ignorancia mutua de sus producciones literarias —a pesar de su cooperación administrativa como presidente y vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Significativas son las frías observaciones de Guillén:

A José Lezama Lima lo conocí en la época cuando editaba la revista *Orígenes*, en la cual [...] nunca publiqué porque mantuve un criterio francamente opuesto al de sus redactores. Yo no les ofrecí colaboración y ellos tampoco me la pidieron¹.

Lezama Lima se refiere pocas veces a Guillén, y si lo hace, escribe con distanciamiento y condescendencia, al criticar por ejemplo la ausencia de una crítica literaria competente en Cuba: «La obra de Guillén y de Florit no ha tenido entre nosotros comentadores agudos que señalen sus aciertos y en lo que se quedaron a medio camino»².

¹ Cito según C. Espinosa. *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, pág. 28.

² *Ibid.*, pág. 407, nota 22.

Lo que sí hacían muchas veces en común era ir a comer —ambos eran gourmets, comilones y muy corpulentos— pero nunca hablaban sobre problemas literarios.

Cubanía afroamericana vs. cubanidad hispana

Mucho más principal que la distancia personal entre ellos es la crítica que Lezama Lima dirige contra la poesía negra, que dominaba la lírica cubana de la década del treinta, precediendo la aparición en la escena literaria del propio Lezama con *Muerte de Narciso* (1937). A Lezama no le gustaba la poesía «afro», vista su teoría y praxis poéticas contrarias, llamadas por Retamar trascendentalismo, que a su vez constituía una enorme renovación de la poesía cubana y latinoamericana.

Guillén había iniciado con *Motivos de son* (1930) la poesía negra, variante del vanguardismo que significaba frente al modernismo y posmodernismo epigonales una refrescante renovación y modernización. Sus características principales son: 1) Primera expresión de la subjetividad y sensibilidad de los negros urbanos marginalizados; 2) presentación de dicha subjetividad mediante reproducción del español deformado de los negros (bozales). Ejemplo: «Ya yo me enteré, mulata,/ mulata, ya sé que dise/ que yo tengo la narise/ como nudo de cobbata»³; 3) estimulación de la autoestima cívica y étnica del negro frente al blanco; 4) literarización del *son* afrocubano con estrofa de solista y refrán de coro y de la rumba —ambos cantos-bailes «afro» puestos en boga en el siglo XX; 5) *Sóngoro Cosongo* (1931) no articula más negritud, sino mestizaje de blancos y negros como identidad cubana etnocultural. Guillén escribe en el prólogo: «Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo»⁴; 6) la dignificación de la poesía afrocubana como elemento constitutivo de la literatura nacional cubana; 7) la subsecuente mezcla, en *Sóngoro Cosongo*, de las estrofas afromusicales (son, rumba) con el romance hispánico al estilo lorquiano; 8) importantes innovaciones de la poesía negra y mulata se encuentran también en las microestructuras: la ritmización por versos esdrújulos y agudos (*sóngoro*, *tambor* y *bongó*); el empleo de repeticiones de palabras asemánti-

³ N. Guillén. *Obra poética*, T. 1, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, pág. 104.

⁴ *Ibid.*, pág. 114.

cas, sintagmas y grupos de fonemas (*jitanjáforas*) cuyo solo sonido asocia africanía (*Sóngoro cosongo, yambambé, tamba, tamba, tamba*); 9) estilización de motivos de la mitología negra para recuperar y dignificar el patrimonio cultural afrocubano, por ejemplo en *Sensemaya*, *Canto para matar una culebra* y *Balada del güije*, y la —rara— invocación de deidades africanas como Yemayá y Changó.

El rechazo de la poesía «afro» por Lezama no significa racismo como tal. Niega a las expresiones culturales de origen africano el estatuto de elementos constitutivos de la cultura nacional cubana. Esta última es para él más bien la continuación de la cultura occidental, blanca, universal, que constituye, como dice, el centro, el modo legítimo, las entrañas de la literatura cubana. La sensibilidad negra, en cambio, es, siempre según Lezama, lo marginal, lo excéntrico, lo superficial y epidérmico, lo ilegítimo, que había conquistado ilegalmente, en un ataque sorpresivo, bajo el manto de poesía, el poder literario en Cuba.

Lezama se refiere tanto a la poesía negra («eclecticismo artístico que no podrá existir jamás») como a la mulata, cuya base, la realidad étnica cubana, constituye, según él, una síntesis sanguínea, pero no una síntesis cultural. La expresión mestiza es, opina, una «síntesis apresurada» que impide la integración de la cultura cubana, por ser un retorno de una raza a su expresión diferente y por provocar en la cultura blanquicriolla una vehemente reacción en contra de la «inservible impureza» de la poesía de color, reforzando, además, su tendencia racista y segregativa⁵. Critica el carácter superficial, percusivo del negrismo y el empleo negrista del vocablo onomatopéyico, o sea de la llamada *jitanjáfora*⁶. Este reproche no es correcto, consistiendo la *jitanjáfora* originalmente de material lingüístico genuinamente castellano. Por su inventor pasa Mariano Brull, partidario cubano de la poesía pura del español Juan Ramón Jiménez, aunque el término fue puesto en circulación por el mexicano Alfonso Reyes.

Frente a la «brusquedad y manera quizá desmedida» de la incorporación del elemento negro a la cultura cubana, Lezama alaba la «reserva, con que la poesía mexicana, tan aristocrática, acogía al indio, como motivo épico o lírico»⁷.

⁵ Cito según Cruz-Malave. «Lezama Lima y el <Insularismo>: una problemática de los orígenes», *Ideologies and Literature*, 1988, 3/2, pág. 193.

⁶ *Ibid.*, pág. 192.

⁷ *Ibid.*, pág. 70.

El ejemplo mexicano manifiesta que no sólo niega una segunda alta cultura, de color, al lado de la blanca y la posibilidad de la transculturación más o menos igualitaria o mestizaje de ambas, sino que admite máxime la aculturación, vale decir la asimilación del elemento de color a la cultura cubana blanca, central, civilizada, occidental, al estilo criollo liberal decimonónico. Eliseo Diego llama a Lezama Lima «el último criollo auténtico del siglo XIX»⁸.

Estimulado tal vez por la asimilación supuestamente ideal de la cultura india por la cultura occidental en México, Lezama recurre frecuentemente a hallazgos arqueológicos de la extinta cultura indígena de Cuba (cerámicas) y a la cultura del tabaco que se opone por su autoctonía al monocultivo de la caña importada, ajena y vinculada por la esclavitud al elemento negro. Por esta interpretación, muy *sui generis*, de las ideas de Fernando Ortiz⁹ Lezama Lima tiene la tendencia a ignorar culturalmente un tercio de la población del país en favor de la población primitiva exterminada por los españoles, siguiendo el ejemplo de los siboneístas del siglo pasado. El término central lezamiano *resurrección* no excluye el renacimiento cultural del indio antillano, por ejemplo en la evocación del cacique indio en *Pensamientos en La Habana* («the chief of the tribe descends the staircase»)¹⁰.

El taíno desnudo fumando tabaco evoca, además, la idea, igualmente central para Lezama Lima, del paraíso. Por eso da al protagonista de *Paradiso* el nombre de Cemí, diosa indígena cubana que constituye el antipolo de las deidades afrocubanas Yemayá o Changó invocadas por la poesía negra.

En el prólogo a su antología cubana del siglo XIX, aparecida después de la revolución, Lezama modera su rechazo de la literatura afrocubana. Estima mucho, aunque sólo como fuentes para la investigación, no como producto literario, los refranes de los negros viejos coleccionados por Lydia Cabrera¹¹. Incluye en su antología una colección de cantos negros anónimos, «porque aclaran, en su raíz puramente popular, zonas de nuestra sensibilidad». No niega más cubanía a su ritmo y musicalidad, aceptando el carácter biétnico, bicultural de la poesía afrocubana:

⁸ Espinosa, op. cit., pág. 90.

⁹ F. Ortiz. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

¹⁰ J. Lezama Lima. *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1970, pág. 142.

¹¹ Idem. *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pág. 117.

Es una poesía ritual, mágica, a veces de simples exorcismos, pero que va pasando a la gran síntesis etnográfica y sensible de nuestro país. Ya esa poesía popular negra aparece estrechamente unida a la música negra. Está acompañada de un ritmo¹².

Pero su poesía no integra elementos afrocubanos, como puede verse en su poema *El coche musical*, escena carnavalesca con carroza y «mulato noble»¹³, cuyo tema folclórico-musical casi exigiría un recurso poético afrocubano. Alude inequívocamente a la afrocubanía de los actores del carnaval, al vaivén de sus nalgas, atributos anatómicos característicos de las negras («el bailete con las nalgas de cabra»¹⁴). Pero el poema carece de la factura fundamental de la poesía afrocubana, de ritmos de percusión, repeticiones y jitanjáforas, como resulta de una comparación superficial con un poema sobre un tema parecido, la *Elegía de María Belén Chacón*, de Emilio Ballagas («María Belén, María Belén, María Belén, / María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón, / con tus nalgas en vaivén»). Lezama no desarrolla la sensibilidad musical mulata, ni alude al trasfondo mitológico de la música afrocubana. En vez de eso, el verso despierta «ondulaciones del sueño, / regidas por el tricordio cortés de la flauta habanera»¹⁵, verso que aunque expresa mestizaje entre Potsdam y La Habana recuerda la famosa escena del concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci, evocada repetidas veces por el escritor, como en general Federico el Grande, Juan Sebastián Bach, Mozart son los solistas preferidos en el concierto de sus obras. Sus dioses literarios son europeos: Goethe, Novalis, Thomas Mann, Dante, Góngora, Quevedo, Gracián. Frecuentes son las alusiones a Hegel, Kant, Schelling. Frente a esta erudita tradición europea, le parece poco interesante la tradición afrocubana popular. Sin embargo hay también reconciliación humorística algo macabra entre erudición clásica y cumbancha habanera, al comentar poco antes de su muerte una breve convalecencia: «Cuando creían que había descendido a la mansión de Hades, me encuentran en Guanabacoa bailando rumba»¹⁶.

Guillén no competía con la erudición de Lezama, pero conocía principalmente como éste la alta cultura occidental. Cuando escribía los *Motivos de*

¹² *Ibid.*, pág. 123.

¹³ *Idem. Poesía completa, op. cit.*, pág. 383.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 380.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 382.

¹⁶ Según C. Espinosa, *op. cit.*, pág. 128.

Son estaba leyendo *La decadencia del Occidente* de Spengler. Hijo de un senador blanco, pertenecía culturalmente a la burguesía culta. Su desarrollo literario se realizaba bajo el signo del Siglo de Oro (Lope, Quevedo, Góngora) y del romanticismo español (Espronceda, Zorrilla, Bécquer). Además de Hugo y Heine eran sus modelos Rubén Darío, González Martínez y Herrera y Reissig, como puede verse en *Cerebro y corazón* (1922). Rasgos de gongorismo se encuentran en su elegía *España* (1937), que empieza con la fórmula culterana del cordobés «No a ni b, sino c» («No Cortés ni Pizarro/ aztecas, incas, juntos halando el doble carro, /mejor sus hombres rudos [...]»¹⁷). Como epígrafe a su *Elegía a Jesús Menéndez* (dirigente sindicalista negro) se lee el verso de Góngora «armado más de valor que de acero»¹⁸. La tradición hispana influye también en su obra posterior. Morejón lo llama el poeta más español de Cuba¹⁹.

Mientras que Lezama es partidario del surrealismo²⁰, Guillén es deudor del futurismo de Marinetti, del creacionismo de Huidobro y de los estridentistas mexicanos en sus poemas vanguardistas obsesionados por la técnica y dinámica de la modernidad (*Poemas de transición*, 1927-30).

Al contrario de lo que uno puede imaginarse, la tradición afrocubana le era totalmente ajena. Es completamente falsa la suposición de que el mulato Guillén ya por su misma condición étnica estaba familiarizado desde su niñez con el ambiente afrocubano, había sido socializado dentro de la cultura «afro», interiorizando ya de niño su mitología, música y bailes, legado que podía después, bajo la influencia de la poesía culta, sublimar en poesía afrocubana. Conocía todos los santos católicos sin tener noción alguna del panteón afrocubano, de Yemayá, Eleguá, Olofi y Ochún. El joven no tenía ninguna idea de la música «afro» (sin prestarle demasiada atención, el muchacho había oído cantar fugazmente en el jardín de al lado a una mulata, cuyas canciones podía mucho después identificar con el *son*), pero era conocedor de la música clásica europea.

El *son* lo conoció más tarde en La Habana de los años veinte, ejecutado por la orquesta de Matamoros y el Sexteto Habanero. Él mismo no bailaba

¹⁷ N. Guillén. *Op. cit.*, pág. 211.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 416.

¹⁹ N. Morejón. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones Unión, 1982, pág. 62.

²⁰ Vid. A. Riccio. «Ein weiterer Schlüssel zum Verständnis von *Paradiso*» en M. Strausfeld (ed.). *Aspekte von José Lezama Lima Paradiso*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, pág. 122.

sus *Motivos de son*, rápidamente puestos en música: «[...] no soy bailador que clasifique entre los medianos y aun los malos»²¹. El fondo mitológico de poemas como *Sensemaya* lo conoció a comienzos de los años treinta, mucho después de su debut como poeta, a través de las investigaciones etnológicas de Fernando Ortiz.

Política vs. literatura

Augier y Ruscalleda Bercedóniz presentan la discriminación racial, cuyo víctima ha sido el propio Guillén, como momento decisivo de su paso del vanguardismo al negrismo. Pero la instrumentalización política del *son* aparece en Ruscalleda Bercedóniz como utilización del substrato afrocubano ya apropiado por el poeta. Pero en realidad, la discriminación era el motivo de Guillén para apropiarse de esta tradición ajena. Cuando Guillén que tenía una bamba bastante grande oyó una noche el grito discriminatorio «negro bembón» junto al *son* de una conga negra en la calle, se produjo la asociación entre afrofolclore y lucha emancipadora. Este corto-circuito pudo producirse porque Guillén ya había interiorizado una parte, que no era el folclore, sino la discriminación. Había luchado como periodista en la página negra *Ideales de una Raza* del *Diario de la Marina* contra el racismo blanco. Una vez solamente, en la *Pequeña oda a un negro boxeador cubano* (1927), había tocado líricamente, al modo vanguardista, la temática racial, sin causar sensación. Sólo el recurso al *son* con su popular trasfondo cultural «afro» conllevó el éxito.

La política que devino un rasgo fundamental de la poesía de Guillén se desprendía después del tema racial. De *West Indies Ltd.* (1934) pasando por *Cantos para soldados* (1937) y *Elegía a Jesús Menéndez* (1952) a *Tengo* (1964), el poeta tematizaba la dictadura militar, la dependencia de los Estados Unidos, la lucha sindical, la guerra de las guerrillas y la revolución castrista. Por esta dimensión política Guillén se diferencia bastante de Lezama Lima para quien la política era una *quantité négligeable*. «[...] llama la atención con qué indiferencia ignora este poeta los problemas sociales de su continente», escribe Rogmann²².

²¹ N. Morejón. *Op. cit.*, pág. 42.

²² H. Rogmann. «José Lezama Lima» en W. Eitel (ed.) *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Kröner, 1978, pág. 251.

Después del triunfo de la revolución, Lezama Lima fue atacado por los izquierdistas de aquel entonces, Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández, que en *Lunes de Revolución* lo difamaban como hombre apolítico en una torre de marfil, clérigo católico y autor elitista. Pero en el único episodio político de *Paradiso*, el protagonista, Cemí —como Oppiano Licario en la novela homónima—, participa de las manifestaciones contra el dictador Machado —como Fabrice del Dongo en la batalla de Waterloo en la novela de Stendhal. Según Portuondo, Lezama Lima estaba en el grupo de los estudiantes más politizados²³. Pero las más de las veces, los problemas políticos están ausentes en sus obras. El público se había cansado de literatura política al estilo de Guillén. Los años cuarenta, en los cuales dominaba el trascendentalismo, eran una década políticamente tranquila. La lejanía de Lezama de la realidad en la posguerra significaba asco y protesta frente a los regímenes corruptos de Mendieta y Grau San Martín y la dictadura de Batista.

La dimensión social constantemente presente en la obra de Guillén a partir de la crisis económica: pobreza, hambre, desahucio, está ausente en Lezama. Absolutamente contrarias a la estética aristocrática de Lezama eran las poesías proletarias, brutales, anárquicas de Guillén sobre vagabundos, mendigos y prostitutas y su lenguaje al estilo de Villon y Verlaine en *Canción de los hombres perdidos*, *Nocturno en los muelles*, *Sabás*.

Cubanía vs. cosmopolitismo

Todos los críticos atestiguan a Guillén, ya por su populismo, su antiimperialismo y su folclorismo, su Cubanía, calificativo que muchos niegan a Lezama Lima por su elitismo, su cosmopolitismo, su occidentalismo universalista. Pero Lezama Lima pertenecía a la mayoría criolla-blanca de la isla, de origen español, vinculada a la historia y tradición criollas, que es igualmente una raíz autóctona de la cultura cubana. Pero si se identificara, como Morejón ya en el título de su libro *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, cubanidad con mestizaje, entonces Lezama no pertenecería a la cultura nacional.

Ya Teuber cuestiona la oposición que ven ciertos críticos entre el cosmopolitismo de Lezama y la nacionalidad cubana²⁴. El título de la revista *Orí-*

²³ Cito según C. Espinosa. *Op. cit.*, pág. 18.

²⁴ B. Teuber, «Splitter um einen Magneten» en José Lezama Lima. *Fragmente der Nacht*, München, Lagrev-Verlag, 1994, págs. 109-110.

genes se refiere programáticamente tanto al alegórico griego Orígenes como a los orígenes de la identidad cubana. Al fundar la revista quería Lezama promover tanto la integración de Cuba a la cultura universal en un momento bastante provinciano, como la búsqueda de una propia tradición cultural criolla.

Guillén, en cambio, busca la tradición cultural negra para legitimar la emancipación. Por eso escribe la biografía del violonista cubano negro Brindis de Salas²⁵, que con su repertorio absolutamente occidental devino músico de cámara del emperador alemán Guillermo II y ciudadano prusiano. Lezama, en cambio, investiga la tradición blanca-criolla en sus ensayos sobre Luaces, Zenea, Martí y Casal, en su *Oda a Julián del Casal*. Sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario* reconstruyen en una retrovisión proustiana niñez y juventud de un cubano en la trinidad de familia criolla, ciudad de la Habana y cultura insular: *Paradiso* rescribe el mito cubano de la Isla: Cuba, el Edén descubierto por Colón. En esta retrospectiva cultural cubana de la gran burguesía, el elemento «afro» está reducido, en la persona del cocinero negro, al ambiente de los criados domésticos.

El género tradicional cubano que cultiva no es el *son* afrocubano, sino la complicada *décima* del guajiro cubano (*décima* de Espinel) en las *Décimas de amistad*. En el séptimo capítulo de *Paradiso* asoma en un restaurante un decimista, cuya canción es citada en el texto (también Guillén, aunque raras veces, cultiva la *décima*, en la sátira política *El soldado Miguel Paz y el sargento José Inés*).

Por lo demás, Lezama elabora en sus ensayos una serie de características de literatura cubana blanca-criolla, que la diferencian de la española: su carácter rebelde, su frecuente estatuto de exiliado. Moreno Fragnals escribe: «Su cubanía no era folclórica: él fue cubano en otra dimensión»²⁶.

Naturaleza vs. paisaje

En otro aspecto de la cubanía Guillén y Lezama Lima son antípodas: a la *naturaleza* de Guillén opone Lezama el *paisaje*. Guillén celebra en *Palabras*

²⁵ N. Guillén. *Claudio José Domingo Brndis de Salas — El Rey de las Octavas - Apuntes biográficos*, La Habana, Municipio de La Habana, 1935.

en el *Trópico* (1934) la caliente y tropical naturaleza marítima-insular de Cuba (parecida a África), sus frutas tropicales:

Trópico,
 [...]
 Tú secas en la piel de los árboles
 la angustia del lagarto.
 [...]
 Te veo venir por los caminos ardorosos,
 Trópico,
 con tu cesta de mangos,
 tus cañas limosneras
 y tus caimitos, morados como el sexo de las negras²⁷.

Naturalidad y salvajismo no sólo caracterizan a la naturaleza exterior, sino también a la naturaleza humana de los afroamericanos, cuya corporeidad elemental es producto e imagen de esta naturaleza, en consonancia con ella:

[...] yo te saludo, Trópico.
 Saludo deportivo,
 primaveral,
 que se me escapa del pulmón salado
 [...] ¡ Ah,
 qué ansia
 la de [...] sentir en dos pozos amargos las axilas!
 Las axilas, oh Trópico,
 con sus vellos torcidos y retorcidos en tus llamas²⁸.

Nunca el asmático y siempre enfermo Lezama Lima habría sido capaz de este orgullo de ser hombre sano y deportivo ni en vida ni en literatura. No es casualidad que su protagonista Cemí comparta la enfermedad del autor. Salvajismo, corporeidad y naturalidad con asociaciones africanas se exteriorizan también en los poemas de amor de Guillén, que exhiben una sexualidad espontánea:

²⁶ Cito según C. Espinosa. *Op. cit.*, pág. 102.

²⁷ N. Guillén. *Op. cit.*, pág. 135.

²⁸ *Ibid.*, pág. 136.

Tu vientre sabe más que tu cabeza
 y tanto como tus muslos.
 [...]

 Signo de selva el tuyo,
 con tus collares rojos,
 tus brazaletes de oro curvo,
 y ese caimán oscuro
 nadando en el Zambeze de tus ojos²⁹.

El salvaje de Guillén, a diferencia del salvaje de la Ilustración, no quiere ser bueno: rechaza la falsa imagen del tonto ingenuo. Esta imagen salvaje del negro en los poemas de Guillén tiene que ver con la lectura —paralela a la elaboración de los *Motivos de son*— de *La Decadencia del Occidente* de Oswald Spengler. En los poemas de Guillén, jóvenes negros bárbaros salientes de las selvas vencen la antigua civilización occidental cuya decadencia había vaticinado el filósofo alemán («Traemos el humo en la mañana, y el fuego sobre la noche,/ y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,/ apto para las pieles bárbaras [...] Traemos/ nuestro rasgo al perfil definitivo de América [...] ¡Eh, compañeros, aquí estamos!/ La ciudad nos espera con sus palacios»)³⁰.

Lezama Lima, rechazando la naturaleza salvaje y al hombre bárbaro, proclama al hombre civilizado y la naturaleza domesticada, el *paisaje*:

El europeo nos había dictado una previa lección, la reducción del paisaje al hombre [...], pero en América se pretendía hacer la reducción de la naturaleza al hombre, prescindiendo del paisaje³¹.

Paisaje es según él «una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta»³². De la sentencia de Schelling que la naturaleza es el espíritu visible, el espíritu la naturaleza invisible, deduce que el paisaje constituye el «diálogo entre naturaleza espiritualizada y el hombre. [...]». En la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó el paisaje de cultura como triunfo del hombre

²⁹ *Ibid.*, pág. 122.

³⁰ *Ibid.*, págs. 115-116.

³¹ J. Lezama Lima. *Confluencias*, op. cit., pág. 284.

³² *Loc. cit.*

en el tiempo histórico»³³. También el valle de México y la Bahía de La Habana son paisajes de cultura, naturaleza humanizada. No existe una América virgen, sin pecado original, polemiza él contra novomundismo y nativismo. De ahí que no se encuentre en ninguna de sus obras una descripción de la naturaleza pura, al estilo de José Eustasio Rivera, sino siempre la de un paisaje lleno de alusiones, asociaciones y reflexiones culturales, como el *Montego-Bay*³⁴ en Jamaica. Hace hincapié en la pintura de la naturaleza por Claude Lorrain como paisaje del alma³⁵, en las églogas de Garcilaso de la Vega en la disolución del paisaje en la fugacidad anecdótica del estado de ánimo»³⁶. Para él, el hombre no es de ninguna manera, como aparece en ciertos poemas de Guillén, la expresión de la naturaleza, ni mucho menos de la naturaleza salvaje, sino a la inversa: la naturaleza (humanizada), el paisaje, es expresión y espejo del hombre.

Caribe vs. América Latina

Guillén había definido la cubanidad como identidad cultural mulata, sincrética, con una fuerte dosis de música afrocubana y mitología vudú, en consonancia con la naturaleza tropical, marítima e insular y con el paisaje cultural marcado por el monocultivo de la caña. Tal definición vale para todo el Caribe, inclusive francófona y anglófona. De ahí que Cuba sea, para él, parte integrante del espacio natural y cultural de las Antillas. Esta visión, totalmente desarrollada en el poema épico *West Indies Ltd.* (1934), se anuncia en las ya citadas *Palabras en el Trópico* (1931):

Yo te saludo, Trópico.
Saludo deportivo,
primaveral,
que se me escapa del pulmón salado
a través de estas islas escandalosas hijas tuyas.
Dice Jamaica
que ella

³³ *Ibid.*, pág. 285.

³⁴ *Idem*, *Poesía completa*, págs. 265-274.

³⁵ J. Lezama Lima. *Confluencias*, *op. cit.*, pág. 57.

³⁶ *Ibid.*, pág. 60.

está contenta de ser negra,
y Cuba ya sabe que es mulata!³⁷

En poemas posteriores (*Guadalupe W. I.*, 1937, *Poemas del gran zoo*, 1967, *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*, 1977), Guillén vuelve al tema del Caribe. También las demás islas del archipiélago producen poesía afroantillana, influenciada por Guillén, basándose en música afrocaribeña y mitología vodú. Carpentier, cuya novela *El reino de este mundo* (1949), con protagonistas negros y mulatos, tiene como teatro Haití, es teórico de la identidad cultural caribeña basada en música y mitología negras³⁸.

Lezama Lima, con su menosprecio de la cultura afroamericana, no podía según estos criterios inscribir a Cuba en el espacio cultural del Caribe, que para él no existía como tal. Considerando la cultura hispana como base de la cultura criollo-cubana, considerando, además, la cultura india hispanoamericana como asimilable a la cultura blanca, Lezama Lima declaró a Hispano-América como unidad cultural supranacional en la que Cuba se integra. Tematiza en muchos ensayos la identidad cultural hispanoamericana, que distingue de la norteamericana³⁹ y que detecta en *La expresión americana en la personalidad del criollo*. El latinoamericano o criollo (de cuya tez oscura, a diferencia del yanqui, trata el segundo capítulo de *Paradiso*), se caracteriza, según él, por «tres posibilidades expresivas: la del barroco, la del romanticismo y la de la autoctonía»⁴⁰. En cuanto al barroco como codeterminante de la cultura criolla comparte la posición de Carpentier y Sarduy.

Guillén, popular, mulato, con su recurso al folclore afrocubano, su compromiso político-social, sus himnos a la naturaleza, su idea del Caribe como unidad geográfico-cultural mayor, de un lado, y José Lezama Lima, elitario, lúdico, occidental y cosmopolita, con su concepto del paisaje cultural y de la identidad cultural hispanoamericana, del otro, constituyen dos variantes igualmente representativas de la cubanidad. Tal constatación presupone, sin

³⁷ N. Guillén. *Op. cit.*, pág. 136.

³⁸ A. Carpentier. «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Caribe» en A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI editores, 1981, págs. 177-189.

³⁹ A. Prieto en su prólogo a *Confluencias*, pág. XII.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 129.

embargo, un concepto de la cubanía ni exclusivamente basado en mestizaje ni en asimilación entera de la cultura afrocubana por la criolledad blanca, sino un concepto de cultura heterogénea en la que los elementos negros, mulatos e hispanocriollos se complementan.