

Dos acentos, dos cadencias: ritmo y sonoridad en José Lezama Lima y Nicolás Guillén

*Jorge Aguilera López**

Resumen: La poesía de José Lezama Lima ha sido vista como la antítesis de la obra lírica de Nicolás Guillén. No obstante, pese a las evidentes diferencias que existen entre uno y otro poeta cubano, la sonoridad de sus versos es un elemento que permite establecer una comparación entre ambos. Ambos escritores comparten un “ritmo cubano” que, aunque tiene una relación innegable con la tradición musical de la isla, procede de fuentes distintas. El propósito del presente trabajo es realizar una lectura comparativa, a partir de algunos poemas de estos autores, para mostrar los posibles vasos comunicantes que existen entre ellos. Además del ritmo y la sonoridad, es importante también atender el contexto socio-cultural en el cual se desarrolla la escritura de uno y otro, con el fin de señalar las razones de la semejanza y la diferencia entre dos de los poetas cubanos más importantes del siglo XX.

Palabras clave: Poesía Cubana, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Ritmo, Sonoridad.

Abstract: The poetry of José Lezama Lima has been seen as the antithesis of the lyrical work of Nicolas Guillen. However, despite the obvious differences between the two Cuban poet, the sound of his verse is an element that allows a comparison between the two. Both writers share a “Cuban rhythm” which, although it has an undeniable relationship with the musical tradition of the island, comes from different sources. The purpose of this paper is a comparative reading from some poems of these authors, to show the possible links that exist between them. In addition rhythm and sonority, it is important to also address the socio-cultural context in which writing of both develops, in order to point out the reasons of similarity and difference between two of the most important Cuban poets twentieth century.

Keywords: Cuban poetry, Nicolas Guillen, Jose Lezama Lima, Rhythm, Sonority.

* Maestro en Letras Mexicanas por la UNAM, donde cursa el doctorado en Letras. Es profesor de tiempo completo del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM.

Entre las múltiples miradas posibles sobre la obra poética de José Lezama Lima, una de las menos frecuentadas es aquella que atiende al efecto sonoro y rítmico que emana de su particular manera de conjuntar palabra tras palabra, hasta crear un efecto acústico que resuena en su lectura; a veces, antes incluso de intentar penetrar en el decir semántico. Se trata, sí, de todos aquellos ardidés fónicos categorizados como figuras retóricas (aliteración, rima, repetición, paronomasia, etc.), pero también de algo más: una respiración del verso que puede originarse en el propio acento cubano de Lezama Lima. El propósito de este trabajo es buscar, a través de una cala sobre ciertos poemas de la obra de Lezama Lima, cómo se constituye esa sonoridad, y proponer una lectura interpretativa de esta forma particular mediante su contraste con un coetáneo suyo: Nicolás Guillén, en cuya poesía se ha dado por evidente el efecto sonoro.

Aunque en apariencia son mínimos los puntos de contacto entre ambas poéticas, el hecho de que tanto Lezama Lima como Guillén compartan experiencias, influencias y trastornos socio-culturales varios, hace que la comparación entre ambos autores se plantee como fructífera: las diferentes concepciones del ser cubano (entre lo mulato y lo criollo), así como su actitud frente a la realidad (de lo barroco a lo revolucionario), implican en ambos casos una influencia innegable en su poética, y es justo ese horizonte desde el cual planteamos mirar la consecuencia de esta ontología cubana expresada en forma de cadencia poética. La sonoridad y el ritmo en Guillén sin duda provienen de intereses disímbolos a los de Lezama Lima, pero no deja de ser interesante que dos de los poetas más importantes del siglo XX cubano recurran a un mismo efecto poético, buscado además deliberadamente en ambos casos, al momento de la constitución formal del poema.

Las poéticas de estos dos autores, sabido es, proviene de zonas distintas: Nicolás Guillén es el exponente más visible de la corriente conocida como “negrismo”, cuyos antecedentes se encuentran en Emilio Ballangas y Mariano Brull, en tanto que la de Lezama Lima, a la cual Fernández Retamar ha calificado de “trascendentalismo”, representa un quiebre entre la poesía negrista de la cual descreía por considerarla “falsa y folklorizante”, y se convierte en el origen del llamado neobarroco de Severo Sarduy, cuya égida sitúa este último en Lezama.

Se suele suponer que las condiciones étnicas de ambos poetas inciden en su visión de la poesía: en tanto Guillén es mulato y, según sus palabras, derivó hacia la poesía negrista cuando al pasar por la calle alguien le gritó “negro bembón” (motivo que da origen a su libro *Motivos del son*, cuyo primer poema lleva por título tal insulto), 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.” (Dill, p. 178). No obstante, tal polarización resulta relativa si apreciamos que también Guillén pertenecía

a una clase privilegiada, lo que significa que en realidad sólo transitoriamente padeció por su condición racial.

Lo que sí importa es el trasfondo cultural de ambos autores. Tomemos como ejemplo la distinta manera de concebir la décima: en tanto que Lezama Lima toma la forma clásica del Siglo de Oro español, Guillén acudirá a la tradición popular del guajiro. Lo mismo ocurrirá en el resto de su poesía: el primero opta por versos cultos, cuya elaboración en general respeta los moldes formales conocidos, mientras que el segundo experimenta con el verso hasta transfigurarlos en una disrupción formal de la tradición. En este sentido, es interesante notar que, a pesar de la poca diferencia de edad, Guillén será considerado como el poeta cubano más ligado a las vanguardias latinoamericanas, en cambio Lezama Lima aparece más ligado a una corriente renovadora antes que rupturista.

Pensemos de igual manera que, para el autor de *Paradiso*, la tradición cultista ha signado su obra: de la poesía órfica al surrealismo, este poeta se decanta por aquella literatura sellada por su famosa expresión “sólo lo difícil es estimulante”: Góngora, Novalis, Goethe, Valery, Mallarmé constituyen su parnaso. En contrapartida, en Guillén son más visibles las huellas de Quevedo, Hugo, Heine, Espronceda y no falta quien lo ligue al Futurismo y el Creacionismo. En todo caso, serán dos poetas españoles quienes ayuden a mejor definir sus filiaciones: en tanto Lezama Lima se reconoce en el purismo de Juan Ramón Jiménez, el autor de *Motivos del son* recibe una influencia directa de Federico García Lorca, particularmente de su *Romancero Gitano*.

Esta dicotomía, que no necesariamente es polarizada, nos puede ayudar a entender mejor las aspiraciones de nuestros autores: en tanto Guillén aspira a la fundación de una identidad auténticamente cubana, cuyo componente esencial sea el sustrato étnico negro, Lezama Lima aboga por la cosmopolitización de la literatura en su país. En este sentido, es necesario citar las palabras del primero en su prólogo a *Sóngoro Cosongo*: “estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba. [...] Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. [...] Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: «color cubano». Estos poemas quieren adelantar ese día.” (Guillén, Tomo I, p. 92) En cambio, para Lezama Lima, la poesía “negra” o, como quiere Guillén, “mulata”, no es más que “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 segregativa.” (Dill, p. 178).

Estas divergencias son susceptibles de asomarse en poemas específicos. El tema del negro nos servirá como muestra inicial. El poema “Consejos del ciclón” de Lezama Lima, aparecido en su libro póstumo *Fragments a su imán*, representa una mirada desprendida de todo folklorismo.

Cuando el negro come melocotón
 tiene los ojos azules.
 ¿En dónde encontrar sentido?
 El ciclón es un ojo con alas.
 [...]
 Cuando el negro come melocotón
 toca el violín a medianoche.
 El ciclón le da un ojo a su ventana.
 ¿En dónde encontrar sentido?
 (Lezama Lima 1978, P. 113)

La aculturación del negro como sujeto poético en este texto permite dotarlo de cualidades que evitan la carga discriminatoria por motivo racial. Por el contrario, esta figura se presenta como susceptible de encarnar rasgos y actividades no marcadas en su tipicidad étnica. En otras palabras, el poeta propugna por una poesía donde “negro” es una palabra que aparece sólo por su pertinencia semántica y sonora, no por su contenido social.

No obstante lo anterior, la tematización del negro como figura de contraste en el poema nos permite mirar la constitución sonora de éste, propósito principal de este trabajo. En ese sentido, obsérvese que, en la estructura total del poema (cinco estrofas de cuatro versos, que oscilan entre las siete y las once sílabas) hay una estructura de repetición que se evidencian en las estrofas citadas, primera y cuarta del poema. El ritmo casi de letanía se funda en la repetición machacona de dos versos idénticos en ambas estrofas: “Cuando el negro come melocotón” y “¿en dónde encontrar sentido?”, en tanto que la figura del ciclón, que estructura el poema total, repite su relación con el “ojo” en variantes mínimas. Al respecto, señala Guillermo Sucre que “el discurso funda su significación no tanto en la riqueza verbal como en la reiteración, en la intensificación de la monotonía, de la terquedad rítmica: una sola frase que puede admitir fragmentaciones (pausas) o variaciones (enlaces, recomienzos) pero que casi siempre elude los contrastes, las ramificaciones.” (Sucre, p. 164)

La repetición como recurso principal en este poema contribuye a darnos una idea clara del ritmo lezamiano: más que sonoridad evidente, tenemos una constitución estructural. En este sentido, hablamos de un ritmo plástico más que musical: se constituye en la composición arquitectónica del poema, no en la presencia de elementos fónicos, como ocurre en la poesía de Guillén. El contraste que representa, en relación con el tema que tratamos, el poema

“Canto Negro” de este último autor, aparecido en su libro *Sóngoro Cosongo*, arroja mayores luces al respecto. El poema dice:

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

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acuememe serembó,
aé
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!
(Guillén, Tomo I, p. 98-99)

Resulta casi una obviedad señalar los recursos ya por todos conocidos en la poesía de Guillén, y que se manifiestan plenamente en este poema: la ritmización por versos oxítonos y proparoxítonos, el empleo de repeticiones de palabras asemánticas, sintagmas y grupos de fonemas, conocidos como jitanjáforas, cuyo solo sonido asocia africanía (“¡Yambambó, yambambé!” “tamba, tamba, tamba, tamba”); la evidente aliteración contrapuntística entre consonantes nasales y oclusivas y vocales abiertas. Estos efectos rítmicos, a diferencia de Lezama, se constituyen musicalmente, es decir, como “variaciones de un tema”. En este sentido, resulta de particular importancia señalar que tales efectos sonoros constituyen una comprobación estética del intento de Guillén por crear una poesía “mulata”, lo que significa con acento cubano. Esta identidad cultural nacida del sonido es definida por Ivette Fuentes en los siguientes términos:

Tanto el sentido del ritmo como el de la traslación de voces africanas a la poesía, tiene una raíz casi religiosa de invocación y evocación más que de una atmósfera, del mundo mismo que así penetra y se asume como “cubanidad”, mestizaje que nada significaría ni por el contenido ni por la fonética que brindan una interpretación metafórica de la cosmogonía africana. Si bien los giros idiomáticos no son voces exactas sino “transculturadas” a partir de la

interconexión de modulaciones verbales y musicales, modulación fonética que recoge una vibración del alma, son estos elementos, los que perpetúan el sentir que Guillén quiere transmitir para re-crear el mundo de ancestros que conforman, como subyacencia, la cultura cubana en su rango de mestizaje. (Fuentes de la Paz, p. 68)

Otra manera de mirar estas diferencias culturales entre Lezama Lima y Guillén, que encuentran su correlato factual en los poemas, se encuentra en su tratamiento de la décima, como apuntamos antes. Esta forma poética, cuyo origen se suele encontrar en la poesía popular española, tiene una tradición extensa en Latinoamérica. Recuérdese, tan solo, la payada sudamericana o el son jarocho mexicano, cuyo fundamento versal se encuentra en este molde. En el caso cubano, no olvidemos que, no obstante el uso extenso de esta forma al menos desde el siglo XVI según lo constata Lope de Vega (“las décimas son buenas para quejas”, dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*), el nombre de “décima espinela”, atribuido a esta composición en el siglo XIX proviene del poeta y músico cubano Vicente Espinel.

Lo interesante, en este caso, es que la tradición de la décima llegará a nuestros dos poetas por vías distintas: En tanto que la décima lezámica aparece por vía de la tradición culta, en Guillén se presenta como parte de su relación con la música cubana tradicional. Además de ello, el tratamiento de los temas dista mucho entre sí. A fin de mostrar lo anterior, hemos tomado dos poemas cuya forma y tema son semejantes: décimas irregulares en su rima, cuyo tema es el amanecer y la figura del sinsonte.

El poema de Lezama Lima proviene de su novela *Paradiso*. En el capítulo VII, un decimista se aparece en un restaurante, y su canción es “citada” en el texto:

Le digo al amanecer
Que venga pasito a paso,
Con su vestido de raso
Acabado de coser.
El sinsonte vuelve ya
A lavarse en el cantío,
que va murmurando el río
con alegre libertad.
Su casa en el caserío
Humea azul el cantar.

(Lezama Lima 1996, pp. 193-194)

En este poema, es evidente el intento por emular la versificación popular. No obstante, el artificio evidencia la destreza versificatoria de Lezama, al compensar el ripio de la rima en los versos 1 y 4 (con el uso de los infinitivos “amanecer” y “coser”) mediante una compleja rima asonante en los versos oxítonos 5 8 y 10 (“ya”, “libertad”, “cantar”). De nueva cuenta, la estructura del poema obedece a

una cadencia rítmica que nace de la disposición formal del texto más que de una sonoridad evidente. La aliteración en los versos finales responde a la necesidad de hacer evidente el tono popular de la décima; pero lo que muestra en realidad es una sutil composición de figuras retóricas: la sinestesia y la metonimia presentes en el verso 10 “husmea azul el cantar” nos remite de inmediato a la tradición simbolista de las correspondencias y las sugerencias sensibles antes que a la intuición lírica del poeta popular.

En contraste, el poema de Nicolás Guillén, “Retrato del sinsonte”, del libro *La rueda dentada*, representa un tratamiento auténticamente pueblerino (por porvenir del pueblo llano, no por su rusticidad) de la décima:

En la espesura umbría
y en el quieto ganado
y en la cumbre del monte,
todo está preparado
para estrenar el día.
Pero no todavía
su telón colorado
descorre el horizonte...
¿Cómo así, qué ha pasado?
Se retrasó el sinsonte.
(Guillén, tomo II, pp. 246-247)

Este poema recurre, al igual que el de Lezama, a la versificación popular, sólo que aquí, en lugar de compensar, se exagera la forma popular a nivel de la estructura sintáctica, que no presenta mayores alteraciones, además del uso de giros coloquiales (la enumeración iniciada con la copulativa “y” de los versos 2 y 3; la fórmula marcada en la pregunta “¿Cómo así?” del verso 9). De igual forma, las metáforas tópicas (“estrenar el día”, “telón colorado”, “descorre el horizonte”) son parte del repertorio decimero popular, artilugio de que se valen los cantores para realizar sus “improvisaciones”. En este sentido, es de nueva cuenta el oído musical de Guillén lo que permite “oír” al guajiro, y no sólo percibir su imitación.

Una diferencia fundamental entre ambos poemas es el uso del humor en Guillén. Mientras que en Lezama el sinsonte representa la llegada del amanecer y en función de ello se organizan los elementos del poema en forma ritual, en el caso de Guillén la expectativa de los la madrugada es frustrada por el “retraso” del ave, lo que lleva al extremo de que, simplemente, no pueda amanecer mientras falte su canto. Si extendemos un poco más la interpretación, podríamos pensar en las connotaciones que para el sistema poético de ambos tienen sus poemas: en el caso de Lezama, existe una conciencia estética evidente, donde el uso de la forma popular opera en un complejo entramado de relaciones simbólicas que se establece tanto al interior del poema, como

en el contexto global de *Paradiso*, novela donde se inserta la décima. Además, si pensamos en la figura del sinsonte como símbolo de la llegada de lo nuevo, al lavarse éste en el río “con alegre libertad”, podríamos remitir el texto a un tiempo inédito, donde se cancela la posibilidad de la interpretación política. En cambio, cuando conocemos las hondas convicciones políticas de Nicolás Guillén, cuyo credo social, con pocas excepciones, siempre se trasluce en sus poemas, no podemos sino interpretar el poema como una alegoría de la impaciencia por la llegada de ese tiempo nuevo, que descorrerá “el telón colorado del horizonte”, lo cual, en una extrapolación exagerada, se podría asociar con el comunismo.

Pero más allá de exégesis recargadas, el hecho del cual deseamos dejar constancia en este trabajo es la existencia de dos modos poéticos que se fundan en su concepción de la “cubanidad” y de la cual extraen temas y recursos líricos que, en una de sus manifestaciones más evidentes, instalan dos dicciones rítmicas y sonoras, cuyos acentos están marcados por procedimientos particulares, pero cuyo sustrato resulta compartido: la musicalidad inherente al pueblo cubano. Este hecho se ha estudiado y mostrado largamente en Nicolás Guillén, pero poco se ha abordado para el caso de Lezama Lima; por lo tanto, deseamos concluir, a fin de mejor apreciar nuestra afirmación, mostrando cómo se articula tal musicalidad en este último.

Fragmentos a su imán, libro que reúne los últimos poemas de Lezama Lima, permite asomarse a la honda sonoridad que subyace en la poesía de este autor. Más que en los recursos retóricos habituales, dicha sonoridad se encuentra, como apuntábamos al inicio, en la particular configuración léxica de los poemas. La lectura de “Lo inaudible”, poema fechado año y medio antes de su muerte, muestra la cadencia con que Lezama estructura sus textos. De una respiración entrecortada (que algunos críticos no dudan en atribuir al asma del poeta), este texto admite lo mismo la lectura contenida tradicional, donde el corte de verso marca una ligera pausa, y en ese caso el efecto sonoro ocurre a partir de los recursos canónicos: rimas y acentos; o bien podemos atender al continuo sintáctico, y entonces el encabalgamiento hace más evidente la sonoridad que procede de las aliteraciones, las repeticiones, la similitud:

Lo inaudible
gustaba del vuelo de las hojas,
reposaba entre el árbol inmóvil
y el río de móvil memoria.
Mientras lo inaudible lograba
su reino, la casa oscilaba,
pero su interior permanecía intocable.
De pronto, una chispa
se unió a lo inaudible

y comenzó a arder escondido
debajo del sonido facetado del espejo.
La casa recuperó su movilidad
y comenzó de nuevo a navegar.

(Lezama Lima 1978, p. 139-140)

Un secuencia como “una chispa se unió a lo inaudible/ y comenzó a arder escondido/ debajo del sonido facetado del espejo”, contiene en analogía, nunca en reproducción, la base rítmica que encontramos en Guillén, por ejemplo en su ya citado “canto negro”: Repica el congo solongo,/ repica el negro bien negro;/ congo solongo del Songo/ baila yambó sobre un pie.” Si, de acuerdo con C. M. Bowra, “Guillén comprende que el *son* tradicional de Cuba es el instrumento adecuado para él porque lo tiene en sus huesos y su sangre circula de acuerdo con sus ritmos” (Bowra, p. 141), podemos decir que Lezama, cuando menos, conoce esos ritmos y sabe aprovechar de ellos lo que mejor conviene a su sistema poético. En este sentido, podríamos decir que, al escuchar la poesía de Nicolás Guillén, “escuchamos” el acento cubano que reconocemos en cualquier hablante promedio de la Isla; en cambio, si prestamos el oído a la poesía de Lezama Lima, podremos escuchar a un hablante cuyo acento tiene reminiscencias, más que marcas claras de su nacionalidad. No obstante, en el fondo los rasgos comunes de identidad, que son semejantes y diversos en más de un sentido, reconocen una cadencia poética visible: “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.” (Dill, p. 183)

REFERENCIAS

BOWRA, C.M., *Poesía y política 1900-1960*, Buenos Aires, Lozada, 1969.

DILL, Hans-Otto, “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 28, 1999, pp. 171-184.

FUENTES Paz de la, Ivette, “Lo ‘africano’ como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén”, *Hipertexto*, No. 3, Invierno 2006, pp. 64-71.

GUILLÉN, Nicolás, *Obra poética. dos tomos*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2004.

LEZAMA Lima, José, *Fragmentos a su imán*, México, Era, 1978.

_____, *Paradiso*, España, Col. Archivos, 1996.

SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, México, FCE, 2001.