



Revista de Humanidades: Tecnológico de  
Monterrey

ISSN: 1405-4167

[claudia.lozanop@itesm.mx](mailto:claudia.lozanop@itesm.mx)

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores  
de Monterrey  
México

Vegas García, Irene

Nicolás Guillen y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 18, 2005, pp. 163-182

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38411394006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza

Irene Vegas García

La Guerra Civil Española causó entre los intelectuales del mundo entero una profunda conmoción que se expresó en la solidaridad con la República. Tres grandes voces hispanoamericanas se hicieron oír a través de sus poemas. Una de ellas fue la de Nicolás Guillén. En su obra "España, poema en cuatro angustias y una esperanza", se establece, desde el título, una dialéctica entre angustia y esperanza que el poeta transforma en el último poema del libro por medio de una transmutación que trasciende el verbo poético y apunta a la ideología. Este análisis busca mostrar que el compromiso del poeta le hace mantener a España viva, triunfante y convertida en bastión de la libertad: síntesis de la eternidad de las ideas y de la poesía.

The Spanish Civil War caused world-wide consternation among intellectuals who expressed solidarity with the Republic. Cuban poet Nicolás Guillén was one of the three great Latin American writers who voiced his opinion through his writings. In his work "España, poema en cuatro angustias y una esperanza" [*Spain: A Poem in Four Parts Anguish and One Part Hope*], Guillén establishes from the beginning a study in opposites between anguish and hope, which he transforms in the book's last poem into an ideological statement by means of a transmutation that transcends poetry. The aim of this analysis is to show the poet's commitment to keeping Spain a bastion of liberty that is both alive and triumphant, a synthesis of the eternity of ideas and poetry.

**J**ulio de 1936 está marcado en la historia contemporánea como protagonista de uno de los episodios más crueles del siglo XX, no solo para España sino también para los hombres y mujeres libres del mundo, quienes se vieron sacudidos con la sublevación militar falangista que derrocó al Gobierno de la República Española. Estos acontecimientos y sus secuelas, que se desencadenaron entre 1936 y 1939, seguidos por el violento asesinato del poeta y dramaturgo andaluz Federico García Lorca, impactaron violentamente a perso-



nas de todo el mundo, movilizándolos a viajar a España como brigadistas internacionales para luchar junto al ejército republicano. Asimismo, inspiraron a valiosos intelectuales que fueron a prestar su apoyo solidario por medio de su presencia y de sus plumas.

Entre los múltiples y destacados intelectuales hispanoamericanos que se reunieron en la España de la Guerra Civil, resaltó la presencia de César Vallejo, Nicolás Guillén y Pablo Neruda. Los tres poetas, junto con González Tuñón, Huidobro, Marinello, Carpentier, Pellicer, Paz, Mancisidor, los hermanos Revueltas y otros más, asistieron en Valencia al II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, convocado por la Asociación de Escritores Antifascistas, durante la primera quincena de julio de 1937. Entre los participantes españoles se encontraban: Machado, Alberti, Bergamín, María Teresa León, Aleixandre, Cernuda. Algunos de los extranjeros presentes fueron: Aragon, Cocteau, Brecht, Bloch, Tzara, Malraux, Tolstoi, Ehrenburg, Hemingway, Hughes. Guillén, entonces muy joven, viajó a España, por primera vez, como parte de la delegación cubana<sup>1</sup>.

Simultáneamente, los tres poetas iban gestando sus testimonios poéticos en los que se manifiesta por igual una toma de conciencia -como ha señalado Fell-: "angustiada y delirante a la vez de su solidaridad y de su marginalidad o de su insignificancia"<sup>2</sup>, que quedarían perennizadas en sus poemarios, dedicados a los soldados del ejército republicano, a los poetas españoles y a los seres humanos universales.

El primero en publicarse fue el de Guillén: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*<sup>3</sup>, obra en la que el poeta caribeño alcanzaría, por primera vez, sentido universal<sup>4</sup>.

En este libro se establece, desde el título, una dialéctica entre angustia y esperanza -que el poeta logrará deconstruir en el último poema de su libro- la cual, según Melon, expresa: "...a la vez el mensaje central de la colección y la misión que el poeta le asigna: transmutar por la alquimia del verbo poético, la angustia en esperanza."<sup>5</sup>

Mi hipótesis -más allá de la de Melon- es que esta transmutación trasciende el verbo poético y apunta a la ideología. Demostrar -por medio de un análisis hermenéutico de esta obra- que el impacto de la guerra civil española hace que el poeta mantenga a España viva,



triumfante y convertida en bastión de la libertad: síntesis de la eternidad de las ideas y de la poesía, es el objeto de mi texto.

El libro de Guillén, a diferencia de *España en el corazón* de Neruda y de *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo, es un texto breve, de apenas cinco poemas. Cada uno de ellos toma como subtítulo el último verso del poema respectivo, con excepción de la "Angustia cuarta", que tiene como subtítulo "Federico", lo cual no coincide con el último verso.

En todos los textos es notoria la musicalidad, característica de la obra poética del cubano, lograda tanto por el ritmo, como por las rimas internas y por las asíndeton y polisíndeton, las aliteraciones, la puntuación, las exclamaciones e interrogaciones, los cortes versales súbitos, las reiteraciones de palabras, las anáforas, el paralelismo y otros recursos fónicos y sintácticos. En este caso, además de la melodía, relacionada con algunos subtítulos del libro, la sonoridad presenta una marcada oralidad.

Tanto la musicalidad como la oralidad son comunes en los libros de los tres poetas, quienes las subrayan, además, en los títulos y subtítulos de algunos poemas que, en el caso de Guillén, son "canción" que aparece en tres de éstos, el último de los cuales es "Una canción en coro". Melon ha notado que Guillén es, de los tres, el que mejor: "explota la matriz más perfecta de la oralidad potencial de las recurrencias fonéticas, prosódicas, lexicales o sintácticas, y realiza la síntesis rítmica más elaborada entre el son popular cubano y los metros o estrofas castellanas tradicionales"<sup>6</sup>.

Guillén inicia "Angustia primera, *Miradas de metales y de rocas*" (209-210), con una doble negación: "No Cortés ni Pizarro...", que recuerda el principio del primer poema épico escrito en Hispanoamérica: *La Araucana*, de Ercilla. Allí también el poeta principia con el doble negativo: "No las damas, amor, no gentilezas..."<sup>7</sup>, aunque con muy diferentes palabras, contexto y significados. El poema está estructurado en estrofas disímiles con versos en su mayoría heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos con rima consonante en patrones variados.

El cubano comienza estableciendo una diferencia entre los conquistadores españoles, Cortés y Pizarro, y los antiguos pobladores prehispánicos, aztecas e incas, en los dos primeros versos, para de ahí



construir una antítesis mayor entre aquellos españoles del pasado, que representan lo peor de España para nuestros pueblos y éstos de hoy: "Mejor sus hombres rudos saltando el tiempo." La antítesis, pues, se amplía, involucrando no solo a los hombres sino también al tiempo: uno es el tiempo del ayer, y otro el del hoy (ambos implícitos) y, además, al espacio: el hispanoamericano: México y Perú, y el español, aludido con el adverbio espacial: "Aquí", que se repite dos veces en el cuarto y quinto versos. Estos españoles, los de "aquí", son los obreros que luchan por la República "con sus callosas, duras manos"; son, asimismo, "remotos" y "lejanos"<sup>8</sup> "milicianos" con los cuales se establece un vínculo estrecho a través del "nosotros", que engloba al poeta, a los hispanoamericanos, prehispánicos y actuales, y a los españoles republicanos en un abrazo fraternal: "aquí al fin con nosotros,/ lejanos milicianos,/ ardientes, cercanísimos<sup>9</sup> hermanos", aboliendo la distancia temporal y espacial, por medio de los adjetivos, y la distancia ideológica y cultural.

En la segunda estrofa continúa la diferenciación entre aquellos conquistadores del ayer, descritos por medio de un inventario de sinécdoques que hacen referencia a su atuendo y sus armas: hierros, lanzas, espadas, armaduras, arcabuces, "clavos y herraduras/ de las equinas finas patas conquistadoras", cascos, viseras, rodilleras. Todo ello resumido en el verso diez en: "el viejo metal imperialista", que hoy y aquí: "corre fundido en aguas quemadoras, / donde soldado, obrero, artista,/ las balas cogen para sus ametralladoras." Es evidente la separación que el poeta establece entre unos y otros españoles, para fundirlos luego en una hermosa metáfora: "aguas quemadoras", el agua del tiempo que todo lo quema; el fuego que purifica y transforma a los que aquí y ahora son "soldado, obrero, artista" que luchan por salvar a España con armas muy diferentes de las anteriores.

La tercera estrofa repite exactamente los cuatro primeros versos del inicio, con excepción del orden en que aparecen los pueblos prehispánicos, enfatizando más en la negación que separa a los conquistadores de los indígenas y a aquellos de los republicanos actuales: "No Cortés, ni Pizarro / (incas, aztecas, juntos halando el doble carro). / Mejor, sus hombres rudos/ saltando el tiempo. Aquí, con sus escudos." En esta repetición se hace evidente que no hay diferencias entre los hombres prehispánicos, lo mismo da que sean aztecas que incas;



lo que importa es que estuvieron unidos, en tanto que pueblos agredidos ambos, por idénticos enemigos, los conquistadores. De igual modo, en este momento, los hispanoamericanos que cantan con la voz del poeta se unen también "saltando el tiempo" con los "hombres rudos" del pueblo español, igualmente agredidos por los españoles de hoy (falangistas y generales) que heredaron de los conquistadores el mismo odio y la ideología imperialista. La negación doblemente repetida desde el inicio del poema, que en la tercera estrofa es "No" y "ni", le infunde, además, fuerza y potencia avasalladoras.

La última estrofa se inicia con una exclamación: "¡Miradla, a España rota!", que aparece también en *España en el corazón* de Neruda, en la novena estrofa de "Explico algunas cosas"-memorable poema en que el chileno plantea la razón del cambio de su poesía: "Generales / traidores: / mirad mi casa muerta, mirad España rota:..."<sup>10</sup>.

En toda la estrofa se ven los restos de la España en guerra: "las ruinas", los "faroles sin luz", los "caballos ya definitivamente muertos", las "lágrimas marinas" y los gritos y ojos coléricos de los muertos; así como los "obuses estallando". Aparecen también los fascistas: "... el fachismo y su bota" y los republicanos que resisten: "y los puños en alto, / y los pechos despiertos"... y gritos que se asoman a las bocas / y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos, / miradas de metales y de rocas".

La última estrofa de la "Angustia primera" modula el ritmo *in crescendo* -conforme se agiganta la angustia del poeta ante el espectáculo de España- con la aceleración de los versos, gracias al uso de polisíndeton, por medio de la conjunción "y" que se repite once veces en trece versos; en nueve de ellos, articulada anafóricamente al inicio de cada uno; además, esos mismos versos tienen una estructura paralelística en la que cambian solamente los nombres, algunos de los cuales van anteceditos por un artículo:

¡Miradla, a España rota!  
Y pájaros volando sobre ruinas,  
y el fachismo y su bota,  
y faroles sin luz en las esquinas,  
y los puños en alto,  
y los pechos despiertos,  
y obuses estallando en el asfalto  
sobre caballos ya definitivamente muertos;



y lágrimas marinas,  
saladas, curvas, chocando contra todos los  
puertos;  
y gritos que se asoman a las bocas  
y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos,  
miradas de metales y de rocas (Guillén 210).

El ritmo extraordinario de esta última estrofa es asimismo marcado por las rimas externas e internas, por las aliteraciones, por el uso de gerundios como “volando” “estallando” y “chocando”, que se refieren todos a la destrucción de la “España rota” del inicio de la estrofa, que se sintetiza en el último verso en las “miradas de metales y de rocas” de los heroicos milicianos muertos en el combate: mineros, picapedreros, “rudos” y de “duras manos”, que permanecen erectos como estatuas, perennizadas en el poema.

En la “Angustia segunda” -como bien apunta Augier- se expresa “la idea del origen común americano en la raíz española”<sup>11</sup> Esto es evidente por la metáfora repetida a lo largo de todo el poema y que le da inicio: “La raíz de mi árbol, retorcida; / la raíz de mi árbol, de tu árbol, / de todos nuestros árboles...”. Aquí se nota el dialogismo entablado entre el yo, el tú y el nosotros (dentro del poema, por medio de los adjetivos pronominales “mi”, “tu” y “nuestros”), voces alternas -como las llama Bakhtin- que se entremezclan con el yo autorial. Pero en lugar de sugerir una alteridad entre el yo y el tú, lo que se proyecta es la mismidad de una sola raíz, alimentada de la sangre derramada aquí (en España) y allá (en Hispanoamérica); de “todas las sangres”, como diría Arguedas; de lo nuestroamericano, como diría Martí; raíz que el yo siente “clavada en lo más hondo de mi tierra” (Cuba); raíz que lo interpela en todas las posiciones, “arrastrándome y alzándome”; raíz “clavada, / con clavos ya de hierro, / de pólvora, de piedra”: los clavos de las cadenas de los esclavos africanos, de los disparos de los arcabuces españoles, de la piedra de los monumentos indígenas. Síntesis de todas las razas y culturas afrohispanoamerindias que florecen nuevamente en el poema “en lenguas ardorosas, / y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados”; raíz sustentada con sangre que se transforma en venas (contenido y continente): “y elevando sus venas, nuestras venas, tus venas, la raíz de nuestros árboles.” (210-211).



Son evidentes aquí las construcciones paralelísticas, las reiteraciones, las anáforas, las enumeraciones, las yuxtaposiciones, el uso de gerundios: “arrastrándome”, “alzándome”, “hablándome”, “gritándome”, con pronombres enclíticos cuyo objeto directo es el yo, o simples: “floreciendo”, “alimentando”, “clavando”, los cuales vuelven presentes las acciones y dan dinamismo al ritmo poético. Asimismo, el juego de pronombres posesivos -ya advertido desde el principio del poema- con el que se trama el dialogismo de voces alternas, se enriquece con el que cierra el poema: “sus ...”, “nuestras ...”, “tus...”, ya no referidos a la raíz, sino a las venas: el fluido vital, la savia que se unifica en la “raíz” de todos los pueblos hispanoamericanos y que, mezclada con la de los españoles, hace crecer un pueblo de árboles: “nuestros árboles”(211).

En la “Angustia tercera”, *Y mis huesos marchando en tus soldados* (211-212), compuesto por cuatro cuartetos endecasílabos de rima consonante alternada, se establece desde el subtítulo una transubstanciación entre el poeta y los soldados republicanos. En efecto, el yo -que vuelve a constituir el dialogismo, ya notado en el anterior poema entre el “mi” y el “tu”- transmite uno por uno en los diferentes versos su “sudor”, su “baile”, su “sangre”, su “voz”, su “pecho”, su “piel” y sus “huesos”, en una entrega total de todo su ser al tú, que representa a España. Con el característico uso de la antítesis y de los juegos de palabras de este libro, Guillén establece un paralelo metafórico entre la muerte y el fraile del primer verso, para contraponerlo, inmediatamente, con su “camisa trópico”, caliente y “pegada de sudor”, por oposición al frío de la muerte y, “ceñida” al cuerpo, confrontada a la holgura de la sotana del fraile. Los versos “Con mi camisa trópico ceñida, / pegada de sudor, mato mi baile” (211), juegan internamente con asociaciones inversas puesto que es difícil encontrar algo más holgado que la imagen de un hombre de los trópicos, bailando y cubierto de sudor, mientras que la imagen del fraile y su implícita sotana insinúa lo contrario: el constreñimiento que, asociado con la muerte, es doblemente acentuado. A continuación, el yo cesa de bailar, “mato mi baile”, matando su vida, su alegría, y transforma bailar en correr para ir “tras la muerte por tu vida” (211), es decir, se despoja de lo propio por el otro, para darle vida.





La transubstanciación del yo con el tú, ya notada, se manifiesta en la segunda estrofa: "Las dos sangres de ti que en mí se juntan,/ vuelven a ti, pues que de ti vinieron,/ y por tus llagas fúlgidas preguntan" (212). Aquí las dos sangres aluden, a mi parecer, por una parte a la herencia española de los ancestros y por otra, a la sangre vertida por las llagas abiertas y brillantes -por lo reciente- de los soldados muertos en la España del hoy y, simultáneamente, con su ideología. Ambas se juntan en el yo y en un acto de gratitud y reciprocidad vuelven al tú que les dio origen. El último verso de la estrofa remite a la muerte de la primera: "Secos veré a los hombres que te hirieron" (212), en una especie de profecía o de maldición que recuerda las tremendas maldiciones de Neruda a los generales franquistas en *España en el corazón*.

En la tercera estrofa, el poeta añade las otras coordenadas del infame pacto entre la nobleza, la iglesia y el ejército contra el pueblo español. Utilizando sinécdoques: "cetro", "corona", "manto", "sable" y "sotana", el poeta las enfrenta con el pueblo y con su yo, que se alinea con aquel: "y yo contigo" (212). Esto refuerza la idea de la segunda estrofa, tocante a la asociación de una de las sangres con la ideología de la España republicana.

La reciprocidad de las sangres se convierte ahora en comunicación y amistad: "y con mi voz para que el pecho te hable. Yo, tu amigo, mi amigo: yo tu amigo" (212). Aquí nuevamente se presenta un juego semántico en la frase "mi amigo", que al mismo tiempo se refiere al tú y al yo: tú, mi amigo y yo, mi<sup>12</sup> amigo también, al ser tu amigo. Se reitera la palabra, pero cargada de significados múltiples que cierran otra vez el círculo de ida y vuelta establecido entre las sangres.

La estrofa final introduce la geografía, el espacio español por el cual marchan al combate sus soldados: "montañas grises", por su color y por su doble connotación de tristes y sombrías; "sendas rojas", a la vez, por la sangre y por la ideología comunista; "caminos desbocados", como caballos que han perdido la senda, es decir, caminos "descaminados". En ese espacio trastocado por la guerra y la muerte, el yo realiza su última entrega: ofrenda su piel -la parte más exterior de su cuerpo- para vendar las heridas de España y la más interior, sus huesos, para marchar en y con los soldados republicanos.

Este poema presenta una gran sintonía con los de *España, aparte de mí este cáliz*, de Vallejo. En un texto anterior, centrado en las imágenes



corporales de ese libro, he demostrado cómo Vallejo, “a base de cuerpos fragmentados, consolida, paradójicamente, un cuerpo unificado y orgánico: el cuerpo social de España.”<sup>13</sup> Resumiendo lo que sustenté en ese estudio y, circunscribiéndome únicamente a las imágenes usadas también por Guillén en la “Angustia tercera” y en las dos anteriores, son notorias las imágenes somáticas como: “huesos”, “cabeza”, “ojos”, “boca/s”, “frente”, “pecho”, así como “sangre” y “sudor”.

Así, tanto uno como otro poeta, configuran en sus libros una topografía corporal simbólica de España que, junto con su transubstanciación del yo con el tú y el nosotros, posibilita, poética y dramáticamente, su salvación y su inmortalidad.

La “Angustia cuarta”, “Federico” (212-214), es el poema elegíaco de lamento por la muerte de García Lorca. Este poema está dividido en tres secciones: “Federico”, “(Una canción)” y “(Momento en García Lorca)”. En la primera (212-213), las tres estrofas iniciales introducen un lenguaje conversacional en el cual el poeta cubano empieza su búsqueda del poeta andaluz, preguntando por él en los rincones comunes a Federico: así, lo busca en “la puerta de un romance”, en la “puerta de cristal” y en “la puerta de un gitano”. En las dos primeras puertas, le responden, primero, un papagayo que simplemente dice: “Ha salido”; luego no una voz sino una mano que señala: “Está en el río” y, finalmente, en progresión descendente, “Nadie responde, no habla nadie...” (212-213). Esta ausencia de respuestas provoca un grito del yo, que clama a voces: “¡Federico! ¡Federico”, grito doblemente significativo pues es a la vez de llamado y de dolor.

A continuación, las siguientes tres estrofas se articulan a la manera del *Romancero gitano*<sup>14</sup>, en romances octosílabos, como si el cubano, al expropiarle la voz al andaluz, pudiera hacerlo hablar nuevamente en sus versos. Todas las imágenes de estas tres estrofas evocan la poesía de García Lorca, su musicalidad, su tono, su colorido, sus frases breves y concisas; su lenguaje metafórico: “La casa oscura, vacía; / negro musgo en las paredes; brocal de pozo sin cubo, jardín de lagartos verdes.//Sobre la tierra mullida/ caracoles que se mueven, / y el rojo viento de julio / entre las ruinas, meciéndose” (213).

En la tercera estrofa, las imágenes, por medio de los adjetivos, expresan muerte: la casa está “oscura” y “vacía”; los muros, cubiertos



de “negro musgo”; el pozo no tiene cubo para sacar el agua vital; el jardín está poblado de lagartos verdes, imagen garcía lorquiana de la muerte. Desde el principio del poema hasta aquí, lo que está presente son animales: el papagayo, con su voz que repite palabras sin sentido, los lagartos, los caracoles, que se mueven lentamente y escondidos en sus conchas, como evitando ver lo que ocurre a su alrededor. En medio de ese panorama desolador se mece “el rojo viento de julio entre las ruinas”.

La evocación del viento, omnipresente en la poesía de García Lorca, aquí se tiñe de rojo, con la sangre del poeta, porque julio es el mes en el que durante varios años se creía que había sido su cobarde asesinato. La siguiente estrofa, que cierra la primera parte del poema, retoma el grito de la tercera: vuelve a oírse la voz del tú, llamando “¡Federico!”, y se cierra con tres asociaciones a los primeros versos de las tres estrofas iniciales: “¿Dónde el gitano se muere? / ¿Dónde sus ojos se enfrían? / ¿Dónde estará, que no viene!”.(213). Aquí el “gitano” es el propio Federico (estrofa tres), “sus ojos que se enfrían” remiten al cristal (estrofa dos) y el grito final, desesperado, al romance (primera estrofa), lugar privilegiado de la poesía del andaluz, donde ya no está ni acude al llamado del amigo que lo busca.

La segunda sección, “(Una canción)” (212), que es la más breve, continúa con el tono lorquiano y la estructura de sus romances; está compuesta de una sextina de versos octosílabos y rima asonante en los pares. Representa una especie de relato narrado por otra voz que resume lo ocurrido a Federico: “Salió el domingo, de noche, / salió el domingo, y no vuelve. / Llevaba en la mano un lirio, / llevaba en los ojos fiebre; / el lirio se tornó sangre, / la sangre tornóse muerte.”

Esta sextina está estructurada por medio de repeticiones anafóricas al inicio de los dos primeros versos, en los que solamente cambian el complemento temporal y el verbo, al final de ambos. Aquí la “noche” y el no volver construyen una especie de noche sin retorno, a lo que aparentemente fue solo una salida temporal.

Los dos versos siguientes vuelven al recurso de la anáfora y el paralelismo para subrayar lo que llevaba consigo el poeta: “en la mano un lirio”, “en los ojos fiebre”; entre lirio y fiebre hay una oposición semántica connotativa, puesto que la flor indica frescura, mientras que la fiebre, calor; pero, simultáneamente, ambas imágenes remiten



también al lirio blanco de la poesía lorquiana y al ardor con que vivió su existencia. En los versos finales ocurre la transformación del lirio: de frescura vital y poesía, se convierte en sangre y, consecuentemente ésta, en muerte. Muerte y sangre, en su conjunto, se oponen así, antitéticamente, al lirio.

La tercera sección, "(Momento en García Lorca)"(214), rompe la estructura del romance que se había establecido en las dos primeras partes del poema, para introducir versos de arte mayor, articulados en seis estrofas en tercetos endecasílabos y, la final, en cuartetos del mismo metro. Es como si el arte mayor de estos versos le prestara al poeta un tono mayor para expresar el significado de la vida, la obra y la muerte de Federico García Lorca. La séptima estrofa rompe la estructura introduciendo un verso más (cuarteto), cuya rima es consonante y abrazada.

Las palabras continúan evocando un inventario de imágenes lorquianas: "nardo", "cera", "aceituna", "clavel", "luna", "limoneros", "noche", "luceros", "caminos", "gitanos", "verdes". Todas ellas configuran el entorno y la poesía del poeta andaluz y se sintetizan en el verso final de la primera estrofa, que se repite idénticamente en el segundo de la última estrofa: "Federico, Granada y Primavera", el poeta, su tierra y su estación preferida, que nos remiten al subtítulo "(Momento en García Lorca)", como estableciendo un corte en el tiempo y el espacio, un suspenso en el instante que detiene, incluso, a la muerte.

Efectivamente, Federico aparece no muerto, sino dormido y soñando musicalmente junto a la vía, esto es, vivo. Al grito desgarrado -"¡Federico!"- de sus eternos amigos, inspiradores de su poesía, los gitanos: que pasan lentamente "con las manos inmóviles, atadas" (214), detenidos por el dolor; con su voz, su ardor y sus pisadas descritas, paradójicamente, como la "voz" "de sus venas desangradas"; el "ardor" "de sus cuerpos ateridos" y la simple suavidad de "sus pisadas", muertos recientes: "verdes", "recién anochecidos", con los "sentidos" "descalzos" se opera el milagro de la estrofa final: "Alzóse Federico, en luz bañado. / Federico, Granada y Primavera. / Y con luna y clavel y nardo y cera, / los siguió por el monte perfumado." Una vez más, aquí, resalta la estructura paralelística de los versos, el uso del polisíndeton que acelera las enumeraciones; un límpido lenguaje



metafórico y las exclamaciones que cargan de dramatismo la expresión poética.

Particularmente interesante es, en esta sección, la estructura circular que abre y cierra el poema con la mismas enumeraciones de imágenes cargadas con el simbolismo garcía lorquiano, las cuales, en la primera estrofa, aparecen matizadas por el adjetivo “fría”, mientras que en los últimos versos se enumeran sencillamente como los pendones enarbolados por Federico para continuar su camino “por el monte perfumado”.

Es de notar aquí la diferencia de la topografía española que en la “Angustia segunda” aparecía teñida de tristeza, sombría, ensangrentada, a tono con la muerte de los soldados republicanos, mientras que en este poema de resurrección simbólica del poeta, emblemático de la Guerra Civil, se muestra perfumada e iluminada.

Esta resurrección de Federico, gracias al amor de sus hermanos gitanos, cuyas voces alternas se oyen a través de la de su hermano cubano, recuerda la resurrección del cadáver del combatiente de “Masa” de César Vallejo. Allí también, al clamor de todas las voces de la tierra que lo rodean “con un ruego común”, se incorporó el cadáver, “lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...”<sup>15</sup>. Igualmente, este poema tiene una estructura circular, puesto que el cadáver de la última estrofa abraza “al primer hombre”, que le expresó su amor en el verso inicial.

La polifonía, observada también en la “Angustia cuarta”, se acrecienta en el último poema: “La voz esperanzada” (215-219), cuyos subtítulos de cada sección aluden, precisamente, a canción y a coro. Éste -que es el más extenso de los cinco poemas- presenta una división en dos secciones: “Una canción alegre flota en la lejanía” y “(Una canción en coro)”. Aquí empieza a presentarse la otra cara de la visión dialéctica entre “angustia” y “esperanza” que permea el libro, o a deconstruirse la visión angustiada para dar paso a la esperanzada.

La primera sección, “Una canción alegre flota en la lejanía”, introduce el espectáculo caótico de una España en llamas y desangrándose. El arranque del poema está marcado por la exclamación que expresa, sin decirlo, el drama que se desencadena en la conciencia del poeta -quien tiende a exorcizarlo y convertirlo en “alegre”, como lo indica el subtítulo- y por el gerundio que hace presente y enfatiza en la



reiteración la acción de arder: “¡Ardiendo, España, estás! Ardiendo...” No se trata, sin embargo, de una España calcinada, sino de una ardiente, esto es, inflamada de vida. El cuerpo de España se muestra en sus diversas partes fragmentadas: “uñas rojas”, “pecho”, “ojo”, “boca”, “carne” y nuevamente “uñas”, solo que ahora ese cuerpo desmembrado no es únicamente el de los soldados republicanos, sino también el de los “traidores”; es decir, que sintetiza en un solo cuerpo a las dos Españas: la España republicana, que opone su pecho resistente como bronce a las “balas matricidas” y hunde sus “largas uñas encendidas” en la visión, palabra y materia de la España fascista.

Es notoria en esta estrofa la desarticulación sintáctica por el uso del hipérbaton que subraya la fragmentación corporal; continúa, asimismo, el uso de gerundios: “oponiendo”, “hundiendo”, que dan la idea de acciones truncas, puesto que no van acompañados de verbos conjugados. Además, en toda la estrofa parece resonar, subyacentemente, una matriz rítmica garcilasiana: precisamente por el uso del hipérbaton y de los gerundios, así como de la métrica que recuerda los versos de Garcilaso: “Salid sin duelo lágrimas corriendo”<sup>16</sup>, pero el cubano, a diferencia del castellano, no permite que salgan sus lágrimas sino lo opuesto. La caracterización de una España triunfal prosigue, dotada ahora de significados telúricos y simbólicos: “Alta de abajo vienes, / a raíces volcánicas sujeta; / lentos, azules cables con que tu voz sostienes”, voz que une, simultáneamente, los opuestos: “alta” y “de abajo” y “pastor y poeta”. Todos los terribles sonidos de la guerra civil con sus “ráfagas” de metralla, los “truenos” de las explosiones y los gritos de sus “violentas gargantas”, “se aglomeran en la oreja del mundo”.

Resurge, entonces, España saliendo de sí misma: “levantas / la voz, y te levantas / sangrienta, desangrada, enloquecida, / y sobre la extensión enloquecida / más pura te levantas, te levantas” (215). Su voz ya no es un grito de desesperación, sino un clamor que la fortalece y, a pesar de la sangre derramada, de la locura y del espectáculo del espacio enloquecido, también España se yergue y resucita purificada por el fuego, por la sangre, por el dolor.

En la segunda estrofa, el yo introduce su voz mostrando su nueva postura: contempla la retroalimentación de España, que al tiempo que vacía sus venas, éstas vuelven siempre “a quedar llenas”; observa la



sonrisa en los heridos; las sepulturas de los muertos “en parcelas de sueños”, no de tierra, como los muertos que caen en el olvido. Examina los “duros batallones” porque están formados por “las manos rudas” (de la “Angustia primera”) de los obreros. Y al considerar la situación española con esos nuevos ojos, descubre en él al hijo de una triple unión: América, España y África, sus tres raíces sanguíneas.

En la tercera estrofa, que empieza con el reconocimiento apuntado, apartándose por un momento de la circunstancia española, el poeta se vislumbra como la síntesis cultural de tres continentes, pero no como un ser singular; más bien, el yo abre las puertas a múltiples voces alternas que dialogan entre sí y que integran a la colectividad. De esta manera, el yo no es más que la representación de la visión martiana que salvaguarda las tres raíces culturales en su programa de mestizaje liberador.

A continuación, sintetiza también la historia de América, la de ayer y la de hoy: el imperialismo colonial con la esclavitud y el nuevo imperialismo norteamericano, “Yo/ hijo de América, / hijo de ti y de África, / esclavo ayer de mayores blancos dueños de látigos coléricos; / hoy esclavo de rojos yanquis azucareros y voraces...” (216).

El americanismo da luego paso a la situación concreta de Cuba, igualmente sintetizada en el yo: “yo chapoteando en la oscura sangre en que se mojan mis Antillas; / ahogado en el humo agriverde de los cañaverales; / sepultado en el fango de todas las cárceles; / cercado día y noche por insaciables bayonetas; / perdido en las florestas ululantes de las islas crucificadas en la cruz del Trópico...” (216): tremenda descripción del drama antillano, expresada, sin embargo, en hermosas metáforas. A partir de esta toma de conciencia de ambas realidades, sobreviene el abrazo solidario de quien reconoce los vínculos entre América y España, amenazadas por la misma bestia destructora: “yo, hijo de América, / corro hacia ti, muero por ti” (216).

A partir de aquí, el poema se extiende, no solo en la cantidad de versos de la estrofa, sino también en los metros y en las descripciones que amplían cada vez más la caracterización del yo/nosotros (implícito) cubano y nuestroamericano, a la par que el discurso lírico de las primeras estrofas se va haciendo más narrativo y, por lo tanto, más épico, similar al empleado por Vallejo y Neruda en sus poemarios:



Yo que amo la libertad con sencillez,  
 como se ama a un niño, al sol, o al árbol plantado  
     frente a nuestra casa;  
 que tengo la voz coronada de ásperas selvas  
 milenarias,  
 y el corazón trepidante de tambores,  
 y los ojos perdidos en el horizonte,  
 y los dientes blancos, fuertes y sencillos para  
 tronchar raíces  
 y morder frutos elementales;  
 y los labios carnosos y ardorosos  
 para beber el agua de los ríos que me vieron nacer,  
 y húmedo el torso por el sudor salado y fuerte  
 de los jadeantes cargadores en los muelles,  
 los picapedreros en las carreteras,  
 los plantadores de café y los presos que trabajan  
     desoladamente,  
 inútilmente en los presidios sólo porque han querido  
     dejar de ser fantasmas...

Las cosas que rescata de su identidad y de su entorno afroamericano son simples, cotidianas, elementales y parecen anunciar lo que más tarde haría Neruda en sus *Odas*<sup>17</sup>: cantarle a las cosas básicas de la existencia. Así, en estos versos resaltan un niño, el sol, un árbol, las selvas y tambores africanos, los ojos, los dientes, los labios, el agua, los ríos, el torso, los hombres sencillos: cargadores de los muelles, picapedreros, plantadores de café, presos, todos unidos por el sudor, el trabajo duro, el cansancio, la tristeza...

Poesía preponderantemente nominalista, oral, similar también a la de Vallejo. Ante este nuevo espectáculo del mundo, su mundo, el poeta alza su voz libre para afirmar su solidaridad con los pobres de América y de España, a quienes se dirige con el pronombre castellano "os" y los llama "camaradas". Su postura ideológica queda aquí claramente definida a su regreso de España -aunque solo meses después ingresaría Guillén al Partido Comunista Cubano-. Así, retorna al escenario español, al de la guerra, para unirse simbólicamente a los milicianos...

con mi cabeza crespa y mi cuerpo moreno,  
 para cambiar unidos las cintas trepidantes de vuestras ametralladoras,  
 y para arrastrarme, con el aliento suspendido,  
 allí, junto a vosotros,  
 allí donde estáis, donde estaremos,





fabricando bajo un cielo ardoroso agujereado por la metralla,  
otra vida sencilla y ancha... (216).

El léxico se torna ahora guerrero y se introduce, por primera vez, el adjetivo "vuestras" y el pronombre "vosotros", así como la segunda conjugación castellana del plural: "estáis" y el pronombre "os", todos los cuales le sirven para estrechar más los lazos solidarios usando empáticamente el lenguaje de los otros.

En la cuarta estrofa continúa con el uso del pronombre castellano "vosotros", pero esta vez lo emplea para referirse a los "brazos conquistadores" de "ayer", uniéndolos con los de "hoy" y consigo mismo. En una rápida sucesión de metáforas describe a los españoles con sus rasgos negativos y positivos. Así, aquellos que desbarataron fronteras, fueron también capaces de unir islas y "mezclar en una sola pasta hirviente la roca y el agua de todos los océanos; / .../ ¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora de la Revolución!" (218).

Aquí la construcción anafórica y paralelística, hecha a base de repeticiones al principio de los versos, primero con la preposición "para" y un verbo diferente en cada verso, y luego con la reiteración anafórica de "para pasear en alto..." articula diversos elementos hasta llegar a: "¡para pasear en alto la llama niveladora y segadora/ de la Revolución" (218), que enfatiza la imagen simbólica de la bandera revolucionaria, a la cual matiza con varias frases adjetivales que la hacen universal, englobando todos "los amaneceres", "los meridianos", el "ecuador" y "los polos", la lengua española "que no calla", puesto que se multiplica en los millones de voces hispanoamericanas. El dialogismo entre el tú, el vosotros y el yo, sigue enlazando voces, ahora de los muleros, cantineros, mineros: españoles de hoy con quienes se une el yo "andando", "matando" y "cantando" al unísono.

La segunda sección y la última del libro, "(Una canción en coro)", es exactamente eso: un canto coral y triunfal, una marcha miliciana popular, que recuerda los famosos cantos de la Guerra Civil Española, que se entonaron en todo el mundo durante y después de la guerra. Las siete estrofas en su conjunto tienen el ritmo de una marcha que se enfatiza con la repetición del estribillo de la primera y cuarta estrofas: "¡Marchemos!".



Como un canto, pues, la primera estrofa funciona a la manera de un estribillo que se repite entre las siguientes estrofas, con mínimos cambios: "Todo", del primer verso, se cambia por "Todos" en la cuarta estrofa; "los brazos preparados" de la primera estrofa son "los brazos avisados" de la cuarta y, en la sexta, se cortan las frases, como si pasara un desfile de soldados coreando y sus voces se alejaban dejando solo parte de sus cantos: "...El camino sabemos.../ ...Los rifles engrasados.../ ...Están los brazos avisados..." (219).

La segunda estrofa minimiza la importancia de la muerte, que no es "tan gran suceso" comparado con "¡...ser libre y estar preso" o "estar libre y ser esclavo!" (219). Aquí se invierten los verbos ser y estar para acentuar las paradojas. En la tercera, se compara la muerte común -con una larga agonía, que implica sufrimiento- con la muerte súbita en la batalla, mientras los soldados están cantando, lo cual invierte el sufrimiento por la alegría. La cuarta estrofa rompe la estructura introduciendo versos largos y de naturaleza narrativa, como si fuera un fragmento de un discurso enunciado dentro del canto. Allí se afirma la decisión de seguir andando, en una marcha sin fin que los envuelve en el nuevo día, al son de "nuestros recios zapatos resonando" que anuncian: "¡Es que el futuro pasa! /.../ Se borrará la oscura masa/de hombres, pero en el horizonte, todavía/como en un sueño, se nos oirá la entera voz vibrando." (219).

El poema se cierra con una estrofa de un largo verso que garantiza la continuidad de la "canción alegre", convertida en "una nube sobre la roja lejanía!": bandera roja que flota en el horizonte, inaugurando un futuro de esperanza.

Así, el poeta Nicolás Guillén exorciza la angustia expresada desde el título de su libro; deconstruye la dialéctica planteada entre los cuatro primeros poemas y el último, entre las contradicciones antitéticas: españoles/hispanoamericanos, conquistadores/republicanos, opresores/oprimidos, ayer/hoy, allá/aquí, alteridad/mismidad, canto agónico/canto alegre, sufrimiento/júbilo, muerte/vida, angustia/esperanza, al introducir un tercer presupuesto: la ideología, que reconcilia la tensión entre los opuestos, transformándola e iluminándola en su poesía: pasado, presente y hasta futuro pasan; los seres humanos pereceremos, pero el mundo de las ideas y de la poesía vivirá para siempre. He aquí el himno a la esperanza del poeta cubano.



## Notas

<sup>1</sup> La delegación estaba integrada también por otros grandes intelectuales cubanos, como Juan Marinello y Alejo Carpentier, así como por Félix Pita Rodríguez. Otro cubano importante que fue miembro de las Brigadas Internacionales y perdió la vida en España fue el periodista Pablo de la Torriente Brau.

<sup>2</sup> Claude Fell, "Madre España: La España reencontrada y delirante". *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*. (Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1986) 19. La traducción es mía.

<sup>3</sup> Nicolás Guillén, "España: Poema en cuatro angustias y una esperanza," *Obra poética 1920-1972*, Tomo I, con ilustraciones del autor (La Habana: Arte y Literatura, 1974) 207-219. En adelante, todas las citas de este libro irán seguidas por los números de página correspondientes a esta edición.

<sup>4</sup> Se hicieron dos ediciones casi simultáneas, ambas en 1937, una publicada en Valencia por Ediciones Españolas, Nueva Colección "Héroe", de la cual da noticia el poeta español de la generación del 27, Manuel Altolaguirre. La segunda, en México: México Nuevo, 1937. En ésta aparece al final la fecha en que fue escrito, mayo del mismo año durante su estancia en México antes de su viaje a España. Esto coloca la obra del cubano en una situación singular y diferente de las del chileno y del peruano, ya que implica que sus poemas fueron escritos antes de tomar contacto directo con la Guerra Civil.

<sup>5</sup> Alfred Melon, "Guillén, Neruda y Vallejo: ¿Tres voces para un mismo mensaje?," *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*. (Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1986) 69. La traducción es mía.

<sup>6</sup> Melon 64.

<sup>7</sup> Es interesante recordar que esta construcción con doble negativo al principio de un poema es tradicional en la poesía castellana de los Siglos de Oro y que, además, dota al texto de un inicio fuertemente enfático.

<sup>8</sup> El subrayado es mío.

<sup>9</sup> El énfasis es mío.

<sup>10</sup> Pablo Neruda, "España en el corazón: Himno a las glorias de un pueblo en guerra (1936-1937)," *Tercera Residencia. Obras*, Vol. I (Buenos Aires: Losada, 1957) 272.

<sup>11</sup> Augier 187.

<sup>12</sup> El énfasis es mío.

<sup>13</sup> Véase: Irene Vegas García, "El cuerpo y sus imágenes en España, *aparta de mí este cáliz*," *Diálogo Universitario*, Publicación del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Monterrey (Primavera-Otoño, 1998) 17-21. La cita está en las páginas 17-18.

<sup>14</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano* (Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1972).

<sup>15</sup> César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, Edición facsimilar (Lima: Francisco Moncloa, 1968) 473.

<sup>16</sup> Véase: Garcilaso de la Vega, "Égloga primera," *Églogas*, Ed. T. Navarro Tomás (Madrid: Clásicos Castellanos, 1911). Por ejemplo, el fragmento: "El sol tiende los rayos de su lumbre/por montes y por valles, despertando/las aves y animales y la gente:/cuál por el aire claro va volando,/cuál por el verde valle o alta cumbre/paciendo va segura y libremente:/cuál, con el sol presente,/"



va de nuevo al oficio /y al usado ejercicio /do su natura o menester le inclina; /cuando la sombra el mundo va cubriendo, /o la luz se avecina. /Salid sin duelo, lágrimas, corriendo." Es interesante la resonancia rítmica de la canción castellana, así como lo fue en la "Angustia cuarta", la resonancia rítmica del romance lorquiano, pues parecería que el poeta usara, por lo menos, a veces, la matriz española, en una especie de intertextualidad rítmica, para darle voz a estos poemas sobre España.

<sup>17</sup> Pablo Neruda, "Odas elementales," *Obras*, Vol. II (Buenos Aires: Losada, 1999).

## Bibliografía

- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.
- Fell, Claude et al. *Les poètes latinoamericains et la Guerre d'Espagne*. Paris: CRICALL, Service des publications, Université de La Sorbonne Nouvelle, 1986.
- García Lorca, Federico. *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1920-1972*. 2 vols. La Habana: Arte y Literatura, 1974.
- Hanrez, Marc (ed.). *Los escritores y la Guerra de España*. Barcelona: Monte Ávila, 1977.
- Jackson, Gabriel. *La República Española y la Guerra Civil 1931-1939*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Marinello, Juan. "España 1937. Apuntes sobre un Congreso emocionado." *Mediodía* 36. La Habana (4 de octubre, 1937).
- Neruda, Pablo. *Obras*. 3 vols. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Thomas, Hugh. *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1995.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Edición facsimilar. Lima: Francisco Moncloa, 1968.
- Vega de la, Gracilaso. *Églogas*. Ed. Tomás Navarro Tomás. Madrid: Clásicos Castellanos, 1911.
- Vegas García, Irene. "El cuerpo y sus imágenes en España, *aparta de mí este cáliz*." *Diálogo Universitario*. Universidad de Monterrey (Primavera-Otoño, 1988).

## TÍTULO DEL ARTÍCULO:

"Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*."

## PALABRAS CLAVE:

Poesía cubana; Guerra Civil Española; literatura hispanoamericana del siglo XX; dialéctica angustia/esperanza; poesía e ideología.

## TITLE OF THE ARTICLE:

"Nicolás Guillén and the Spanish Civil War: *España, poema en cuatro*



*angustias y una esperanza* [Spain: A Poem in Four Parts Anguish and One Part Hope].”

**KEY WORDS:**

Cuban poetry; Spanish Civil War; 20th century Latin American literature; opposites anguish/hope; poetry and ideology.