

Nicolás Guillén y la Guerra Civil española.¹

Cecilia Enjuto Rangel
University of Oregon
enjuto@uoregon.edu

Abstract

The poetry that emerges from the Spanish Civil War (1936-1939) develops a militant poetic discourse to motivate its readers to become active historical agents and witnesses, and to politically support the Republican cause. In *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* (*Spain: Poem in Four Anguishes and One Hope*) the Cuban poet Nicolás Guillén (1902-1989) defends a poetics of solidarity with Republican Spain, while also acknowledging the colonial and postcolonial history that problematizes this “transatlantic” aesthetic position. Particularly in the “Angustia primera” and in the last poem “La voz de la esperanza”, Guillén highlights the racial and cultural identity of the speaker to legitimize his solidarity with the Republican cause from the perspective of the Latin American subject, who feels their cultural roots and political convictions connects them to Spain. The four “anguishes” or poems reveal the Latin American alliance with anti-fascist Spain and lament the

tragedy of the death of Federico García Lorca, while the last poem defiantly and optimistically underlines the ethical imperative to fight against fascism. In this essay, I analyze *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* by Guillén within the political, literary, and cultural context, of an avant-garde poetics and as part of his intellectual effort to support with his prose, especially his chronicles, the Republican cause.

Keywords: Nicolás Guillén; Spanish Civil War; Transatlantic Studies; Cuba; Spain; Chronicles; poetics of solidarity; war correspondents; Langston Hughes; Generation of 1927

Resumen

La poesía que emerge de la Guerra Civil española (1936-1939) desarrolla un discurso poético militante para motivar a sus lectores a que se conviertan en activos testigos históricos. En *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) defiende una poética de la solidaridad con la España republicana pero consciente de la historia colonial y postcolonial que problematiza esta postura estética “transatlántica”. En particular en la “Angustia primera” y en el último poema, “La voz de la esperanza”, Guillén resalta la identidad racial y cultural de la voz poética para legitimar la solidaridad con la causa republicana desde la perspectiva del latinoamericano unido al español por sus raíces culturales y sus convicciones políticas. Las cuatro angustias revelan la alianza latinoamericana con la España antifascista y lamentan la tragedia ante la muerte de Federico García Lorca, mientras que el último poema, subraya con actitud desafiante y optimista el imperativo ético de luchar contra el fascismo. En este ensayo, principalmente analizo *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* de Guillén dentro del contexto político, literario y cultural de la poética vanguardista, y como parte de su esfuerzo intelectual al apoyar con su prosa, en especial con sus crónicas, la causa republicana.

Palabras clave: Nicolás Guillén; Guerra Civil española; Estudios Transatlánticos; Cuba; España; crónicas; poética de la solidaridad; corresponsables de guerra; Langston Hughes; Generación del 27

Los ojos cerrados ante tanto dolor son la imagen ante la Guerra Civil Española que perdura en uno de los cuadros del pintor cubano Wilfredo Lam (1902-1982), emigrado a Madrid en 1923 para estudiar pintura y residente allí hasta 1938. Son dos mujeres de pelo largo y marrón, con rostros ovalados. Una, con brazos rojos y rostros marrón rojizo, se agarra el cuello, mientras la otra cuya piel resalta por sus tonos amarillos y anaranjados se tapa el rostro con sus manos. Con “Dolor de España” (1938 Fig. 1), Wilfredo Lam decide hacer de dos cuerpos femeninos los sujetos de la historia: son ellas quienes



Fig. 1. “Dolor de España”, Wilfredo Lam (1938). Gouache sobre papel, 105 x 75 cm. Colección Joyce y Sam Mansour. París. Francia.

encarnan el dolor de la Guerra Civil. No son cuerpos blancos ni negros, pero el color de su piel los racializa y contrasta con ese azul cielo del fondo. Sus caras ovaladas recuerdan a las máscaras africanas que inspiran gran parte de la obra cubista de Pablo Picasso. Son ellas que, sin ver, nos muestran cómo se siente, se percibe esa angustia que también capta el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) en su icónico poema *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937). Wilfredo Lam, junto con escultores como Pablo Porras Gener, y escritores como Nicolás Guillén y Juan Marinello, corresponsales de guerra como Pablo de la Torriente Brau, quien muere en el frente luchando a favor de la República, representan la solidaridad de Cuba ante la lucha antifascista que se fragua en España. Jesús Cano Reyes en el artículo que escribe para este número justamente examina el rol de estos corresponsales de guerra, en particular, Carlos Montenegro.

La literatura que emerge de la Guerra Civil española (1936-1939) pone de manifiesto el carácter transnacional del conflicto y sus repercusiones internacionales. Igual que la pintura urgente de Lam, estos poemas pretenden movilizar a sus lectores a través de un discurso poético contrahegemónico, para motivarles a que se conviertan en agentes históricos, en lugar de observadores pasivos. En *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, Nicolás Guillén subraya, sobre todo en la “Angustia primera” y en el último poema “La voz de la esperanza”, la identidad racial y cultural de la voz poética para legitimar su discurso solidario con la causa republicana desde la perspectiva del latinoamericano unido al español por sus raíces culturales y sus convicciones políticas. Los cinco poemas de *España* de Nicolás Guillén son también un homenaje estético y político a Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Pablo Neruda, poetas contemporáneos con quienes establece un diálogo intertextual a través de una diversidad de estilos y formas poéticas. Las cuatro angustias explican el compromiso latinoamericano con los republicanos españoles y lamentan la tragedia ante la muerte de Lorca,

mientras que el último poema, subraya con actitud desafiante y optimista el imperativo de luchar contra el fascismo. Recientemente se han publicado unas cuantas lecturas detalladas de este poema (Vegas García; Moss), pero a mí me interesa problematizar esa construcción del sujeto histórico, y de su yo poético, para situar dentro de su contexto político y cultural, la propuesta poética de Nicolás Guillén.

La política transatlántica de la solidaridad durante la guerra no implica que olvidemos la historia imperialista española en las Américas y cómo sigue estando presente en sus relaciones postcoloniales con América Latina. El sentimiento “antiespañol”, que había perseguido la Academia Americana y reforzado la retórica nacionalista en América Latina en el siglo XIX, fue interrogado y teorizado durante la guerra de forma interesante. Octavio Paz en un ensayo que escribió en 1938, “Americanidad de España”, aborda esta nueva solidaridad: “La guerra de España, aparte de su esencial y dramática significación para el presente de todo el mundo y para su inmediato porvenir, ha señalado, en Hispanoamérica, el despertar de una nueva solidaridad, nutrida no sólo en la hermandad democrática y de clase, sino en la unidad histórica de lo hispano” (*Octavio Paz en España* 69-70). Paz pasó a argumentar que la lucha contra el fascismo es precisamente contra esa herencia imperialista que la derecha defiende y reverencia. Paz plantea que la guerra no era sólo de los españoles; era una guerra en que defendieron la democracia, y, por lo tanto, “La defensa de España es la defensa de América” (74). Como sabemos, el discurso político y estético de los fascistas está marcado por una visión nostálgica de su glorioso pasado imperial como una utopía antimoderna; exaltaban su insurrección como “la cruzada” y su recuperación de la historia claramente privilegiaba la Reconquista y la Conquista como la columna vertebral ideológica fascista que se retoma en una Guerra Civil contra los “ateos” comunistas. Paz recalca que “El hispanismo, en América y España, parecía una tesis desprestigiada, reaccionaria. Era natural. Con el hispanismo

se hacía defensa de todo aquello, antiespañol y antiamericano... la defensa del régimen de encomenderos, clero y Corona...” En este sentido, para contrarrestar esa visión del hispanismo fascista, Paz se hace eco del hispanismo de izquierda que defienden intelectuales como José Gaos, y que Sebastiaan Faber ha criticado elocuentemente (Faber, “Contradictions...”). Por lo tanto, para Paz y para Nicolás Guillén se trataba de una guerra contra un fascismo imperialista que amenazaba a todas las naciones democráticas. Sugiero que el discurso de poetas como Guillén, Paz y Langston Hughes es uno que condena ese pasado de la conquista y la colonización que el hispanismo fascista quiere reivindicar como un legado glorioso, mientras abogan por un discurso transnacional que se alía con la España constitucionalista, anti-imperialista. La retórica fascista y más tarde el régimen dictatorial de Franco, apoyan el discurso racista de la conquista, a favor de la homogeneización de la nación: “una, grande y libre”. Para la propaganda “nacionalista”, los republicanos eran traidores, financiados por la Unión Soviética—una posición paradójica, puesto que la cruzada de “nacionalista” sobrevivió y tuvo éxito precisamente por el apoyo financiero y militar de las fuerzas extranjeras, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, y la pasividad de las democracias occidentales.

Nicolás Guillén llegó a España a mediados de 1937 y permaneció allí hasta febrero de 1938. Como explica Jesús Cano Reyes en la entrada de Guillén en *Cuba y la Guerra Civil española*, Guillén escribe numerosas crónicas en esos siete meses para la revista *Mediodía*, entre otras. Muchas de estas crónicas se centraban en la resistencia de Madrid, “como personificada, convertida en un héroe doliente y glorioso” (Cano Reyes 344). Al igual que Paz en “Americanidad de España”, Guillén en la crónica “Candón, ejemplo americano” resalta esta alianza de América con la “verdadera” España, la republicana, la anti-fascistas: “España no era—se comprendía al fin, como en un gran golpe de luz—lo que habíamos estado odiando hasta entonces. La verdadera España era esa otra que había triunfado en las urnas de febrero y que ahora tendría

que defender su triunfo contra la voracidad de los españoles tradicionalistas” (Cano Reyes 344).

Guillén y Langston Hughes participaron en el Congreso Internacional de Escritores contra el Fascismo en Valencia en 1937, y ambos fueron corresponsales de guerra para sus respectivos países, Cuba y Estados Unidos. Como Cano Reyes destaca en *Cuba y la Guerra Civil española*: “En sus intervenciones del Congreso, Guillén se esforzaría por visibilizar la lucha de la raza negra y por definir su identidad antifascista desde su condición de negro y cubano” (Cano Reyes 343-4). En el libro, Cano Reyes cita el discurso de Guillén en París del 16 de julio: “Yo quiero, pues, afirmar aquí esta noche una triple causa de adhesión en mí al pueblo español: como escritor...; como cubano, porque mi país se halla también en lucha contra el fascismo...; y como negro...” (Cano Reyes 344). Este discurso en el que reafirma su identidad racial, nacional y cultural también resulta clave en la construcción de la poética de la solidaridad, la cual también se revela en su obra ética y los discursos de múltiples escritores latinoamericanos y estadounidenses como Langston Hughes.

En el Congreso de Valencia en 1937, Hughes dio un discurso titulado “Too much race”, en donde argumentó que el racismo es simplemente otra forma de fascismo: “We represent the end of race, and the Fascists know that when there is no more race, there will be no more capitalism, no more war... because the workers of the world will have triumphed” (“representamos el final de la raza, y los fascistas saben que cuando no haya más razas, no habrá más capitalismo, ni más guerras... porque los trabajadores del mundo habrán triunfado” (Mullen 96). En su poesía y sus artículos Hughes y Guillén subrayaron que la Guerra Civil era una contienda internacional y una lucha social, en defensa de la clase obrera y la República española. Hughes y Guillén fueron grandes amigos, viajaron juntos por toda España como periodistas cubriendo la guerra y promoviendo la causa republicana. Guillén fue el editor y reportero de *Mediodía* de Cuba, y Hughes escribió para *The Afro-American* de Baltimore.

La poesía que surge de la guerra, escrita por reconocidos poetas como Guillén, Hughes, Vallejo, Neruda, Huidobro, entre muchos otros escritores, no debe ser descartada fácilmente como menos poética por ser propagandista; simplemente incorpora la dialéctica política en la estructura del texto y reitera un tono oral e informal. Inclusive me atrevo a sugerir que, a pesar de su complejidad ante las multiplicidades de voces y registros poéticos, los cinco poemas que se reúnen en *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*, han sido relativamente ignorados por la crítica literaria. Pese a que hay toda una sección en *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social* dedicada a Guillén y España con seis excelentes ensayos, la mayoría de los trabajos críticos no se concentran en un análisis detallado de estos poemas, y aunque recientemente se han escrito dos ensayos en los que se analiza este poema en términos formales como Vegas García y en relación a su discurso de democracia racial como Moss, considero que la obra de Nicolás Guillén y su poética transatlántica requiere también otro acercamiento. La amplia y reconocida obra crítica sobre Guillén tiende a privilegiar su innovación estética en *Motivos de son*, *Sóngoro Cosongo* y *West Indies, LTD*, e inclusive en varias antologías como la de la editorial Cátedra, sólo aparecen un par de poemas de *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza*. Esta falta de atención por parte de la crítica puede guardar relación con la actitud de cierta parte de la crítica, que tendía en general a menospreciar los poemas de la guerra; algo que también le pasa a Neruda con su *España en el corazón* ante una visión que la cataloga como poesía propagandística y “transparente” en comparación con la complejidad de los primeros volúmenes de *Residencia en la tierra*.



Fig. 2. Portada de *España: Poema en cuatro angustias*, 1937

Luis Iñigo Madrigal en su introducción a *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* informa que se escribió en México en mayo de 1937, y que se publicó dos veces, la primera en México y la segunda en agosto de ese año en Valencia. Madrigal añade: “La importancia vital del tema de este poema para Guillén no es desconocida: veinticinco años después de escrito, en una entrevista en que se le interrogaba sobre ‘los acontecimientos que han influido’ en él ‘con mayor fuerza, dando un sentido profundo a su vida’, el poeta nombró con otros tres, un hecho decisivo: la Guerra Civil española” (*Summa Poética* 121). Incluso en otra reflexión sobre su vida, cuando Jaime Sarusky le pregunta a Guillén sobre el acontecimiento más influyente en su vida, responde: “Podría hablar de cinco. La muerte de mi padre, en 1917. La caída de Machado, en 1933. La cercanía española, en 1937. Mi ingreso en el Partido Comunista, ese mismo año. La revolución, en 1959” (*Recopilación de*

textos sobre Nicolás Guillén 51). A España viaja en julio de 1937 para asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura junto con Octavio Paz, Elena Garro y José Mancisor de México, y Juan Marinello, Félix Pita Rodríguez, Alejo Carpentier y Leonardo Fernández Sánchez de Cuba. Tras tantos meses de vivir en una España en plena Guerra Civil es comprensible que la experiencia cultural colectiva y la urgencia política de la lucha contra el fascismo resulten determinantes para el desarrollo poético de la obra de Guillén, quien en España ingresa en el Partido Comunista. Como explica Ángel Augier: “La experiencia española, de impar heroísmo, fortaleció la conciencia revolucionaria del poeta. En el mismo escenario de la heroica lucha popular obtuvo su ingreso en el Partido Comunista de Cuba, y desde su regreso a la isla en 1938 se consagró plenamente a la causa de liberación nacional y la revolución social...” (xxxvii). Como indica Augier también ese año de 1937 publica en México, antes de escribir los poemas a España, *Cantos para soldados y sones para turistas*. En su prólogo, Marinello habla de estos poemas escritos en Cuba y sugiere que: “Tiene la palabra que piden su tierra y su tiempo, teñida de jugos vitales de África y España y estremecida de viejos rencores y de esperanzas nuevas; la lucha larga y terca de su isla contra los poderosos que la desangran... le piden un servicio liberador por la vía de su arte” (Marinello en Madrigal 106). Estos cantos a soldados pueden sentar las bases ideológicas y estéticas que lo llevan a escribir sus poemas a España, pero no parecen estar dirigidos a la Guerra Civil española.

En su *The Cultural Politics of Emotion*, Sarah Ahmed comienza el capítulo sobre el dolor con una serie de preguntas claves: “How does pain enter politics? How are lived experiences of pain shaped by contact with others? Pain has often been described as a private, even lonely experience, as a feeling that I have that others cannot have, or as a feeling that others have that I myself cannot feel [...] And yet the pain of others is continually evoked in public discourse, as that which demands a collective as well as individual response”.

(20). En el poema a España de Guillén la política afectiva se centra en la angustia como una colectiva, una que traspasa fronteras nacionales, una que pasa de la indignación individual a un dolor compartido. En esta breve reflexión sobre *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* exploraré cómo Guillén aboga por una poética de la solidaridad con la España republicana pero consciente de la historia colonial y postcolonial que problematiza esta postura estética “transatlántica”. En la “Angustia Primera”, “miradas de metales y de rocas” aclara desde el principio que no defiende la España de Cortés o Pizarro y la conquista española, si no la España de “los cercanos hermanos”:

No Cortés, ni Pizarro
(aztecas, incas, juntos halando el doble carro).
Mejor sus hombres rudos
Saltando el tiempo. Aquí, con sus escudos.
Aquí, con sus callosas, duras manos;
remotos milicianos
al pie aquí de nosotros,
clavadas las espuelas en sus potros;
aquí al fin con nosotros,
lejanos milicianos,
ardientes, cercanos hermanos.

El poema se alía ideológicamente desde el comienzo con el carro tirado por los indígenas de América Latina, en este caso menciona los aztecas y los incas, y alude a un salto en el tiempo que explique la alianza entre los latinoamericanos modernos y los españoles. Esto lo hace a través de la anáfora, en la que repite con insistencia “Aquí” reforzando el lugar desde donde se escribe o construye el poema, pero también haciendo presente en ese espacio y tiempo a través del apóstrofe a los “remotos” y “lejanos” milicianos. Guillén juega con la paradoja, a través del apóstrofe, al transformar a los “remotos” y “lejanos milicianos” en “ardientes, cercanos hermanos”.

De esta forma, elabora esta primera angustia ante la destrucción en España, subrayando la hermandad y fraternidad cultural e ideológica entre ambos pueblos. La metonimia como recurso poético se destaca tanto en la primera estrofa con “los escudos” de los ausentes conquistadores e indígenas que aquí se remplazan por “sus callosas, duras manos”, sinécdote y símbolo de la clase trabajadora. En la segunda estrofa alude a esta etapa de la conquista también con símbolos y metonimias de los soldados conquistadores como “hierros”, “lanzas campeadoras”, “espadas”, “grises armaduras”, “arcabuces”, “clavos y herraduras”, “cascos” y “viseras” para apoderarse de ellos y transformarlos, refundirlos, reciclarlos en el material que nutre a las nuevas balas de la Guerra Civil. Guillén finaliza el poema con: “todo el viejo metal imperialista / corre fundido en aguas quemadoras, / donde soldado, obrero, artista, / las balas cogen para sus ametralladoras”. Estos versos finales no sólo sugieren que la ideología imperialista del pasado de la conquista se regenera con esta guerra, sino que también une a los “nuevos” sujetos de la historia, “soldado, obrero, artista” que luchan contra esa visión ideológica.

En la tercera estrofa repite los versos del comienzo de la primera para retomar ese puente en el tiempo, en donde el *aquí* de América Latina se convierte en el *ahora*, y en el *aquí* de la España en ruinas. En esta cuarta estrofa, Guillén utiliza el imperativo para exigir que el lector se convierta en un testigo de la historia: “¡Miradla, a España, rota!” La insistencia en la palabra “ver” y “mirar”, recuerda a “Explico algunas cosas”, de Neruda, el famoso testimonio de sus experiencias de guerra en Madrid. Insiste en ese texto Neruda en que todos veamos la destrucción de su casa muerta, un símbolo del país en sí mismo. Cuando al final, la voz poética repite “Venid a ver la sangre por las calles”, Neruda nos reta, al igual que Guillén, a ser testigos de la historia. En *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*, Giorgio Agamben hace alusión a dos definiciones de la palabra *testigo* en latín, uno que testifica como tercera persona en un juicio y la otra definición que se refiere a la persona que ha

vivido cierta experiencia y siente la urgencia de dar un testimonio (Agamben 15). El uso del imperativo que nos exige mirar esa realidad apunta a que estos poemas se conceptualizan también como testimonios históricos.

La escena final de la “Angustia primera” señala el imperativo a mirar la España rota como un país en ruinas, que parece evocar los pósteres de la época en donde el mapa de España se veía amenazado por la bota del fascismo. Las metonimias de la ciudad destruida, sin esperanza, y la violencia en pleno estado de ejecución, están ejemplificadas en “faroles sin luz” y “obuses estallando en el asfalto”. Los caballos muertos y las olas del mar hechas “lágrimas marinas” expresan el dolor y la ira de la naturaleza mientras se mezclan con las imágenes de la ciudad y las metonimias de los cuerpos. Pero estos cuerpos se contraponen a las imágenes de destrucción, ya que parecen ser partes de cuerpos que desafían la violencia a pesar de que algunos puedan leerlas como sinécdoques deshumanizantes: “puños en alto”, “los pechos despiertos”, “gritos que se asoman a las bocas / y a los ojos coléricos, abiertos, bien abiertos, / miradas de metales y de rocas”. En este sentido, Guillén evoca la transformación de esos símbolos de violencia imperialista de la conquista. Las armaduras y las herraduras se transforman en nuevas balas para subrayar cómo los metales y las rocas también se pueden encontrar en las miradas de estos cuerpos, cuyos ojos están “bien abiertos”, enfrentando con plena conciencia su realidad, aunque no se aclara si están vivos o muertos.

La “Angustia segunda” también abraza la estructura circular, en la que último verso se subraya con itálicas, en este caso: “Tus venas, la raíz de nuestros árboles”. El poema juega con la imagen del cuerpo del árbol, cuyas raíces son como venas que conectan al yo con el tú, y considerando el contexto del breve poemario podemos inferir que se refiere al yo americano y al tú español. El uso de la anáfora destaca la relevancia de los pronombres, “la raíz de *mi* árbol, de *tu* árbol, de todos *nuestros* árboles”. Esta solidaridad transatlántica, que algunos críticos como Niall Binns leen como utópica en algunas de las crónicas de Guillén,

alimenta las imágenes de la raíz “retorcida”, “bebiendo sangre,” “clavada en lo más hondo de mi tierra ... arrastrándome y alzándome y hablándome, / gritándome”. La voz poética parece encontrar en las venas de ese tú, de España, la sangre, la raíz que clavada en “mi tierra”, en la geografía cubana, le reclama su compromiso político y social. Guillén logra nuevamente transformar lo metálico, las metonimias de la violencia de la conquista y la guerra: “En mi tierra, clavada, / con clavos ya de hierro, / de pólvora, de piedra”. Esa tierra una clavada, eco de esclavizada, ahora con los gerundios parece renacer: “floreciendo en lenguas ardorosas, / y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados, / y elevando sus venas, nuestras venas, / tus venas, la raíz de nuestros árboles”. La Guerra Civil parece darle una nueva gama de significados al problemático legado español en el Caribe, donde la palabra hace florecer a esas raíces, y alimenta las ramas y las venas de cuerpo colectivo. Como sugiere el crítico Jorge María Ruscalleda Bercedóniz, la “Angustia segunda” es “una ampliación del tema de la hispanidad en medio del desastre de la guerra” (en Nancy Morejón 77). La imagen más ambigua de estos versos es las “ramas donde colgar los pájaros cansados”, pues el pájaro convencionalmente apunta al poeta o al cantautor, aunque “cansado” también puede sugerir que esos pájaros que se posan en las ramas son testigos de la historia que transcurre. El yo poético se vuelve explícito desde el comienzo con el “Yo la siento”, para resaltar la raíz de la “hispanidad” que se siente físicamente, que le habla, le grita, le exige su poema y eleva “nuestras venas”. Aunque hoy en día, se tiende a cuestionar esta solidaridad que resalta el legado de la hispanidad, un legado lleno de púas y espinas, considero crucial que se contextualicen estos poemas dentro de una visión transatlántica del hispanismo y sus “raíces” que no siempre están definidas verticalmente por la política cultural imperialista para entonces poder entender este discurso guilleniano. Por lo tanto, se puede y debe cuestionar el uso de la palabra hispanidad, el legado político y colonial del hispanismo, y su retórica nacionalista, imperialista, y a la misma vez, hay

que leer este poema de Nicolás Guillén dentro del contexto transnacional de la poética de solidaridad de esa época en la que el dolor y la angustia colectiva se politizan y cómo de esta forma quiere reivindicar una visión antifascista, anti-imperialista del discurso hispanista.

Como plantea Nancy Morejón esta serie de cinco poemas puede considerarse un poemario, y aunque cada poema es un texto en sí mismo, y creo que el mismo título apunta a una lectura en la que se conectan las cuatro angustias. La poeta cubana Nancy Morejón es de las que mejor ha analizado la obra de Guillén, a quién lee como “un poeta de la tradición”, que fusiona magistralmente los elementos populares y cultos. Este nosotros que emerge de la “Segunda Angustia” puede interpretarse como el “nosotros” whitmaniano, como sugiere Morejón, aunque este “nosotros” abraza lo hispano dentro de su americanidad:

La expresión poética de Nicolás amulatō diversas formas métricas hispánicas. He llegado a la conclusión de que, ya en el plano de la poesía culta, sus hallazgos formales son: un verso amplio, discursivo en el que el yo poético se ajusta al yo vital y viceversa; un verso de molde clásico de arte mayor o menor según convenga al propósito del autor en el que, a ratos, el yo poético no es un yo sino un nosotros –épico más bien; un monólogo plural, proveniente del nosotros whitmaniano-, al que integra formas propias de la híbrida cultura nacional. (8)

Estos “hallazgos formales” que plantea Morejón se pueden encontrar en estos poemas o “angustias”, textos con los que Nicolás Guillén quiere establecer un homenaje formal a la tradición lírica hispánica, y a su vez un homenaje y diálogo con poetas contemporáneos como Antonio Machado y Federico García Lorca. Morejón ahonda esta lectura de este poemario como uno anclado en la tradición poética hispánica: “El poeta incursiona de nuevo sobre el destello de las formas tradicionales (serventesios, tercetos, silvas), alternando el verso amplio y discursivo con el verso de arte menor, pasto esencial de la canción

popular en nuestra lengua” (77). Esos juegos de maestría formal se ven en el paso de la “Angustia segunda”, cuyo ritmo y rima se recuestan en el uso de la anáfora, y sus diferencias con la “Angustia tercera”, soneto con rima consonante.

En la “Angustia tercera” prevalece también la paradoja, aludiendo a los juegos conceptuales de Quevedo. La voz poética se describe como un yo caribeño sudoroso, “Con mi camisa trópico ceñida” que a su vez se contrasta con “la muerte disfrazada... de fraile”, crítica explícita a la alianza de la Iglesia Católica con el fascismo. El yo poético “mata” su baile, interrumpe su vida, para correr “tras la muerte por tu vida”. La paradoja de arriesgar la vida para defenderla es recurrente en la poesía de la Guerra Civil española y en especial me recuerda a Miguel Hernández y su “Canción del esposo soldado”, aunque estos poemas de Guillén como aclaré se escribieron antes de su llegada a España en julio de 1937, en sus crónicas sugiere que había leído a Hernández antes de conocerle en persona y que justamente en un teatro en México, recitó *Vientos del pueblo* (“Un poeta en espardeñas”, *En la guerra* 84). En la segunda estrofa de este poema Guillén regresa al motivo de la hermandad entre España y América Latina, a la que se alude en la “Angustia segunda” con el símbolo de la sangre y las venas: “Las dos sangres de ti que en mí se juntan, / vuelven a ti, pues que de ti vinieron”. La solidaridad política tiende a legitimarla con una conexión familiar, un legado histórico fundamentado en la sangre, sangres “que en mí se juntan”, versos que se hacen eco de su poema de 1934 “La balada de los dos abuelos”. Pero acá el cuerpo herido de España con sus llagas parece sanarse con el cuerpo de la voz poética, cuya piel en la cuarta estrofa le servirá de vendas al país herido.

La tercera estrofa utiliza las sinédoques para simbolizar al enemigo fascista y sus aliados. Como sugiere Guillén, el yo poético se contrapone:

Contra cetro y corona y manto y sable,
Pueblo, contra sotana, y yo contigo,

Y con mi voz para que el pecho te hable.
Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.

La defensa de la República española se contrapone a los símbolos de la monarquía, representada en el “cetro” y la “corona”; y en el segundo verso, el pueblo español se enfrenta a la Iglesia, con su “sotana”. Por supuesto, esta es una visión politizada del “pueblo” español, muy dividido entre los que defendían la visión de la España conservadora y tradicional, y el “pueblo”, consciente de la lucha de clases que implicaba la Guerra Civil y su defensa de una España laica y moderna. La voz poética le habla directamente a ese “tú”, a esa España amiga, y en la cuarta estrofa retoma la cartografía de montañas, sendas y “caminos desbocados” para unirse metafórica y metonímicamente a ese paisaje: “mi piel, en tiras, para hacerte vendas, / y mis huesos marchando en tus soldados”. El verso final que también inicia el texto en *itálicas* sugiere que los huesos de la voz poética se unen a la lucha republicana.

La “Angustia cuarta” es un homenaje en varias partes a Federico García Lorca, quien acababa de morir asesinado por los falangistas en agosto de 1936. Carmen Alemany Bay explica: “Estos versos nos dan su visión poetizada de la muerte y la transmuerte del andaluz con formas poéticas tan lorquianas y guillenianas como son las estrofas paralelísticas y el romance, donde la continuidad temática se une a una métrica y a un tono cambiantes de acuerdo con la intensidad que va aumentando en el poema. Símbolos lorquianos como *aceituna, clavel, luna, Granada, limoneros, gitanos*, alcanzan una dimensión mística” (112). Alemany Bay sugiere que estos poemas aluden a San Juan de la Cruz para elevar al poeta granadino “a la categoría de místico” (112). No estoy tan convencida ante la lectura de que Guillén representa a Lorca como místico, pero las preguntas retóricas y los símbolos lorquianos sí claramente evocan un homenaje estilístico, en donde el espacio y la naturaleza reflejan la desolación ante la ausencia del poeta. El paisaje en ruinas se retrata a través de la casa

vacía, el musgo en las paredes, el pozo y “el jardín de lagartos verdes”, alusión al poema dedicado a Teresa Guillén, hija de Jorge Guillén, “El lagarto está llorando”. Su camino hacia la muerte se concentra en “Una canción”, que sirve de transición coral entre los textos: “Llevaba en la mano un lirio, / Llevaba en los ojos fiebre; / el lirio se tornó sangre, / la sangre tornóse muerte”. Los lirios blancos manchados por la sangre del poeta recrean la imagen de la naturaleza transformada, el símbolo de la fragilidad de la flor y de su blancura contrastan con el rojo de la muerte y la tragedia. El “Momento en García Lorca” también le rinde homenaje al poeta granadino a través de la sinestesia, en donde el baile de los sentidos del paisaje andaluz se pinta con los colores y olores de los nardos y el clavel que se juntan con los colores y la textura de la cera y lo gustativo de las aceitunas. En el poema “caminaban descalzos los sentidos”, el eco de las voces de gitanos que lo llaman resalta la impotencia ante su muerte y es a través de estos símbolos lorquianos que Guillén une “Federico, Granada, Primavera”.

Manuel Altolaguirre publica *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* y en su “Noticia” preliminar alude al viaje de Lorca a Cuba en 1930, y su conocido poema “Iré a Santiago”. En su comentario, Altolaguirre destaca la fraternidad que implica el homenaje de Nicolás Guillén: “A las dos orillas de esa muerte ancha, en los dos litorales de ese mar, Guillén y García Lorca elevan con una misma dignidad de idioma lo más entrañable y lírico, lo popular poético, es decir lo que en definitiva se salvará de una época” (Augier, “Nicolás Guillén y la generación poética española de 1927” 63). Esta idea de lo “popular poético” resume bien las conexiones entre estos dos poetas, y por qué Nicolás Guillén siente afinidad por la estética castellana de Antonio Machado y el paisaje andaluz de Lorca.

En estos poemas es evidente el homenaje a Lorca y Machado, pero también podemos reconocer el diálogo con Neruda, Hernández, Vallejo y Alberti. En “La voz esperanzada” España resurge de la muerte y las ruinas para levantarse,

“tus heridos risueños; / tus muertos sepultados en parcelas de sueños”. El espíritu utópico que dominaba la estética poética de la Guerra Civil se percibe en este poema de Guillén, que al igual que los contrastes que explota el “Madrid Otoño” de Rafael Alberti, encontramos que de la muerte renace la vida. En este poema final, el poeta cubano Guillén opta por representar la voz de los latinoamericanos y la herencia española y africana. En contraste con los detalles autobiográficos que Neruda incorpora en “Explico algunas cosas” para darle cierta “veracidad” a su testimonio poético, Guillén no proporciona un retrato del yo con detalles personales que apunten a su experiencia personal en España, entre otras razones porque escribe estos textos en México en 1937 justo antes de viajar hacia España. Su “yo” poético va más allá del individuo mismo y parece querer representar a todos los sujetos coloniales que valoran, defienden y luchan por la libertad: “Yo, hijo de América, / hijo de ti y de África, / esclavo ayer de mayorales blancos... / hoy esclavo de rojos yanquis... / yo, corro hacia ti, muero por ti”. Al igual que Hughes, en su discurso “Too much race”, al conectar el racismo y la supremacía blanca de la cultura en los Estados Unidos con el fascismo, Guillén legitima su voz como uno de los oprimidos recordando una herencia de violencia y esclavitud. Así, la lucha contra el fascismo es una lucha contra una historia común de opresión. Guillén destaca con orgullo características raciales de la voz poética: “con mi cabeza crespa y mi pecho moreno”, para poderle dar voz al sujeto cubano, producto del *mestizaje* y de la historia colonial.

Guillén separa constantemente el pasado del presente para reforzar la urgencia histórica de la Guerra Civil española y la necesidad de la movilización de la izquierda latinoamericana. Él vuelve a la conquista española para legitimar la lucha actual contra las ambiciones imperialistas de fascismo: “Con vosotros, conquistadores de brazos / ayer, y hoy ímpetu para desbaratar fronteras...”. Al igual que en los poemas de Neruda y Vallejo, la solidaridad con los españoles también se revela a través de la lengua y el uso de *vosotros*. En estos versos,

Guillén sugiere que los escritores latinoamericanos pueden y deben apoyar a España y la República, sin tener que olvidar o borrar históricamente el pasado brutal de la conquista española; precisamente porque Franco y los fascistas representan esos valores imperialistas y totalitarios de la conquista. Guillén plantea que los brazos españoles postimperiales tienen el “impulso para romper fronteras”, en diálogo con una poética transatlántica de solidaridad que pretende romper las barreras nacionales, raciales y culturales, por una causa común.

“La voz esperanzada” está claramente poetizando las ideas que Guillén argumenta en sus “Discursos en el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura”. En el primer discurso precisamente empieza criticando el racismo del fascismo y su retórica de defender una “pretendida raza superior” (*En la guerra* 29). En este discurso justamente explica su alianza como latinoamericano negro: “El negro cubano es también *español*, porque juntos con los signos infamantes del siervo recibió y asimiló los elementos de esta cultura, mucho más parcos, desde luego que los azotes del amo, pero que han ido acaudalándose cada vez que la más pequeña mejoría en sus tristes condiciones de vida lo ha permitido, hasta culminar a veces en tipos de poderosa y recia formación” (*En la guerra* 31). En sus discursos y poemas, Guillén plantea que la conexión entre los latinoamericanos y los españoles no es solamente por las alianzas ideológicas en defensa de la libertad, sino también porque hay un legado cultural que les une a pesar de que se formara durante la colonización de las Américas a través de la explotación laboral. El final de este texto, “¡hombres ya sin colores, sin guerras, sin prejuicios y sin razas” es definitivamente utópico e inclusive puede ser polémico hoy en día, pero se debe entender dentro de su contexto histórico y político, ya que también se hace eco de las palabras de Langston Hughes en su discurso “Too much race”, para argumentar que la lucha de clases implica una unidad entre los trabajadores de múltiples razas.

En su segundo discurso, Guillén indica que representa a “Cuba, que es hijo de España”, y que está viviendo también la lucha contra “una dictadura de tipo militar y fascista” (*En la guerra* 33). Guillén declara que “todo el pueblo cubano está al lado de la España republicana, democrática, porque no ignora que ambos tienen idénticos enemigos, idénticos destinos e idénticas heroicas soluciones” (33). Desde nuestra perspectiva histórica actual, es fácil reconocer la ironía de esta aseveración, ya que definitivamente “idénticos destinos” no tuvieron los dos pueblos. Pero es relevante puntualizar que estos discursos, cuya función era solidificar el apoyo de los escritores internacionales a la defensa de la República, sirven de propaganda antifascista, y es que “propaganda” no era una “mala” palabra en esa época. Guillén termina el segundo discurso como en el poema “La voz esperanzada” posicionándose como escritor, cubano y negro “porque el fascismo supone... un estúpido regreso a etapas que se hallan en vía de superación...” (34). Desde julio de 1937 hasta julio de 1938, Guillén se concentró en escribir crónicas y entrevistas que publicó en su mayoría en *Mediodía*. En ellas notifica sobre el estado de sitio en Madrid y su defensa; la labor cultural y política de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el trabajo de escritores como Rafael Alberti y María Teresa León; y la presencia de cubanos brigadistas en España, por ejemplo, el beisbolista Basilio Cueria, entre muchos otros textos, todos recogidos en *En la guerra de España: crónicas y enunciados*. Su labor periodística también se revela en este libro a través de entrevistas y homenajes a poetas contemporáneos como Antonio Machado, Miguel Hernández, y José Bergamín, entre otros.

Al igual que Langston Hughes, Nicolás Guillén estaba preocupado por representar en sus artículos periodísticos el rol de los negros latinoamericanos y americanos en apoyo a los republicanos. Amauri Gutiérrez Coto en su ensayo “Izquierda cubana y republicanismo español” explica que “Más de mil cubanos combatieron al lado de la Segunda República y se organizaron colectas para garantizar su avituallamiento y su transporte. Alrededor de

850 jóvenes salieron clandestinamente de Cuba y el resto partió desde otros países vecinos. Otras asociaciones como la Agrupación de Jóvenes del Pueblo y la Hermandad de los Jóvenes Cubanos apoyaron de manera especial la causa republicana” (71). Pero Guillén no sólo quiere captar la experiencia y el compromiso de los cubanos en España en sus crónicas. La función pública y política de su poesía adquiere cada vez más importancia durante la guerra como le sucede a la mayoría de los vanguardistas. Como sugiere Vera Kutzinski, quien reflexiona sobre la gran amistad que une a Guillén y Hughes en esta época, y destaca que: “poets themselves were turning away from privileged spaces, among them lyrical interiority, and toward what one might call public intervention. They were actively looking for new ways in which poetry might address audiences beyond the intellectual elite. Poetry was written to be recited, read out loud, and circulated in the form of pamphlets and leaflets or in inexpensive editions” (“los poetas se fueron distanciando de espacios privilegiados, entre otros los de la interioridad lírica, y hacia lo que uno podría llamar la intervención pública. Fueron en busca de nuevas formas en que la poesía podía acceder a personas, más allá de la élite intelectual. La poesía se escribía para ser recitada, leída en voz alta, y distribuida en forma de folletos y papeletas o en ediciones baratas”) (91). Obviamente, aquella no era la época de la televisión o los medios sociales como Facebook y Twitter; en los años treinta en España, la poesía tenía grandes repercusiones políticas y mediáticas, mucho más que hoy en día, y por eso su función pública y didáctica, y hasta propagandística se debe de estudiar como parte de este contexto histórico y estético. Sin embargo, hay críticos como Niall Binns que consideran maniqueo y muy problemático que Guillén en su segundo discurso en el Congreso en Valencia narre su encuentro con un niño que tenía escrito en uno de sus brazos “con tinta común ‘Mueran los fascistas’”; y en el otro... “No pasarán” (*En la guerra* 31-32). Este niño, a quien unos aviadores con metralleta le mataron a sus hermanitos desde el aire mientras jugaban, se convierte en un símbolo de

lucha para Guillén. Sin embargo, para Binns el reducir al niño a las consignas lo lleva a “la pérdida de la infancia y el riesgo de una deshumanización absoluta” (129). Es interesante, como plantea Binns, que la actitud crítica ante la guerra de escritores británicos como Auden, Spender, y Orwell no se encuentre de la misma forma en escritores americanos y latinoamericanos, algo que no quiero meramente explicar con la “hermandad” y conexión cultural y lingüística, pues como sabemos Hemingway y Hughes no asumieron esas posturas de desilusión ante los fracasos de la izquierda española. Pero tampoco considero que Guillén deshumanice al niño español por narrar una anécdota que le impresiona. La deshumanización del “otro” político era una práctica común entre escritores de ambos lados, en especial del lado fascista y falangista, pero el utilizar la muerte de los niños y las imágenes de niños mutilados tanto en poesía (por ejemplo, Vicente Aleixandre, Concha Méndez, Gloria Fuertes) como en periódicos o reportajes que querían crear conciencia internacional sobre lo que ocurría en España, es una práctica propagandística que fue bastante eficaz en su momento.

Susan Sontag, quien también alude a esta táctica propagandística en *Regarding the Pain of Others*, nos recuerda que en relación a las estrategias militares de la guerra: “General Franco was using the same tactics of bombardment, massacre, torture and the killing and mutilation of prisoners that he had perfected as a commanding officer in Morocco. Then, more acceptably to ruling powers, his victims had been Spain’s colonial subjects, darker-hued and infidels to boot; now his victims were compatriots” (“El General Franco estaba usando las mismas tácticas de bombardeo, masacre, tortura, asesinato y la mutilación de prisioneros que él había perfeccionado como comandante en Marruecos. Luego, más aceptablemente para las potencias internacionales, sus víctimas habían sido súbditos coloniales, más oscuros e infieles; ahora sus víctimas eran sus compatriotas”) (9). Sontag subraya cómo la Guerra Civil española también se determinó por la historia

de la guerra colonial en Marruecos y cómo las técnicas y tácticas de guerra fueron transferidas de África a la península. Pero esto se convierte en un tema particularmente complejo, cuando para persuadir a los musulmanes a luchar por ellos, los “nacionalistas” tratarían de ocultar su ideología racista y acentuar su celo religioso. Condenaron a los republicanos, su odiado “otro” interno, no tanto por motivos raciales, sino bajo premisas religiosas e ideológicas. Como explica Sebastián Balfour en *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*: “What had been the external Other was mobilized against the internal Other. From a Christian war against the infidels of old tradition, the Civil War was portrayed as a religious war against atheism waged together by the two dominant religions of the Mediterranean” (“lo que había sido el “otro” externo se movilizó contra el “otro” interno. De una guerra de cristianos contra los infieles de antigua tradición, la Guerra Civil fue interpretada como una guerra de religiones contra el ateísmo llevada a cabo conjuntamente por las dos religiones dominantes del Mediterráneo”) (280). Balfour argumenta que esta transposición también tiene una dimensión de clase, el “otro” externo, antes asociado a los infieles, y las “hordas” incivilizadas, ahora son los trabajadores españoles, quienes luchaban contra los “nacionalistas”. Por lo tanto, “La España rota” de los poemas de Guillén y de Neruda describe no sólo la destrucción material de las ruinas, los efectos de una guerra muy real, sino también la España metafóricamente quebrada, donde el pasado está en pedazos, moldeado y reformado según la perspectiva ideológica de la voz poética y el “destinatario”.

Entre otras muchas, la diferencia en la participación en la guerra entre el soldado africano-americano y el mercenario marroquí es una de convicción ideológica. Los voluntarios de las brigadas internacionales estaban motivados por sus propios ideales, su necesidad de participar en la lucha contra el fascismo; los mercenarios marroquíes estaban motivados por la necesidad económica y la propaganda fascista de gratificación inmediata, y el discurso anti-secular que

les convence en luchar contra los ateos “comunistas”. Estos poemas empiezan a construir la memoria histórica de la guerra y critican el discurso fascista, racista, ultranacionalista y machista. Surgen de una política transatlántica de la solidaridad y del imperativo ético de contar la historia desde la perspectiva de los republicanos. El legado de su lucha sigue siendo uno de los factores de unión de una sociedad multicultural y democrática. Walter Benjamin también vio el imperativo ético de re-conceptualizar el progreso desde la perspectiva materialista histórica de la crítica. En la primavera de 1940, pocos meses antes de que se suicidara en la frontera entre la Francia ocupada por los nazis y la España franquista, Benjamin escribió su *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Allí explica cómo la narrativa de la “historia” la escribe el vencedor, y por lo tanto debemos todos leer nuestra “historia universal” con escepticismo: “No hay ningún documento de la civilización que no es al mismo tiempo un documento de barbarie” (256). Así, el historiador materialista debe analizar la manipulación ideológica de los textos primarios y secundarios, y debe tratar de no congelar o conservar una imagen estática del pasado.

Concuerdo con Cristina Moreiras-Menor cuando sostiene que: “There is a significant difference between the racism of Nazi Germany and that of Italian and Spanish fascism. While the first is largely a biological racism based on the superiority of the Aryan race, the other two share a cultural racism based on tradition and national imaginaries” (“Hay una diferencia significativa entre el racismo de la Alemania Nazi y del fascismo italiano y español. Mientras que el primero es en gran parte un racismo biológico basado en la superioridad de la raza aria, los otros dos comparten un racismo cultural basado en la tradición e imaginarios nacionales”) (n. 129). En relación con reflexiones de Etienne Balibar sobre un “racismo sin raza” que se lleva a cabo en el moderno antisemitismo que se remonta a la Reconquista y la Inquisición en España, Moreiras-Menor, explica que la “*raza*” española significa “the national spirit or the notion of hispanidad” (“el espíritu nacional, o la noción de hispanidad”)

(124). Esto es clave cuando leemos a Antonio Machado, Vicente Huidobro o incluso a César Vallejo, quien también se refiere a la *raza* como una forma de unidad a través del lenguaje y de la solidaridad con la clase trabajadora española y su lucha. Esto nos recuerda que la noción de la raza “hispana” no necesariamente era la propiedad privada de los nacionalistas y el discurso fascista. Aun así, Machado, Huidobro y Vallejo, entre otros, se refieren a la “*raza*” con connotaciones muy diferentes sobre todo si se les compara con José María Pemán, Rafael Sánchez Mazas o a Francisco Franco, guionista de la película *Raza*. Moreiras-Menor señala: “The *franquista* project to regenerate the race is racist in that it believed blindly in the spiritual superiority of the Spanish race” (“el proyecto *franquista* para regenerar la raza es racista porque cree ciegamente en la superioridad espiritual de la raza española”) (126). La retórica franquista se apoyaba en una visión jerárquica de la sociedad, en la que los “nacionalistas” no sólo eran espiritualmente superiores, sino que también eran los únicos política, cultural y económicamente capaces de llevar a España a la salvación.

La política transatlántica de la solidaridad en los poemas de Nicolás Guillén que se desprenden de la Guerra Civil española nos desafía a repensar cómo nos leemos a nosotros mismos y nuestras comunidades, el pasado y el presente, nuestra política afectiva, nuestros imperativos históricos y nuestras ruinas. Nicolás Guillén termina la serie de *España: Poema en cuatro angustias y una esperanza* con “Una canción en coro”, lo cual es significativo pues evoca la visión de la poesía como producto de un colectivo y la práctica habitual de la poesía recitada en alta voz. “La canción alegre” del final anima a los lectores a convertirse en agentes de la historia, a “marchar” y no rendirse al fascismo pues “malo es ser libre y estar preso”. Guillén concibe estos poemas como armas que apoyaban y promocionaban la causa antifascista y de esta forma resalta el compromiso histórico e ideológico de los latinoamericanos con la República española.

Notas

- 1 Este artículo surge de una invitación a escribir sobre este tema de Duanel Díaz Infante, a quien le agradezco este primer impulso, y de una expansión del capítulo donde discuto brevemente la obra poética de Nicolás Guillén en: “The Spanish Civil War: A Transatlantic Vision”, publicado en *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Purdue University Press, 2010, pp. 143-223.

Obras Citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspina, Pre-Textos, 2000.
- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Alberti, Rafael. *Poesía (1920-1938). Obras completas*, editado por Luis García Montero, Vol. 1. Aguilar, 1988.
- Alemany Bay, Carmen. “De lo que vio y oyó Federico García Lorca en Nicolás Guillén y viceversa”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Augier, Ángel. “Nicolás Guillén y la Generación poética española de 1927”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Balfour, Sebastian. *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*. Oxford UP, 2002.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, traducido por Harry Zohn, Schocken, 1968.
- Binns, Niall. “Nicolás Guillén en la Guerra Civil española (La ilusión que no termina y las trampas de la retórica revolucionaria)”. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- . “Intelectuales de Hispanoamérica y la Guerra Civil española”. *Guaraguao*, año 18, no. 46, otoño 2014, pp. 9-36.
- Niall Binns, Jesús Cano Reyes y Ana Casado Fernández, editores, *Cuba y la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales*. Calambur Editorial, 2015.

- Cano Reyes, Jesús. "Las mil y una noche de la Guerra Civil española. Florilegio de Crónicas". *Guaraguao*, año 18, no. 46, otoño 2014, pp. 89-203.
- . *La imaginación incendiada: corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil Española*. Calambur, 2017.
- Enjuto Rangel, Cecilia. *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Purdue University Press, 2010.
- Faber, Sebastiaan. "'La hora ha llegado' Hispanism, Pan-Americanism, and the Hope of Spanish American Glory (1938-1948)". *Ideologies of Hispanism*, editado por Mabel Moraña, Vanderbilt University Press, 2005. pp. 62-104.
- . "Contradictions of left-wing *hispanismo*: The Case of Spanish Republicans in exile." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, no. 2, 2002, pp. 165-85.
- Fernández Retamar, Roberto. "Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social. *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética. 1920-1958*. Tomo I, introducción por Ángel Augier, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- . *En la guerra de España. Crónicas y Enunciados*, editado por Antonio Merino, Ediciones de la Torre, 1988.
- . *Summa Poética*, editado por Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 2003.
- Gutiérrez Coto, Amauri. "Izquierda cubana y republicanismo español". *El Atlántico como frontera: mediaciones culturales entre Cuba y España*, editado por Damaris Puñales-Alpízar, Editorial Verbum, 2014.
- Hernández, Miguel. *Obra poética completa*, introducción y notas por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Alianza, 1982.
- Kutzinski, Vera M. *The Worlds of Langston Hughes: Modernism and Translation in the Americas*. Cornell University Press, 2012.
- Lam, Wilfredo. "Dolor de España". 1938, gouache sobre papel, 105 x 75 cms. Colección Joyce y Sam Mansour. París. Francia.
- Morejón, Nancy, edición y prólogo. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1974.

- . "España en Nicolás Guillén". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Moreiras Menor, Cristina. "War, Postwar, and the Fascist Fabrication of Identity." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, editado por Noël Valis, Modern Languages Association of America, 2007, pp. 117-29.
- Moss, Grant. "Defining Nicolás Guillén's Ideal Racial Democracy." *The CLR James Journal*, vol. 21. no. 1-2, Special Issue on Nicolás Guillén, Fall 2015, pp. 91-106.
- Mullen, Edward, ed. *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Archon, 1977.
- Neruda, Pablo. *España en el corazón*. 1938. Literatura Latinoamericana Reunida, 1988.
- Paz, Octavio. *Octavio Paz en España*, [1937], editado por Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Prats Sariol, José. "Quevedo en Guillén: analogías subversivas". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Rovira, José Carlos. "Leíamos a Nicolás Guillén". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, editado por Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- Vegas García, Irene. "Nicolás Guillén y la Guerra Civil Española: España, poema en cuatro angustias y una esperanza". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 18, 2005, pp. 163-82.