

CONTRASTES ENTRE LA POESÍA DE NICOLÁS GUILLÉN Y LA DE ELISEO DIEGO

Jaime Labastida

La poesía escrita en español en ambas orillas del Océano Atlántico; esa poesía escrita lo mismo en la península ibérica que en las costas del Pacífico; tanto en las altas cordilleras de América cuanto en un breve espacio de África (en Marruecos y en Guinea Ecuatorial), en las Islas Filipinas; la poesía española escrita en por lo menos cuatro continentes por una masa fónica de tal vez unos 400 millones de hablantes, pertenece al mismo tronco lingüístico. Propongo así una tesis sencilla: esa poesía tiene origen común, pese a sus diferencias.

Importan las diversidades fónicas y dialectales de los poetas, sin duda; puede acentuarse el carácter nacional de una tendencia o un estilo literario (preocupación propia del siglo XIX, nacida de las independencias americanas, por un lado y del romanticismo, por el otro). Pero lo decisivo es que la poesía escrita en las dos orillas del Atlántico se inscribe en una sola tradición lingüística y literaria. ¿En qué momento se debe iniciar la historia de la literatura mexicana, por ejemplo? ¿Debe situarse en el código mesoamericano, escrito por un fraile español o un informante nahuatl, que ya conoce latín y castellano? Sí, es posible; pero es obvio que el texto nahuatl de este poeta está lejos del español y sólo forma parte de nuestra tradición lingüística a título político (porque se traslada el concepto nacional de *ius soli* a una etapa histórica arcaica). El poema es mexicano, no cabe duda, pero ¿en qué sentido? Debe traducirse, comprenderse su significado (que sólo se revela tras intensos estudios lingüísticos y antropológicos). Desde un ángulo lingüístico, por este motivo, se halla más cerca del México actual (del habla de la mayoría nacional mexicana) un texto de Gonzalo de Berceo, escrito en un castellano antiguo, que un texto de Nezahualcoyotl, escrito con grafía latina. La poesía nahuatl es nuestra por *ius soli*, por derecho del suelo; la de Berceo es nuestra por *ius linguae*, por derecho lingüístico. Debe iniciarse la historia de la literatura de Hispanoamérica a partir del momento en que se conforma el español peninsular; en el momento en que el castellano se convierte en español (al cruzar el Atlántico); el español que sirvió de lengua común a vascos, catalanes, gallegos y castellanos. Esa lengua española fue también la *lingua franca* de los pueblos amerindios (y de los pueblos africanos, esclavizados en América). No se entiende una sola palabra de nuestra literatura si no se entiende el desarrollo específico de la lengua española, esta lengua nacida en las montañas ásperas de Castilla, hace mil años.

Mi tesis es que la poesía de Nicolás Guillén, aun con todas sus modalidades dialectales, gráficas y fónicas, debe ser inscrita en el amplio río de la poesía de lengua española. Guillén abreva en las fuentes que llamaremos *afrocubanas*.

A esta fuente popular Guillén le otorga un acento culto. Esto mismo sucedió en España, según lo mostró, con rigor, hace casi un siglo, Ramón Menéndez Pidal¹: la poesía culta de España nace, como una planta importada, gracias al prestigio de la lírica popular gallegoportuguesa: “en Castilla la lírica nació como planta exótica”. Pero lo mismo sucedió cuando Boscán y Garcilaso importaron, desde Italia a España, el endecasílabo. Para Menéndez Pidal, “entre las cantigas de amigo gallegoportuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una evidente relación”, que se explica por una común tradición popular². La poesía de Guillén forma parte de una tradición común, la poesía de lengua española y debe ser vista como un capítulo más de esta historia compartida. A la poesía española, Guillén le aporta elementos populares: un ritmo, o sea, el son, el canto, la fonía, la percusión, las voces de África. Es verdad que la poesía de Guillén se puede considerar unida a la de Eliseo Diego por un denominador común, de orden nacional (las dos son cubanas y lo expresan en rasgos similares); pero la poesía de ambos contrasta en sus notas esenciales. Una parte de la poesía de Guillén, acaso la más característica, posee rasgos populares y políticos (latinoamericanos y más amplios, pues se identifica con el proletariado y hace caso omiso de la etnia y la nación). Otra parte es *poesía negrista* y se inscribe en un estilo nacido en el Caribe (en Cuba y en Puerto Rico y en países en los que hubo esclavitud). Sus poetas mayores son Luis Palés Matos³ y Nicolás Guillén⁴.

Eliseo Diego, por su parte, al mismo tiempo que reconocía el carácter de poeta nacional, otorgado en Cuba a Guillén, dijo que la aportación de éste a la poesía de lengua española consistía en un ritmo especial, el *son* (por lo tanto, para Diego, la contribución de Guillén era de carácter estilístico). Al sostener lo anterior, Diego no hacía sino corroborar una antigua tesis de Cintio Vitier: la cuerda que toca Guillén y que “hace vibrar” a todos los cubanos “es el *son* liberado de sus amarras ancestrales y telúricas”⁵. Por el contrario, la poesía de Diego nada tiene que ver con las notas rítmicas del son y aún menos con los aspectos temáticos de la poesía *negrista*. Acaso se pueda decir que la poesía de Eliseo Diego sigue la línea de una lírica culta española, escrita en lo esencial en versos de *arte mayor*, mientras

¹ Ramón Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española” (texto del Curso inaugural del Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 29/XI/1919), en *Estudios literarios*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 195 y ss. La cita es de la p. 206.

² R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 254-255.

³ Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, Edición, prólogo y cronología de Margot Arce de Vázquez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

⁴ Nicolás Guillén, *Obra poética. 1922-1977*, dos volúmenes, Compilación, prólogo y notas de Ángel Augier, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

⁵ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 433. (Cabe recordar que este libro nace a partir de una serie de lecciones dictadas por Cintio Vitier entre el 9 de octubre y el 13 de diciembre de 1957 y su primera edición es de 1958.)

La poesía de Eliseo Diego sería una contribución a la lírica culta de España y la de Guillén sería un aporte, culto también, a la lírica popular

que la de Guillén se goza en los ritmos tradicionales de la lírica popular hispánica, los versos breves, de *arte menor*, a los que incorpora elementos percusivos y fónicos de voces afrocubanas. La poesía de Eliseo Diego⁶ sería una contribución a la lírica culta de España y la de Guillén sería un aporte, culto también empero, a la lírica popular. Sin embargo, este contraste, establecido de un modo tan fuerte, es en extremo sencillo (y además, falso). Guillén abrevó en las fuentes de la poesía culta española (en San Juan de la Cruz, por ejemplo, entre otros). La poesía de los dos poetas pertenece a la tradición culta, a pesar de que una acentúe el aspecto rítmico de la lírica popular, mientras que otra se inscriba, por derecho propio, en la lírica culta. ¿Se podría decir que la causa de las diferencias, pues, entre ambas, brota del hecho de que Guillén era un mulato y Diego un blanco? Tampoco. Las razones son otras, nada tienen que ver con causas raciales. Los dos poetas son cultos y pueden ser identificados como cubanos, a pesar de sus diferencias. Creo que es totalmente justa la proposición de Cintio Vitier: “un negro cubano típico se parece mucho más a un blanco cubano típico que a un negro del África”⁷. He aquí lo decisivo. Nicolás Guillén es un poeta que destila en su poesía temas sociales y políticos, vertidos en la métrica popular. En cambio, la poesía de Diego se construye sólo en versos clásicos castellanos, en la más pura tradición de la poesía culta de la lengua española (por regla general, en los versos de arte mayor). Por supuesto que los ritmos impresos por Guillén a su poesía no son del todo nuevos (los hallamos en la tradición popular española). De este modo, uno es popular y el otro culto; pero los dos se inscriben en el vasto río de la poesía culta española, a todo lo largo del siglo XX: pertenecen a ella por entero (Guillén y Diego serían dos matices, dos contrastes, de la misma poesía culta).

Por esta razón, me interesa realizar una aproximación a otro aspecto, aquel con el que se identifica Nicolás Guillén, incluso en los poemas que han sido considerados estrictamente *negristas*. En tanto crece y se afina su poesía, el círculo de las identificaciones a las que se adhiere Guillén, incluso las temáticas (lo que se traduce en cambios de estilo, por supuesto) se amplía. Va del círculo étnico al antillano; luego al latinoamericano y, por último, al universal. Se podría preguntar, por lo tanto, ¿qué África incorpora Guillén en su poesía? ¿Qué porción de África y filtrada de qué manera es la que integra a su poesía? ¿Cómo lo hizo? ¿Con qué recursos estilísticos? La poesía de Guillén, se afirma con frecuencia (lo dice, además de Cintio Vitier, Mónica Mansour), tiene un claro contenido cubano: es, a un mismo tiempo, española (occidental) y africana. Sus ritmos vienen “de los modelos de la lírica hispánica” y no

de la “aplicación de la música africana o... afroamericana”⁸. ¿Qué porción de África, insisto, se ha incorporado en la poesía de Guillén, si África misma, sus mitos, su religión, su cultura, su lengua, quedó sepultada? ¿Qué África pudo introducir en su poesía Guillén si en los cuatro siglos de esclavitud fue enterrada una parte esencial del imaginario mítico del esclavo? ¿Qué porción del África mítica se transmitió en este negro esclavo? ¿La religión, la danza, el habla? El habla lucumí, el rito, la religión yoruba ¿subyacen en Cuba, todavía? Todo indica que sí, que están vivos aún en multitud de danzas, cantos y ritos del pueblo negro de Cuba (y otras zonas de América). No entraré en el examen de las diversas condiciones políticas, sociales, económicas y culturales (el impacto de las vanguardias literarias europeas) que contribuyeron al surgimiento de la *poesía negrista*, acorde con el cambio que se dio, en el primer tercio del siglo XX, en la poesía de lengua española (que deriva, en último término, de la revolución iniciada por Rubén Darío). Estas condiciones ya fueron estudiadas por Mansour⁹. Mi intención es distinta. Deseo acercarme, apenas si de modo tentativo, al proceso a través del cual el poeta identifica ciertos rasgos de la cultura africana, profundamente modificados, empero, en Cuba (y en el ámbito de las Antillas), que se integran a la situación cultural que vivió Guillén. El África a la que se refiere el poeta; el color negro de su poesía; el negro al que defiende pues, no es el África original (cuya cultura le fue negada por siglos).

Si se compara la poesía de Guillén con la de Palés Matos o con la de los poetas que componen el movimiento de la poesía en lengua francesa a la que Jean Paul Sartre calificó como poesía de la *négritude*, observamos diferencias profundas. ¿De qué manera se ven a sí mismos estos poetas? ¿Qué los identifica? ¿Con qué tratan, ellos mismos, de identificarse? No basta, me parece, con decir que desean superar la posición de inferioridad y humillación en la que, en tanto que mera materia esclava, se encontraban. Pues lograda la emancipación, en ellos existe ahora, es obvio, no sólo una rebeldía especial, sino un claro sentido de afirmación y de orgullo. Algunos intentan volver a su raíz¹⁰; pero esa raíz quedó perdida a lo largo de muchas generaciones: los poetas de lengua francesa y, en especial, los dos más altos representantes de ella (hablo de Léopold Sédar Senghor y Aimé Césaire), buscan en el África mítica todo lo que ha de identificarlos, de modo positivo,

⁶ Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, Uneac, La Habana, 1973; *Los días de tu vida*, Uneac, La Habana, 1977; *A través de mi espejo*, Uneac, La Habana, 1981; *Cuatro de oros*, Siglo XXI Editores, México, 1991. De la poesía de Eliseo Diego me he ocupado en diversas ocasiones, en especial cuando recibió el Premio Juan Rulfo, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Jalisco. Ver “Eliseo Diego, niño perenne” (publicado en *Plural*, enero de 1994 y reproducido en mi libro *La palabra enemiga*, Aldus, México, 1996, pp. 80-88). Por eso, aquí apenas si lo trato.

⁷ Cintio Vitier, *ibid.*

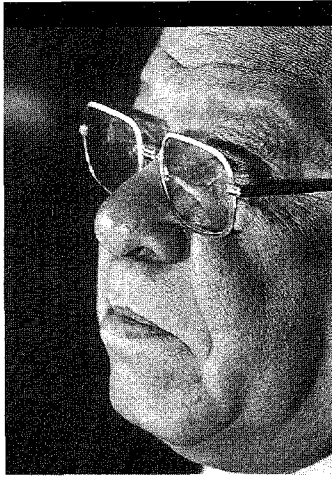
⁸ Mónica Mansour, *La poesía negrista*, Editorial Era, México, 1973, p. 151. Ver, en apoyo de lo que digo, el libro de Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, en *Ese músico que llevo dentro*, volumen 3 (XII de sus *Obras completas*), Siglo XXI Editores, México, 1987.

⁹ Mónica Mansour, *op. cit.*

¹⁰ Para una comprensión de esa lírica se puede acudir al libro de Agustí Bartra, *Adán negro. Poetas negros de lengua francesa*, Ediciones Chac Mool, México, 1964. Tanto en el Prólogo de ese libro como en la antología que lo sustenta, hay aspectos fundamentales que observar.

como negros¹¹. Léopold Sédar Senghor era africano, senegalés (fue presidente de su país); escribió en francés, una lengua de Occidente, para así utilizar una lengua universal. Si hubiera escrito en su lengua nativa, habría alcanzado apenas una escasa audiencia. Su ritmo, sus metáforas, el contenido de su poesía, viene de África. Lo propio acontece con Césaire: su *Cahier d'un retour au pays natal* delata la preocupación por volver a la raíz perdida. Uno, nacido en África, lleva esa raíz a flor de piel; otro, nacido en el Caribe, vuelve al África de sus antepasados para recuperar su mitología perdida. Pero lo cierto es que la cultura de ambos no pertenece al África prístina: está matizada por el régimen interno de la lengua francesa (y por la cultura de Occidente), en la medida en que ambos poetas poseen un bagaje cultural sólido y se dirigen a un público occidental culto (al que, aunque no lo deseen, pertenecen sin embargo). Ni Sédar Senghor ni Césaire son poetas *orales*; son escritores y, al escribir, *tejen* un texto, *traman* un tejido. Este texto (que se apoya, desde luego, en la cultura *oral* africana) produce una poesía de raíz cultural mítica, en extremo refinada. No es poesía dicha en la mitad de un rito religioso, a la que acompañan la danza, la música y el denso canto de quienes han de participar en el acto ritual. Esa poesía ya está desprendida de su contexto mítico. Sucede lo mismo con el códice de un pueblo amerindio, recogido en la celda de algún misionero español: se transliteró a la grafía del latín o el español para verter, de modo aproximado, la fonía de las lenguas nahuatl, maya, otomí, purhépecha. Pero estos códices están ya desgajados de su contexto ritual: son dichos (o escritos) por los informantes latinos, en la celda de un monje (Andrés de Olmos o Bernardino de Sahagún) al margen de la ceremonia religiosa en la que se inscribían: son textos antropológicos, occidentalizados.

En el mismo sentido, Guillén es simple, llanamente, cubano: ni africano ni español. Los primeros poemas de Guillén son escritos en la más pura tradición de la lírica de su tiempo: se trata de versos castellanos, que pudieron ser escritos por un blanco, en España, Venezuela, Argentina, México o Nicaragua¹². Nada en esos poemas iniciales denota ni la preocupación étnica ni la social ni la política. Los que Ángel Augier llama *poemas de transición* se inscriben ya, en cambio, en el orbe de la *poesía negrista* e intentan recuperar el habla del negro cubano a fuerza de onomatopeyas, una grafía que viola las normas ortográficas del castellano para reproducir el habla popular, voces de origen africano o ciertos aspectos rítmicos. Pero es evidente que la poesía en la que surge el verdadero Guillén, con su



personalidad propia, es la que publica en 1931, *Motivos de son*. Esa línea se afirmará con energía en *Sóngoro Cosongo* y, luego, sin duda, en *El son entero*. Igual sucede en la pintura de Wifredo Lam, cuyos cuadros, en sus inicios, no denotan lo que iba a constituir su carácter propio: son cuadros que siguen la línea de la pintura culta española, incluso la línea de una pintura académica rigurosa (así, el “Retrato de Eulalia Saliño”, pintado en Madrid el año de 1927, que guarda el Museo Nacional de La Habana). Lam vive en España de 1923 a

1927; será apenas en los años de su estancia en París, acaso por la influencia de Picasso (entre 1941 y 1945), cuando surja, de modo impetuoso, la imaginería africana, que ha de culminar en “La Jungla” (y nada de su raíz asiática: Lam era hijo de chino y mulata).

El problema para determinar qué es lo nacional y cómo se ha de expresar en el arte resulta difícil. Las naciones son comunidades imaginarias, como lo subraya Benedict Anderson¹³. Desde luego, la tendencia que integra elementos *nacionales* y *populares* en el arte proviene, hacia fines del siglo XVIII e inicios del XIX, de la teoría del romanticismo alemán¹⁴: músicos, escritores o pintores, sin que importe a qué nación occidental pertenezcan, buscan lo exótico, en su mismo país incluso. A Washington Irving lo atrae la Alhambra andaluza. La ópera *Carmen* ¿es francesa o española? El texto es de Prosper Mérimée, la música de Georges Bizet y el tema es ibérico. Piotr Ilich Tchaikovsky escribe el *Capriccio italiano*: esa música es ¿rusa o italiana? Aaron Copland escribe su *Salón México*: ¿música estadounidense o mexicana? Guillén escribe “Sensemayá”, de claro tema africano (y motiva el poema sinfónico de Silvestre Revueltas): esa música ¿es cubana o mexicana? Podría responderse, en todos los casos, ¿qué importa? Rainer María Rilke oye el llamado místico de Rusia y escribe poemas inspirado en esa *alma original* y hace lo mismo con el *ashanti* africano: sus poemas ¿son rusos, africanos, alemanes? Poetas como José Juan Tablada son atraídos por Japón; músicos como Verdi o Puccini sienten atracción por China y Japón; los grandes pintores europeos, como Picasso, son atraídos por el África (las *Demoiselles d'Avignon* acusan influencia de máscaras africanas): todo ese arte, ¿qué nacionalidad tiene? ¿Importa?

La identificación es de orden cultural, en todos los casos, no de carácter étnico; acusa voluntad de estilo, más que pigmento en la piel. Por lo demás, ¿en dónde está la cultura negra con la que un poeta mulato como Guillén puede identificarse? No está en la vida cotidiana del pueblo cubano. Para conocerla y amarla a fondo, se deben

¹¹ Bartra dice: “el francés, para ellos, es como un gran órgano que se presta a todos los timbres, a todos los efectos, desde las más suaves duizuras hasta los fulgores de la tormenta: es, al mismo tiempo, flauta, oboe, trompeta, tam-tam” (*op. cit.*, p. 10).

¹² Nicolás Guillén, “Primeros poemas”, *op. cit.*

¹³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1993.

¹⁴ Georges Gusdorf, *Le romantisme*, dos volúmenes, Éditions Payot, París, 1993.

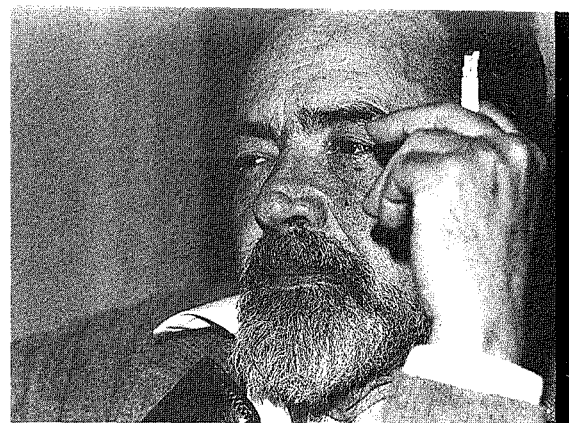
hacer estudios antropológicos y etnológicos, como los hizo Fernando Ortiz¹⁵. Así, el concepto de *negro* no es el concepto con el que se pudo identificar el abuelo esclavo de Guillén, “que pasó sobre el mar entre cadenas,/ que pasó entre cadenas sobre el mar”. El negro no puede verse, en ese viaje original, como *negro*, porque la *negritud* es un fenómeno cultural y político, de afirmación y de identificación, que surge apenas en el siglo XX.

¿Qué sucede con el negro esclavo? ¿Quién lo hace esclavo? La primera respuesta parece obvia: el blanco, el negrero que lo ha apresado y lo lleva en su barco a través del Atlántico. Pero lo cierto es que el negrero blanco, sea portugués, inglés, francés, holandés o español, no entró en el corazón de África ni capturó a los negros que arrojó en el barco. No tuvo necesidad de hacerlo. En cuatro o cinco puntos de la costa occidental de África, a lo largo de diversos siglos, el comerciante blanco de esclavos atraca su barco. Allí, un pequeño tirano, un reyezuelo africano o como se le quiera llamar (cacique o jefe tribal), toma prisionero a otro negro (un cautivo de guerra, al que no considera su igual): lo vende o lo trueca. Así, un negro es preso por otro negro (no ve en el preso a su semejante).

Los negros arrojados a la sentina del barco no se identifican, allí, por su condición de prisioneros ni por su semejante condición de esclavos: se identifican por su etnia, acaso por su lengua; mejor, porque pertenecen a una pequeña aldea. No se pueden identificar como yorubas, dahomeyanos, congos, mandingas, carabalíes. Estos conceptos culturales, lingüísticos, nacionales o políticos surgirán en la mirada del colonizador (primero musulmán, después europeo); son un sistema de clasificación externo, que no pertenece al mundo africano, que sólo posee un sistema de identificación totémico: el mundo del poblado, su identidad mítica. Lo propio se da, aún hoy, pongo por caso, en México, en los Altos de Chiapas: allí, el blanco habla del *tzeltal* o del *tzotzil*, cuando no del *maya* que, empero, se identifica de otra manera, o sea, como *lobo*, *zinacanteco*, *chamula* y pone ciertas notas de identidad sobre su cuerpo (por esto se viste y se pinta de acuerdo con el grupo al que pertenece). Es el blanco quien les ha de otorgar un nombre genérico: *indios*, *amerindios*.

Así, los esclavos arrojados a la sentina del barco no hablan la misma lengua; no se sienten identificados con ningún país (Senegal, Dahomey, Benin no existen para ellos; en esos siglos, por cierto, tampoco existían como entidades políticas independientes, es decir, como naciones o *comunidades imaginarias*). Los negros tampoco pueden identificarse con un dios determinado, que los una a todos, o con una religión común, homogénea: tendrán que crearla, ya en la tierra americana, en la barraca en donde son hacinados. Allí,

donde el ojo del amo los ve como una sola masa esclava (negra), tampoco han de ser vistos por éste como individuos. En el inicio, entre un *yoruba* y un *congo*, entre un *mandinga* y un



carabalí, llamémoslos de este modo arbitrario, no hay nada en común, ni siquiera el color de la piel, como lo ha puesto en relieve un film extraordinario, “La amistad”, en el que un grupo de esclavos negros es defendido, en el orden legal, en la primera mitad del siglo XIX, en Estados Unidos, por John Quincy Adams. El hombre ya esclavo, en Jamaica, Cuba, Brasil, Estados Unidos, Colombia, Haití, adoptará otra lengua, que luego será en la que se exprese (y que será su lengua común). Para hablar entre sí y con su amo blanco, habrá de abandonar la lengua de su África natal, para adoptar el inglés, el español, el francés, el portugués. En dos o tres generaciones aquella masa esclava hablará otra lengua, una lengua europea, en la que creará un pensamiento extraño, que no será totalmente africano (tampoco occidental). Por cierto, ni Changó ni Eleguá ni Ochún ni Yemayá ni Babalú Ayé son dioses panafricanos: son yorubas, si acaso (yoruba, por cierto, no es concepto que identifique a una nación ni a una lengua: en África, todavía hoy, no existe el concepto de nación yoruba).

Me detendré apenas un momento, para expresarme mejor, en “El apellido”, esa “Elegía familiar”. En el poema, Guillén pregunta quién es, cuál su apellido: “¿Seré Yelofe?! ¿Nicolás Yelofe, acaso?! ¿O Nicolás Bakongo?! ¿Tal vez Guillén Banguila?! ¿O Kumbá?! ¿O Kongué?! ¿Pudiera ser Guillén Kongué?! ¡Oh quién lo sabe! ¡Qué enigma entre las aguas!” Cabría que preguntáramos qué significado real tiene para el poeta Nicolás Guillén, mulato pero con nombre y apellido español, este apellido posible (Banguila, Bakongo, Yelofe, Kumbá, Kongué). Ese apellido africano ¿qué significa? ¿Es yoruba, congo, carabalí? El poeta lo ignora. “¡Qué enigma entre las aguas!” Guillén responde a la pregunta de un modo ejemplar: “¿Qué ha de importar entonces/ (¡qué ha de importar ahora!)/ ¡ay! mi pequeño nombre/ de trece letras blancas?” Guillén borra los dos orígenes y se identifica con la humanidad entera, simple y llanamente. Así, la identidad de Guillén le viene de una lengua culta, la española. Por esto, digo que su poesía es un brillante capítulo de la poesía escrita en lengua española, en el siglo XX, en las dos orillas del Atlántico y en cuatro continentes: Asia, África, Europa y América. ☐

¹⁵ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963 (la primera edición es de 1940). El tabaco, oscuro, es indígena en Cuba; en tanto que el azúcar de caña es blanco e importado de Tahití. Pero tanto el blanco occidental como el negro africano son exóticos, extranjeros, llegados de fuera a Cuba.

Jaime Labastida (Los Mochis, 1939). Escritor y filósofo mexicano. Miembro de El Colegio de Sinaloa, de la Academia Mexicana de la Lengua, del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos y de la Asociación Filosófica de México. Es director de Siglo XXI Editores.