

# ***Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna**

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ

Victoria University of Wellington, Nueva Zelanda

## RESUMEN

Este artículo propone considerar la primera colección de poemas negros *Motivos de son* (1930) del escritor cubano Nicolás Guillén como un tipo de literatura etnográfica que supera algunos de los problemas formales y metodológicos en otras representaciones de la oralidad del subalterno en la literatura latinoamericana. El análisis incluye comparaciones entre *Motivos de son* y la fórmula tradicional para el testimonio latinoamericano, sobre todo con referencia a *Cimarrón* del autor cubano Miguel Barnet y a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de la autora venezolana Elizabeth Burgos. Se demuestra que *Motivos de son* es una obra innovadora para su época y en bastantes sentidos se aproxima a formas de representación del otro sugeridas por teóricos de la llamada etnografía posmoderna, como James Clifford. En el análisis también se moviliza el concepto de la polifonía literaria del pensador ruso Mijaíl Bajtín para dar cuenta del carácter polifónico de la colección y explicar su singularidad e importancia dentro de la obra poética de Guillén.

**Palabras clave:** Nicolás Guillén, poesía afrocubanista, subalterno, novela testimonio, *Motivos de son*.

## ABSTRACT

This article considers the first collection of black poems *Motivos de son* (1930), by the Cuban writer Nicolás Guillén, as a type of ethnographic literature that overcomes some of the formal and methodological problems in other representations of the subaltern in Latin American literature. The analysis includes comparisons between *Motivos de son* and the traditional approach in Latin American *testimonio*, mainly with reference to *Cimarrón*, by the Cuban writer Miguel Barnet, and *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*, by the Venezuelan author Elizabeth Burgos. It is shown that *Motivos de son* is an innovative work for its time and comes close in some aspects to the approaches to representing the other put forward by theorists from the so-called post-modern ethnography, such as James Clifford. The analysis also mobilizes Mikhail Bakhtin's concept of literary polyphony in order to account for the polyphonic nature of the collection and its uniqueness and importance in Guillén's poetic oeuvre.

**Keywords:** Nicolás Guillén, Afrocubanista Poetry, Subaltern, Testimonial Novel, *Motivos de son*.

## Miguel Arnedo-Gómez

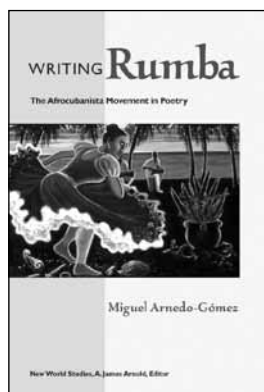
Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Victoria (Nueva Zelanda). Su investigación se centra en la representación de grupos subalternos y sus culturas en la literatura latinoamericana. Ha publicado varios artículos en revistas académicas del Reino Unido y Estados Unidos además de un libro titulado *Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry* con la editorial Virginia University Press. Su próximo proyecto es un libro sobre Nicolás Guillén y su relación con la ideología del mestizaje.



*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ

1  
Ejemplos de críticos que describen a Guillén de esta manera son Jackson (51) y Mullen (128). Para un análisis detallado de esta tendencia a asumir la interioridad de la perspectiva de autores afro-hispanos como Guillén, ver mi artículo "El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930", y también el segundo capítulo de mi libro *Writing Rumba. The Afrocubanista Movement in Poetry*.



*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEO-GÓMEZ

## Introducción

El poeta camagüeyano Nicolás Guillén alcanzó gran parte de su renombre y fama como escritor a través de su poesía negra de la década de 1930 durante el apogeo del *afrocubanismo*. El *afrocubanismo* fue un movimiento de revalorización de la cultura afrocubana que dio lugar a formas culturales que representaban a los negros cubanos y sus culturas afrocubanas pero que fueron producidas en su mayoría por autores o artistas blancos. Entre 1930 y 1934, Guillén publicó tres colecciones de poesía cuyos poemas encajan dentro de este movimiento, ya que incluyen temas sociales negros y utilizan varios elementos de formas musicales afrocubanas, sobre todo del género musical llamado son, y de la oralidad de los negros cubanos barriobajeros de La Habana. Estas colecciones son *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo: Poemas mulatos* (1931), y *West Indies LTD* (1934).

En la crítica sobre Guillén existe cierta tendencia a asumir que, al ser mulato, el poeta consiguió representar a los afrocubanos y su cultura de una forma más auténtica que otros poetas afrocubanistas, quienes al ser blancos no fueron capaces de representar al negro cubano «desde dentro» o desde una perspectiva interna<sup>1</sup>. Sin embargo, la supuesta interioridad de la perspectiva de Guillén en relación a los sectores de la población afrocubana sobre los que se enfocaba el afrocubanismo no puede legitimarse en base a su pertenencia a dichos sectores. Todos los artistas y escritores afrocubanistas incluyendo a Guillén estaban interesados en representar específicamente las culturas y tradiciones negras de origen africano, y éstas eran el patrimonio cultural de los sectores más bajos de la población afrocubana. No todos los negros cubanos pertenecían a este sector sociocultural; existía también un sector considerable de negros de clase media, quienes no sólo se sentían profundamente apegados a la cultura dominante de origen europeo sino que además repudiaban abiertamente las tradiciones, prácticas y formas culturales de fuerte influencia africana por considerarlas atavismos primitivos que perpetuaban una imagen negativa del negro cubano. Guillén provenía más bien de los sectores negros de clase media culturalmente europeizados. No es sorprendente, por lo tanto, que en la biografía del poeta escrita por Ángel Augier no se haga referencia alguna a la práctica de tradiciones

culturales de origen africano en la familia de Guillén o a su inmersión profunda y duradera en ninguna de las ricas tradiciones religiosas y seculares afrocubanas. Lo que sí se resalta por el contrario es el profundo conocimiento de su padre y de su abuelo sobre la literatura de la cultura dominante de origen europeo y cómo ello jugó un papel determinante en incitar su pasión por la poesía erudita (Augier 13, 15, 17). Guillén describía a su padre como a un hombre estudioso e ilustrado que conocía a fondo la literatura de su tiempo y cuyos numerosos libros de literatura europea e internacional influyeron en su vocación poética (Morejón 32). Teniendo en cuenta la proveniencia familiar y cultural de Guillén, difícilmente podría argüirse que sus experiencias y su perspectiva fueron las mismas que las de los negros de clase baja inmersos en culturas de origen africano. En mi libro *Writing Rumba. The Afrocubanista Movement in Poetry* (2006) uso razonamientos parecidos para cuestionar la interioridad de Guillén en relación a la cultura y los sectores socioculturales que intentaba representar en su poesía, a los cuales denomino sectores socioculturales afrocubanos para distinguirlos de los negros cubanos de clase media y de cultura europeizada (42-64). La posicionalidad de Guillén con respecto a estos sectores, o «el lugar desde donde habla» si usamos la terminología de Hugo Achugar (237), abre la posibilidad de una re-evaluación de su poesía afrocubanista como un caso más de una representación literaria del Otro en la literatura latinoamericana. Y es sin duda la primera de sus colecciones afrocubanistas, *Motivos de son*, la que mejor se presta a este tipo de análisis por reflejar la exterioridad de Guillén en relación a su objeto de representación con más intensidad que ninguna otra. En una conferencia titulada «Motivos literarios», presentada en 1930 en la sociedad negra Club Atenas, el poeta señalaba que todos los personajes que aparecen en la colección provenían de las capas más bajas de la población (31). Una rápida revisión de los poemas revela que todos provienen, más específicamente, de las capas más bajas de la población negra porque se les describe como «negros», «negras» y «mulatas» y aparecen en situaciones de extrema pobreza y desesperación. Ya que Guillén provenía más bien de las clases medias de la población negra y era un intelectual altamente educado en la cultura y literatura dominante, en cada uno de estos poe-

mas estaba inevitablemente representando a un Otro sociocultural. Como los *Motivos de son* nunca han sido concebidos de esta manera en la crítica sobre Guillén, para sacar a luz los aspectos problemáticos y productivos de esta representación cabría analizarlos en base a teorías elaboradas en relación a otras representaciones literarias del Otro. Este artículo desarrolla esta perspectiva usando contribuciones teóricas generadas en la crítica sobre la novela testimonio latinoamericana (especialmente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* y *Cimarrón*) y en la etnografía posmoderna de un grupo de antropólogos conocidos como el Círculo de Rice (Pool 309).

### El reduccionismo de la representación de los sectores socioculturales afrocubanos en *Motivos de son*

La exterioridad de Guillén en relación a su objeto de representación en los *Motivos de son* se manifiesta en sus dificultades para encontrar la forma de expresión adecuada para escribirlos. En una carta que escribió al periodista cubano Ramón Vasconcelos, declaraba lo siguiente en relación a los poemas: «Me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido» (Guillén citado en Augier 134). Guillén intentó recrear esta ingenuidad usando un castellano ortográficamente deformado que reprodujera fonéticamente el habla de los negros barriobajeros, ya que escribió los once motivos desde la perspectiva asumida de negros de clase baja y como si fueran discursos orales espontáneos. Estas características formales de *Motivos de son* implantan al libro firmemente dentro de una larga tradición en la literatura latinoamericana de textos que intentan recrear los discursos orales de sujetos subalternos como si hubieran sido expresados directamente por ellos (Lienhard 10). Dentro de esta tradición, *Motivos de son* precede a dos obras literarias específicas en las que los complejos asuntos de la representación del Otro han estimulado un intenso y productivo diálogo crítico. Me estoy refiriendo a dos obras fundamentales dentro del testimonio latinoamericano: *Biografía de un cimarrón*, escrita por Miguel Barnet en 1966, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, escrita por la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos en 1982. La primera reproduce



Conjunto Folklórico Nacional. Fotografía de José Gomariz.

la visión de la historia cubana del ex-esclavo Esteban Montejo, que fue un esclavo cimarrón durante el periodo colonial cubano, y la segunda narra la vida de Rigoberta Menchú, una mujer quiché de Guatemala que experimentó la opresión y la discriminación que la sociedad dominante guatemalteca ejercía sobre los indios quichés.

Como es bien sabido, la forma de representar al Otro subalterno de estas dos obras provenía en parte de una concepción bastante idealista de la capacidad de un escritor para convertir el discurso oral de un informante en un relato escrito «autobiográfico». Los textos teóricos que escribió Miguel Barnet sobre la novela testimonio revelan que esta asunción estaba basada a su vez en una concepción del lenguaje y la literatura como instrumentos que proveen una representación exacta y objetiva de la realidad. Para Barnet, esta relación se veía reforzada por la metodología pseudo etnográfica del testimonio: la entrevista grabada con el informante y la transcripción posterior de su testimonio por el escritor y editor del libro, cuyo papel de transcriptor objetivo lo convertía en un gestor en vez de un autor (Barnet, *Cimarrón* 9, Barnet, *La fuente* 15, 29, 30).

Al contrario que los gestores del testimonio, Guillén no basó *Motivos de son* en entrevistas con informantes sino que meramente intentó recrear de la forma más auténtica posible los intercambios orales que oiría al pasear por las calles de La Habana, cuyos distintivos estilísticos y formales también aparecen reflejados en las letras de las canciones de son y otras formas de la cultura popular cubana. Sin embargo, Guillén sí que aspiraba a alcanzar una objetividad de corte realista. Esto se puede apreciar en el siguiente fragmento de la ya mencionada ponencia «Motivos literarios», en la que afirmaba no haber inventado

*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEO-GÓMEZ



Conjunto Folklórico Nacional. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

ninguna característica de los personajes que aparecen en la colección:

En los *Motivos de son* no pinto yo nuestros defectos, babeando de placer. No presento tampoco ciertos rasgos resaltándolos como virtudes. Me limito a fijar determinadas características. Estéticamente un «son» no tiene más valor que un plátano o una piña. ¿Ha sentido alguno de ustedes la necesidad de reaccionar contra cualesquiera de estos frutos cuando el pincel logra trasladarlos de la mata a la tela? De seguro que no. Pues igual existencia real, decisiva, tangible, tienen todos los caracteres que animan los *Motivos de son*. Yo no he inventado un solo rasgo. Me he limitado a recogerlos y a expresarlos después. [...] Insisto en afirmar que los personajes a que me estoy refiriendo circulan a nuestro lado, intervienen en nuestra vida y hasta ¿por qué lo vamos a negar? nos contagian con su psicología exuberante. (30-31)

Estos argumentos reflejan un concepto del lenguaje como instrumento capaz de producir una representación exacta de la realidad, sobre el cual también se apoyaba el proyecto de Barnett como ya expuse anteriormente. La insistencia de Guillén en la autenticidad de sus personajes y su comparación entre su poesía y el son reflejan lo que David Lodge describe como la insistencia realista en borrar toda traza en el texto literario de su identidad como artefacto. Como nos recuerda Elzbieta Sklodowska en su libro *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, para Lodge el realismo «en tanto efecto estético depende de la supresión de cualquier referencia directa a las convenciones empleadas, así que el discurso parezca, más bien una ventana hacia la realidad que un código» (citado y traducido por Sklodowska 121). Por lo tanto, no sorprende que al igual que los gestores de *Cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú*, Guillén no consi-

derara necesario incluir su propio discurso junto al de los personajes de *Motivos de son*.

Tanto el concepto del testimonio de Barnett como el de *Motivos de son* de Guillén son problemáticos desde el punto de vista del cuestionamiento auto-reflexivo que empezó a tener lugar a finales de la década de los setenta en la llamada etnografía postmoderna del grupo de antropólogos conocido como el «Rice Circle» (Círculo de Rice). Tal y como explica Robert Pool en su artículo «Postmodern Ethnography?» este grupo estaba integrado por los antropólogos Stephen Tyler, George Marcus, Michael Fischer, Paul Rabinow, Vincent Crapanzano y James Clifford (309). La nueva dirección que éstos proponían dentro de la etnografía se ve claramente sintetizada en la conocida colección de ensayos *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* editada por Clifford y Marcus y publicada por primera vez en 1986. En el ensayo que escribió para esta colección, Stephen Tyler enfatizaba la necesidad de un nuevo tipo de etnografía que incorporara el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje para representar la realidad realizado por los críticos Walter Ong, Walter Benjamin, y Jacques Derrida (131). Como indica Clifford en la introducción a *Writing Culture*, los ensayos pretendían llevar a cabo esta labor desde una concepción del texto escrito como constructo retórico, para así poner de relieve la artificialidad de cualquier intento de representar una cultura por escrito. Esta artificialidad, añadía Clifford citando un texto de Roy Wagner, ponía de relieve la problemática de la etnografía, que consiste en estar siempre implicada no en la representación de las culturas, sino en su invención (2). Desde estas perspectivas, los ensayos de este volumen planteaban un desafío a la autoridad etnográfica tal y como se había constituido en la antropología clásica, en la cual el antropólogo llevaba a cabo el trabajo de campo en la comunidad estudiada y describía y analizaba sus costumbres, tradiciones o identidades de forma científica y objetiva. Como explica Clifford, varias formas nuevas de etnografía surgieron como desafío a esta metodología y muchas de ellas pretendían reflejar el dialogismo y la polifonía de todo encuentro etnográfico entre antropólogo e informante, así como la posicionalidad del primero (14-15).

De forma parecida, en la crítica sobre el testimonio latinoamericano hace tiempo que también se viene insistiendo en que el testimonio es una colaboración intercultural entre informantes y gestores y en que estos últimos han de incorporar este hecho y sus consecuencias al texto resultante en vez de ofuscarlo, como hacen los libros de Burgos y Barnet. Elzbieta Sklodowska resalta dos obras de literatura documental que considera más sofisticadas en su representación de las relaciones e interacciones entre los autores y sus informantes. Estas obras son *Operación masacre* (1956) del escritor argentino Rodolfo Walsh y *La noche de Tlatelolco* (1971) de la escritora mexicana Elena Poniatowska (Skłodowska 166-67). Un estudio relativamente reciente que también favorece el uso de un enfoque auto-reflexivo en la literatura testimonial es el trabajo de Edna M. Rodríguez-Mangual *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. A partir de la crítica al método etnográfico clásico de antropólogos como Clifford y Tyler, Rodríguez-Mangual elogia a Cabrera por anticiparse a modos de representación en la etnografía y antropología modernas que reflejan «los problemas retóricos y epistemológicos que implica la transcripción del encuentro con un Otro». Caracteriza esta tendencia usando la descripción de Clifford de la etnografía moderna como una disciplina que «encuentra al Otro en relación a sí misma y al mismo tiempo reconoce su propia alteridad» (61). En particular, explica la innovadora etnografía de Cabrera en relación a su monumental estudio sobre las religiones afrocubanas *El monte*, popularmente conocido como la biblia afrocubana ya que ha llegado a convertirse en un manual de referencia para los practicantes de las religiones afrocubanas (Diantell y Swearingen 287). En el libro de Rodríguez-Mangual, *El monte* aparece como el trayecto de una mujer intelectual blanca a través de los universos discursivos de los afrocubanos y como un intento de explicárselos al lector a través de distintas técnicas formales. Cabrera yuxtapone su discurso a las numerosas voces de sus informantes afrocubanos y éstas parecen saltar hacia el lector desde distintas direcciones, a menudo contradiciéndose mutuamente. Para intentar explicar estos discursos, Cabrera finalmente abandona principios discursivos de la cultura occidental, como la objetividad y la unicidad de la perspectiva narrativa, para producir una



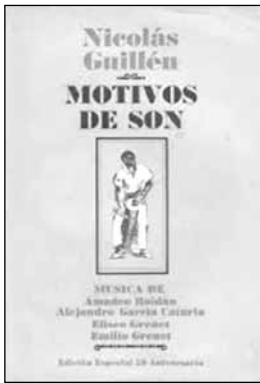
Conjunto Folklórico Nacional. El Vedado, La Habana. Fotografía de José Gomariz.

obra extremadamente dialógica, heterogénea y polifónica. En base a estas características, Rodríguez Mangual describe *El monte* como una obra que subvierte de forma radical la búsqueda por una verdad única en el discurso científico de Occidente, la cual a su vez guía las representaciones del Otro en la historia cultural occidental.

Muchas de las objeciones que se plantean en la crítica a la capacidad de Barnet y Burgos para reproducir la voz de un sujeto subalterno en toda su pureza pueden mobilizarse para problematizar la capacidad de Guillén para representar al negro cubano «sin inventar un solo rasgo», como afirmaba el poeta en la anterior cita. En una primera instancia, tal aseveración asume que un grupo étnico o comunidad puede ser representada en su totalidad a través de una sola obra literaria. En realidad, Guillén proyecta una imagen distorsionada de la comunidad que pretende representar. Al igual que *Cimarrón* provee una representación reduccionista de la esclavitud cubana, procesada desde la perspectiva de Montejo y reconfigurada por la intervención editorial de Barnet (Skłodowska 83), *Motivos de son* reduce a los negros barriobajeros de La Habana a una serie de características y comportamientos que responden a los intereses ideológicos y estéticos de su autor. Efectivamente, la comunidad representada se ve reducida a los discursos orales de once personajes y a un número limitado de temas. Podría decirse, por lo tanto, que *Motivos de son* reduce la complejidad discursiva de dicha colectividad a unos pocos asuntos tal y como atañen a un reducido número de personajes. Éstos además fueron esbozados «a dos pinceladas», como dijo el mismo Guillén

*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ



en una entrevista de 1930 (citado en Madrigal 62), asemejándose así a una especie de procesión carnavalesca de prototipos unidimensionales. Como toda «verdad» etnográfica según James Clifford, estos poemas son «inherentemente parciales-comprometidos e incompletos» (Clifford, Introduction 7). Esta representación no es sólo reduccionista sino también bastante negativa y pesimista. Para ser un libro en el que Guillén pretendía haber evitado pintar «nuestros defectos, babeando de placer» («Motivos literarios» 30-31), *Motivos de son* parece centrarse casi exclusivamente en las costumbres y los comportamientos más problemáticos de los negros de clase baja. Muchos de los personajes explotan a miembros del sexo opuesto en sus relaciones sentimentales. El narrador del poema «Me bendo caro», por ejemplo, se aprovecha de su puesto de periodista para seducir a negras que encuentra atractivas con la promesa de que saldrán en su periódico (Guillén, *Obra* 394). El narrador del poema «Negro bembón» acusa al negro de labios gruesos a quien se dirige de depender de su compañera Caridad, quien le mantiene y le costea sus elegantes atuendos. El narrador también le echa en cara que a pesar de esta situación privilegiada se enfada cuando le llaman «negro bembón»:

NEGRO BEMBÓN  
 ¿Po qué te pone tan bravo,  
 Cuando te disen negro bembón,  
 Si tiene la boca santa,  
 Negro bembón?  
 Bembón así como ere  
 Tiene de to;  
 Caridá te mantiene,  
 Te lo da to.

Te queja todavía,  
 Negro bembón;  
 Sin pega y con harina,  
 Negro bembón,  
 Majagua de dri blanco,  
 Negro bembón;  
 Sapato de do tono,  
 Negro bembón ...  
 Bembón así como ere,  
 Tiene de to;  
 Caridá te mantiene,  
 Te lo da to.

(Guillén, *Obra* 89)

Por una parte, la referencia del hablante a la belleza de la boca del negro bembón en el primer verso («la boca santa») puede interpretarse como una defensa de la validez estética del fenotipo africano tal y como era concebido en ese contexto. Sin embargo, por otra parte, el tono acusatorio del resto del poema podría sugerir que el negro bembón se aprovecha de su atractivo físico para explotar a Caridad. En el poema «Hay que tené boluntá» es el hablante quien directamente explota a su compañera de forma parecida, ya que le pide a su negra que empeñe su plancha eléctrica para poder él comprarse un traje con el dinero. Hay una insinuación de amenaza en el primer verso del poema porque el hablante parece amenazarla al decirle que cuando quiere algo de ella lo puede expresar sin palabras, simplemente con la mirada, porque ella ya conoce sus gustos y preferencias. Su actitud abusadora y dominante se refleja de nuevo en el último verso del poema donde le dice a su compañera que siga caminando y deje de llorar:

#### HAY QUE TENÉ BOLUNTÁ

Mira si tú me conose,  
 Que ya no tengo que hablá:  
 Cuando pongo un ojo así,  
 E que no hay na;  
 Pero si lo pongo así,  
 Tampoco hay ná.

Empeña la plancha eléctrica,  
 Pa podé sacá mi flú;  
 Buca un reá,  
 Buca un reá,  
 Cómprate un paquete» vela  
 Poqqe a la noche no hay lu.

Hay que tené boluntá,  
 Que la salasión no e pa toa la vida!

Camina, negra, y no yore,  
 Be p»ayá;  
 Camina y no yore, negra,  
 Ben p»acá;  
 Camina, negra, camina,  
 Que hay que tené boluntá!  
 (Guillén, *Obra* 94)

En el poema «Mi chiquita» hay una ambivalencia similar entre una defensa de la validez estética del físico negroide y un deplorable

machismo. En el primer verso de este poema, el hablante declara estar satisfecho con su negra tal y como es, y añade que no la cambiaría por ninguna otra mujer. Sin embargo, en los siguientes versos queda claro que la valora principalmente por sus trabajos domésticos y porque la obliga a llevarlo con ella cuando la invitan a fiestas:

#### MI CHIQUITA

La chiquita que yo tengo  
Tan negra como e,  
No la cambio po ninguna,  
po ninguna otra mujé.

Ella laba, plancha, cose,  
y sobre tó, caballero,  
¡Cómo cosina!

Si la vienen a bucá  
pa bailá,  
pa comé,  
Ella me tiene que llebá,  
o traé.

Ella me dise: mi santo,  
tú no me puede dejá;  
bucamé,  
bucamé,  
bucamé,  
pa gosá.  
(*Obra* 96-97)

En «Búcate plata» habla una negra que se encuentra en una relación parecida con su compañero. Ella le dice que a pesar de que la acusarán de ser mala y poco solidaria y de arriesgarse a que la marginen en la comunidad, su desesperada situación la obliga a implorarle que gane algo de dinero y sacrifique algunos de sus lujos, como sus zapatos nuevos y su reloj:

#### BÚCATE PLATA

Búcate plata,  
búcate plata,  
poqqe no doy un paso má:  
etoy a arró con galleta,  
na má.  
Yo bien sé cómo etá tó,  
pero viejo: hay que comé:  
búcate plata,  
búcate plata,  
poqqe me boy a corré.

depué dirán que soy mala,  
y no me quedarán tratá,  
pero amó con hambre, viejo,  
¡qué ba!  
con tanto sapato nuevo,  
¡qué ba!  
Con tanto reló, compadre,  
¡qué ba!  
Con tanto lujo, mi negro,  
¡qué ba!  
(Guillén, *Obra* 95)

De esta manera, el poema evoca de nuevo la imagen de un negro de clase baja que lleva una vida desproporcionadamente lujosa a costa de su compañera.

Algunos de los personajes femeninos de *Motivos de son* no quedan mucho mejor parados. La mulata a quien se dirige el hablante masculino del poema «Mulata» parece ser que se considera superior a él por ser más blanca y se mofa de su fenotipo africano, especialmente de su ancha nariz:

Ya yo me enteré, mulata,  
mulata, ya sé que dise  
que yo tengo la narise  
como nuddo de cobbata.  
(Guillén, *Obra* 92)

El hablante femenino del poema «Curujey» sólo considera como compañeros potenciales a hombres con una buena profesión, a quienes valora sobre todo en base a las ventajas que le puedan traer sus habilidades profesionales:

#### CURUJHEY

yo quiero un nobio dotó  
de lo que curan,  
pa sabé, po qué me duele  
la sintura.

Si é abogado que no me faje,  
poqqe yo no quiero cuento:  
ay, mamá, ya tuve uno  
y me salió muto!

Yo quiero un nobio dotó,  
curujey, curujey;  
pa bé si el nobio me cura,  
curujey, curujey;  
lo que tengo en la sintura!  
(Guillén, *Obra* 393-94)

*Motivos de son* de Nicolás Guillén  
desde perspectivas teóricas sobre  
la representación del Otro en la  
novela testimonio latinoamericana  
y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ



El hablante del poema «Sóngoro cosongo» («Si tu supiera» en la edición original de *Motivos de son* de 1930) acusa a la mujer negra a quien se dirige de haberle abandonado en cuanto se le acabó el dinero para buscarse un compañero más rico con quien poder continuar disfrutando de la vida nocturna habanera:

¡Ay, negra  
si tú supiera!  
Anoche te bi pasá  
y no quise que me viera.  
A é tú le hará como a mí,  
que cuando no tuve plata  
te corrite de bachata  
sin accoddadte de mí.  
(Guillén, *Obra* 92)

En suma, las referencias al amor o al afecto genuino entre dos personas sin connotaciones materialistas brillan por su ausencia en todas estas relaciones. En conjunto, ésta es una representación de los negros urbanos de clase baja como una comunidad dura e inhumana.

Esta representación tan negativa de los estratos sociales más bajos de la comunidad negra habanera podría llevar a uno a concluir que los *Motivos de son* expresan el punto de vista de los sectores negros de clase media. Efectivamente, en los discursos de las clases medias negras de la Cuba republicana a menudo se denunciaba la falta de educación, moralidad, estabilidad familiar y decoro de los negros de clase baja, y éstos son defectos atribuibles a varios de los personajes (Serra 100-101, Tejo 5, Arnedo-Gómez, Debates 727, Arnedo-Gómez, «Uniting Blacks» 45-46). Teniendo en cuenta que al ser un intelectual negro Guillén estaba más cerca de las clases medias negras que de los sectores negros marginales, no sorprende que sus representaciones estuvieran influenciadas hasta cierto punto por las preocupaciones, e incluso prejuicios, de las clases medias. Algo parecido sucede en el caso de *Cimarrón*, donde la selección y exclusión de temas y periodos históricos en la «autobiografía» de Esteban Montejo está claramente guiada por los intereses ideológicos de Barnet como intelectual de clase media comprometido con el proyecto revolucionario, como explica William Luis (199-237). En *Motivos de son* también podría ser que Guillén seleccionara una serie de

comportamientos problemáticos siguiendo la ideología de un grupo sociocultural que no era el que representaba.

### La etnografía innovadora de *Motivos de son*

Mientras que el escepticismo sobre la capacidad de Burgos y Barnet para representar al Otro nos ayuda a apreciar los límites representacionales de *Motivos de son*, otras críticas a la novela testimonio sirven para sacar a luz algunos de sus logros etnográficos. Una de estas críticas es la de que, tanto en *Cimarrón* como en *Me llamo Rigoberta Menchú*, el lenguaje del informante es recodificado y despojado de sus rasgos distintivos para así poder ser entendido por un lector ideal o implícito que no forma parte de la comunidad representada (Denegri 233, Williams 85-86). En este sentido, *Motivos de son* supera a las novelas testimonio de Barnet y de Burgos ya que difícilmente se le podría acusar a Guillén de usar un lenguaje codificado. Todo lo contrario, el castellano ortográficamente modificado que emplea es una subversión del idioma dominante. Como los transculturadores narrativos de Ángel Rama, en vez de usar una «estrategia decodificadora» para que un lector letrado comprenda la voz del subalterno, *Motivos de son* usa la literatura para representar la conciencia discursiva de los sectores representados usando un lenguaje y modos de expresión influenciados por su cultura (Rama 32-56, Cornejo Polar 220). No se trata por lo tanto de recodificar la cultura del subalterno, sino de utilizar algunos de sus elementos para reconfigurar la cultura dominante.

Otra noción productiva generada por la crítica sobre la novela testimonio es el cuestionamiento de su dependencia con la entrevista grabada. Como ya he mencionado antes, Guillén no usó esta metodología, y las voces o discursos representados en *Motivos de son* sugieren un trabajo de campo basado más bien en los intercambios orales que escucharía por las calles de La Habana. El caminar por las calles de los barrios negros de La Habana escuchando las voces de sus habitantes se asemeja más al método del etnógrafo tradicional, cuya misión era, de acuerdo a Clifford Geertz, la de ir a los sitios donde vivía la gente que era el objeto de estudio y regresar con información sobre ellos (citado en Sklodowska 115). Mientras que Guillén se sumergía de esta manera



en el estrato socio-cultural representado, la visión de Barnett y Burgos de los mundos que pretendían representar dependía únicamente del testimonio de uno solo de sus miembros, articulado en un contexto aislado.

Al depender del testimonio de un solo informante, la novela testimonio contradice de nuevo su propósito de representar la realidad de todo un grupo social o étnico, ya que obviamente la perspectiva de un único informante está basada en su procesamiento subjetivo de la realidad (Skłodowska 83). Además, la selección del informante individual por parte del gestor responde en sí a una serie de intereses ideológicos personales, tal y como demuestra Skłodowska con relación al caso de Barnett y *Cimarrón* (Skłodowska 13-16, 83). Podría incluso decirse que el acto de privilegiar a Esteban como portavoz representativo de todo un grupo sociocultural ya refleja la posición dominante de Barnett en el proceso de producción de *Cimarrón*. Efectivamente, en relación a una tendencia similar en representaciones dialógicas de encuentros etnográficos en la llamada etnografía posmoderna, James Clifford afirma que de esta manera se restituye la autoridad interpretativa sinecdótica a través de la cual el etnógrafo lee un texto en relación a un contexto, construyendo así un mundo «otro» lleno de sentido (*The Predicament* 44).

El uso de la entrevista grabada también implica que el testimonio del informante se vea influido por el entorno y el contexto en el que tuvieron lugar las grabaciones, lo cual incluye por supuesto la presencia e influencia del mismo gestor. Esto se puede apreciar claramente en cómo Barnett estructura las entrevistas con Montejo cuidadosamente para guiarlas hacia los temas que a él le interesaba abordar. En su introducción a la primera edición del libro, Barnett explica que después de haber visitado a Montejo unas seis veces, comenzó a ampliar el campo temático de las entrevistas con preguntas específicas sobre la esclavitud, la vida de Montejo en los barracones de esclavos y su vida como esclavo cimarrón en el bosque. Barnett también explica en su introducción que una vez que obtuvo una visión en conjunto de la vida de Montejo empezó a formular más preguntas con el propósito de hacerle hablar sobre aquellos aspectos de su vida que le interesaban a él, como el ambiente social en los barracones de esclavos y su celibato durante su vida como fugitivo en el bosque

(*Cimarrón* 6-7). Esta forma de dirigir los testimonios se camufla cuando las conversaciones entre informante y gestor son convertidas en la novela testimonio en un monólogo que parece haber sido expresado por el primero. Algo

parecido ocurría en los trabajos de la antropología clásica, según Victor Crapanzano, cuyos autores proclamaban su invisibilidad y neutralidad durante su trabajo de campo y tendían a ocultar su intervención en el proceso de producción de sus textos etnográficos. Esto contradecía la dinámica esencial del encuentro, que es un complejo proceso de negociación en el que ambos partidos se comprometen a aceptar una cierta realidad negociada (Crapanzano, *Tuhami* ix-x, Crapanzano, *Hermes's Dilemma* 53). Skłodowska arguye que esta tendencia antropológica «monologiza» el encuentro etnográfico y produce «un texto depurado de preguntas y de *verba dicendi*: un texto monologizado –en el sentido ideológico más que gramatical– que niega ser producto de resistencias y acomodaciones y pretende sustentar la ilusión de una fusión de identidades» (117). Mientras que en la entrevista clásica del testimonio la pureza del discurso representado se ve afectada por esta realidad negociada, al sumergirse en los intercambios orales de las calles de La Habana, Guillén pudo escuchar directamente diálogos entre los sujetos subalternos. Siendo las voces de *Motivos de son* fragmentos de tales conversaciones, y no adaptaciones monologizadas de las entrevistas entre gestor e informante, podría decirse que los poemas no camuflan la intervención del autor tanto como las novelas testimonio de Barnett y Burgos.

Además, al sumergirse en el estrato sociocultural que quería representar, Guillén aprendería más sobre su cultura que Barnett y Burgos. Ésta es precisamente una de las ventajas del trabajo de campo del antropólogo tradicional, que James Clifford denomina «observación participativa» y describe como «fórmula clásica para el trabajo etnográfico».



Vida en La Habana Vieja. Fotografía de Liset Cruz.



Calle Obispo. Panadería San José. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEO-GÓMEZ

Clifford delinea sus ventajas en el siguiente pasaje de su libro *The Predicament of Culture*:

La observación participativa obliga a sus practicantes a experimentar a nivel físico e intelectual las vicisitudes de la traducción. Requiere un duro entrenamiento lingüístico, cierto grado de contacto directo y conversación y, a menudo, un reordenamiento de las expectativas personales y culturales. Existe por supuesto el mito del trabajo de campo. La experiencia real, limitada siempre por contingencias, casi nunca satisface esta versión ideal; pero como forma de producir conocimiento a partir de un intensivo involucramiento inter-subjetivo, la práctica de la etnografía mantiene un cierto status como modelo ejemplar. (24)

Al igual que el antropólogo tradicional, Guillén se vio obligado a entender el habla de la comunidad que quería representar. Esto explica en parte sus dificultades a la hora de trabajar con el lenguaje de *Motivos de son*. Por el contrario, en el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y Cimarrón*, podría decirse que la realidad negociada creada por la metodología de la entrevista grabada obligó a Rigoberta Menchú y a Esteban Montejo a adaptar sus discursos a los requisitos culturales y las expectativas de los *gestores*, lo cual explica en cierta manera que Barnett encontrara tan sencillo el poder «escribir como hablaba Montejo» (Skłodowska 117).

Por lo tanto, podría decirse que la «etnografía» de Guillén socava la perspectiva del antropólogo Branislav Malinowski, para quien «una visión antropológica requiere la perspectiva de un observador externo, capaz de contemplar el funcionamiento de una sociedad entera» (Malinowski citado en Coronil xliv). Es más, en el caso de *Motivos de son* sería más correcto hablar no de visión sino de oído. Como explica Walter Ong, la percepción auditiva nos permite escuchar sonidos de diferente procedencia simultáneamente, mientras que la vista sólo nos permite percibir una sola imagen a la vez (Ong 72). El uso de la oralidad y la música le permitió a Guillén percibir numerosos discursos y perspectivas simultáneamente y producir una colección polifónica de poemas, ya que los *Motivos de son* expresan las perspectivas y los discursos de once negros de clase baja diferentes. Por eso, quizás uno de los mayores logros del poeta fue abandonar la dependencia de la percepción visual que es parte de la metodo-

logía objetivista de la antropología occidental. Como escribe Clifford «una vez que se deja de prefigurar las culturas visualmente –como objetos, teatros y textos– se hace posible concebir una poética cultural que forma un contrapunteo de voces, de palabras posicionadas» (Clifford, Introduction 12).

El carácter polifónico de los *Motivos de son* los aproxima a la etnografía posmoderna y a obras testimoniales innovadoras como las de Walsh, Poniatowska y Cabrera. Sin embargo, como ya mencioné anteriormente, se diferencian de éstas en no reproducir el discurso de su autor para yuxtaponerlo al de los personajes o informantes, en lo cual se asemejan más a la fórmula clásica de la novela testimonio. Aunque esto quiere decir que el lector no tiene acceso directo al discurso de Guillén, en una obra tan polifónica como *Motivos de son* la ausencia de una voz autorial también contribuye a diluir la autoridad monológica del autor. A pesar de que los *Motivos de son* presentan una imagen bastante negativa de la comunidad representada, Guillén no expresa directamente juicios de valor sobre los personajes ni interviene a favor o en contra de ellos, sino que deja que se critiquen los unos a los otros. Esto significa que la colección no es simplemente polifónica, sino también dialógica ya que se constituye una especie de diálogo o contrapunteo de perspectivas dentro de algunos poemas y también entre poemas distintos, tal y como se puede apreciar en las citas anteriores. Por ejemplo, la vergüenza racial del negro bombón en «Negro bombón» es contrarrestada por el hablante del poema, que elogia su «boca santa». El racismo de la mulata del poema «Mulata» es contrarrestado no sólo por el hablante de ese poema, sino también por el de «Negro bombón». La explotación de las negras de «Negro bombón», «Mi chiquita» y «Hay que tener voluntad» entra en conflicto con el discurso de la hablante de «Búcate plata», quien protesta ante los abusos de su compañero.

Esta representación de los negros de clase baja como una polifonía de voces conflictivas sin la presencia directa de una voz o discurso autorial concuerda con la descripción de Stephen Tyler del contexto etnográfico posmoderno, que es uno de «narración cooperativa que en una de sus formas idóneas resultaría en un texto polifónico en el que ninguno de sus participantes tendría la capacidad de enmarcar el relato con una interpretación única o de proveer una síntesis totalizante». Esta

polifonía, según Tyler, no es una cuestión de evadir o evitar la responsabilidad autorial ni tampoco es un exceso de democracia guiado por un sentido de culpabilidad (126). De forma parecida, en *Motivos de son* el lector puede evaluar los discursos de sus personajes sin la guía de un discurso dominante. Esta especie de vacío autorial se asemeja al de los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, en los cuales, como explica William Rowe, «la ausencia de una verdad objetiva expresada por el autor nos obliga a tener que depender de las cualidades específicas de las conciencias de los personajes para formar nuestra relación con la historia y con su mundo» (41).

Para concluir, Guillén escribió los *Motivos de son* desde la perspectiva asumida de once negros y negras de clase baja distintos y esto implanta a la colección en una larga tradición dentro de la literatura latinoamericana de textos que fueron escritos como si hubieran sido expresados directamente por un sujeto subalterno, camuflando así la intervención e influencia de un autor letrado. Las comparaciones en este análisis entre *Motivos de son* y dos obras clásicas del testimonio latinoamericano sacan a la luz algunos de sus aspectos problemáticos, pero también resaltan su potencial como forma sofisticada de testimonio que se aproxima a algunos de los logros de la etnografía posmoderna y obras testimoniales como las de Poniatowska, Walsh y Cabrera en disminuir la autoridad monológica del autor y representar a una comunidad subalterna como una polifonía de voces y perspectivas dialogantes.

#### Agradecimiento:

«Agradezco a mi padre Miguel Ángel Arnedo su ayuda en la redacción de este artículo».

#### Bibliografía

- Achugar, Hugo. «Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia». *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Ed. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994. 233-55.
- Arnedo-Gómez, Miguel. *Writing Rumba. The Afro-Cuban Movement in Poetry*. Charlottesville: UP of Virginia, 2006.
- «El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64 (2006): 87-103.
- «The Afro-Cuban Poetry of Nicolás Guillén and Angel Rama's Concept of Transculturation». *Afro-Hispanic Review* 26.2 (2007): 118-34.
- «Debates on Racial Inequality and Afro-Cuban Culture in *Adelante*». *Bulletin of Spanish Studies* 88:5 (2011): 711-35.
- «Uniting Blacks in a Raceless Nation: Afro-Cuban Reformulations of *Afro-Cubanismo* and *Mestizaje* in 1930s Cuba». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18.1 (2012): 33-59.
- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico, I*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965.
- Barnet, Miguel. *Cimarrón*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1987.
- *La fuente viva*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. Miami: Ediciones Universal, 1975.
- Clifford, James y Marcus, George E. (ed.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: U of California P, 1986.
- Clifford, James. «Introduction: Partial Truths», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 1-26.
- «On Ethnographic Allegory», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 98-121.
- *The Predicament of Culture. Twentieth-Century, Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1988.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Coronil, Fernando. «Transculturation and the Politics of Theory: Countering the Centre, Cuban Counterpoint». Introducción a Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint*. Durham, NC: Duke UP, 1995. ix-lvi.
- Crapanzano, Vincent. *Tuhami. Portrait of a Moroccan*, Chicago: U of Chicago P, 1980.
- «Hermes's Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 51-76.
- Denegri, Francesca. «Testimonio and its discontents», en Stephen Hart y Richard Young (ed.). *Contemporary Latin American Cultural Studies*. New York: Oxford UP.

*Motivos de son* de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEO-GÓMEZ

- Dianteill, Erwan y Swearingen, Martha. «From Hierography and Back: Lydia Cabrera's Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions». *Journal of American Folklore* 116.461 (2003): 273-92.
- García Ronda, Denia (ed.). *¡Aquí estamos! El negro en la obra de Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.
- Guillén, Nicolás. «Motivos literarios», en García Ronda. *¡Aquí estamos!* 28-31.
- *Obra poética. 1922-1958*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1988.
- Lienhard, Martín. «La représentation de l'oralité populaire ou marginale dans des textes modernes d'Amérique Latine et d'Afrique lusophone». *Versants* 30 (1996): 9-29.
- Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: U of Texas P, 1990.
- Madrigal, Íñigo. Introducción y notas a Guillén. *Obra poética*.
- Morejón, Nancy. «Conversación con Nicolás Guillén», en Nancy Morejón (ed.). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974. 31-61.
- Mullen, Edward. *Afro-Cuban Literature. Critical Junctures*. Westport, Conn: Greenwood P, 1998.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York, Methuen, 1982.
- Pool, Robert. «Postmodern Ethnography?» *Critique of Anthropology* 11.4 (1991): 309-31.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, DF: Siglo XXI Editores, 1982.
- Rodríguez-Mangual, Edna M. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2004.
- Rowe, William. *Rulfo: El llano en llamas*. London: Grant & Cutler, 1987.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Serra, Rafael. *Para blancos y negros: ensayos políticos, sociales y económicos*. La Habana: Imprenta El score, 1907.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio Hispanoamericano*. New York; Peter Lang, 1992.
- Tejo, Cloris. «En torno a la Convención de Sociedades Negras». *Adelante* 3.34 (1938): 5.
- Tyler, Stephen A. «Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 122-40.
- Williams, Gareth. «Translation and Mourning: The Cultural Challenge of Latin American Testimonial Autobiography». *Latin American Literary Review* 21.41 (1993): 79-99.
- Fecha de recepción:** 20/04/2014  
**Fecha de aceptación:** 07/10/2014



Mural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, 2008. Parque Las Cubanitas, calle Independencia esquina a Ignacio Agramonte. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.