

“MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN

“Motivos de Son” by Nicolás Guillén: Invention and Dissonances as aesthetic procedure. A first approach from the collection of poems to the musicalizations by Amadeo Roldán

Autor: Renata Pontes¹

Filiación: Universidad Católica de Pernambuco

Email: riverenata@gmail.com

RESUMEN

En este estudio nos proponemos analizar el poemario “Motivos de Son”, de Nicolás Guillén, publicado en 1930, y la posterior musicalización de sus poemas realizada por el maestro cubano Amadeo Roldán, en 1934. La idea central de este trabajo es pensar como en ambas obras – situadas en un contexto de grandes cambios a nivel político y estético – confluyen elementos de la tradición y de la innovación en el propósito común de recuperar elementos folklóricos en función de la conformación de una cultura nacional. En esta perspectiva, es de fundamental importancia pensar ambos autores en conexión con el vanguardismo histórico y, por otro lado, con la vertiente latinoamericana del movimiento. Teniendo en cuenta la relación estructural de las composiciones con el son, ritmo popular y característico de Cuba, recorrer a la teoría de la música, así como, a los estudios comparativos sobre la literatura y la música se hace de fundamental importancia en este trabajo.

Palabras clave: Folklore, Vanguardista, Ritmo, Melodía

ABSTRACT

In the following paper we analyze a collection of poems by Nicolás Guillén titled “Motivos de son” (1930) and the subsequent musical adaptation in 1934 of these poems by the Cuban composer and concertmaster Amadeo Roldán. We suggest the idea that both works – which are created in the context of great political and aesthetic upheaval – bring together different elements of both tradition and innovation with the ultimate shared goal of re-appropriating folkloric elements to help in the affirmation of National Culture. In this sense, it is essential to underscore the relationship between these authors and the European avant-garde, as well as their relationship to their Latin-American counterparts. We pay special attention to the structural relationship between Roldán’s arrangements and the son, the popular and characteristic rhythm of Cuba, musical theory and comparative literature.

Keywords: Folklore, Avant-garde, Rhythm, Melody

“Tanto	tren	con	tu	cuerpo
tanto				tren;
tanto	tren	con	tu	boca,
tanto				tren;
tanto	tren	con	tu	sojo,
tanto				tren”

“*Mulata*”

El lector contemporáneo que aspira a una apreciación de “Motivos de Son”, Nicolás Guillén (1930)², se detiene ante el estribillo o la sucesión *estribillesca* de “*Mulata*”, uno de sus poemas más conocidos. Si, al encontrarse con el largo (recitativo inicial o exposición del romance) no fue tomado por la sensación de extrañeza que despierta un objeto artístico de particular composición, sentirá la “nerviosa reacción de batería y las voces que entran, todas juntas, estableciendo el montuno (...)” (Carpentier 166-167). El verso “tanto tren” – que sostiene la repetición – activa el movimiento del cuerpo. La boca y el “ojo”³ sobresalen y, sugestivamente, adquieren poder de seducción. La descripción de los gestos y de las características físicas de la mulata impregna la mirada imaginativa mientras la presencia insinuante de los instrumentos de percusión resuena en los oídos. Frente a la sucesión de estímulos, seguir leyendo implica elegir una de las vías de una bifurcación. A través de uno de los caminos el lector puede reafirmar un conocimiento superficial de la estética y mantenerse ajeno al sentido del poema (en su forma y contenido). El desvío opuesto, el de un saber previo, le instiga a leer los procedimientos desde una crítica recalcada – que exterioriza (con frecuencia) opiniones muy cercanas a la que revelamos en este primer ejercicio de representación de “*Mulata*”. Lo cierto es que, aunque no pretenda gozar de su utilidad o entregarse a su deleite, el lector moderno, familiarizado con un movimiento de desconstrucción de la teoría canónica de los géneros⁴, difícilmente podrá eludir su impacto. Sorprendido, maravillado o bajo cualquier otro efecto generado por la irrupción poética, su intuición le transfiere al terreno de la preceptiva literaria. Apoyado en una impresión y si quiere, en la abundancia de material crítico acerca del objeto, es incitado a imprimir juicios despreciativos o, desde la otra orilla, aclamar (con entusiasmo) los “Motivos de Son”. No obstante, transitar por una de las sendas antagónicas de la encrucijada y, a la vez, asimilar acriticamente una de las perspectivas trazadas puede ser cómodo (aunque demasiado simplista) para quien desea penetrar la compleja atmósfera de los poemas – son⁵, de Nicolás Guillén.

Inquieto y dispuesto a abandonar el modelo dicotómico – que asume variadas configuraciones – el lector se posiciona frente a la necesidad de buscar una alternativa al dilema. Descubrir el intersticio, pretender “mirar con ojos libres”, como preconizaba Oswald de Andrade, parece ser un recorrido posible. Recitar. Dar espacio a la intriga: ¿Cómo leer los Motivos? ¿Cómo postularse frente a sus explícitos artificios poéticos? ¿Cómo acompañar su ritmo? Parafraseando a Clarice Lispector: entender es cuestión de sentir, de entrar en contacto⁶. Siendo así, más allá de la tentación de una lectura extrínseca, canónica o alegórica de la poesía caribeña, ¿es posible entregarse a la sensación – al toque y a la repercusión sobre el cuerpo – que produce (con arrebatamiento) los “*Motivos de Son*”?

Traspasar su poesía por un objeto de naturaleza distinta, las musicalizaciones realizadas por Amadeo Roldán, puede ser un paso fundamental en este sentido. En “*Literatura e Música*”, Solange Ribeiro recupera la célebre frase de abertura del “*Ars Poetica*” de Horacio, “*Ut pictura poesis*” (la poesía debe ser como un cuadro) que puede ser tomada como representación genérica de los estudios sobre las afinidades entre los artes. Teniendo en cuenta una perspectiva histórica destaca que, en cada período, los cruces entre la literatura y los demás sistemas artísticos se producen de manera diferente. En este sentido, Jon de Green, apropiándose de la definición horaciana, acuña la expresión “*Ut music poesis*” (la poesía debe ser como música) que representa el énfasis dado, en la fase romántica, al paralelismo con la música. Por otro lado, la tendencia a la abstracción de ciertas vertientes del arte contemporáneo genera otra variante de la proposición de Horacio, “*Ut music pictura*”, que plantea el acercamiento entre las artes visuales y la música. Además de contar con estudios de una larga tradición, los comparatistas actuales buscan aporte teórico a la hora de fundamentar una crítica *intersemiótica*⁷. Entre las varias vertientes, la que remonta al pasado, destaca la simbiosis entre poesía, danza y canto en la constitución de una obra de arte global. En otra línea, la hipótesis empírico – psicológica presenta las artes como extensión de los sentidos (en el tiempo y el espacio) que realiza encuentro en la percepción humana. Según la perspectiva semiológica, sostenida por teóricos como Michel Butor y Roland Barthes, el objeto artístico exige una “lectura”, una interpretación, que pasa necesariamente por un denominador común, el lenguaje verbal. Otros teóricos resaltan las equivalencias estructurales que apuntan a un espacio cultural común, como defendían los Formalistas Rusos y, actualmente, la “crítica cultural” (Ribeiro 9-11).

El efecto práctico de la aplicación de una de estas teorías es perceptible y hasta esclarecedor. Tomemos el surgimiento del impresionismo como emblema de estos instantes de inflexión que, cada tanto, se producen en el campo artístico. Con la nueva estética se adopta una manera distinta de pintar, rompiendo, por un lado, con la idea de “tactalidad” óptica del realismo y, por otro, con la pintura académica, que privilegia la definición de los contornos y temas retratados. Una descripción del cuadro de Claude Monet, *Impression, Soleil Levant* – cuyo título inspira el rótulo inicialmente peyorativo de impresionismo – alude a la audición musical y otras formas de percepción sensorial al resumir las características de la obra:

(...) desapareceu o tátil na percepção óptica da forma e suas várias texturas palpáveis. Pela via tensa do sensorial irrompeu o tilintar musical das tintas, matizes e toques: um modo novo também de sentir e entender a orquestração da cor e das pinceladas. Assim como, em compensação pelo desvanecimento do antigo poder da forma, irrompeu no impressionismo a fragrância e o sabor do pintar por pintar. Junto ao auditivo, afinou – se mais e mais a degustação da pintura e lhe proporcionou maior possibilidade de aroma: visualmente, é claro. Devendo constar que isto que aqui se exprime não é simples ou rebuscado jogo metafórico. Pois cada um dos sentidos do homem tem uma função especializada, como no resto dos animais, mas no nosso cérebro que, a propósito, é extremamente visual, as diferentes faculdades sensoriais conjugam – se de tal modo que constituem um outro aparelho psíquico – preceptivo, tão complexo e integrado que não pode ser entendido isoladamente (Ribeiro 22)

Este tipo de descripción *sinestésica* también es recurrente en muchos estudios sobre piezas musicales. Paul Grabbe realiza una crítica en términos semejantes respecto

a *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composición de Debussy, inicialmente destinada a la puesta en escena de un poema homónimo de Mallarmé. Grabbe se refiere a la obra como “una pintura musical, misteriosa y altamente evocativa”, que incluye la melodía “pesadamente sensual de la flauta”, “entrelazando transparentes líneas sonoras, en una textura deliciosamente sugerente del despertar de un joven fauno, extasiado con la visita de dos encantadoras ninfas, tal vez a penas vislumbradas en un sueño”⁸ (Ribeiro 22-23).

Calvin Brown, reconocido comparatista del campo⁹, al esbozar una mini – historia de los acercamientos entre los artes, destaca que, en el siglo XVIII, la reflexión sobre la literatura y la música pasa a ser considerada un campo de investigación. En el siglo XIX, el romanticismo propone la síntesis entre los diversos medios: Schlegel venera la sinestesia; Baudelaire publica sus *Correspondances* y Arthur Rimbaud, *Voyelles*. Sin embargo, la mayoría de los trabajos teóricos que surgen en este momento se asemejan más a manifiestos que a estudios estéticos. Paralelamente, Haroldo de Campos, en “Superación de los lenguajes exclusivos”, postula la experimentación romántica como cuestionamiento de los interdictos prohibitorios del clasicismo. Desde este punto de vista, las reflexiones actuales sobre las teorías de los géneros representarían el aspecto metalingüístico de una revolución ya conocida en el campo del lenguaje de la literatura, de una “praxis” realizada durante el romanticismo. Distinguiendo, con miras a la modernidad, los románticos “extrínsecos” de los “intrínsecos”, Campos plantea que estos últimos – en la línea de Novalis a Poe y de Nerval a Baudelaire – “mucho más que los primeros, hicieron de la estética de su poesía una estética de ruptura y consiguieron llevar su disentimiento respecto al código de posibilidades de la retórica clásica hasta la materialidad misma de su lenguaje” (Moreno 280). Más allá de la importancia del movimiento romántico que, de forma innovadora, incorpora (en la literatura) materiales extra – literarios y se propone ir más allá de la segmentación de los géneros – lo que en Hispanoamérica se concreta con el “modernismo” de Ruben Darío y sus compañeros – es en el fin del siglo XIX, con la publicación de *The Science of English Verse de Sidney Lanier* (1880), en que Joshua Steele aplica la notación musical para la métrica inglesa, que se produce un cambio cualitativo en los estudios de las interrelaciones entre los soportes artísticos. Para aproximarse al área específica, Steven Paul Scher propone la designación melopoética, del griego mélos (canto) + *poética* que abarca dos orientaciones genéricas: la técnica (formalista) apoyada en nociones teóricas, críticas y metodológicas inherentes a las particularidades de la literatura y la música; y la cultural, impulsada por autores como Hayden White, Raymond Williams y Edward Said que buscan interpretar los fenómenos artísticos en función del contexto.

Establecer un cruce entre los dos artes también implica enfrentarse a obstáculos. En este sentido, se hace forzoso rescatar uno de los más representativos y que nos despierta particular interés. Como observa Ribeiro:

Na linguagem literária os estilos acabam por constituir normas, de definição às vezes imprecisa. Na música, pelo contrário, até o Romantismo, os contornos formais podem ser descritos com alto grau de precisão (ou baixo nível de ambiguidade); as generalizações baseadas nessas descrições formais assemelham – se muito mais a leis do que as normas flexíveis da forma literária (37)

La misma autora enfatiza que, después del período romántico, la falta de direccionalidad generada por la ruptura de la tonalidad impide la creación de composiciones largas e incita la búsqueda de apoyo extra – musical (como se verifica en las alusiones poéticas de

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.

Schoenberg). Teniendo en cuenta las evoluciones que se producen en el campo de la música – que ya no permiten descripciones rigurosamente formales y puristas – hay que considerar las especificidades del contexto caribeño. Leonardo Acosta, en *Música y descolonización*, apunta la dificultad de definir una línea principal al analizar la influencia de la música popular afroamericana en el Caribe, como se puede indicar – al menos a nivel de preponderancia – el jazz en Norteamérica y “o samba” en Brasil. Sobre el tema, vale la pena recuperar una extensa cita del musicólogo, saxofonista y escritor cubano:

Situados ante la disyuntiva de determinar cuál es la corriente principal en nuestra música popular (dejando aparte la canción), ¿qué partido hemos de tomar entre el **son**, el **danzón** y la **rumba**? Adelantando una opinión muy personal – y con ciertas reservas – me inclino a considerar el son como la expresión más acabada de nuestra música popular. Dicho en otra forma, el son contiene más que ningún otro género lo esencial de nuestra música y constituye un verdadero producto de síntesis, que a su vez ha evolucionado sin cesar y se ha decantando, a la vez que enriqueciéndose progresivamente. Según palabras de Odilio Urfé, “el **son** cubano es la síntesis más decantada y original realizada por nuestro pueblo y sus músicos más representativos, sobre la base del caudaloso fondo integrado por las transculturaciones españolas y africanas”¹⁰ (Acosta 207, el subrayado es suyo).

Por otro lado, Leo Brouwer, fundador del Grupo de Experimentación Sonora del Icaic (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) y uno de los grandes compositores contemporáneos de influencia internacional, en “*La música, lo cubano y la innovación*”, llama la atención para la vigencia de la división del arte en tipos o géneros. En alternativa a lo que define como “análisis a partir de los medios”, Brouwer propone un estudio “desde los fines”, en que prevalezca una reflexión sobre la función de los objetos. Esta visión implica combinar la investigación acerca de los componentes técnicos con la observación de las circunstancias de orden filosófico, social, ambiental e político que rodea el creador que, a la larga, influyen infinitamente más que la información técnica (Brouwer 10-11). Frente a la abundancia y riqueza de perspectivas sobre este (fascinante) entrecruzamiento que viene asumiendo formas variadas y despertando nuevas reflexiones es posible lanzarse a una lectura polifacética. Además, recorrer la disyuntiva de, como muchos teóricos, analizar los procedimientos y las estructuras comparables en términos de creación artística y de homologías con el contexto cultural, salvaguarda del riesgo de emprender una lectura puramente formal o coyuntural de las obras. La aplicación del método nos permite también leer la puja entre la *disonancia* y la *síntesis*, la *alegoría* y el *término propio* – en la poesía y en las musicalizaciones de “Motivos de Son” – desde otro lugar. En este sentido, relativizamos la importancia de un posible dominio de un elemento sobre el otro. Como alternativa, proponemos una reflexión sobre la convivencia, a veces pacífica, a veces disonante, entre los distintos componentes. Solo así es posible acercarnos al ejercicio de reinterpretación creativa que, como metáfora del objeto mismo, es la finalidad última de este trabajo¹¹.

El momento histórico en que se inscribe los “*Motivos de Son*” adjudica al problema del acercamiento entre los artes un contorno particular. Parte del clima de conmoción que, en el inicio del siglo pasado, incita grandes transformaciones, el vanguardismo estalla, en el campo artístico, con el mismo vigor que la Revolución Rusa y el advenimiento del psicoanálisis. El contacto entre las diversas formas de manifestación artística ya no se expresa, solamente, por medio de la obra. La realización artística, en reciprocidad con las

demandas sociales, asume la forma de “hacer artístico” y se convierte, a menudo, en un “actuar”. Por otro lado, el intento de restablecer relaciones entre el arte y la vida, una de las principales preocupaciones de las vanguardias, refleja la contraposición al proceso de “autonomización” de la cultura occidental y de independización del arte de la praxis vital que, en el siglo XIX, culmina en teorías paradigmáticas como las de *l’art pour l’art* que, apoyadas en un esquema binario, preconizaban el aislamiento del arte en su propio mundo y le exentaban de cualquier propósito extrínseco. Renunciando a la organicidad y jerarquía de la forma, las vanguardias critican las categorías esenciales del arte posromántico. A nivel discursivo y práctico, la experiencia innovadora aparece como un medio de auto – detracción de la institución artística en su totalidad: “con los movimientos de vanguardia, el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica” (Bürger 22-23). Desde la instancia propositiva, el sentido de universalidad se aplica tanto al proceso de realización como a la materialidad de la obra, cuando el artista permite ser atravesado por otros sistemas semióticos. Del mismo modo, en el discurso programático, una de las principales herramientas de actuación de las vanguardias, prevalece una reflexión heterogénea, en que se manifiesta el interés por los diversos soportes y materiales. Sobre la misma problemática, Peter Bürger, en “Teoría de la vanguardia”, afirma una irrupción clarificadora: “sólo la vanguardia permite reconocer ciertas categorías de la obra de arte en general; por lo que desde ella pueden entenderse los estadios precedentes del arte en la sociedad burguesa, no al contrario” (Bürger 23). Uno de los principales puntos de atracción de los estudiosos, la conformidad de una obra con el espíritu de la época y la relación dialéctica entre los movimientos y la política, es comentado en “Vanguardismo”, por Jorge Mañach, que defiende una postura tanto para el artista como el pensador:

Lo que realmente importa decidir a todo hombre de conciencia responsable es si su faena intelectual o artística, sus criterios, su tipo de sensibilidad deben o no serle fiel al momento histórico en que se producen, y en caso de que tal cosa se conceda, como ha de evidenciarse esa simpatía con la época (Manzoni 120)

Ya Noé Jitrik, en “*Notas sobre la vanguardia latinoamericana*”, afirma que el gesto vanguardista, empeñándose en realizar un análisis de la cultura, buscará ser coherente con una lógica política de cambio. No obstante, es importante considerar que muchas veces se produce un desajuste, como durante el estalinismo en la URSS (Jitrik 10). Este intercambio también puede ser pensando como algo intrínseco a la propia relación vanguardismo/política, lo que justificaría la posición estratégica que, predominantemente, asumen los movimientos:

La índole del problema es ésta: por lo pronto, la voluntad de cambio que caracteriza al vanguardismo parece no sólo estar en una relación de homología, con proyectos políticos que también persiguen el cambio, sino también destinada a entroncarse con ellos. No es de extrañar, en consecuencia, que la mayor parte de las manifestaciones de la vanguardia se hayan declarado de “izquierda”, que sus integrantes hayan practicado, incluso, política de izquierda y que los manifiestos literarios hayan introducido casi siempre una dimensión política en la interpretación final de los alcances de su proyecto (9)

Esta inclinación a una actitud propositiva – y, muchas veces, beligerante – rasgo común a todas las vanguardias, asume diferentes formas, en conformidad con el contexto donde se inserta. Habría que pensar, por lo tanto, el principio de semejanza – la búsqueda incesante de nuevos medios de expresión e incorporación de lenguaje innovador – en extremada

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.

conexión con las especificidades de cada país, lo que explica también las particularidades de los movimientos. Así, mientras el creacionismo de Huidobro se dedica a cuestionar la esclavitud del poeta frente a la naturaleza o, en otras palabras, la simple imitación realista – “Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas (...) / Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;/ El adjetivo, cuando no da vida, mata” (Manzoni 65); el proyecto de José Carlos Mariátegui ambiciona, desde la revista *Amauta*, crear un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo, utilizando el arte como herramienta:

No hace falta expresar claramente que “AMAUTA” no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas (Manzoni 176)

Por otro lado, Oswald de Andrade, en *Poesía Pau – Brasil*, asume una actitud explícitamente iconoclasta frente a las estéticas anteriores: “El trabajo contra el detalle naturalista – por la *síntesis*; contra la morbidez romántica – por el *equilibrio* geométrico y el acabado técnico; contra la copia – por la invención y la sorpresa” (Manzoni 224). Con propuestas de diferentes matices y revestidas de cierto color local, el modelo de intervención de las vanguardias, en palabras de Gonzalo Aguilar, “el gran relato del siglo XX” (Altamirano 235), es parte fundamental de la concreción del cambio generalizado que experimenta la sociedad en que se inscribe.

“El poeta es un pequeño Dios”. La sentencia conclusiva del *Arte Poética* de Vicente Huidobro, considerado el precursor de la vertiente latinoamericana¹², ilustra la convicción en el poder de creación del artista. Los manifiestos – que trabajan la comunicación desde la intencionalidad a que son orientados – juegan con la multiplicidad inventiva. Sobre la principal herramienta de intervención del movimiento, asegura Jorge Schwartz: “Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en las editoriales, como por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, incluso, cambiar la trayectoria de ideas inicial” (Schwartz 44). Irrupción radical, el vanguardismo goza de un poder transformador que, por la positiva o por la negativa, incide de manera imperativa en el terreno de la cultura, convirtiéndose, muchas veces, en una clara apología del cambio: “¡Queremos movimiento, cambio, avance, hasta en el nombre! Y una independencia absoluta – ¡hasta del tiempo!” (revista de avance, año 1, n° 1, marzo de 1927)¹³. Sobre el tema, Jitrik, en el trabajo ya citado, cuestiona si este carácter rupturista – constante y requisito para todo vanguardismo – es, de hecho, su elemento definidor. Uno de los factores que justifica la interrogante es la fácil constatación de que el gesto inconformista no se inaugura con las vanguardias, estando presente en escritores que anteceden el movimiento, como en la poesía de Lautréamont. Frente a esta evidencia, Jitrik propone que la postura innovadora sea leída como “elemento” y no “condición” de producción, lo que implicaría también el reemplazo del sustantivo “vanguardia” por el adjetivo “vanguardista”, aplicable a toda experiencia tendiente a alterar ciertos códigos (Jitrik 8). En cuanto al problema semántico, Jitrik, considerando la necesidad de analizar las articulaciones propias de la poesía (sonoridad, ritmo, rima, métrica) en conformidad o enfrentamiento con las ideas corrientes, afirma que las poéticas vanguardistas podrían definirse: “como relación entre restos de tradición y elementos provistos por la modernidad social” (17). Esta posición nos interesa particularmente dado que en el poemario y en las musicalizaciones de “*Motivos de*

Son” es perceptible la coexistencia de componentes de la renovación y de la tradición. Uso de la métrica española e intento de reproducción de la prosodia popular – en la poesía; preservación melódica e incorporación de instrumentos y ritmos de percusión afrocubana – en la música; ilustran, grosso modo, la confluencia que ocurre en las dos creaciones. Siendo así, nada más revelador que ambos objetos artísticos se inspiren en la irrupción del son, en La Habana de 1920. El nuevo ritmo, que contiene los mismos elementos constitutivos del danzón, se diferencia totalmente del antiguo estilo habanero por la trayectoria que realiza. Mientras la contradanza era baile de salón, el son poseía un carácter absolutamente popular. La presencia de la percusión, que le garantiza autenticidad, extrae la pulsación afrocubana de los barrancones y cuarterías y la populariza en la capital cubana. Además, como atestigua Carpentier, el gran mérito del son está en la libertad que ofrece a la espontánea expresión popular, que propicia la invención rítmica. Símbolo de la síntesis y de la recreación, con su surgimiento, Cuba finalmente “inventa un ritmo”. No es de espantarse, entonces, el arrebatación que produce los Motivos que, exhalando innovación, constituyen la esencia misma del espíritu nacional¹⁴.

Estar en “la avanzada” casi siempre implica el deseo de explorar territorios desconocidos y la predisposición al riesgo. La perspectiva coincide con la propuesta del vanguardismo cubano, en uno de sus primeros escritos, “Al llevar el ancla”¹⁵, firmado por Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello:

Salimos, pues, rigurosamente a la aventura, a contemplar estrellas – que es siempre una sana faena -, a ver, en fin, si por azar nos topamos con algún islote que no tenga aire provinciano y donde uno se puede erguir en toda la estatura. Modestos como somos, llevamos, eso sí, nuestra pequeña antena, lista para cuantos mensajes de otras tierras y de otros mares podamos interceptar en nuestra ruta (Manzoni 112)

Y si el vanguardismo nació en Europa, renació en América Latina. Inspirado tanto en los ismos parisinos como en la tradición indígena o afroantillana, cuentan con un denominador común en su versión americana:

Las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto. (...) Pero una visión que persiga modos y ritmos diferentes no deberá, a su vez, disfrazar la imagen de otra unidad, sufrida y obligadamente contradictoria: la unidad del amplio proceso social en que se gestaron nuestras vanguardias (Bosi 14-15)

La observación de Alfredo Bosi despierta nuestra atención para la situación social en La Habana de los años treinta, momento en que irrumpen los “*Motivos de Son*”. Dos circunstancias – una contextual, otra estética – ayudan a explicar el impacto de su publicación así como la posterior consagración de los poemas y de Nicolás Guillén, considerado el Poeta Nacional de Cuba. Políticamente la obra se ubica en uno de estos períodos claves, de gran transformación de la realidad. La divulgación de los poemas en el habanero *Diario de la Marina* se da poco antes del estallido de la revolución popular que destituye la tiranía del presidente Machado. Al acontecimiento, acompaña el crecimiento de la conciencia anticolonialista, en vísperas de la guerra española y la movilización contra el nazi – fascismo a escala internacional. A nivel cultural, la incidencia de los Motivos responde a la necesidad de forzar la capital del país a reconocer su innegable *mulatez*¹⁶. Por increíble que parezca, la repugnancia hacia la “impregnación” de la cultura popular en este nuevo

espacio urbano partía no solo de la sociedad blanca sino de negros y mestizos de clase alta que, a imitación de los blancos, se reunían en lugares tan selectos y de tan culta denominación como el Club Atenas. En consonancia con eso, Mirta Aguirre llega a constatar que los miembros “de color” de la capa social privilegiada: “se encolerizaban todavía más que los <> ante la idea de que nadie removiese el maloliente revoltijo de su racial parentela limpiabotas, concineril, «achucherada» y rumbera” (Ronda 101). Guillén manifiesta acuerdo con la opinión de Aguirre, como explícita en el prólogo de “*Sóngoro Cosongo*”: “Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero” (Ronda 101). Siendo así, si lo de la “mulataría” mortificaba a los blancos, molestaba todavía más – a “blancos, negros y entreverados” – el hecho de convertir en objeto artístico tipos y situaciones concretas de aquello que se miraba como “desecho social”. Esta presencia ineludible – y demasiado próxima – es lo que, para Aguirre, causa la indignación de los grupos privilegiados frente a los poemas:

Si Nicolás Guillén hubiese hecho una poesía africanista, de selva y continente lejano, al estilo «La jungla» que más tarde pintaría Wilfredo Lam, no habría habido polvareda. Pero *Motivos de Son* no se situaba en el Congo, sino, digamos, en Guanabacoa; no traía la lanza y el taparrabos, sino el «solar»: demasiado próximo, demasiado acusador y avergonzante (Ronda 101-102)

Nicolás Guillén explicó en muchas ocasiones que los *Motivos* eran sólo una parte de su producción poética¹⁷. En una entrevista a Nancy Morejón afirma que su intención, con este libro, era presentar una modesta contribución a la poesía y al ritmo popular de Cuba. Cuanto a sus influencias, defiende que el Sexteto Habanero y el Trío Matamoros son las principales (Ronda 15-22).

Uno de los más importantes factores de composición de “*Motivos de Son*”, la incorporación de la prosodia popular, es interpretado por la crítica como un gesto de “negritud”. Sin embargo, para Guillén, se trataba de representar los sectores pauperizados de la época – incluyendo los de piel blanca – como afirma en la misma entrevista: “Originalmente eran ocho poemas escritos con el ritmo verbal del son. Había, además del ritmo, la prosodia. Estaban escritos con la misma prosodia del pueblo negro (y no poca del blanco) de La Habana” (Ronda 15). Esto, por otro lado, no eludía la necesidad de instigar un debate en torno a la inclusión del negro en la sociedad de entonces. Apoyándose en la explosión del son y en la fuerte cultura musical de La Habana – de innegable temperamento popular – Guillén relaciona el problema de la “negritud” al de la conformación de una identidad nacional. En esta perspectiva, contesta la pregunta de Morejón sobre los aportes del libro al movimiento “negrista”:

Yo creo que ellos hicieron volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado hasta entonces importante, o mejor dicho, existente; el papel del negro en la cultura nacional, de que eran prueba aquellos poemas cuyo ritmo indicaba la posibilidad de *amular* el romance español, esto es, cubanizarlo, volviéndolo a su ser prístino (Ronda 16-17)

Frente a estos elementos, se puede concluir que la raigambre política y popular de los poemas así como su “hallazgo estético” consiste, sobretodo, en la capacidad de generar identificación con lo propio (lo cubano) que, más que negar, incorpora y reinventa la tradición.

La crítica de “*Motivos de Son*” tiende a dar un grande destaque a la presencia del ritmo que invoca el baile. Sin embargo, una interpretación descontextualizada del procedimiento puede llevar a una visión un tanto alegórica de la poética en cuestión. En este sentido, nos interesa citar (extensamente) las observaciones de Julio Ramos sobre la carga del elemento rítmico en el (histórico) proceso de *esteriotipización* de las culturas afrocaribeñas:

El fetiche del ritmo invierte al desprecio que al menos desde Platón la filosofía occidental expresó contra las culturas llamadas primitivas. A la complejidad del ritmo (en tanto herencia afrocaribeña) se le opone habitualmente al desarrollo de la melodía (blanca). El ritmo es dominante en la música popular (bailable) mientras que la melodía domina en las funciones más reflexivas de la música llamada culta. No cabe duda que el ritmo y la melodía son categorías que inscriben y describen los ejes o patrones de la estructuración musical. Si bien la práctica es inseparable de esas funciones metadiscursivas, la música revela operaciones muy complejas, irreducibles a la fórmula binaria. Por ejemplo, la tendencia a esencializar la “síncope” (concepto originalmente peyorativo que indicaba un desvío o violación de la pauta de los patrones de una supuesta regularidad del tiempo occidental) ignora la elaboración del ritmo “irregular” en la propia música “culta” europea. El esquema dualista nos impide también comprender la función clave de la melodía entre las formas cultivadas por los sujetos coloniales o subyugados, como lo son las escalas y acompañamientos melódicos del blues y su relación con los gospels en el contexto de los tiempos de la explotación de las plantaciones esclavistas (67)

La incorporación del son – como atestigua el propio Guillén – define los *Motivos*. No obstante, aislar la declarada búsqueda de sentido rítmico de su carácter político, popular e inmanente implica reducir el propósito social y estético de estos poemas a simbologías que, en correspondencia con la música y, especialmente, con su elemento *percusivo*, proyectan la imagen de un monstruo¹⁸ o de una *mulata*. En este trabajo nos importa provocar una reflexión acerca de su “forma positiva” puesto que, notoriamente, es la que ocupa un lugar privilegiado en los abundantes estudios sobre los *Motivos*. La gran importancia de la presencia femenina en este poemario puede estar relacionada también al tratamiento que reciben en los poemas. Aunque esta representación de la mujer – un tanto controvertida – exija una atención particular, podemos exponer, por ahora, nuestra dificultad en leer, en la imagen construida, una posición de igualdad frente al hombre. Evidencia este desequilibrio el hecho de que, coprotagonista de seis de los ocho poemas, la negra o la mulata sólo adquiere voz en uno de ellos, “Búcate plata”, en que frente a la escasez económica, declara ser “mala” (lo que puede referirse a la necesidad de prostituirse o a la incapacidad de cumplir sus deberes sexuales para con el negro): “Depués dirán que soy mala/y no me quedarán tratá,/pero amó con hambre, viejo,/¡qué ba!” (Guillén 30). No ignoramos, por otro lado, la posibilidad de que la notoria (y brutal) discrepancia en la retratación de los géneros sea un recurso que, intencionalmente, busca hacer referencia a una situación social y concreta de la sociedad cubana. Lo cierto es que las lecturas recaladas y los estereotipos del sujeto femenino son poderosos y, recurrentemente, nos seduce con sus artimañas. Demostración del hecho son las primeras páginas de este estudio en que, al describir el movimiento de la mulata en el poema homónimo, terminamos (casi inconscientemente) reproduciendo el clisé de una sensualidad imponente. Además, en un ejercicio de reinterpretación como este, en que se considera la dimensión *sinestésica* del arte y el

acercamiento a los objetos de estudio a través de lo sensorial, el riesgo de transferir al propio Caribe las calidades acogedoras de la mulata es permanente. Más allá de sus implicaciones estéticas, reproducir esta visión termina por vigorizar una perspectiva colonialista, todavía imperante:

La mulata surgió de un activo mestizaje iniciado durante la Colonia, la mezcla de dos razas que dio por resultado un estereotipo de belleza y sensualidad, en que el ritmo, la magia y la sexualidad de la tradición africana y española se unen en esa mujer. Su valorización se ha dado dentro del contexto del placer; es amante o prostituta, pero no se la concibe como esposa del blanco ni del negro, tampoco se la incluye dentro de una práctica religiosa – cristiana, ya que su belleza y su atractivo han sido asociados a lo diabólico (Castillo, Terry 165)

Frente a la declarada dificultad (y la imperativa necesidad) de evitar este tipo de enfoque, el entrecruzamiento con el soporte musical puede potencializar este esencial cambio de mirada. Las musicalizaciones realizadas por Roldán, que siguen la discursiva poética de Guillén, reflejan un profundo diálogo con lo popular que abarca tanto lo tradicional como lo contemporáneo, como asegura Leo Brouwer en un breve análisis de las composiciones: “Dichos temas están conformados por ideas originales cuyas células son de extracción popular, aunque mezclando profusamente diseños melódicos y rítmicos con referencias del folklore urbano de origen yorubá, bantú y hasta de procedencia campesina” (66). Y, si en los poemas la división estructural entre largo y montuno determinan su organización; en las ocho canciones para voz y once instrumentos de Roldán, la melodía “angulosa, quebrada, sometida muy a menudo a las características tonales del género” (Carpentier 213) conserva todos sus derechos. Se hace notorio, entonces, que, en ambas obras, el uso del procedimiento sugiere un punto de inflexión, respecto a las dualidades esencializantes de las que hablaba Ramos. No obstante, la complejidad de las composiciones musicales forja nuevas intrigas: ¿Cómo escuchar los poemas? ¿Cómo sentir e interpretar su estructura melódica y rítmica?

Un paso inicial en el ejercicio de interpretación de la transcendencia de esta obra es reflexionar sobre la aparente discrepancia técnica entre las músicas y los poemas que las inspiran. Los textos musicalizados de Amadeo Roldán se hacen conocer con “*Mulata*”, escrito en 1932, dos años después de publicada la primera versión de “*Motivos de Son*”. En 1934, las composiciones son editadas en Nueva York. La suite¹⁹ de Roldán irrumpe de manera extraordinaria no solo por su repercusión – lo que evidencia el interés que provocan, más allá de las fronteras nacionales – sino porque parecen ir de encuentro a un modelo de musicalización de los poemas. Sin embargo, si existía alguna expectativa, ésta se refería mucho menos a la recepción del público²⁰ que a una evaluación, por parte de la crítica, de la intencionalidad del autor. En este sentido, las palabras de Fernando Ortiz son categóricas:

Reproducimos los versos que acaba de publicar Nicolás Guillén con el título de *Motivos de Son*. Su autor es un poeta que ha escrito para la música popular del día esos versos, ajustándolos a uno de los muchos ritmos musicales y espontáneos de la Musa afrocubana que retoza entre los hijos del pueblo, dando a nuestro acervo artístico muy legítimos valores, de los cuales ya han pasado algunos al tesoro universal, como la habanera, y otros están penetrando en su conocimiento, como la rumba y el son (Ronda 44)

Una breve mirada hacia las reacciones que suscitaron los *Motivos* – la mayoría generosa – revela que la opinión del consagrado antropólogo y arqueólogo cubano no es un caso aislado. Al revés, se puede afirmar (con seguridad) que “el carácter popular” de los poemas es lo que más les aporta valor, frente a la apreciación crítica. Por otro lado, el neopopularismo²¹ que se lee en estos versos, asociado a una función social, es también lo que genera rechazo hacia la obra, como se nota, claramente, en las consideraciones de Ramón Vasconcelos:

Guillén puede y debe ponerse en la avanzada – no digo en la <> porque eso, como en América suele entenderse, es una especulación idiota de los <> para disfrazar su falta de originalidad, de calibre mental y hasta de sentido común -; debe universalizar su verso y su idea en vez de meterlos en el solar para que brinquen al son del bongó”. Lo peor para el que empieza es enamorarse de la popularidad (Ronda 28)

Tomando parte en la polémica, Guillén explica que, con sus versos, buscaba hacer “algo verdaderamente sencillo, verdaderamente fácil, verdaderamente popular” (Ronda 31). Una precipitada conclusión podría, entonces, ampliar la resonancia de una clasificación que, encuadrando los poemas en el género popular, los opone a una producción en diálogo con la norma culta, lo que, en este caso, es fácilmente negado. Como observa Mirta Aguirre, en su valioso trabajo sobre “*Motivos de Son*”, Nicolás Guillén, lejos de un “primitivo”, era un escritor:

Muy bien formado en disciplinas académicas, muy dominador de los postreros ecos modernistas, muy amigo de leer y releer a los clásicos hispanos, muy familiarizado con los vericuetos técnicos de la métrica española, muy liberado de prejuicio por su contacto con los «ismos» del último minuto (Ronda 104)

La aseveración de Aguirre se sostiene en un minucioso estudio de los procedimientos estéticos y del abordaje temático de los *Motivos*. Además, nadie mejor que el propio Guillén para explicar el principio de composición de sus poemas – son. En un artículo intitulado “Sones y soneros”, publicado en *El País*, el 12 de junio de 1930, afirma:

Aunque a Vasconcelos le han parecido muy fáciles, a mí me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de motivación que les era necesaria. A pesar del tiempo que esta tarea me ganó, ni la ingenuidad ni la frescura han sido tantas que disimule el origen de los poemas (Ronda 31)

Guillén concluye su pensamiento afirmando que quería crear algo pegadizo, “como el «son» de los que protestaron contra el <>” (Ronda 31). La anécdota describe como en una asamblea de negros enemigos de la nueva música – por temer que llegara a constituir una deshonra “para la raza” – en la sucesión de preguntas y respuestas sobre la supresión del baile “maldito” son contagiados por su ritmo, gracias a su fuerte connotación responsorial y al principio de alternancia entre solo y coro. El resultado es la reproducción de un son, con derecho a variación prosódica (Ronda 32). Asumir la disonancia como parte esencial de la concepción de estos poemas significa también abandonar la lectura canónica de Guillén, como poeta de la “negritud”, posición que, en diversas ocasiones, negó. Para el autor de “*Motivos de Son*” el problema del negro es una de las manifestaciones de la lucha de clases y encuentra explicación en la opresión imperialista. Sin eludir el hecho de que sus compatriotas “de color” son los que más sufren

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.

los efectos de la alienación, en su opinión, tratar el tema de manera aislada implicaría un nuevo racismo (Ronda 20). Por otro lado, es innegable la dificultad²² de imprimir una mirada “demostrativa” frente a las musicalizaciones de Roldán. Carpentier llama atención para el problema en una declaración sobre las composiciones, en que no se abstiene de destacar su importancia como verdadero patrimonio de la cultura cubana:

De muy difícil interpretación estos *Motivos* se sitúan entre las partituras más personales del músico. En vano buscaríamos en ellos una influencia manifiesta, una artimaña harmónica prestada. Constituyen hasta ahora un intento único en la historia de la música cubana, por el tipo de problema sonoro y expresivo que viene a resolver (243)

Como antecedente de los *Motivos*, en 1924, Amadeo Roldán – ya integrante de la Orquesta Filarmónica – lanza su “*Obertura sobre temas cubanos*” e inaugura un ciclo en que “recoge una tradición que lo vinculaba directamente al primer intento hecho en Cuba de llevar lo negro a una partitura seria (el *Cocoyé* de Casamitjana)” (Carpentier 207). Expresión de su madurez artística, sus *Motivos de Son* son dotados de un trabajo instrumental elaboradísimo. En las ocho canciones, el negro aparece con un lenguaje propio, proyectado de dentro para fuera, como observa Carpentier.

Frente a todo lo expuesto, contraponer el poemario y las musicalizaciones de “*Motivos de Son*” sin tener en cuenta los complejos procedimientos y las correspondencias con el contexto, derivaría un análisis reduccionista, que, entre otras faltas, no contemplaría la función social que, claramente, ejercen. Por otro lado, la visión terminaría por ratificar las verdades etimológicas sobre la segmentación entre “lo popular y lo culto” a la que se hace remisión, permitiéndonos el ejercicio de imaginar estos poemas como canciones:

Por culta se sobreentiende aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de conciertos... Por música popular, aquella que no se plantea compromisos con la eternidad, que se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento, como para no turbar la capacidad intelectual – o para no preocuparla «inútilmente» (Brouwer 10)

Claro está que reproducir una lectura tecnicista reafirma la tendencia a esencializar la “síncope” en el ritmo y, recíprocamente, ignorar la elaboración del ritmo “irregular” en la música culta, que rescataba Ramos. La búsqueda de una lectura polifacética, por otro lado, debe resaltar la confluencia de los elementos diversos (y muchas veces disonantes) que rigen ambas composiciones. Los procesos que definen la estructura de los dos *Motivos* estimulan una comparación con la conformación de la canción popular brasileña, salvaguardando las enormes distancias entre los dos países:

(...) Medio y mensaje de Brasil, por la textura densa de sus ramificaciones y por su penetración social, la canción popular deletrea en su propio cuerpo las líneas de la cultura, en una red compleja que envuelve la tradición rural y la vanguardia, lo erudito y lo popular, lo nacional y lo extranjero, el artesanado y la industria. Dejándose penetrar por la poesía culta, no sigue la lógica evolutiva de la cultura literaria, ni se afilia a sus patrones de filtración (...). En suma, no funciona dentro de los límites estrictos de ninguno de los sistemas culturales existentes en Brasil, aunque se deje permear por ellos (Wisnik 165)

En alternativa al modelo de lectura que reafirma la dualidad *poesía rítmica – popular/música melódica – culta* proponemos la perspectiva dialéctica que admite la innovación.

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.

Derroquemos los esquemas que – en función del vicio de explicar y definir – terminan por fijar una dominante y, por consiguiente, ofuscan la mezcla y la disonancia. Reverenciamos la explosión creativa que proporciona la libertad del riesgo y un salto (sin paracaídas) en el ejercicio de creación e interpretación. En un plan de composición aleatoria el músico sugiere algunos de los componentes y el ejecutante, con esa base, improvisa o, más bien, amplía y recrea (Brouwer 35). De esta suerte, si, en último caso, no es posible acompañar los tiempos libres de la estructura sonora, entreguémonos al placer, siempre insaciable, de la contemplación poética.

Referencias

bibliográficas

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura, 1982. Impreso.
- Bosi, Alfredo. "Prólogo". Por Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas textos programáticos y críticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1995. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Impreso.
- de Campos, Haroldo. "Superación de los lenguajes exclusivos". En César Fernández Moreno (coordinador). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1988. Impreso.
- Guillén, Nicolás. *Motivos de Son*. La Habana: Letras Cubanas, 1980. Impreso.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro Cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza editorial, 1981. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Para leer las vanguardias en América Latina*. Buenos Aires: OPFYL, 2007. Impreso.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Colección música, 1979. Impreso.
- Manzoni, Celina (selección y prólogo). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008. Impreso.
- Quintero – Herencia, Juan Carlos. "La escucha caribeña de un cuerpo". *Revista Papel Máquina*. Agosto 2010: 184. Impreso.
- Ramos, Julio. "Descarga acústica". *Revista Papel Máquina*. Agosto 2010: 67. Impreso.
- Ribeiro de Oliveira, Solange. *Literatura e Música: modulações pós – coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Impreso.
- Ronda, Denia García (selección). *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de Son*. La Habana: José Martí, 2008. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias Latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Ciudad de México: FCE, 2002. Impreso.
- Wisnik, José Miguel. "Notas sobre música y política en el Brasil". *Revista Papel Máquina*. Agosto de 2010:165. Impreso.
- Centro de Estudos Peirceanos. Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Web. Última visita 02/08/2013 <http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/semiotica/semiotica.htm>

Fecha de recepción: 30/04/13
Fecha de aceptación: 18/06/13

1 Renata Pontes es periodista, graduada en la Universidad Católica de Pernambuco, Brasil. Cursó el Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente es estudiante del programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia

Universidad Católica de Chile (UC).

2 En este estudio, parte de la tesis de la maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA), nos proponemos a analizar los ocho poemas que componen los Motivos de Son, de Nicolás Guillén. La edición en que nos basamos – realizada por Letras Cubanas (1980) en función del 50 aniversario de la primera aparición de los poemas en el Diario de la Marina, en 20 de abril de 1930 – además de respetar los cambios realizados por el propio autor en publicaciones sucesivas, reproduce las partituras relativas a las musicalizaciones de los Motivos por Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo y Emilio Grenet. La principal diferencia frente a la primera publicación es la supresión de dos poemas: Curujey y Me bendo caro.

3 Lo más probable es que el término “sojo” represente el intento de acercarse a la pronunciación afrocubana de la palabra “ojo”. La palabra marca presencia en varios escritos populares negros. En uno de los materiales recuperados por Ramón Guirao en Orbita de la poesía afrocubana, aparece, en un fragmento de un canto de comparsa anónimo del siglo XVIII: “- Que diablo son ese?./pregunta e mayora./Mira diente d’animi./ mira fomma ne rocca./mira sojo d’ese nimi./,candela ne parese?/,Que nima son ese/ que ne parese maja?/Ta Julia mïlmo ba matí”. Citado en Arrom, José Juan. “La poesía afrocubana”. Revista Iberoamericana. n° 7-8, vol. IV, año 8, febrero de 1942. El subrayado es nuestro.

4 Haroldo de Campos discurre sobre el concepto rescatando las investigaciones de Jan Mukarovsky, en La estética del lenguaje. Según el estructuralista checo, la teoría canónica de los géneros es la proyección, en la literatura, de una actitud funcional hacia la lengua ya que “cada género literario representa también un cierto ramo funcional del lenguaje”, como el intelectual, emocional, coloquial, escrito o hablado. En “Superación de los lenguajes exclusivos”. América Latina en su literatura. César Fernández Moreno (coordinador). México: Siglo XXI, 1988. 279. Impreso.

5 Guillén, en el mismo año de la publicación de los poemas, explica, en una entrevista, el espíritu que animó la concepción de sus Motivos de Son: “He tratado de incorporar a la literatura cubana – no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía – algo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país”. Citado en Madrigal, Luis I. Summa poetica, Nicolás Guillén. Madrid: Catedra, 1986. 62. Impreso-

6 “Supõem – se que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato”, dispara Clarice Lispector al hablar de las posibles formas de leer su obra en la última (y única) entrevista concedida para la TV Cultura, en 1977, bajo la exigencia de que la exhibiesen póstumamente.

7 Apropriadose de la definición de Charles Sanders Peirce, “la semiótica es la doctrina formal de los signos”, varios teóricos han reflexionado sobre el concepto. Lucia Santaella, en O que é semiótica (1983), recupera la raíz griega de la palabra, semeion que quiere decir signo: “Semiótica, portanto, é a ciencia dos signos, é a ciencia de toda e qualquer linguagem” (7). La misma Santaella, por otro lado, en A assinatura das coisas (1992), refuta la idea de que la semiótica peirceana sea una ciencia aplicada o especializada: “A Semiótica, ou lógica, é uma ciência formal e abstrata, num nível de generalidade ímpar” (43). Nos interesa recuperar también la proposición de Winfried North, en Panorama da semiótica: de Platão a Peirce, que, valiéndose de otra variante etimológica de la palabra, destaca la semiótica como estudio de los sentidos: “Semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura” (17).

8 Las afirmaciones que hacemos acerca de la aplicación de una de las hipótesis teóricas, la empírico – psicológica, así como los ejemplos sobre el impresionismo y la obra de Debussy se fundamentan en Ribeiro, Solange. Literatura e música. Modulações pós – coloniais. São Paulo: Perspectiva. 21 -23. Impreso.

9 Como lo indica Solange Ribeiro en el mismo estudio ya citado, su libro Music and Literature: A Comparison of the Arts (Athens, University of Georgia Press, 1948) ha servido de referencia para las investigaciones actuales del tema.

10 Quizás valga la pena recuperar una definición básica sobre el carácter inicial del son, en el momento de su surgimiento: “El son era un baile sencillo, con una forma basada en un esquema fijo por el coro y un motivo improvisado, variante, por un solista. Motivos a los que llamó montuno, por venir del campo, del interior montañoso, del monte”. En Linares, María Teresa. La música y el pueblo. La Habana: Colección música, 1979. 107. Impreso. Sobre su presencia madura, afirma Alejo Carpentier: “nos venía con una forma definida: largo y montuno. El largo era el recitativo inicial, la exposición del romance, de muy viejas raigambres santiagueras, llevada en tiempo pausado, por una sola voz: «Señores./señores/los familiares del difunto/me han confiado./para que despida el duelo./del que en vida fue/Papá Montero». Nerviosa reacción de batería. Y las voces que entraban, todas juntas, estableciendo en el montuno la vieja forma responsorial primitiva, ya observada en el son de Ma Teodora: «CORO: A llorar a Papá Montero./ ¡zumba!/ canalla rumbero./ SOLO: Lo llevaron al agujero./CORO: ¡Zumba/canalla rumbero./ SOLO: Nunca más se pondrá sombrero./ CORO: ¡Zumba!/ canalla rumbero.» Carpentier concluye: “Con una insensible aceleración del tempo, las variaciones podían improvisarse, dentro de un encuadre rítmico general, durante el tiempo que se quisiera”. En La música en Cuba. La

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.

Habana: Letras Cubanas, 2004. 166 – 167. Impreso. A nosotros nos interesa la definición de Carpentier no sólo por su precisión técnica, la que, como se puede percibir, nos sirvió de apoyo para la descripción de Mulata al principio de este trabajo. Nos importa, particularmente, sus comentarios sobre la flexibilidad de los tiempos del son y la posibilidad de variaciones improvisadas, que nos ayuda a observar lo que ocurre a nuestro objeto de estudio.

11 Aquí manifestamos acuerdo esencial con la perspectiva de Ribeiro: “Finalmente, a pesquisa interdisciplinar enfrenta a exigência fundamental de toda crítica, literária ou musical: ultrapassar o nível da pura descrição de estruturas, meros <>, como os chama Jean – Louis Cupers” (Ribeiro 36).

12 Jorge Schwartz en Las vanguardias latinoamericanas (uno de los principales trabajos sobre la vertiente local del movimiento) considera el Non Serviam de Vicente Huidobro, dictado en una conferencia en 1914, como el gesto inaugural del vanguardismo en el continente.

13 Compilado en Vanguardistas en su tinta – Documentos de la vanguardia en América Latina, Celina Manzoni (selección y prólogo). Buenos Aires: Corregidor. 112. Impreso.

14 Las afirmaciones sobre el son se inspiran en Carpentier, Alejo. La música en Cuba. La Habana: Letras Cubanas, 2004. 162 – 170. Impreso.

15 En 1927. revista de avance, año 1, tomo 1, Nº 1, La Habana, 15 de marzo de 1927. Sobre el artículo, Celina Manzoni, en una nota explicativa, hace la siguiente observación: “Tiene carácter de manifiesto”.

16 Sobre la presencia mulata en La Habana, en principios del siglo XX, asegura Mirta Aguirre: “No puede dudarse, porque ya no había manera de ignorarlo, de que en 1930 Cuba supiese muy bien que era mulata, aunque las estadísticas oficiales de la población tratasen de velar el hecho lo más posible”. En Ronda, Denia García (selección). Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de Son. La Habana: José Martí, 2008. 100. Impreso.

17 Motivos de Son presenta una serie de especificidades, en correspondencia directa con las condiciones (contextuales y estéticas) que determinan su creación. De este modo, hace mucho sentido la afirmación de Guillén acerca de la excepcionalidad de esta obra en su trayectoria poética. Por otro lado, su biógrafo, Ángel Augier, en El libro de los sones, demuestra la presencia del ritmo musical en casi toda su producción. En el estudio confiere atención especial a las obras publicadas durante el período “vanguardista”: Motivos de Son (1930), Sóngoro Cosongo (1931), West Indies Ltd. (1934) y Cantos para soldados y sones para turistas (1937).

18 Sobre el tema, afirma Juan Carlos Quintero – Herencia: “La musicalidad caribeña más que ser algo, avasalla como un frotamiento, como una ocupación subjetiva. La musicalidad es aquí una zona de tactos, de contactos, de memorias somáticas, de encuentros sensoriales entre un cuerpo en resonancias y aquello que reverbera en una escucha siempre particular. En demasiadas ocasiones los relatos sobre la singularidad de estos encuentros entre cuerpos acústicos, los avistamientos imaginarios que hace posible la escucha adquieren, por ejemplo, las dimensiones y las formas de lo monstruoso” (184)

19 Alejo Carpentier en La Música en Cuba define las ocho composiciones como una suite, una de las principales formas musicales de los siglos XVII y XVIII, que se caracteriza por la reunión de diversas piezas independientes entre sí.

20 Desconocemos un estudio sobre la recepción de los textos musicalizados de Amadeo Roldán. Escasean también los análisis sobre la musicalización de Motivos de Son aunque la crítica los mencione, recurrentemente, con la intención de reforzar el valor de los poemas de Guillén.

21 La categoría es enunciada por Gustav Siebenmann en Los estilos poéticos en la España del siglo XX para referirse a la poesía que escriben, en los años.

20, poetas como Rafael Alberti y Federico García Lorca. El concepto es rescatado por Guillermo Rodríguez Rivera en el ensayo “Nicolás Guillén, el neopopularismo y la música popular” para quien, el movimiento representaría, más que una tendencia específica, una actitud renovadora que históricamente se repite. La vertiente americana del neopopularismo, con rasgos diferentes a los de la tendencia en España, sería la “poesía negrista”. Citado en Ronda 349-350.

22 Como argumenta Solange Ribeiro: “Se a música é abstrata, sua linguagem apresenta uma dupla dificuldade, sublinhada por Barthes: além de não visar à representação emprega uma notação difícil de dominar. Entretanto, a inexistência de referencialidade externa é compensada pela nitidez das relações internas. Sendo a mais abstrata das artes, a música é também a mais altamente formalizada. Seu sentido é mais vago do que o das artes verbais ou visuais; em compensação, sua estrutura é muito mais explícita. A musicalidade da linguagem verbal manifesta – se, sobretudo, por meio do estrato léxico; só intermitentemente – em geral na poesia – explora o sistema fonético” (37-38). En nuestro caso, la naturaleza de los objetos artísticos permite apropiarnos de las afirmaciones de Ribeiro problematizando algunos de los puntos que presenta. Por un lado, sugerimos la interrogante: ¿es posible decir que las musicalizaciones de Roldán no visan la representación y que están desprovistas de referencialidad externa? Por otro, es notorio que los poemas de Guillén constituyen un caso particular de exploración del sistema fonético.

Pontes, Renata. ““MOTIVOS DE SON” DE NICOLÁS GUILLÉN: INVENCION Y DISONANCIA COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO. UN PRIMER ACERCAMIENTO DEL POEMARIO A LAS MUSICALIZACIONES DE AMADEO ROLDÁN”. Revista Laboratorio N°8. Web.