

2012

## ***¿Escritor o traductor?: la representación y el espacio en la poesía de Nicolás Guillén***

Daniel Persia  
*Denison University*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.denison.edu/collage>



Part of the [Modern Languages Commons](#), [Photography Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### **Recommended Citation**

Persia, Daniel (2012) "*¿Escritor o traductor?: la representación y el espacio en la poesía de Nicolás Guillén*," *Collage*: Vol. 6 : No. 1 , Article 36.

Available at: <https://digitalcommons.denison.edu/collage/vol6/iss1/36>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages at Denison Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Collage by an authorized editor of Denison Digital Commons.



*Photo by Charles O'Keefe*

***Essay by Daniel Persia***

*Nicolás Guillén is one of Cuba's most renowned poets of the twentieth century. I argue that he is also one of Latin America's greatest translators — a translator of the suffering of the Afro-Cuban peoples. Through a linguistic lens, I explore how Guillén's philosophy of translation manifests within his own poetic craft. Various linguistic strategies, including the use of English and the "jitanjáfora," or nonsense word, enhance the musicality of his poetry. Guillén ultimately utilizes figurative space and representation to establish much more than a commentary on racial and socioeconomic stratification; he captures a way of life, morphing the past into the present to enable his audience to share in the complex struggles of the Afro-Cuban people.*

**¿Escritor o traductor?:  
la representación y el espacio en la poesía de Nicolás Guillén**

*“La palabra es la cárcel de la idea”*—Nicolás Guillén (Scott 42)

Nicolás Guillén no era simplemente un escritor. Era un traductor de las experiencias de los marginados. Una de las figuras más reconocidas de Cuba, Guillén nació en Camagüey en 1902 y fue considerado un gran líder del movimiento afrocubano durante el siglo veinte. Después de afiliarse al partido comunista en 1937, Guillén se involucró en una serie de actividades políticas, y fue enviado al exilio por el gobierno Batista en los años cincuenta (Kutzinski 161). Kutzinski describe su voz como la de un poeta “preoccupied not with complexion but with complexity” (164). Esta complejidad se manifiesta lingüística y temáticamente en su poesía y su pensamiento. Ahora, su poesía se puede hallar en más de diecisiete lenguas (161). Sin embargo, el traductor y crítico Keith Ellis propone que la tarea de equiparar en inglés la riqueza sonora de la poesía de Guillén es de enormes proporciones si no imposible (“Reflections” 346). ¿Pero por qué? ¿Cuáles elementos de la poesía de Guillén son intraducibles? ¿Pueden revelar un significado oculto en su obra literaria?

Como afirma Arnedo-Gómez, al explorar el tema de la estratificación racial y socioeconómica de Cuba, la crítica tiende a reducir la poesía de Guillén a una mezcla de elementos culturales negros y blancos (10). Quiero evitar esta aproximación a favor de un enfoque más abstracto que pertenece al concepto de la traducción como práctica espacial que cruza los límites del tiempo. A través de un análisis lingüístico, voy a explicar cómo la poesía de Guillén funciona como la “traducción imposible” del sufrimiento real de una gente (Scott 49). Vamos a conocer esta gente —la gente afrocubana— fuera de su tiempo histórico, en un espacio figurativo que crea Guillén usando un lenguaje muy preciso en “Búcate plata,” “Caña,” y *West Indies Ltd.* La idea es trazar el

mapa social de Cuba que construye Guillén—siempre fijándose en la influencia africana y la fusión del ritmo, la sangre, y la raíz—sin someterse al binarismo tradicional entre lo negro y lo blanco.

Antes de comenzar, es importante darnos cuenta de la filosofía de traducción en la que cree Guillén. Scott declara que Guillén “conceives translation as implying the double movement of mimetic sublation and idealization: the people are first seen as such, present only to themselves, in order then to be mimetically duplicated in the words of the poet, (re)presented/(re-)cognized, and thus raised to the level of ‘the known’ because they now partake of the idea of ‘themselves’” (51). En otras palabras, Guillén está re-presentando lo que sucedía en Cuba para que el lector pueda reconocerlo en un nuevo contexto. Vamos a ver el mimetismo en la calidad fonética y morfológica del habla que usa Guillén y la idealización en la relación dialéctica entre la estructura y el contenido de cada poema. Esta forma de traducción, el cambio de lo visto (en el pasado) a lo sabido o comprendido (en el presente), constituye la integridad de la poesía de Guillén. Su objetivo final es “reinscribir una traducción imposible, la del sufrimiento real, en la esfera de representación.” Además, Scott afirma que esta traducción, al contrario de sólo una expresión, preserva la especificación material de la experiencia que trata de nombrar (49). Y esa experiencia no es la gran convivencia como muchos críticos han propuesto. La experiencia que presenta Guillén es solamente la de los negros y los mulatos, una experiencia de sufrimiento.

En *Motivos de son* (1930), Guillén emplea una estructura basada en el son cubano, una “mezcla de baile y canto con compás africano y letra del romance castellano” (Chang-Rodríguez 376). Aunque los elementos técnico-musicales del son nos proveerían una perspectiva más holística de *Motivos*, voy a centrarme en el lenguaje y cómo produce la misma sensación. Guillén utiliza varios recursos lingüísticos para emitir la musicalidad en su poesía. En “Búcate plata,” por ejemplo, duplica la manera de hablar coloquial de los afrocubanos:

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

Depué dirán que soy mala,  
y no me quedarán tratá,  
pero amó con hambre, biejo,  
¡qué ba!  
Con tanto sapato nuevo,  
¡qué ba!  
Con tanto reló, compadre,  
¡qué ba!  
Con tanto lujo, mi negro,  
¡qué ba!

(Chang-Rodríguez 377-378)

Guillén omite ciertas letras (s, z, r), intercambia otras (r por q; b por v), y quita los fines de algunas palabras (na ma= nada más) para imitar el habla de los afrocubanos. Emplea este sistema lingüístico como el modo primario de comunicarse; la pronunciación afrocubana determina la rima y el ritmo del poema entero (Arnedo-Gómez 14). Con términos íntimos como “compadre” y “*mi negro*,” establece a la mujer como poseedora y al hombre como lo poseído (énfasis mío). Además, Oveson identifica el contraste entre la opulencia y la destitución que está implicado por las cosas introducidas en el estribillo: “Con tanto sapato nuevo, / . . . / Con tanto reló, . . . / Con tanto lujo” (83-84). Aquí la anáfora contribuye al ambiente desesperado del poema tanto como influye en la musicalidad de la obra. La repetición de los mandatos (“búcate” se dice cuatro veces) da un sentido de urgencia al espacio figurativo, lo que refleja la necesidad de cambio social en Cuba. Aún ahora, en un tiempo completamente distante, sentimos, como lectores, este apremio a través de la intensidad de la palabra de la voz poética.

Guillén produce el mismo efecto en otros poemas por su uso de la “jitanjáfora,” término acuñado por el poeta vanguardista Mariano Brull. La jitanjáfora es una palabra sin sentido semántico pero llena de resonancia musical. Por ejemplo, *Sóngoro Cosongo*, el título del segundo libro de Guillén (1931), es una jitanjáfora que contiene la palabra “son” dos veces (Sáinz-Blanco 130). Guillén está jugando con las palabras y abandonando el campo semántico para elevar el arte verbal afrocubano (Arnedo-Gómez 15). Además, en *West Indies Ltd.* (1934), juega con las palabras de una manera distinta, usando varios términos ingleses para hacer comentarios sobre la economía de Cuba:

¡West Indies! ¡West Indies! ¡West Indies!  
Éste es el pueblo hirsuto,  
de cobre, multicéfalo, donde la vida repta  
con el lodo seco cuarteado en la piel.  
Éste es el presidio  
donde cada hombre tiene atados los pies.  
Ésta es la grotesca sede de companies y trusts.  
Aquí están el lago de asfalto, las minas de hierro,  
las plantaciones de café,  
los ports, docks, los ferry boats, los ten cents. . .  
Éste es el pueblo del all right,  
donde todo es encuentra muy mal;  
éste es el pueblo del very well,  
donde nadie está bien. (Catriota 4)

“Éste es el pueblo del very well, / donde nadie está bien.” Esta es la realidad que afirma Guillén. Usa el inglés para indicar que está explorando circunstancias que existen más allá de la frontera de Cuba, en otros lugares del Caribe (Catriota 4). Los “companies,” “trusts,” “ports,” “docks,” y “ferry boats” crean un espacio activo de economía pero un espacio que no beneficia a la gente del Caribe. Las Antillas se convierte en una corporación multinacional, una empresa financiera para los colonizadores y luego para los Estados Unidos (3). Por lo tanto, las palabras inglesas producen un efecto distinguible que nos dice cómo leer este poema. Entonces, ya hemos visto que Guillén recrea

y crea; imita el habla de los afrocubanos, y juega con las palabras al usar la jitanjáfora y el inglés como mecanismos de comunicarse con el lector.

Debemos añadir una cosa más para completar la tríada lingüística de Guillén: recrear, crear, y *re-imaginar*. Específicamente, re-imagina el concepto del espacio y como se puede manipular dentro de los límites de un poema. Guillén propone una realidad social muy clara en su poema “Caña”:

El negro  
junto al cañaveral.

El yanqui  
sobre el cañaveral.

La tierra  
bajo el cañaveral.

¡Sangre  
que se nos va!           (Ellis, “Caribbean” 2)

Según Ellis, el negro y la tierra se convierten en víctimas mientras que el yanqui domina como victimario (“Caribbean” 2). Guillén está jugando con el espacio; selecciona adverbios muy específicos—“junto,” “sobre,” y “bajo”—para demarcar las posiciones sociopolíticas de la gente en el espacio figurativo. En otras palabras, Guillén “maps a revolutionary terrain for the imagination precisely by translating geographical relations of space—the different regions of workers, landowners, and the earth to the canefield—into the antagonistic class relations of Cuba’s political economy” (Scott 43). Sin embargo, es interesante que, en el poema, “el negro” está colocado sobre “el yanqui.” Espacialmente, habría tenido sentido poner el verso con “el negro” abajo, pero Guillén enfatiza que la experiencia del negro es lo que quiere elevar en su poesía. Esta relación dialéctica entre el contenido y la estructura del poema es más reveladora que el mensaje obvio del poema, porque nos presenta la interpretación de Guillén. Ya no está invisible la voz de este “traductor.” Así

este momento indica la idealización que es la segunda parte de la “traducción imposible” de la experiencia humana de los afrocubanos que nos (re-)presenta Guillén.

Regresamos a nuestra cuestión central: ¿cuáles elementos de la poesía de Guillén son intraducibles, y pueden revelar un significado oculto en su obra literaria? Alguien que esté traduciendo la poesía de Guillén esté traduciendo las obras de un traductor. Los dos niveles de la traducción según Guillén son el mimetismo y la idealización (que expongo es producto de una relación dialéctica), y vemos las dos muy claramente en la representación ortográfica y fonética del lenguaje y la manipulación del espacio dentro de su obra literaria. Por eso, sugiero que es difícil traducir sus obras sin pensar en traducir, directamente, el sufrimiento real de los afrocubanos. El punto importante es que la poesía de Guillén constituye más que un binarismo entre lo negro y lo blanco, o una exploración cerrada del sistema de la estratificación racial y socioeconómica que existía en Cuba. Guillén emplea una serie de recursos lingüísticos para transformar lo visto del pasado en lo sabido del presente. Y después de leer sus “traducciones,” llegamos a comprender la lucha afrocubana.



*Obras citadas*

- Arnedo-Gómez, Miguel. "The *Afrocubanista* Poetry of Nicolás Guillén and Ángel Rama's Concept of Transculturation." *Bulletin of Hispanic Studies* 85.4 (2008): 14, 561-574. EBSCO. Web. 21 Mar. 2012.
- Castriota, Patricia. "Nicolás Guillén 100 years old and more relevant than ever to an understanding of the Caribbean." *Caribbean Quarterly* 49.3 (2003): 1-10. JSTOR. Web. 24 Mar. 2012.
- Ellis, Keith. "Caribbean Identity and Integration in the Work of Nicolás Guillén." *Caribbean Quarterly* 51.1 (2005): 1-14. JSTOR. Web. 21 Mar. 2012.
- . "Reflections on Translating Nicolás Guillén's Poetry into English." *Romance Notes* 46.3 (2006): 341-348. EBSCO. Web. 21 Mar. 2012.
- Kutzinski, Vera M. "Re-Reading Nicolas Guillén: An Introduction." *Callaloo* 31 (1987): 161-167. JSTOR. Web. 21 Mar. 2012.
- Oveson, Vicky. "Cuban Nationalism from 1920-1935: The Contextualization of Afrocuban Poetic and Musical Themes in *Motivos de Son* by Nicolás Guillén and Amadeo Roldán." MA Thesis. University of Calgary. 1999. Web. 24 Mar. 2012.
- Sáinz –Blanco, Luís. "Nicolás Guillén and the Language of Protest." *The Poetry Ireland Review* 18/19 (1987): 127-136. JSTOR. Web. 21 Mar. 2012.
- Scott, William. "*Motivos* of Translation: Nicolás Guillén and Langston Hughes." *CR: The New Centennial Review* 5.2 (2005): 35. EBSCO. Web. 21 Mar. 2012.