

PARA LLEGAR A KALAHARI O LA METAPOESÍA COMO EJE IDEOLÓGICO Y ESTRUCTURAL EN LA LÍRICA DE LUIS PALÉS MATOS

La copiosa bibliografía recopilada por Mercedes López-Baralt para su ejemplar edición de la obra poética de Luis Palés Matos evidencia la falta de un estudio que analice detalladamente uno de los aspectos más importantes de la lírica palesiana: su carácter autorreferencial o metapoético.¹ Muchas incisivas páginas se han escrito sobre Palés en las cuales el problema que ahora justifica las mías se discurre más o menos de pasada; el relativo descuido es lamentable porque la índole autorreferencial que muestran los dos principales hitos poéticos de Palés, *Tuntún de pasa y grifería* (1937 y 1950) y el ciclo a Filí-Melé, especialmente "Puerta al tiempo en tres voces" (1949), contribuye a esclarecer uno de los aspectos más controvertidos de su obra: su coherencia ideológica y estructural.

La unidad y cohesión del *Tuntún de pasa y grifería* ha sido, como se sabe, uno de los temas más debatidos por los estudiosos del poemario. Los primeros críticos de la poesía negra de Palés (Luis Antonio Miranda, José I. de Diego Padró, Graciany Miranda Archilla y Tomás Blanco) pusieron en duda el organicismo del libro procurando minimizar la importancia de la cultura africana dentro del "prontuario histórico" puertorriqueño.² Pero el carácter organicista de los poemas incluidos en el *Tuntún de pasa y grifería* no fue abiertamente puesto en tela de juicio hasta que Margot Arce de Vázquez publicó sus "Notas para la composición de *Tuntún de pasa y grifería*". En este breve ensayo, Arce dictamina que "*Tuntún de pasa y grifería* no es un conjunto homogéneo ni tiene unidad interior"; pero, al mismo tiempo (y sin sacarle partido a esta observación), admite que:

¹ *La poesía de Luis Palés Matos*, edición crítica, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1995.

² En su edición crítica de la poesía de Palés, López-Baralt recoge los detalles de esta bien conocida polémica; véase su nota introductoria al poemario ("La tercera salida del *Tuntún de pasa y grifería*", pp. 476-479). Como apunta López-Baralt, en dicha controversia intervinieron Luis Antonio Miranda, con su artículo "El llamado arte negro no tiene vinculación con Puerto Rico" (*El Mundo*, noviembre de 1932), José de Diego Padró, "Antillanismo, criollismo, negroidismo" (ídem), Graciany Miranda Archilla, "La broma de una poesía prieta en Puerto Rico" (*Alma Latina* 1933) y Tomás Blanco con su poema satírico "La placidez de los vientos alisios borra del mapa un vate", subtulado "Elegía a la muerte de un libro nonato" (Madrid 1933). También había abordado el asunto Arcadio Díaz Quiñones en un importante ensayo: "La poesía negra de Luis Palés Matos: Realidad y conciencia de su dimensión colectiva", publicado en la revista *Sin Nombre* 1.1 (1970), 7-25 y luego recogido en *El almuerzo en la hierba*, San Juan, Huracán, 1982, 73-97.

los poemas afro-antillanos se agrupan metafóricamente bajo *Tronco*, *Rama* y *Flor*. *Tronco* reúne aquellos que expresan lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano en su estado más puro...; *Rama*, los que expresan los resultados del trasplante del negro africano a nuestras tierras... En *Flor*, el poeta se burla de los negros europeizados, elogia a Puerto Rico y a las antillas mulatas.³

Sendos ensayos de Nilita Vientós Gastón y Gustavo Agrait (ambos de 1959) no alteran esencialmente las opiniones vertidas por Arce en lo relativo a la falta de organicidad del poemario. Tanto Vientós como Agrait atribuyen la escritura del *Tuntún* a pruritos escapistas o primitivistas: en el caso de Vientós, a “la nostalgia con que el hombre civilizado ve a los seres que viven cercanos a la naturaleza” y en el de Agrait a “una constante preocupación por regresar a lo esencial, lo básico, lo rudimentario, lo primordial”.⁴ El perfil de un Palés paternalista y racista que insinúa el libro de Manuel Maldonado Denis (1969) o propone abiertamente el furibundo artículo de Lemuel Johnson (1977) no aclara sino que distorsiona tendenciosamente el programa ideológico y estético del poemario.⁵

Con su seminal ensayo sobre “La poesía negra de Luis Palés Matos: Realidad y conciencia de su dimensión colectiva” (1970), Arcadio Díaz Quiñones inicia una revaloración de la obra palesiana que continúa hasta hoy día. El propósito principal de éste y otros ensayos de Díaz Quiñones consiste en la exposición y defensa del proyecto antillanista que Palés articula en *Tuntún de pasa y grifería*. Apoyándose tanto en los versos del *Tuntún* como en manifestaciones del propio Palés, Díaz Quiñones contribuye a desacreditar aquellas lecturas que atribuyen la escritura del poemario a una ideología racista o al deseo de paliar la existencia en un medio social adverso con la recreación libresca de civilizaciones exóticas y primitivas.⁶ Para Díaz Quiñones, Palés desempeña un papel pionero al cifrar la esencia de la identidad caribeña en el fenómeno del mestizaje; éste y no otro sentido tiene la frase de Palés (en su entrevista de 1932 con Ángela Negrón Muñoz) donde el poeta afirma que “el antillano es un español con maneras de mulato y alma de negro”.⁷ Lejos de albergar ideas

³ El artículo de Arce apareció en el rotativo *Universidad* (San Juan, P. R) el 30 de septiembre de 1954. Agradezco a Carlos Roberto Gómez Beras la diligente búsqueda y el envío de este artículo.

⁴ Nilita Vientós Gastón, “Dedicación del Homenaje”, *Asomante*, 15.3 (julio-septiembre de 1959), 7-8; p. 7, y Gustavo Agrait “Una posible explicación del ciclo negro de la poesía de Palés”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 2.3 (1959), 39-41; p. 39.

⁵ Manuel Maldonado Denis, *Puerto Rico. Una interpretación histórico-social*, México: Siglo XXI, 1969, y Lemuel Johnson, “El tema negro: The Nature of Primitivism in the Poetry of Luis Palés Matos”, *Blacks in Hispanic Literature*, ed. Miriam DeCosta, Port Washington, Kennicat Press, 1977, 123-136.

⁶ *Op. cit.*; pp. 74-78.

⁷ Las citas de la prosa de Palés provienen siempre del segundo volumen de sus *Obras* (vol. I: *Poesía*; vol. II: *Prosa*), ed. Margot Arce de Vázquez, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1984; p. 300. Apoyándose en la cronología, López-Baralt evidencia en su edición de Palés que la escritura del soneto “Danzarina africana” (1917-18) hace del poeta el primer escritor puertorriqueño en reconocer y celebrar lo negro (p. 485).

racistas, Palés defiende la mulatez racial y cultural de las Antillas, idea poco menos que subversiva dentro del panorama intelectual del Puerto Rico de los años 30, dominado por la hispanofilia de un Pedreira o el jibarismo de un Llorens Torres.⁸ Para Palés, según Díaz Quiñones, “lo negro es el elemento diferenciador, en las Antillas, con respecto a lo español y a lo nórdico, y el poeta quiere recordarlo”;⁹ el propio Palés puntualiza en un ensayo de 1932 que:

yo no he hablado de una poesía negra ni blanca ni mulata; yo sólo he hablado de una poesía antillana que exprese nuestra realidad de pueblo en el sentido cultural de este vocablo. Sostengo que las Antillas —Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico— han desarrollado un tipo espiritual homogéneo y están por lo tanto psicológicamente afinadas en una misma dirección. Y sostengo, además, que esta homogeneidad de tipo espiritual está perfectamente diferenciada de la masa común de los pueblos hispánicos y que en ella el factor negroide entreverado en la psiquis antillana, ha hecho las veces de aislador, o en términos químicos, de agente precipitante.¹⁰

En otro de sus ensayos, el mencionado crítico se encarga de recalcar que el *Tuntún de pasa y grifería* no articula la identidad antillana como un “hecho consumado y presentado con absoluta coherencia a sus lectores” sino un “complejo proceso estético o ideológico” cuyo fin es la proclamación y la liberación del mundo antillano.¹¹ Un conocido ensayo de José Luis González insiste asimismo en la índole iterativa del programa ideológico emprendido en el *Tuntún* (ya insinuada en la previa cita de Palés): “el camino recorrido por el gran poeta desde *Pueblo negro* hasta *Mulata antilla* —o sea el progresivo afinamiento de una concepción de la genética nacional sin precedentes en la literatura puertorriqueña— es el camino de un descubrimiento señero y definitivo: la afroantillanidad raigal de nuestra identidad de pueblo”.¹²

Al afirmar que la llamada poesía negra de Palés pretende ante todo explicar qué es la cultura antillana a partir de una vindicación del mestizaje racial y cultural, las reflexiones de Arcadio Díaz Quiñones y José Luis González, entre otros, han contribuido a que se reconsideren los juicios establecidos en torno a

⁸ Irónicamente, en sus años jóvenes, Palés también probó suerte con las décimas y el *sermo* campesinos en sus *Coplas Jíbaras* (1918-1925).

⁹ *Op. cit.*; p. 85.

¹⁰ “Hacia una poesía antillana” p. 237. O, en palabras de Díaz Quiñones (*op. cit.*; p. 81): “La poesía de Palés Matos es antillana, más que negra, puesto que su obra le sirve para cumplir a cabalidad con un doble propósito: explicar, describir, definir, lo que es la cultura antillana, sus características, su peculiaridad, y, de otro lado, reivindicar esa cultura a la cual se siente entrañablemente ligado, defenderla con ímpetu del peligro de quedar anulada o reducida”.

¹¹ “Notas para el estudio de *Tuntún de pasa y grifería*” (1976). Recogido en *El almuerzo en la hierba*, 113-119; p. 115.

¹² “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico”, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Huracán, 1989; p. 82.

la supuesta índole inorgánica del poemario. A lo largo de la última década, varios estudiosos han procurado conciliar el proyecto antillanista de Palés con una serie de lecturas críticas de los poemas del *Tuntún* que pretenden ilustrar, de diverso modo, el organicismo del texto. Como veremos a continuación, los estudios de Mayra Santos Febres (1987), Aníbal González Pérez (1988) y Rubén Ríos Ávila (1993) constituyen en efecto valiosas aportaciones a la bibliografía de Palés y, en específico, a la del *Tuntún de pasa y grifería*:

La tesina inédita de Santos Febres es uno de los primeros trabajos dedicados a defender la estructura orgánica del libro. Santos apoya su análisis del *Tuntún* en la metáfora vegetal (el árbol) a partir de la cual el mismo se estructura.¹³ De acuerdo a Santos, la imagen central de poemario traza, mediante dicha subdivisión tripartita, un "movimiento lineal" que abarca los orígenes africanos del negro antillano en *Tronco*, continúa en *Rama* con el África transplantada a la Antillas y termina en *Flor* con la identidad antillana en gestación, a punto de convertirse en fruto.¹⁴ Como Santos, González Pérez insiste en la linealidad del poemario; pero, contrario a ésta, justifica la coherencia ideológica y estructural del *Tuntún* mediante un marco de referencia externo: el organicismo spengleriano.¹⁵ Según González, las conocidas ideas de Oswald Spengler

¹³ *Desde el balcón estructuralista: una relectura del "Tuntún de pasa y grifería" de Luis Palés Matos*, Tesina del Programa de Estudios de Honor, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1987; p. 58.

¹⁴ *Ibid*; p. 59. Según esta lectura, los poemas fundamentales de todo el libro serían: "Preludio en Boricua" y "Mulata-antilla." El programa ideológico del poemario estaría cifrado en el primer verso de "Preludio en Boricua" que anuncia la secuencia de las dos primeras partes de libro: "el poemario será la canción de lo negro [*Tronco*] y lo mulato [*Rama*], en ese orden secuencial" (p. 61); pero, tal como sugiere la estrofa séptima, las Antillas son el sujeto primordial del poemario que ha de culminar en la tercera parte [*Flor*], en la metáfora de la "Mulata-antilla", porque para Palés "la mulatez es el nuevo vehículo de unión con las fuerzas vitales, una vez África se evapora de la memoria colectiva antillana" (p. 96). Santos esgrime argumentos muy convincentes para contradecir a Arce y defender la coherencia ideológica y estructural del poemario. De acuerdo a Santos, el segundo verso de "Preludio en Boricua" ("y otros parejeros tuntunes") justificaría incluso la presencia de textos temáticamente anómalos dentro del programa antillanista del *Tuntún*, (por ejemplo: "Lepromonida") porque el libro "da cabida a otras canciones, primitivas orgullosas y vitales" (p. 62), si bien los ominosos, solemnes y admonitorios versos de "Lepromonida" difícilmente podrían tildarse de "parejeros." Más problemáticas me parecen las afirmaciones de Santos en torno la supuesta linealidad temática y estructural del poemario, máxime cuando una sección como *Rama* de ningún modo consiste meramente de "poemas que tratan sobre el negro antillano" (p. 59) o de "lo mulato" (p. 61): ni todos los poemas de *Rama* tratan de lo mulato ni la presencia de dicho elemento se circunscribe a esta sección del poemario sino que culmina en *Flor*, como Santos misma reconoce. Sintomático de la lectura de Santos resulta que los poemas "Pueblo negro" y "Kalahari", que inician la sección *Rama*, resulten relativamente postergados en el análisis; según la apofática lectura que Santos realiza de este poema, "Pueblo negro" señala el momento en que se apagan el ritmo y la vitalidad de la danza y se interioriza lo que era recuerdo distanciado en *Tronco* (p. 77); de "Kalahari", se limita a indicar su evidente factura metalingüística y la arbitrariedad del topónimo signifiante; pero, pese a señalar que se trata de uno de los poemas más importantes del "constructo palesiano" (no le falta razón), apenas lo discute.

¹⁵ "La (sín)tesis de una poesía antillana: Palés y Spengler", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451-452 (enero-febrero 1988), 59-72. Del mismo autor es muy útil su ensayo "Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos", *Callaloo*, 31 (1987), 285-301.

(*La decadencia de Occidente*) en torno a las etapas o edades que experimenta cada cultura dentro de los ciclos de la historia de la humanidad (juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia) determinan la estructura del libro de Palés, puesto que corresponden respectivamente a las cuatro partes en que se divide la edición de 1937: *Tronco*, *Rama*, *Flor* y *Otros poemas*.¹⁶ Por su parte, Ríos Ávila emprende una lectura del *Tuntún* desde los planteamientos ideológicos de la posmodernidad y termina desarrollando uno de los planteamientos principales de Díaz Quiñones: la poesía de Palés debe leerse como proceso más que como producto.¹⁷ En sintonía con los pruritos acéntricos del *ethos* posmoderno, Ríos matiza el organicismo ideológico y estructural del *Tuntún* afirmando que la metáfora alrededor de la cual se organiza el poemario es un “árbol sin raíces”.¹⁸ En la lectura de Ríos, la división tripartita del libro no corresponde al “movimiento lineal” trazado en los trabajos de Santos y de González. Para Ríos, *Tronco* no es un fundamento sino “un escenario, el espacio de una repre-

¹⁶ *Ibid.*; p. 67. González propone para el *Tuntún* una estructura cuatripartita y arguye que la sección “Otros poemas”, que figura en la primera edición del poemario, forma parte orgánica de todo el libro. De esta manera, las cuatro partes del poemario corresponden a las otras tantas edades que según Spengler atraviesa cada cultura: *Tronco* corresponde a la etapa de la juventud, por su celebración del origen africano de los negros caribeños y evocación de la jungla africana, *Rama* se asocia a una fase de crecimiento, insinuado en el motivo del viaje (“Pueblo negro” y “Kalahari” representan viajes imaginarios al África; “Canción festiva para ser llorada”, un viaje imaginario por las Antillas; “Ñañigo al cielo” y “Falsa canción de baquiné”, viajes al trasmundo), *Flor* insinúa una etapa de florecimiento, evidenciado en el motivo de la fusión y de la síntesis cultural (en particular, “Ten con ten” y el poema que culmina el libro: “Mulata-antilla”) (*ibid.*; pp. 67-68). Problemática le resulta a González la sección “Otros poemas”, que, como él mismo admite, “no parece corresponder, obviamente, a la cuarta etapa de Spengler, la decadencia”; pero, aunque González apunta que “de hecho *no debería* corresponder a ella, puesto que sabemos que Palés estima que la joven cultura antillana no ha llegado a esa etapa todavía” (p. 68), insiste de todos modos en que los poemas “Topografía” y “Pueblo” sí abordan el tema de la decadencia de la cultura blanca en América Latina. En aras de lograr una perfecta y estricta correspondencia entre los esquemas de Palés y Spengler (que resulta innecesaria para sostener la lúcida hipótesis de su trabajo), González soslaya un dato obvio: los poemas de esa muy heterogénea sección final de la primera edición del *Tuntún* fueron añadidos por una razón práctica —su divulgación— y no forman parte del proyecto antillanista de Palés, con el cual, por añadidura, tienen muy poco que ver ideológica y temáticamente. Vale la pena añadir que “Pueblo” y “Topografía” (pertenecientes a *Canciones de la vida media*, pero incluidos en la primera edición del *Tuntún*) se dirigen ante todo contra los tópicos de la poesía aldeanista o jibarista cultivados no sólo por Virgilio Dávila y Luis Lloréns Torres sino por el propio Palés. La popularidad de estos tópicos en la poesía puertorriqueña en la segunda década de este siglo se debe, como es sabido, a la difusión de *Los éxtasis de la montaña*, de Herrera y Reissig, quien desempeña un papel fundador en la fijación de esta modalidad dentro de la poesía hispanoamericana.

¹⁷ “La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés”, *La Torre*, 7. 27-28 (julio-diciembre de 1993), 559-76; p. 573.

¹⁸ Ríos atenúa las lecturas teleológicas del poemario desarticulando el proyecto antillanista de Palés; el camino recorrido desde “Pueblo negro” hasta “Mulata-antilla” se resuelve en una visión desintegradora, acéntrica, carnavalesca y posmoderna de la cultura antillana donde el sueño vasconceliano de una “raza cósmica” “le cede el paso a la raza cómica, la raza del mestizaje heteróclito, de la apertura heteróclita”; a “la raza de lo inadecuado de lo superfluo, de lo grotesco, de lo permanentemente abierto” (*ibid.*; p. 572).

sentación, y lo que se representa es una danza ritual; el tronco es también el tótem ancestral, un principio de significación, un eje algutinador, un centro ceremonial".¹⁹ "La utopía que en *Tronco* se ofrece como virtualidad y potencia, en *Rama* reaparece como memoria fallida."²⁰ Y, según Ríos, *Flor* puede leerse como un intento de codificar la mirada mestiza, proyecto destinado al fracaso, ya que esa mirada es "siempre doble, siempre equívoca, siempre plural", y cuya única compensación reside en un discurso poético que, más que teleológico, se convierte lúdicamente en una danza ritual, "en rumba liberadora, en frente de resistencia" mediante la cual se conjura la tensión entre el sujeto y objeto implícita en la propuesta alegórica del poemario.²¹

Perspicaces y lúcidos como son en buena medida los trabajos previamente reseñados, todos ellos soslayan, en mayor o menor grado, la índole autorreferencial y metapoética del poemario, elemento que considero esencial para dilucidar la coherencia ideológica del mismo y, por extensión, la de otros textos angulares de la última lírica palesiana, como los poemas que integran el denominado ciclo de Filí-Melé. El carácter iterativo o, propiamente, incoativo del poemario, ya notado por Arcadio Díaz Quiñones y por José Luis González, forma parte, a mi modo de ver, de los avatares de una escritura metapoética cuya presencia está motivada sobre todo por las dificultades mismas de la meta propuesta: plasmar poéticamente la movediza esencia de la cultura antillana

¹⁹ *Ibíd.*; p. 568.

²⁰ "Los poemas de rama [sic] son los poemas de la crisis del sujeto que no puede recordar, o que no puede precisar, porque la visión excede la capacidad del sujeto" (*ibíd.*; p. 569); emblemas de esta sección son la palabra Kalahari, "una palabra vacía, un desierto innombrable", y Tembandumba de la Quimbamba, "una beldad que se deja ver pero no se deja poseer" (p. 569).

²¹ *Ibíd.*; p. 572. Aunque no problematiza explícitamente el organicismo estructural del *Tuntún*, el ensayo de Mercedes López-Baralt (en cualquiera de sus avatares) contribuye a reforzar las lecturas organicistas del poemario. Véase "Preludio en Boricua o la ironía como programa poético en el *Tuntún* palesiano", *Revista de Estudios Hispánicos* (P.R.), 17-18 (1990-91), 329-338, y *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*, San Juan, Plaza Mayor, 1997. López-Baralt se apoya en una nomenclatura propuesta por Jean Claude Bajeux en su ensayo "Luis Palés Matos, ou le poète de la danse" para demostrar, apoyándose en un detallado análisis estilístico, que *Tuntún de pasa y grifería* es un poemario fundamentalmente irónico (aunque no en el sentido romántico del término); el ensayo de Bajeux está recogido en su *Antilia retrouvée. Claude McKay, Luis Palés Matos, Aimé Césaire, poètes noirs antillais*, Nouveaux/ Brunswick/Quebec, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Editions Caribéennes, 1983. Para López-Baralt, cuya exégesis parte del poema liminar del *opus* palesiano y abarca prácticamente todo el poemario, los elementos que logran articular la ironía en el *Tuntún* son: el ritmo y la sonoridad, la denominación (la toponimia), la inversión de los valores de la cultura oficial (mediante la intertextualidad) y la amplificación del sujeto (del yo al nosotros) (*El barco en la botella*; p. 168 y p. 163). López-Baralt considera además la manera en que algunos de los rasgos fundamentales de la poética palesiana (el feísmo, la heteroglosia, la mezcla de lo vulgar y lo culto, las onomatopeyas) y no pocos de sus temas (la carnavalesca celebración del canibalismo, la africanización del ritual cristiano y la subversión del cielo cristiano) constituyen elementos desfamiliarizadores que colocan bajo una perspectiva irónica muchos de los planteamientos del poemario. Por lo demás, la presencia de un estilo carnavalesco y grotesco en Palés ha sido más ampliamente discutida por José Luis Vega, "Luis Palés Matos: entre la máscara manierista y el rostro grotesco de la realidad", *Revista de Estudios Hispánicos* (P.R.), (1985), 189-203.

resulta una empresa eminentemente falible, como bien señala Ríos. Visto en su totalidad, *Tuntún de pasa y grifería* puede considerarse un texto metapoético empeñado en testimoniar los azares de su propia escritura; trazando un itinerario que no es lineal ni cíclico sino (tal como sugiere Ríos) intermitente y discontinuo, el texto describe los altibajos que experimenta un discurso lírico cuya meta es la postulación de la identidad antillana, todavía situada (recordémoslo) en un plano virtual y utópico.

De acuerdo a mi lectura, la división tripartita del libro propone una especie de rompecabezas que los lectores tendremos que ir armando y desarmando si queremos enfrentarnos, junto con el poeta, al proceso formativo de la cultura antillana. Los poemas de *Tronco* evocan (como bien dice Arce) “lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano en su estado más puro” y también (según puntualiza Ríos) el espacio inmemorial y sagrado del mito y la danza ritual que el poeta procura extender de inmediato al ámbito antillano:

Hombre negro triste se ve
 desde Habana hasta Zimbambué,
 desde Angola hasta Kanembú
 hombre negro triste se ve...
 Ya no baila su tu-cu-tú,
 al - adombe gangá mondé-. (p. 523)²²

Aunque los poemas de *Tronco* se sitúan sin excepción dentro del espacio mágico e inmemorial de la danza y el mito, el poeta realiza un esfuerzo esporádico por establecer un vínculo entre esa África totémica y el “alma africana” que vibra en el candombe, la mariyandá y otros bailes rituales de los negros antillanos. Es importante, sin embargo, reparar en que, para articular esa relación entre “las esencias étnicas” africanas y su ámbito correspondiente dentro de la cultura caribeña, Palés recurre siempre a la mera yuxtaposición de ambos contextos: “Junjla africana-Tembandumba. / Manigua haitiana-Macandal” (p. 516). En los poemas de *Tronco*, la evocación del sustrato mítico africano y su subsistencia en los pueblos del Caribe se articula invariablemente en términos de una relación de contigüidad entre ambos miembros de la oposición; lo mismo sucede cuando Palés expresa, en una estrofa de indudable abolengo spengleriano, el contraste entre África y los demás continentes:

Asia sueña su nirvana.
 América baila el jazz.
 Europa juega y teoriza.
 África gruñe: ñam-ñam. (p. 518)²³

²² Las citas de los versos de Palés remiten sin excepción a la edición crítica de Mercedes López-Baralt (1995) mencionada al comienzo de este ensayo.

²³ Mercedes López-Baralt afirma que con su “agresiva celebración del canibalismo, Palés se burla de la obsesión occidental con el alegado canibalismo de las razas oscuras” (*El barco en la botella*; p. 182).

Se ha demostrado, sin lugar a dudas, que para Palés los fundamentos de la cultura caribeña no residen en África (ni en España, *pace* Pedreira) sino en la síntesis, en el crisol del mestizaje intelectual y racial, por inestable y problemática que resulte semejante mezcolanza; pero el ideario antillanista de Palés no halló ecos en el discurso occidentalista y racista que constituía la ideología y la estética oficiales del Puerto Rico de los años 30. Comprensible resulta entonces que los poemas de *Tronco* no articulen el nexo entre el África ritual, ceremonial, totémica, y las Antillas, mulatas y burundangueras, en términos discursivos y racionales: el puente que une el *Tronco* con el resto del árbol resulta, desde la lógica del enunciado al menos, bastante endeble porque semejante vínculo no está sancionado por los epistemas propios de la tradición occidental, sino por el mito, la danza, los ritmos, los cánticos, formas de conocimiento en parte ajenas a Occidente pero privilegiadas dentro la tradición poética romántico-simbolista a la cual Palés pertenece y que incluso cifra en estos ritmos, el numen, la esencia de lo poético y su contacto con lo divino. Al depender de la mera contigüidad entre lo africano y lo antillano, los poemas de *Tronco* procuran solucionar el problema de la identidad antillana de una manera irracional y mágica que resulta insatisfactoria no sólo para el destinatario implícito del libro (la cultura dominante de la época) sino, como se verá enseguida, para el propio Palés.

Desde un punto de vista lógico, causal y discursivo, ya que no rítmico, la visión del África atávica trasoñada en *Tronco* queda separada, escindida, de *Rama y Flor*, y por sí sola no constituye sino un estadio preliminar, un cabo suelto, aunque necesario, para el esclarecimiento de la identidad antillana, razón de ser del *Tuntún*. La metáfora arbórea que, “de cierta manera”—en el sentido que le da a este término Benítez Rojo, es decir, de un modo poético y no-racional, alógico—, unifica el poemario sólo funciona orgánicamente cuando el poeta logra establecer una conexión, por tenue y paralógica que sea, entre los mitos y los ritmos ancestrales de un África tan primitiva como libresca y las facultades proféticas, evocadoras y autorreflexivas de la palabra; en otros términos, cuando se opera dentro de la conciencia del poeta un “glorioso despertar” a la mulatez esencial de la cultura antillana.²⁴ El propósito de ese nexo “de cierta manera” es manifiestamente conectar las Antillas con el componente mítico de su pasado en el presente de la síntesis, de la visión y de la autocrítica; ese presente está situado, de diversos modos, no en *Tronco*, sino en los poemas de *Rama*: “Pueblo negro”, “Majestad negra” y “Kalahari” representan ese vínculo entre los poderes proféticos del poeta y el pasado africano; el primero

La citada estrofa, aclara López-Baralt, “deviene una versión moderna [y subversiva] de la alegoría de los cuatro continentes”, dentro de la cual Europa ya no ocupa un lugar preponderante.

²⁴ La obra de Antonio Benítez Rojo aludida previamente no es otra que *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989; p. vi.

y, sobre todo, el último marcan el intento por traerlo al presente de la escritura y de la crítica de esa escritura.

Los poemas de *Rama* dejan establecido que la simple y ocasional yuxtaposición de las esencias africanas con las manifestaciones culturales y los sentimientos del “hombre negro” en el Caribe no bastan para que se constituya de inmediato (en el terreno de la lírica) el discurso que ha de fundamentar la cultura antillana. Los primeros tres poemas de *Rama* se instalan en el espacio y se cifran en el instante en que la escritura evoca la esencia de lo caribeño como una presencia fallida o más bien inexistente: una ausencia que denomina juntamente la movediza esencia del ser antillano y la fragilidad que la mayoría de los poetas modernos asocia a la labor poética. En el magín visionario del poeta, “Pueblo negro” es meramente “un pueblo de sueño / tumbado allá en mis brumas interiores / a la sombra de claros cocoteros” (p. 533) porque esa “remota / visión” que obsede al poeta podrá ser producto de un don profético que le permite desplazarse en el tiempo y en el espacio para recrear la flora y la fauna de una África exótica, pero no lo capacita (aún) para incorporar tan distante y exótica visión a los pruritos antillanistas de la alegoría poética comprendida en la estructura tripartita del *Tuntún*.²⁵ La distancia entre el África mítica y exótica recreada en *Tronco* y el presente de la escritura dramatizado en algunos poemas de *Rama* parece insalvable, no sólo porque los poemas de *Tronco* pertenecen a la esfera del mito y los de *Rama* a un presente prosaico y desmitificado (*i.e.* “Kalahari” y su ambiente prostibulario), sino porque el discurso que podría articular dicha visión y contextualizarla en el ámbito cultural de lo caribeño no existe aún, o, más bien, está en vías de crearse.

En “Majestad negra”, el intento de incorporar lo africano a lo antillano se concreta en una representación femenina emblemática que todavía no llega, sin embargo, a encarnarse en el arquetipo de la mulata, es decir, en lo que para Palés y para otros poetas “negristas” (*i.e.* Guillén o Ballagas) es la quintaesencia del ser antillano, sino en una exótica reina africana; aunque es indudable (como bien ha visto, entre otros, Díaz Quiñones) que en esa sensual y culipandante Tembandumba de la Quimbamba reside el prototipo de la Mulata-antilla,²⁶ también es evidente que, en “Majestad negra”, no existe una completa y articulada síntesis entre la gran matriarca africana y la “encendida calle antillana” por donde ésta se pasea (esta síntesis tiene naturalmente que cifrarse en un discurso que constituya el paradigma de la mulatez y no mediante la mera yuxtaposición de las referencias africanas con las antillanas). Los dos primeros poemas de *Rama* marcan entonces sendos intentos de problematizar la proximidad existente entre el “tronco” africano de la identidad caribeña y la “rama”

²⁵ Véase la nota 118 de edición de López-Baralt, donde se atribuye el ensueño africano del poeta a una alucinación de tipo romántico. Ríos apunta, por su parte, que en los poemas de Rama “la visión excede la capacidad del sujeto” (*op. cit.*; p. 569).

²⁶ “Notas para el estudio de *Tuntún de pasa y grifería*” p. 118

antillana a fin de que ese nudo produzca (o revele) una visión orgánica y mutilada del ser antillano ("flor"). En ninguno de ellos, sin embargo, se materializa satisfactoriamente semejante vínculo y el ideal de la mulatez sigue representándose de manera negativa, apofática, y relegándose al terreno de lo virtual.

Por tal motivo, el siguiente poema, "Kalahari", se convierte en la instancia textual donde la crisis de esa doble presencia (más poética que ideológica) se materializa y articula en una perpleja interrogante que el hablante poético formula: "¿Por qué ahora la palabra Kalahari?" (p. 541). No hay duda de que "Kalahari" señala la presencia de un momento epifánico o (al decir de Marzán) numinoso;²⁷ sin embargo, cabe señalar que el poema marca esa numinosidad con un espacio vacío. Tal como aparece en el poema homónimo, la palabra Kalahari es un signo sin referente preciso, "un significante vacío", según la frase de Ríos.²⁸ Es evidente que Kalahari no corresponde a "la bahía de claros cocoteros, / con monos, centenares de monos que centraban / una desordenada cadena de cabriolas" (p. 542), lugar donde fondea el pensamiento del poeta a la deriva. En su bien razonado ensayo, Ríos describe a Kalahari como "una palabra vacía, un desierto innombrable"; es necesario precisar, sin embargo, que la vacuidad asignable a la palabra Kalahari no proviene de la falta de significado sino de la presencia virtual de muchos. El valor del vocablo Kalahari en el homónimo poema de Palés es evidentemente simbólico, a más de un nivel. Como es sabido, Kalahari es el nombre de una extensa región del África septentrional que, en temporada de lluvia, se convierte en una copiosa selva subtropical y, en época de sequía, se transforma en un caliginoso desierto. Kalahari es, por lo tanto, un desierto que también es selva, es decir, un espacio engañoso, ambiguo, a la vez lleno y vacío: un espejismo, en suma, que encierra dentro de sus confines la plenitud y la ausencia.

Como acabamos de ver, la palabra Kalahari no alude siquiera a un espacio concreto sino que se convierte meramente en una vaga y exótica reminiscencia a la geografía y, por extensión, al contexto cultural del continente africano. La crisis que Palés articula en "Kalahari" tiene menos que ver con la crisis del sujeto que no puede recordar (*pace* Ríos) y más con la carencia de un discurso (histórico y poético, se entiende) capaz de contextualizar racional y líricamente la herencia africana dentro del acervo cultural antillano y puertorriqueño. Repárese que el punto crítico del poema lo constituye la incertidumbre del no saber por qué, en la memoria del poeta, la palabra Kalahari remite a una visión exótica, desrealizada del continente africano y no a una imagen raigal de la esencial mulatez antillana: "No sé por qué mi pensamiento a la deriva / fondeó en una bahía de claros cocoteros" (p. 542, el énfasis es mío). Dentro de todo el

²⁷ Julio Marzán, *The Numinous Site. The Poetry of Luis Palés Matos*, London, Associated University Presses, 1995.

²⁸ *Op. cit.*; p. 570.

proyecto antillanista del *Tuntún*, las representaciones exóticas de lo negro funcionan como una suerte de brillante y eurítmica cortina de humo tras de la cual se oculta algún avatar de aquello que Ríos denomina lo “innombrable” y que propiamente había que llamar lo “innombrado”. Esa zona oscura, indeterminada del poema es propiamente un vacío, no porque la palabra refiera a un espacio que no puede ser llenado, sino porque la misma remite a un campo semántico que aún no ha sido denominado.

La vacuidad aludida en el poema “Kalahari”, y la carencia de discurso que la misma implica, es consonante con la manifiesta preocupación de Palés por la falta de arraigo del tema africano en el “prontuario histórico” y en el panorama literario de Puerto Rico. Antes de que José Luis González trasoñara su “país de cuatro pisos”, Palés vio claramente que la historia y la literatura oficiales de su país habían escamoteado y minusvalorado la presencia de lo negro; éste y no otro es el motivo vigente en su polémica implícita con el *Insularismo* (1932) de Pedreira y en sus explícitas querellas con el jibarismo de Llorens Torres y con todos aquellos intelectuales (principalmente su amigo De Diego Padró) que desestimaban el proyecto antillanista que Palés ya había anunciado en su citado ensayo “Hacia una poesía antillana” (1932) y en la aludida entrevista de ese mismo año.²⁹

Provisional o no, la presencia de ese vacío, de esa mulatez ausente, invocados en “Kalahari” necesita ser conjurada, so pena de que la labor poética misma se aboque al silencio. Puesto que el poeta no posee de inmediato ni los medios ni la visión para subsanar esa carencia con la presencia discursiva de un ideal apenas entrevisto y menos aún creado (en el terreno de la lírica, se entiende), la voz poética adopta uno de los recursos favoritos de la tradición literaria romántica y moderna, a donde Palés sin duda pertenece: ese recurso es la metapoesía, es decir, la redacción de un texto que convierte en asunto poético y, con frecuencia, en motivo de crítica los azares y las imperfecciones de esa misma escritura para así justificar (dado el caso) que en su discurso el ideal o la meta perseguida no se articule o, en su defecto, se represente de manera vacua.³⁰ Al proferir la palabra “Kalahari” y evocar la ambigüedad que su mismo campo semántico provoca, Palés problematiza el lugar que ocupa la herencia africana dentro de los discursos oficiales que legitiman la identidad caribeña:

²⁹ Los vínculos ideológicos entre Palés y Pedreira han sido bien dilucidados por Ríos en el artículo citado y considerados todavía con mayor detalle en el ensayo de Hugo Rodríguez Vecchini, “Palés y Pedreira: la rumba y el rumbo de la historia”, *La Torre* 7. 27-28 (julio-diciembre de 1993), 595-627.

³⁰ El texto metapoético es en resumen aquél que se critica y se muestra a sí mismo criticándose. Las primeras teorizaciones modernas en torno a ese recurso aparecen entre los románticos alemanes; su puesta en práctica es, claro está, mucho más antigua. Véase Schlegel, fragmento 238 del *Athenaeum*. Un buen estudio sobre los metadiscursos es el de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991. Sobre el tópico moderno de la trascendencia vacua, véase Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1959; pp. 68-71.

ese lugar ni siquiera es uno; es vacío, oquedad, otredad, espacio en blanco que la escritura debe insembrar. Toda vez que tal empresa es de momento irrealizable, el poeta opta por inscribir todo su texto dentro de una instancia metapoética. Por tal motivo, el tema de "Kalahari", más que la inarticulada y problemática presencia de lo africano en lo antillano, es la misma escritura; "Kalahari" es propiamente un arte poética palesiana:

¿Por qué ahora la palabra Kalahari?

Ha surgido de pronto, inexplicablemente...

¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!

¿De dónde habrá surgido esta palabra
escondida como un insecto en mi memoria;
picada como una mariposa disecada
en la caja de coleópteros de mi memoria,
y ahora viva, insistiendo, revoloteando ciega
entre la luz ofusadora del recuerdo?

¡Kalahari! ¡Kalahari! ¡Kalahari!

¿Por qué ahora la palabra Kalahari? (p. 542)

La estrofa final del poema manifiesta claramente que Palés ha cifrado en este texto, además de una reflexión crítica y metapoética sobre el proceso formativo de la identidad antillana, un arte poética de clara raigambre platónica. Para Platón, la labor poética obedece a un irresistible impulso externo que transforma al poeta en un vidente, en un elegido de los dioses, y la belleza evocada en la obra de arte remite invariablemente a la verdadera belleza que es divina; tal es, en fin, la teoría de la poesía, que, pese a su innegable linaje clásico, no deja de adoptar la gran mayoría de los poetas románticos, a cuya tradición indudablemente se afilia el vate de Guayama.³¹ Para Palés, sin embargo (platónico *ma non troppo*), el origen de la inspiración no es divino sino un producto, para decirlo con resonancias salomónicas, de la casualidad y el azar: la inspiración es, para Palés, una "mariposa diseca" que se revive y se agita "de pronto, inexplicablemente" en "la caja de coleópteros" de la memoria y de allí emerge "revoloteando ciega / contra la luz ofusadora del recuerdo" (p. 542). Incluso podría dársele, hasta cierto punto, la razón a Ríos cuando éste asocia la poética palesiana con las prácticas posmodernas de la improvisación, el *happening* o el *performance*,³² si bien el recurso de la lírica de Palés a los desdoblamiento autopoéticos (su poesía es a menudo reflexión crítica sobre las metas y los lí-

³¹ En torno a la consabida (aunque a menudo preterida) relación entre platonismo y romanticismo, véase, por ejemplo, un buen resumen en el libro de Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, 2 vols., Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989; I, p. 224.

³² *Op. cit.*; p. 564.

mites de esa misma poesía) contribuye a paliar el aspecto performativo de su lírica y a reforzar el irónico, en el sentido romántico del término, especialmente si se considera que representar el ideal poético de manera vacua es uno de los frutos más comunes de la siempre incómoda convivencia del poeta y el crítico en un mismo espacio textual o discursivo.

Es evidente que, dentro de una teoría poética platonizante, la omisión de toda referencia al origen divino de la inspiración articula una contradicción, por lo demás, plenamente característica del arte moderno. El resultado más sobresaliente de dicha contradicción se perfila en el fenómeno que Friedrich denomina trascendencia vacua: si en “Kalahari” la fuente de la inspiración es fruto del azar, el contenido de esa inspiración carece de referente preciso y se expresa, a la vez, mediante una interrogante y una ausencia. A la pregunta de “¿Por qué ahora la palabra Kalahari?”, el texto mismo no puede contestar si no es de manera subrepticia, tautológica y elíptica. La pregunta alude a la presencia, o mejor, a la persistencia, de lo africano si no en el inconsciente colectivo, al menos en el marco de referencia de un poeta antillano, específicamente en el contexto pancaribeño explícitamente articulado en el *Tuntún de pasa y grifería* desde su mismo “Preludio en boricua”. Sin embargo, pese a las visiones de ese “tronco” ancestral evocado en la primera parte del poemario, la respuesta a la pregunta no puede formularse en el contexto inmediato del poema, porque no existe (poéticamente hablando) el discurso que permita articularla. En opinión del propio Palés, emitida en su entrevista con Ángela Negrón Muñoz, la configuración de la poesía y (hasta cierto punto) de la identidad antillana aparecen ambas como un proyecto en ciernes, una empresa que recién emprenden algunos poetas como Guillén y Ballagas, pero que todavía no llega a concretarse: “Estos poetas, con manera personal y distinta, han levantado el andamiaje ideal de una poesía antillana, y están llevando nuestro verso a sus cauces lógicos y naturales”.³³ Nótese en la cita de Palés el énfasis en lo inconcluso (“El andamiaje”) y en lo progresivo (“están llevando”) de este proyecto, al cual, sin ambages pero con afectada modestia, se suscribe el mismo Palés: “yo creo ... en la necesidad de una poesía antillana y mi aspiración poética se endereza actualmente hacia tal propósito, aunque hasta ahora, en ese sentido, no he realizado nada que valga la pena”.³⁴ Por lo demás, en “Hacia una poesía antillana”, Palés vuelve a poner de relieve el carácter incoativo, a medio hacer, del proyecto y el cierre de dicho artículo no deja lugar a dudas en torno a las intenciones programáticas de Palés: “Forjemos, pues, la poesía antillana”.³⁵

La coherencia, tanto intelectual como discursiva, del proyecto poético formulado en el *Tuntún de pasa y grifería* depende de una pregunta que, en el

³³ “Hablando con don Luis Palés Matos”, en *Prosa*; p. 299.

³⁴ *Ibíd.*; p. 298.

³⁵ *Ibíd.*; p. 242.

presente de la escritura, carece de respuesta, o mejor dicho, es ella misma su propia respuesta. Los versos de "Kalahari" la enuncian a sabiendas de que su formulación invoca y revela la presencia de ese vacío, la ausencia del ideal cuya búsqueda se emprende poéticamente. El gesto de Palés entraña una de las paradojas sumas de la lírica moderna: la poesía se crea y se justifica en pos de un ideal (casi siempre metafísico) cuya consecución invariablemente se frustra porque dicho ideal es algún avatar del Absoluto que por definición es tan inconcebible como irrepresentable.³⁶ La irreductibilidad del Absoluto a menudo lo convierte en sinónimo precisamente de la nada, del vacío: la presencia y la ausencia totales son mutuamente indiscernibles, sin duda porque tanto el Absoluto como el vacío son ámbitos situados más allá del lenguaje y del punto de referencia de la conciencia humana.³⁷

Entre Palés y la típica paradoja del poeta moderno, media, sin embargo, una importantísima salvedad. En Palés, la vacuidad del ideal es sólo temporera porque, hasta cierto punto, el Absoluto palesiano (en el *Tuntún*) sí puede reducirse y articularse. La cifra de ese Absoluto, que se constituye en el prototipo de la mulatez, encarnará (como se sabe) en los sensuales contornos de la Mulata-antilla; es decir, la hibridez racial y cultural del antillano se materializará en un símbolo concreto cuya forja legitimará discursivamente el ya existente pero marginado sincretismo caribeño y, más importante, se constituirá en su portavoz y estandarte.

En términos de la índole iterativa del proyecto antillanista palesiano, el poema raigal de *Tuntún de pasa y grifería* no es "Mulata-antilla" sino "Kalahari". En esa pregunta, que es ella misma su respuesta, están las raíces del proyecto antillanista que Ríos echa de menos. No será mera casualidad que "Kalahari" ocupe precisamente un lugar central dentro del poemario: es el poema número diez de los veinte que figuran en la edición de 1937. La edición de 1950 rompe esa simetría al añadir cuatro poemas más; pero, *vis-à-vis* el sesgo incoactivo de todo el proyecto, tal circunstancia es plenamente explicable: los poemas que añade Palés, en especial la segunda versión de "Mulata-antilla", refuerzan el programa antillanista de todo el libro, llenando precisamente el vacío que "Kalahari" se atrevió a vislumbrar.

³⁶ Como bien observa Ríos (*op. cit.*; p. 572), "Ñáñigo al cielo" se constituye en una reescritura paródica del tema de la trascendencia vacua; pero el tópico de la revelación cuyo contenido es nulo (no hay revelación) sigue confirmando el sesgo autocrítico y metapoético de la mayoría de los poemas de Rama.

³⁷ "We simply cannot say anything about what transcends the human reference point. Thus, at the limits of the mind, the meaningful joins the meaningless, and the scientist the mystic: the absolute is also the void" (Rosmarie Waldrop, *Against Language? 'dissatisfaction with language' as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry*, The Hague, Mouton, 1971; p. 17). Mallarmé es el poeta moderno que de manera más explícita fraguó esta identificación entre la esencia y la inexistencia (Friedrich, *op. cit.*; pp. 191-201 y 205-208).

“Kalahari” es un hito de la poética palesiana; su estro visionario delimita un antes y un después de “Kalahari”. Ese antes está constituido por una serie de reminiscencias desarraigadas del proyecto afroantillanista, bien sea porque, como en el caso de “Esta noche he pasado” (p. 257) y de “Pueblo de negros” (*Prosas*; p. 173), la testimoniada visión del inmediato ámbito negro, retratado con algunos de los versos más feístas que Palés jamás escribiera, queda por entero desvinculada de cualquier sustrato mítico, o bien sea, como sucede en los poemas de *Tronco*, debido a la circunstancia contraria, es decir, porque las evocaciones de un África mítica se perfilan bajo una óptica distanciada y exótica quedando disociadas del ámbito antillano; los poemas de *Rama* (en especial “Pueblo negro” y “Majestad negra”) se encargan precisamente de exponer metapoéticamente las limitaciones de los poemas de *Tronco*. Hay también un después de “Kalahari” y lo constituyen textos como “Canción festiva para ser llorada”, “Ten con ten”, “Mulata-antilla” (en sus dos versiones) y la “Plena del menéalo”. Palés no llega a conjurar efectivamente el vacío abierto en “Kalahari” hasta que su emblemática Mulata-antilla se convierte en el oriflama de la identidad puertorriqueña en la “Plena del menéalo” (1952), un texto pegadizo y marginal que eficazmente remata la alegoría antillanista esbozada en el *Tuntún*.

En efecto, en aquellos textos de *Rama* y de *Flor* que abordan la contenciosa formación de la identidad antillana predomina, pero cada vez menos (nótese), la visión disgregadora, heteróclita, acéntrica en cuya presencia Rubén Ríos ha identificado el *ethos* de la postmodernidad: en “Canción festiva para ser llorada”, se emprende, a la manera de Darío en “Divagación”, un viaje por las islas del Caribe; pero el punto de unión de todo el archipiélago depende, más que de la presencia (intermitente y variable) del elemento negro en cada una de las tierras visitadas, de la mirada congregadora y de las lúcidas reminiscencias de una voz poética imbuida de una visión profética, que es precisamente la perspectiva de la cual carecen los poemas de *Tronco*. Sin embargo, la caribeñidad se constituye en el poema de manera un tanto difusa, concreta y pormenorizada como si el texto prefiriera catalogar, una por una, las principales islas del Caribe en vez de ofrecer una unificadora visión de conjunto de este metarchipiélago (como lo llama Benítez Rojo); sólo en la estrofa final se ofrece una imagen sincrética de lo que sería propiamente la “Antilla”, pero la misma no se fundamenta en ningún paradigma poético-alegórico de la mulatez sino en la recurrencia de las plantaciones cañeras que los colonizadores europeos (españoles, ingleses, franceses y norteamericanos, principalmente) pusieron a funcionar en cada una de las tierras visitadas:

Antilla, vaho pastoso
de templa recién cuajada.
Trajín de ingenio cañero.
Baño turco de melaza.
Aristocracia de dril
donde la vida resbala

sobre frases de natilla
y succulentas metáforas. (p. 547)³⁸

Significativamente, la mulata, figura que Palés eventualmente convertirá en el arquetipo de la esencial mulatez de las Antillas, apenas recibe una inconsecuente mención en los versos finales del poema (v. 129).

Similar es el efecto que produce "Ten con ten", excepto en su estrofa final donde el poeta insiste en la índole incoativa y a medio hacer de la identidad caribeña:

Y así estás, mi verde antilla,
en un sí es que no es de raza,
un ten con ten de abolengo
que te hace tan antillana...
Al ritmo de los tambores
tu lindo ten con ten bailas,
una mitad española
y otra mitad africana. (p. 564)

Los versos finales de "Ten con ten" continúan el proyecto de "Majestad negra" representando las Antillas como si fuera una bayadera, una danzarina africana, una guapachosa Tembandumba de la Quimbamba, reina africana que ya se va convirtiendo en otra cosa que, como apuntó "Kalahari", aún no se nombra: un "sí es que no es de raza", "un ten con ten de abolengo" donde se combinan "una mitad española / y otra mitad africana". En este pasaje, Palés resalta la índole incompleta y progresiva de su proyecto antillanista: en el presente, "así estás, mi verde antilla", árbol cuyo fruto no ha madurado aún porque no ha cuajado todavía ese "sí es que no es de raza", toda vez que no concluye todavía ese "ten con ten" de la identidad antillana que oscila (al decir de la "Plena del menéalo") de "aquí payá" y de "ayá pacá", en un movimiento pendular entre lo español y lo africano.

Resulta, por lo demás, altamente significativo que la identidad caribeña se constituya mediante la danza, o dicho propiamente, en un vaivén rítmico que junta e indirectamente remite a los "meneos cachondos" de aquella Mulata-antilla en ciernes y al elemento esencial de la composición poética: el ritmo, el sagrado ritmo vital del universo, eje de la tradición platonizante y centro de la poética romántico-simbolista a la cual, no huelga repetirlo, Palés pertenece. Dentro de este contexto, la danza y el ritmo adquieren una no tan velada connotación metapoética que, más allá de los niveles de significación literal y alegórico, inserta todo el proyecto antillanista de Palés en un tercer nivel de

³⁸ En torno al papel fundamental del sistema económico de la plantación en la formación étnica y cultural de los pueblos del Caribe resulta imprescindible el citado ensayo de Benítez Rojo, en especial el capítulo primero.

significación, en una perspectiva crítica, irónica, distanciadora y autorreflexiva, gracias a la cual el poeta muestra, más que el resultado de su creación, a la misma en tanto ésta se va formando, constituyendo o (como dice Palés) afinando en ese azaroso ten con ten que también se detiene con frecuencia a ponderar las dificultades surgidas a lo largo de la empresa.

Con su metáfora del ten con ten, Palés indudablemente ha querido poner de manifiesto el contraste existente entre las dos mitades constitutivas de la identidad antillana: la española y la africana son dos culturas difíciles de reconciliar en una síntesis enteramente coherente porque en la primera predomina el *ethos* racionalista y logocéntrico de la tradición occidental y en la otra una forma de pensamiento que no es racional y lógico sino mágico y mítico (paralógico al decir de Benítez Rojo) y cuyas manifestaciones óptimas son el ritual y la danza.³⁹ La poesía, sin embargo, pretende aunar ambas cosas: la poesía es palabra, sentido, pero también ritmo, sonido. La síntesis del pensamiento occidental con el mundo mítico y prelógico que sobrevive en la cultura africana trasplantada al Caribe no puede codificarse en una totalidad racionalmente inteligible sino en una alegoría poética que metaforiza esa identidad en imágenes y sonidos, que son, “de cierta manera”, portadoras de un sentido más incantatorio y mágico que causal y discursivo.

Como bien ha visto Díaz Quiñones, la tentativa poética de Palés en el *Tuntún* se caracteriza por una transición de lo concreto a lo abstracto, que, “buscando a bulto y a tanteos, llega a crear un símbolo poético: la mulata que representa la Antilla”.⁴⁰ Los poemas del *Tuntún*, sin embargo, disfrutaban de un nivel de abstracción bajo en comparación con otros textos palesianos (*i.e.* los poemas dedicados a Filí-Melé). En sus poemas afroantillanos, Palés mezcla el logos con el ritmo, el sentido y el sonido, privilegiando ya a unos, ya a otros, en un contrapunteado ten con ten que finalmente se resuelve en la metáfora de la Mulata-antilla, es decir, en una instancia discursiva, concreta y a la vez abstracta, cuyo referente o tenor, sin embargo, no es lógico sino paralógico y prefilosófico: son los ritmos ancestrales, el ámbito del rito y del mito, no los paradigmas discursivos del pensamiento racionalista de Occidente. Como bien demostró Aníbal González, la relevancia de *La decadencia de Occidente* en el proyecto antillanista de Palés es incuestionable. Y, tal como la representa el famoso libro de Spengler, estas fuerzas vitales remiten indudablemente a la cultura africana que culturalmente está en su apogeo mientras que la civilización occidental se aboca a una etapa de decadencia. Es evidente que Palés, en franca deuda con las teorías del organicismo romántico, procura meramente

³⁹ “La racionalidad de la lógica aristotélica que rige el pensamiento occidental cede en el *Tuntún de pasa y grifería* al pensamiento mítico, que se expresa en la danza y el ritual” (López-Baralt, *El barco en la botella*; p. 160).

⁴⁰ “La poesía negra de Luis Palés Matos”, pp. 89-90.

adecuar forma y fondo y convertir la primera en una especie de “exterior significativo” (la frase es de A.W. Schlegel); es decir, expresar la vigencia de una cultura como la africana, cuyo discurso arquetípico son los mitos, en un lenguaje que también sea prelógico y metafórico, más que racional o denotativo.⁴¹

Esta reticencia que la poesía palesiana exhibe ante las abstracciones del discurso filosófico de Occidente se perfila en la creación de una lírica que es ante todo una eurítmica. El énfasis de los versos de Palés en los ritmos onomatopéyicos y percusivos y en cierto tipo de metáforas alusivas al sexo, a la nutrición y al cuerpo son indicios de que su poesía constituye una especie de contradiscurso que repudia y parodia los lugares comunes predilectos del pensamiento occidental, en especial su logocentrismo, su tendencia a expresar la realidad en oposiciones binarias y su inevitable dependencia del punto de vista del individuo o (en el terreno de la lírica) de las visiones reveladoras del sujeto.⁴² Es por eso, tal vez, que Palés no concibe la antillanía como una síntesis rigurosa, coherente y equilibrada, sino como mezcolanza heteróclita, un “ten con ten”, un “sí es que no es de raza”. La síntesis entre las mitades española y africana sólo se vislumbra en un futuro utópico y, para eso, inscrita dentro de una tentativa de resistencia fraguada frente ese nuevo avatar del conquistador blanco que, en el contexto político palesiano, constituye la presencia de los Estados Unidos en el Caribe. Irónicamente, la síntesis, que por sí sola no consiguen concretar los poderes proféticos y visionarios del poeta (siempre parciales y falibles), emerge de la “caja de coleópteros” de la conciencia, una vez el poeta queda expuesto a la visión de un Caribe vulnerado por los ambiciosos planes expansionistas del imperialismo francés y anglosajón:

El pabellón francés entra en el puerto,
abrid vuestros prostíbulos rameras.
La bandera británica ha llegado,
limpiad de vagos las tabernas.
El oriflama yanki...
preparad el negrito y la palmera. (p. 567)⁴³

A la visión disgregadora de “Canción festiva para ser llorada” se contraponen los “Intermedios del hombre blanco”, ofreciendo una visión integradora y más abstracta de lo caribeño, dentro de la cual se perfila que el elemento que

⁴¹ Aludo a las conferencias sobre arte dramático y literatura de A. W. Schlegel. Cf. la traducción inglesa de John Black: *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, New York, AMS Press, 1973; Lecture XXII, p. 340.

⁴² Para el término “contradiscurso”, véase Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

⁴³ En “Hacia una poesía antillana”, Palés observa que: “Económicamente [las Antillas], girando como giran en la órbita del industrialismo americano, corren iguales contingencias y hacia análogo destino colonial” (p. 238).

une a las islas del Caribe y convierte a las Antillas en “la Antilla”, es su situación colonial, su condición de islas explotadas por ese “hombre blanco” cuya presencia secular, paradójicamente, ha venido contribuyendo de manera decisiva a la formación cultural de los pueblos del archipiélago: “Putá, ron, negro. Delicia / de las tres grandes potencias /en la Antilla” (nótese el singular) (vv. 49-57).

De los poemas que integran el *Tuntún de pasa y grifería*, es sin duda, “Mulata-antilla”, mediante la proclamación de su homónimo símbolo, el que ofrece una visión más coherente, reintegradora y centrípeta de la huidiza y centrífuga identidad antillana. El camino que Palés traza de “Danzarina Africana” a la “Plena del menéalo”, pasando por “Majestad negra”, “Ten con ten” y sobre todo por “Mulata-antilla”, culmina en el arquetipo que erige el poema homónimo para cerrar la edición de 1937: dentro de la metáfora organicista que aúna todo el libro, “Mulata-antilla” es el producto o, (en términos palesianos) la flor, cuya génesis une de manera retrospectiva el tronco con la rama en un discurso alegórico cifrado en torno a la metáfora de la mulatez. La Mulata-antilla construye, sin embargo, algo más que una alegoría femenina de la mulatez: si los poemas de *Tronco* son un intento de evocar el África de la danza, la magia y el mito en aras de dignificar la africanía raigal que convierte las Antillas en “la Antilla”, y los textos de *Rama* describen una trayectoria, un camino, un proceso de anagnórisis —en términos palesianos “un glorioso despertar” (p. 571)— en torno a la índole cultural y racial de ese *Tronco* en el árbol de la identidad antillana, los poemas de *Flor* representan el momento en que la reminiscencia poética consigue finalmente aquilatar y sintetizar el sustrato africano en el arquetipo fundacional de la Mulata-antilla. *Tuntún de pasa y grifería*, visto en su totalidad, es entonces un texto metapoético que muestra aún más que su desarrollo, la gestación del paradigma caribeño del mestizaje cifrado en el arquetipo de la Mulata-antilla. En este sentido, todo el libro documenta ese “glorioso despertar” de la conciencia del poeta a la africanía esencial de las islas del Caribe.

Sin embargo, la tentativa de entretelar ideológica y poéticamente la progresiva anagnórisis que propicia la creación del discurso fundacional de la identidad y de la unidad caribeña no se presenta en los poemas de *Flor* de una manera definitiva y consumada sino como tarea provisional, inconclusa y no extenta de peligros y altibajos. Al lado del arquetipo de la Mulata-antilla coexisten símbolos que debilitan o contrarrestan el emblema palesiano de la mulatez: uno de ellos lo cifran las caricaturas del negro desarraigado y enajenado de sus orígenes que Palés realiza en “Elegía del duque de la mermelada” o en “Lagarto verde” y el otro lo constituye la admonitoria “Lepromonida”, cuyo texto, tanto por el lugar que ocupa en el poemario como por su temática, se convierte en contrapartida de su vecina “Mulata-antilla”.

“Lepromonida” es uno de los textos de más difícil acomodo dentro de una lectura organicista del *Tuntún*; Santos y López-Baralt han defendido de diversos

modos su pertinencia dentro del programa antillanista del poemario, relevancia que niega Arce.⁴⁴ Sin embargo, la más patente función de esta “reina oscura” es convertirse en una metáfora no sólo de ese lado irrepresentable de la mulatez, como sugiere Ríos, sino de la ausencia de los poderes proféticos y del lenguaje visionario que hacen posible semejante representación.⁴⁵ López-Baralt acierta plenamente cuando afilia la siniestra figura de Lepromonida con algunas hechuras femeninas presentes en la poesía hermética de Herrera y Reissig, pero el sentido o la significancia que le confiere a semejantes presencias en la obra de ambos poetas, me parece algo menos atinada.⁴⁶ Lepromonida no se erige en el “hada antillana de la neurastenia” por remitir al proverbial irracionalismo vanguardista sino por aludir a la presencia de una musa silente y enemiga en la obra de Palés. Mas que a “la neurosis productora de sueños y de poesía”,⁴⁷ a Lepromonida habría que asociarla a sus atributos principales (presentes también en la poesía hermética del uruguayo): la muerte o lo mortuorio (estrofa 1), el silencio (estrofa 2), las pesadillas (estrofa 3) y la oscuridad (estrofa final); todas ellas son cualidades eminentemente traducibles a un terreno metapoético para significar, una vez más, de manera vacua y falible los frutos de la inspiración. Si, como sagazmente ha demostrado López-Baralt, la nave (símbolo iterativo por excelencia) es, en el imaginario palesiano, un emblema

⁴⁴ Los argumentos de Santos para incluir “Lepromonida” dentro del programa organicista del *Tuntún* se debilitan ante la contradicciones que suscita el mismo texto. Apoyándose en el primer verso del poema (“Lepromonida es reina de vastas tribus rojas”), Santos convierte a este personaje en una reina poderosa y oscura de las tribus indias (*op. cit.*; p. 95); sin embargo, cuando el verso octavo pone de relieve “los blancos pies de Lepromonida” sugiere (contradictoriamente) que se trata de una reina blanca; lo indio, por lo demás, brilla por su ausencia a lo largo del poemario. López-Baralt, por su parte, atribuye la ambigüedad del poema al influjo de sus fuentes literarias: el poema “Desolación absurda” de Julio Herrera y Reissig con todo su *ethos* maldito y baudeleriano (*El barco en la botella*; p. 149). En una postura más (pero no enteramente) convincente, la propia López-Baralt ve en Lepromonida un emblema alusivo al primitivismo y al onirismo propios de las vanguardias: todo el *Tuntún de pasa y grifería*, “incluyendo a ‘Lepromonida’, puede leerse como una celebración desafiante de la *pensée sauvage* en un momento en que el *logos* europeo ha sido desacralizado tanto por Freud (*La interpretación de los sueños*, 1899) como por Spengler (*La decadencia de Occidente*, 1918) y Breton (*El primer manifiesto surrealista*, 1924), como por las vanguardias, cuyos ismos elevan lo onírico y el irracionalismo verbal a categoría estética” (*Ibid.*; p. 161). El artículo de Arce es el de 1954: “Notas para la composición de *Tuntún de pasa y grifería*”.

⁴⁵ *Op. cit.*; p. 573.

⁴⁶ He dedicado el capítulo final de la segunda parte de mi libro *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig* (Montevideo, Biblioteca de Marcha, en prensa) a dilucidar el papel metapoético que desempeña la representación femenina en la obra del uruguayo. En la poesía erótica y hermética de Herrera y Reissig predominan avatares de la *femme fatale* que entrañan el tópico finisecular de la trascendencia vacua y de la falibilidad poética. Sobre este tema véase el estudio de Oscar Rivera Rodas, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988. El término “significancia” lo emplea Michel Riffaterre para aludir al sentido ulterior o implícito de una frase o situación. Véase *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Indiana University Press, 1984; p. 167, n. 3.

⁴⁷ López-Baralt, *El barco en la botella*; p. 161.

transparente y constante de la labor poética,⁴⁸ no cabrá duda alguna entonces de que la reiterada admonición que cierra “Lepromonida” está dirigida a los poetas: “¡Tened, oh capitanes del agua y de la tierra, / tened un grande y largo miedo a Lepromonida!” (p. 569). Frente a la exuberancia rítmica y carnal de la Mulata-antilla, Lepromonida se constituye en una representación emblemática de la esterilidad y el silencio que amenazan al poeta si éste se aparta de la meta propuesta (la figuración de la Mulata-antilla) para postrarse a sus “blancos pies”. No es Lepromonida, con todo, quien triunfa en el *Tuntún*; de otro modo, no existiría la Mulata-antilla, o peor, la misma hubiera terminado siendo algún desafortunado avatar de la ridícula Madame Cafolé.

Se ha reparado también en que el árbol que representa la identidad antillana en el *Tuntún* no llega a generar frutos.⁴⁹ Hasta cierto punto, semejante afirmación es cierta, si bien sería paradójico que los produjera puesto que dicho árbol, hablando en términos organicistas, no ha terminado aún de crecer. Los frutos del árbol de la identidad antillana hay que ir a buscarlos más allá de los límites estrictos del *Tuntún de pasa y grifería* porque no se encuentran en *Flor* sino en un número de textos que, formalmente al menos, no forman parte de ese (ni de ningún otro) árbol. Me refiero, naturalmente, a los poemas añadidos a la segunda edición del *Tuntún* (1950) y a la “Plena del menéalo” (1952). Estos poemas son propiamente los frutos correspondientes a la alegoría arbórea de la mulatez que traza Palés en su poemario. La prueba más fehaciente de que el proyecto que finalmente Palés articula en “Mulata-antilla” marca tan sólo el inicio de este “glorioso despertar” la constituyen estos textos marginales y pegadizos en los cuales Palés desarrolla su proyecto antillanista. La segunda versión de “Mulata-antilla”, “Menú”, y especialmente la “Plena del Menéalo” (1952), expanden los motivos de la pancaribeñidad y de la síntesis racial cifrados en el emblema de la Mulata que los poemas de la edición de 1937 apenas logran reducir a una abstracción:

Eres inmensidad libre y sin límites,
eres amor sin trabas y sin prisas;
en tu vientre conjugan mis dos razas
sus vitales potencias expansivas. (p. 599)

Palés construye su paradigma de la identidad alrededor de las “potencias expansivas” que conjuga si no sintetiza el símbolo cósmico de la Mulata, puesto que son, y confío en que no será necesario defender esta noción, avatares de la cultura africana, atributos de ese “ten con ten” de la cultura antillana cuyo mejor símbolo es la misma Mulata-antilla. Esas “potencias expansivas” son el eros, la comida y el ritmo, y pertenecen todas ellas a una esfera del pensamiento

⁴⁸ *Ibíd.*; p. 226.

⁴⁹ Santos, *op. cit.*; p. 59.

ajena a los pruritos occidentalistas que defendía la cultura oficial de las Antillas de los años 30 y 40 y cuyo ideario, en el caso específico de Puerto Rico, residía principalmente en el *Insularismo* de Pedreira.⁵⁰ Contrario al sesgo aristocrático, arielista e hispanófilo de esta cultura oficial que pretendía insertar de lleno a Puerto Rico en la tradición occidental y en sus dos grandes pilares (la Grecia clásica y el cristianismo) el poemario de Palés constituye, con su “pasa y grifería” y sus “parejeros tuntunes”, una defensa de lo que José Luis González llama la cultura de los oprimidos; en otras palabras, de la cultura de raigambre africana que, a lo largo de la historia de la Isla, ha venido fundamentando lo que es, en el Puerto Rico de hoy, la cultura de masas.⁵¹ El eros, la comida y el ritmo, las tres “potencias expansivas” que Palés invoca en la segunda versión de “Mulata-antilla”, pertenecen también a la esfera de lo material, de lo corporal, de lo popular, del instinto, de la fiesta popular, de los sentidos, del ritual, del mito, de la música, del ritmo y del verso, ámbitos todos ellos ajenos a los fundamentos logocéntricos y racionalistas que hacía suyos la cultura de elite en buena parte del Caribe hispánico. Es entonces evidente que Palés no pretende meramente convertir a la Mulata en el emblema de esa “sí es que no es de raza” sino cifrar en ese símbolo toda una serie de referencias culturales de claro signo subversivo.

Los poemas mencionados hasta entonces no son, con todo, los únicos frutos que produce el modelo organicista conformado en el *Tuntún*. Su creación más lograda y coherente, el paradigma de la Mulata-antilla, pervive en los poemas que integran la última producción poética de Palés. Algunos de los poemas dedicados a Filí Melé podrían integrar esta sección apócrifa pero fundamental para dilucidar el sesgo incoativo y metapoético del proyecto antillanista de Palés, puesto que dichos textos prolongan y expanden la vertiente crítica y autorreflexiva de algunos de los textos del *Tuntún*.

Mucho se pudiera especular en torno a la utilización de una imagen femenina para representar el ideal de la caribeñidad. Para empezar, en el terreno político (si no en el ámbito de la crítica feminista), el símbolo de la “Mulata-antilla” resulta, como ha notado la crítica, asaz problemático. Fundamentar la parte esencial de la ontología caribeña en el ethos sensual, musical y mítico de la cultura africana es recrear, frente al avasallador avance de la modernidad en Occidente, una utopía de marcado sesgo conformista:

Dale a la popa, mulata,
proyecta en la eternidad
ese tumbo de caderas
que es ráfaga de huracán,
y menéalo, menéalo,

⁵⁰ Elabora el tema el citado ensayo de Rodríguez Vecchini.

⁵¹ “El país de cuatro pisos”, en la homónima obra citada; p. 13.

de aquí payá, de ayá pacá,
menéalo, menéalo,
¡para que rabie el Tío Sam! (p. 616)

Pero, dejando a un lado las controvertibles implicaciones de esta sandunquera Mulata, cuya mejor arma contra el Tío Sam es “ese tumbo de caderas”, conviene explorar la manera en que Palés utiliza la representación femenina, no sólo para vislumbrar el ideal pancaribeño anunciado en su proyecto antillanista sino para ventilar sus propias inquietudes autocríticas. La perspectiva metapoética que Palés aventura en varios de los textos del *Tuntún*, especialmente en “Kalahari”, se transfiere eventualmente al símbolo de la Mulata y a partir de dicho poemario Palés comenzará, explícitamente, a cifrar su propia autocrítica en éste su modelo predilecto. En este sentido, la relación de la escapada Filí-Melé con el arquetipo de la Mulata-antilla resulta, en cierta medida, obvia, no sólo porque (como aseveran Forastieri, Ríos y López-Baralt) la mulatez constituye un elemento esencial en la construcción de ambos arquetipos sino porque tanto la Mulata-antilla como Filí-Melé son fundamentalmente símbolos metapoéticos.⁵²

Las diferencias mediante entre la Mulata-antilla y Filí-Melé apuntan hacia un aumento en la lírica palesiana de la visión autocrítica y, en última instancia, autolimitante. La representación femenina de la mulatez que, en algunos poemas del *Tuntún*, se convierte en un emblema de alcances continentales con su manifiesta sexualidad, su raigambre popular y sus ritmos míticos y vocingleros se transforma en “Puerta al tiempo en tres voces”, “El llamado”, “La caza inútil” y “La búsqueda asesina” (poemas que explícita o implícitamente giran en torno a la presencia/ausencia de Filí-Melé), en un símbolo personal, individual, cuyo abolengo clásico así como sus matices filosóficos y metapoéticos son incuestionables.⁵³ La transición de la Mulata-antilla a Filí-Melé marca el cambio y (en términos de la cronología) la coexistencia en la poesía palesiana de la búsqueda de un absoluto arraigado en el mundo de los procesos históricos y otro quintaesenciado en los deliquios de un lirismo acendradamente íntimo.

Con su (mal)llamada “poesía negra”, Palés había soslayado el insalvable escollo metafísico cifrando su absoluto poético en el problema de la identidad antillana y llegando incluso a resolverlo, aunque no de manera enteramente cómoda, en la figura emblemática de la Mulata-antilla. Al expresar la mulatez esencial y el “acento vital” de lo caribeño mediante una metáfora organicista, y sin abandonar por ello el *ethos* y el verbo de su numen lírico, Palés inserta su

⁵² Eduardo Forastieri Braschi, “*Nigra sum sed formosa: una interpolación del Cantar de los cantares en la poesía del último Palés Matos*”, *Confluencia* 9.2 (Spring 1994), 26-32. Entre otros, también abordan este tema, Ríos, *loc. cit.*, y López-Baralt, *El barco en la botella*.

⁵³ En torno a las fuentes literarias del poema, véase el bien documentado estudio de Margot Arce de Vázquez, “*Puerta al tiempo en tres voces de Luis Palés Matos*”, *Revista de la Facultad de Humanidades* (UPR), 1.1 (1972), 9-30.

poesía en el mundo de los procesos históricos que están determinados por su "circunstancia" (en el sentido orteguiano de la palabra) personal y vital. Palés sintoniza, si se quiere, su poesía con las corrientes mundonovistas que los traumáticos sucesos del 98 suscitan entre los poetas modernos, sin llegar por ello a convertirse en el practicante de una poesía social o comprometida.

En el grupo de poemas consagrados a Filí-Melé, en cambio, Palés se enfrenta precisamente al tipo de absoluto metafísico que sus poemas antillanistas le permitieron elidir. La temática de estos poemas dedicados a Filí-Melé versa, como es sabido, sobre el amor, la muerte y la poesía misma; es decir, los temas por excelencia de la lírica occidental. Talmente pareciera que, solucionado, hasta cierto punto, el problema de la identidad antillana mediante el paradigma de la mulatez, Palés se atreviera a utilizar entonces la misma representación femenina para explorar a profundidad ese "aire metafísico" característico de la poesía moderna desde que los románticos se empeñaron en convertirla en medio de conocimiento, poniendo así al descubierto su falibilidad y su vacuidad frente a la irreductibilidad de ese Absoluto que pretende revelar la palabra poética. Pero se trata, en realidad, de un regreso decantado y quintaesenciado a preocupaciones metafísicas ya ventiladas, un tanto ingenuamente, en poemas escritos en su juventud temprana, como "Ignorancia" (de *Azaleas*, 1915) y "Soledad" (de 1916). Este último texto (que recuerda el temprano poema "La cita" de Herrera y Reissig) es de particular interés porque allí el poeta, sentado en su escritorio y "con el lápiz en ristre" (p. 171), le adscribe a la representación femenina una función metapoética, una vez la ausencia de la amada se convierte en un emblema de la inspiración que nunca llega y que sugiere por ende la vacuidad del ideal perseguido:

¡Es ella! Mas no viene:

ella nunca ha venido
a consolar mis ansias
y el rugiente volcán de mis delirios
ni ha puesto una sonrisa como un alba
en la noche glacial de mis hastíos...

Tras la cortina permanece muda,
y hasta el secreto de mi cuarto tibio,
llega el rumor doliente
del austro que se parte en mil suspiros,
y de la lluvia que se queja triste
como un llanto de amor en los caminos... (pp. 173-74)

En este sentido, Filí-Melé no sólo es una versión metapoetizada de ese otro símbolo de la mulatez que es la Mulata-antilla, cuyo primer y lejano avatar se remonta a la "Danzarina africana" (1918), sino una fusión de ésta con el tópico metapoético de la amada ausente perfilada en "Soledad".⁵⁴ Semejante síntesis

⁵⁴ El soneto "Danzarina africana" está, por lo demás, claramente endeudado con los poemas de

hace aún más explícito el abolengo romántico y simbolista del emblema pale-siano de la mulatez y apunta inequívocamente a las irreconciliables polisemias que entraña un empleo autopoético de la representación femenina. Vale la pena recordar, ante todo, que la feminización del ideal es una ocurrencia común dentro de la poética romántico-simbolista y que el matizado neoplatonismo de la poesía de sesgo romántico cifra en la belleza de la amada no sólo un remedo de la belleza divina sino una imagen de la misma creación artística que, en el mejor de los casos, contiene parte de aquella, y en el peor (y el más común) la representa (según el conocido término de Friedrich) de manera vacua, es decir, apofática y negativamente. La búsqueda del Absoluto, a partir de la belleza que el ser amado suscita, se convierte consecuentemente en la dramatización del fracaso de esa búsqueda, toda vez que la visión del poeta y, más a menudo, su lenguaje no están a la altura de una empresa semejante. La belleza femenina se transforma entonces en un arma de doble filo porque la belleza de la amada remite, por un lado, al Absoluto y, por otro, es un emblema vacío que sólo contiene una ausencia: el Absoluto queda representado, reducido a la palabra, como vacuidad y carencia. La belleza humana ya no siempre conduce (como quería Platón) a lo divino: a través de la belleza de la amada (fruto, para los románticos, no tanto de la gracia divina como de la voluntariosa subjetividad del amante), ya no necesariamente se columbra "*lo splendore del volto di Dio*" como sostenían Ficino y los neoplatónicos, sino que, por el contrario, tras la hermosa cobertura, a menudo se perfila la impronta de la mujer fatal, arquetipo depositario de una serie de cualidades negativas (crueldad, lejanía, incomunicabilidad, esterilidad, silencio y ausencia), fácilmente textualizables o trasladables, según vimos en el caso de "Lepromonida", a un plano metapoético.

"Puerta al tiempo en tres voces" (1949) es el poema más hermético que Palés jamás escribiera. También es el más autorreferencial. Lejos queda de mis pretensiones emprender un análisis siquiera medianamente exhaustivo de este hipertexto de pura raigambre mallarmeana. Me interesa meramente destacar el empleo metapoético de la representación femenina en la segunda parte del poema, especialmente en los versos:

¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
podré yo asirte, columbrar tu imagen,
la imagen de tu imagen reflejada
muy allá de la música-poesía,
muy atrás de los cantos sin palabras?

Mis palabras, mis sombras de palabras,
a ti, en la punta de sus pies, aupadas.
Mis deseos, mis galgos de deseos,

"Mi museo ideal" de Julián del Casal (y con toda la poética cinceladora y retratista de los parnasianos) como bien resalta López Baralt (*El barco en la botella*; p. 256).

a ti, ahilados, translúcidos espectros.
 Yo, evaporado, diluido, roto,
 abierta red en el sinfín sin fondo...
 Tú, por ninguna parte de la nada,
 ¡qué escondida, cuán alta! (pp. 626-627)

El dilema planteado en estas estrofas lo comparten la mayoría de los poetas modernos desde Baudelaire y Mallarmé hasta Herrera y Reissig y Vallejo. Si la poesía se convierte en un medio de conocimiento metafísico, el resultado de sus labores redundará casi siempre en algún avatar de la llamada trascendencia vacua que proclama la falibilidad de la poesía y la incapacidad del lenguaje para revelar la presencia de lo Absoluto o siquiera para entenderlo: para Palés, el poeta es un cazador frustrado y las palabras son una frágil red, desfondada y llena de hoyos por entre los cuales el objeto asediado indefectiblemente se escapa.⁵⁵ El Absoluto que se persigue es inasible y las palabras (en una obvia alusión al famoso episodio de la cueva platónica) son meras sombras, imágenes de imágenes, con las cuales es imposible asir el original porque éste queda situado “muy allá de la música poesía / muy atrás de los cantos sin palabras”.

Con admirable lucidez, el poeta consigue, sin embargo, hacerle frente al “sinfín sin fondo” de la ausencia del ideal y utiliza la metapoesía para tender una suerte de puente sobre semejante abismo al convertir y confundir (en el doble sentido de la palabra) el resultado de la búsqueda con la búsqueda misma: “Pienso, Filí-Melé, que en el buscarte / ya te estoy encontrando / y te vuelvo a perder en el oleaje / donde a cincel de espuma te has formado” (pp. 627-28). En este sentido, la labor poética resulta, para decirlo con otro famoso metapoema de Palés, una “búsqueda asesina” que mallarmeanamente aniquila el objeto que pretende capturar: “Yo te maté, Filí-Melé: tan leve / tu esencia, tan aérea tu pisada, / que apenas ibas nube ya eras nieve, / apenas ibas nieve ya eras nada” (p. 641).

En los últimos poemas de Palés, se perfila asimismo la misma cualidad incoativa que caracteriza su proyecto antillanista. Las palabras del poeta a su musa mulata resumen a plenitud la tentativa que caracteriza su poética: “en el buscarte / ya te estoy encontrando”. La consecución del ideal consiste, no en su abolición sino en la formulación de una especie de tautología metapoética mediante la cual el poeta se salva del abismo de la no-significación sustituyendo la revelación del Absoluto por un discurso autopoético que tilda de insuperables las dificultades del proceso de significación:

Canto final donde la acción frustrada
 abre al tiempo una puerta sostenida
 en tres voces que esperan tu llegada;

⁵⁵ La metáfora de la cacería (frustrada) para referirse a la labor poética es típica de la obra de Palés como bien ha demostrado, entre otros, López-Baralt en su reciente libro.

tu llegada, aunque sé que eres perdida...
 Perdida y ya por siempre conquistada,
 fiel fugada Filí-Melé abolida. (p. 628)

El poeta que había iniciado su “glorioso despertar” a la raigal africanía de la identidad antillana a partir de la ausencia de ese mismo ideal, vuelve al final de su obra a enfrentarse con un nuevo “Kalahari”, con una especie de vacío mucho más temible que la nada evocada en aquel poema puesto que no puede llenarse sino es con un discurso que ostenta y se regodea en su propia vacuidad.

Jorge Luis Castillo
 University of California, Santa Barbara

Obras citadas

- Agrait, Gustavo. “Una posible explicación del ciclo negro de la poesía de Palés”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 2.3 (1959): 39-41.
- Arce de Vázquez, Margot. “Notas para la composición de *Tuntún de pasa y grifería*” *Universidad*. San Juan, P.R. 30 de septiembre de 1954.
- _____. “Unidad de la obra poética de Luis Palés Matos” *Asomante* 15.3 (1959): 32-38.
- _____. (Special Issue: Luis Palés Matos.) *Asomante* 25. 4. (1969): 9-84.
- _____. “Puerta al tiempo en tres voces de Luis Palés Matos.” *Revista de la Facultad de Humanidades (UPR)* 1.1 (1972): 9-30.
- Bajeux, Jean Claude. “Luis Palés Matos, ou le poète de la danse.” *Antilia retrouvé. Claude McKay, Luis Palés Matos, Aimé Césaire, poètes noirs antillais*. Nouveaux/Brusnwick/Quebec: Agence de Coopération Culturelle et Technique. Editions Caribéennes, 1983.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Dathorne, O. R. *Dark ancestor: the Literature of the Black Man in the Caribbean*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981.
- _____. “Toward Synthesis in the New World: Caribbean Literature in English.” *Voices from Under. Black Narrative in Latin America and the Caribbean*. William Luis, ed. Westport: Greenwood Press, 1984. 101-112.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “La poesía negra de Luis Palés Matos: Realidad y conciencia de su dimensión colectiva.” *Sin Nombre* 1.1 (1970): 7-25. recogido en *El almuerzo*

- en la hierba*. San Juan: Huracán, 1982. 73-97.
- _____. "Notas para el estudio de *Tuntún de pasa y grifería*" (1976). *El almuerzo en la hierba*. San Juan: Huracán, 1982. 113-119.
- Forastieri Braschi, Eduardo. "Nigra sum sed formosa: una interpolación del *Cantar de los cantares* en la poesía del último Palés Matos." *Confluencia* 9.2 (Spring 1994):26-32.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- González Pérez, Aníbal. "Ballad of the Two Poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos." *Callaloo* 31 (1987):285-301.
- _____. "La (sín)tesis de una poesía antillana: Palés y Spengler." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-452 (Enero-febrero 1988):59-72.
- González, José Luis. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico." *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales*. Río Piedras: Huracán, 1981.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative The Metafictional Paradox*. 1980. London: Routledge, 1991.
- Johnson, Lemuel. "El tema negro: The Nature of Primitivism in the Poetry of Luis Palés Matos." *Blacks in Hispanic Literature*. Miriam DeCosta, ed. Port Washington: Kennicat Press, 1977. 123-136.
- López Baralt, Mercedes. "Preludio en Boricua o la ironía como programa poético en el *Tuntún palesiano*" *Revista de Estudios Hispánicos (PR)* 17-18 (1990-91):329-338.
- _____. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. San Juan: Plaza Mayor, 1997.
- Maldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico. Una interpretación histórico-social*. México: Siglo XXI, 1969.
- Marzán, Julio. *The Numinous Site. The Poetry of Luis Palés Matos*. London: Associated University Presses, 1995.
- Palés Matos, Luis. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. Mercedes López Baralt. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- _____. *Obras*. Ed Margot Arce de Vásquez. 2 tomos (tomo I: Poesía. tomo II: Prosa). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1984.
- Ríos Avila, Rubén. "La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés." *La Torre* 7. 27-28 (julio-diciembre de 1993): 559-76.
- Rivera-Rodas, Oscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*. Madrid: Alhambra, 1988.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. "Palés y Pedreira: la rumba y el rumbo de la historia." *La Torre* 7. 27-28 (julio-diciembre de 1993): 595-627.
- Santos Febres, Mayra. *Desde el balcón estructuralista: una relectura del "Tuntún de pasa y grifería" de Luis Palés Matos*. Tesina del Programa de Estudios de Honor. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1987.

- Schlegel, A.W. *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Trad. John Black. New York: AMS Press, 1973.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*. Trad. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. 2 vols. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Vega, José Luis. "Luis Palés Matos: entre la máscara manierista y el rostro grotesco de la realidad." *Revista de Estudios Hispánicos* (PR) (1985): 189-203.
- Vientós Gastón, Nilita. "Dedicación del Homenaje." *Asomante* 15.3 (julio-septiembre de 1959): 7-8.
- Waldrop, Rosmarie. *Against Language? 'dissatisfaction with language' as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry*. The Hague: Mouton, 1971.

1. Efectos de la alienación

Hace un par de meses acudí, como todos los fanáticos serios de Sigourney Weaver, a ver el filme *Alien: Resurrection*, la más reciente secuela de la serie de ciencia ficción que considero una profunda meditación sobre la problemática fronteriza entre el yo y el otro. La famosa anti-heroína Ellen Ripley, muerta en la película anterior, es resucitada como el más perfecto de los clones copiados del material genético original. Se nos presenta sobre la mesa de disección la existencia de su otro: el horrible feto de un alien llamado "todo boca y dientes" que colocará los científicos piratas en una incubadora gigante para producir una locativa multitud de aliens. Los científicos someten a Ripley a una serie de pruebas: ¿habrá sido resucitada a la normalidad? ¿Habrá en ella todavía algún resto del alien? ¿Estará su sangre tocada por la acidez sangrante de esta serpiente, indestructible, imbuible?

Pronto nos podremos dar cuenta. Cada vez que Ellen Ripley sufre una cortadura, de ella mana sangre de vitriolo. Una sola gota puede horadar las paredes de la nave pirata que ocupa el espacio de un futuro frío y desarmado. Ripley le confiesa a la cyborg Winona Ryder: "The alien? It's here. I feel it behind my eyes, under my skin". En el laberinto de sus venas habita el alien. Sus funciones vitales son las del alien. Siempre a punto de estallar, de desgarrar su piel, de corromper, de desparticular el fuselaje de la nave que opera como otra piel, de infectar el universo entero. Ella misma es el otro, no puede ser sin el otro, sin la sangre del otro no es. Su piel es la frontera, el muro de contención de